ARQUITECTURA, CIUDAD Y TERRITORIO EN MÁLAGA (1900-2011)

Maite Méndez Baiges (ed.)

Geometría
Monografías de Arquitectura y Urbanismo

ARQUITECTURA, CIUDAD
Y TERRITORIO EN MÁLAGA (1900–2011)

Maite Méndez Baiges (ed.)

ARQUITECTURA, CIUDAD Y TERRITORIO EN MÁLAGA (1900-2011)

GEOMETRIA
MONOGRAFIAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
MONOGRAPHICS OF ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING
www.geometriadigital.com

Este libro se ha realizado con incentivos de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía para el proyecto de investigación «Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2008)» (P07-HUM02648) dentro del Programa de Proyectos de Investigación de Excelencia de la Junta de Andalucía.

© Maite Méndez Baiges, Francisco García Gómez, Belén Ruiz Garrido, Francisco José Rodríguez Marín, Igor Vera Vallejo, María Inmaculada Hurtado Suárez, Antonio Jesús Santana Guzmán, Joaquín C. Ortiz de Villajos Carrera y Francisco Montero Fernández

© de las fotografías: los autores de cada capítulo salvo indicación contraria expresa

Edita: Geometría Asociación Cultural
Calle Olmos, 5. 29018 Málaga (España)
info@geometriadigital.com
www.geometriadigital.com

Diseño/maquetación de cubierta y libro: Paloma Murciano Herrera

Imprime: Gráficas Esga, S.L.

ISBN: 978-84-615-9484-9

Índice

Introducción
Maite Méndez Baiges 11

Capítulo 1
La herencia decimonónica: el eclecticismo de principios del siglo XX
Francisco García Gómez 17

Capítulo 2
Arquitectura modernista. Entre la marginación y la conciliación
Belén Ruiz Garrido 47

Capítulo 3
En busca de las raíces perdidas: la arquitectura regionalista
Francisco José Rodríguez Marín 69

Capítulo 4
Primeros atisbos de lo moderno, 1927-1936
Igor Vera Vallejo 103

Capítulo 5
La azarosa pervivencia de la modernidad en el primer franquismo
María Inmaculada Hurtado Suárez 135

Capítulo 6
La arquitectura del sol. El Movimiento Moderno durante los años cincuenta y sesenta
Maite Méndez Baiges 187

Capítulo 7
Dotaciones y proyectos urbanos para una nueva capital
Antonio Jesús Santana Guzmán 227

Capítulo 8
La arquitectura de los ochenta y el debate de la posmodernidad
Igor Vera Vallejo 273

Capítulo 9
El tiempo presente. Territorios urbanos en el cambio de siglo
Joaquín C. Ortiz de Villajos Carrera y Francisco Montero Fernández 299

Agradecimientos 335

Índice onomástico 339

Introducción

La historia tiene que ser ante todo una construcción
Enrique Lafuente Ferrari

Este libro es el fruto del trabajo en el seno del proyecto de investigación de excelencia «Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2008)» financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, e integrado por todos los autores y autoras de este libro, además de por Francisco Moreno y Noelia García Bandera. El equipo de trabajo está formado, así, por investigadores vinculados al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y por dos arquitectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga, 1900-2011 recoge varios ensayos sobre la arquitectura y el urbanismo de este territorio en un arco cronológico que abarca desde los primeros años del siglo XX hasta la actualidad. Aunque escritos por ocho autores desde perspectivas distintas, en su conjunto forman una historia de la arquitectura contemporánea en la ciudad y su provincia.

Se abre con un estudio del Eclecticismo a principios del siglo XX, esa estética decimonónica cuya identidad se basa en la paradoja de considerar como propio lo ajeno. Su perduración en las primeras décadas del nuevo siglo acabaría poniendo de manifiesto lo duradera y costosa que iba a ser en Málaga la despedida del siglo XIX. Los primeros atisbos de una voluntad de renovación toman, de hecho –como se puede apreciar en el segundo capítulo– la forma de ligeras ráfagas de Modernismo que en muchas ocasiones adoptarán una condición epidérmica y sincrética, es decir, la forma de un ornamento que se encarama a las fachadas de edificios por lo demás ajenos a la posible seducción de lo nuevo. La búsqueda de una identidad genuina lleva asimismo aparejada un irremediable apego por el pasado (por mucho que los fundamentos sobre los que intente apuntalarse esa identidad no logren la solidez anhelada). De ello es indicio la Arquitectura Regionalista, que, como en otras regiones de España, también en Málaga consigue adentrarse con decisión en el siglo XX, dejando una huella que aun hoy imprime un sello inconfundible a nuestra ciudad, como se puede observar en el capítulo tres.

Al distanciamiento de esa sensación reconfortante que brindan un pasado y unas raíces familiares lo conocemos en el ámbito de la arquitectura contemporánea como Movimiento Moderno; aquí, en Málaga, constituido por una serie de edificios pioneros que solo se conseguirá avistar en medio del contexto tradicionalista mencionado. A los escasos pero decisivos episodios que constituyen la primera modernidad arquitectónica en la ciudad de Málaga, en fechas anteriores al estallido de la Guerra Civil, está dedicado el capítulo cuatro. Y de reconstruir la azarosa pervivencia de lo moderno durante las primeras décadas del franquismo se encarga el siguiente, el cinco, que detecta y documenta una historia llena de avances y retrocesos, durante la postguerra y la autarquía, de indecisión entre lo popular y lo populista, lo moderno y lo tradicional, lo funcional y lo simbólico, o se pierde en los laberintos de identidades cada vez más borrosas. Hasta aquí, el relato de la arquitectura contemporánea en Málaga parece demostrar que a lo largo de la primera mitad del siglo XX cualquier ensayo de arquitectura y urbanismo modernos ha estado temperado por diversas circunstancias de orden estético, político, histórico, socioeconómico, etc., que imponían regularmente sus límites como si solo los intentos moderados, exentos de audacia, fueran bien recibidos.

El capítulo seis, sin embargo, constata un cambio de signo en esa tendencia, gracias a la aclimatación del Estilo Internacional a la Costa del Sol, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, propiciada por el desarrollo del turismo y el despunte sobre su horizonte de la iconosfera propia de la cultura de masas. Esto supondrá el asentamiento generalizado del Movimiento Moderno en la zona, así como la imposibilidad de concebir una vuelta atrás, como lo confirma el análisis de la implantación de nuevos equipamientos y del desarrollo urbanístico de los setenta que se puede leer en el capítulo siete. La parte dedicada al siguiente periodo, el de la Transición y los años ochenta, en el capítulo ocho, relata cómo surge en el territorio de Málaga la imperiosa necesidad de prestar atención a nuevos planteamientos de ciudad, inspirados parcialmente en los que ya se dejaban oír en el panorama internacional, y especialmente en la escena europea. Se trata de la aplicación del corpus de teorías y realidades procedentes de arquitectos y urbanistas que, a la postre, serían reconocidos como los adalides de alguna de las tendencias de la postmodernidad. El último trabajo hace un balance de la arquitectura más reciente, la de los años noventa y la primera década del XXI, adentrándose en los nuevos criterios de actuación sobre la ciudad creada, el casco histórico o el patrimonio industrial, y el repertorio de problemas que acucian a una ciudad contemporánea, así como en algunos de los ejemplos más recientes, y brillantes, del lenguaje contemporáneo de la arquitectura en la Zona Metropolitana de la Costa del Sol. Nos encontraremos así, al final, con argumentos para el debate actual acerca de la actuación sobre lo existente: la orientación de la ciudad histórica ¿hacia nuevas funciones o meramente hacia su «espectacularización»?, ¿para la puesta en valor de la conciencia ciudadana, o del lenguaje administrativo-patrimonial?

En definitiva, y así se plantea en este libro, nos hemos empeñado en construir la cartografía de la arquitectura contemporánea en Málaga con la intención de dar oportunidad a la práctica de una mirada crítica, y

ello implica, necesariamente, un riguroso trabajo de selección: selección de argumentos, de autores, de obras, y, cómo no, del tono, del enfoque. O mejor en plural, los enfoques. Pues un libro colectivo como este, al servicio de una historia común, puede presentar una ventaja adicional, la de ejercitar una mirada poliédrica sobre esa historia. El lector tiene en sus manos un relato histórico que es también un conjunto de ensayos monográficos dedicados a los distintos periodos de la arquitectura y el urbanismo en Málaga durante los últimos cien años. Sus capítulos toleran perfectamente una lectura aislada, a pesar de haber sido ordenados en un orden diacrónico, y de haberse encadenado de forma no forzada para evitar el riesgo de una excesiva fragmentación. Pero cada autor aporta un punto de vista y discurso distintos. El lector podrá reconocer así un buen puñado de acercamientos de la más diversa índole: más o menos formalistas, iconológicos, técnicos, patrimonialistas, urbanísticos, positivistas, ensayísticos o estrictamente históricos. Algunos son testimonio no ya de perspectivas diversas, sino incluso opuestas. Durante la elaboración de este libro, han sido especialmente intensos los momentos en los que no coincidía el parecer de dos o más autores sobre un determinado asunto, dando lugar a debates tan encendidos como joviales, cuando no hilarantes. La responsabilidad de lo afirmado a cada capítulo corresponde, en todo caso, a su autor. Algunos capítulos son deliberadamente ensayísticos, esto es, buscan en su tono y contenidos el análisis, la reflexión o el balance y la crítica de lo expuesto. Casi todos se han construido a partir de la búsqueda y exposición de datos y documentos gráficos o escritos obtenidos en archivos públicos y privados, en entrevistas (más o menos atosigantes) a arquitectos, o a herederos o amigos o conocidos de arquitectos o contratistas o clientes, en artículos de periódicos o revistas especializadas de la época, aparte de en una larga lista de trabajos muy competentes sobre distintos episodios o autores de la arquitectura contemporánea en Málaga, muchos de los cuales, desafortunadamente, se encuentran dispersos en obras de investigación inéditas que, en consecuencia, no han gozado de una difusión a la altura de la calidad de sus aportaciones. De hecho, uno de los motivos por los que planteamos este proyecto de investigación fue reunir toda esa información dispersa, apoyarnos en ella y contribuir a su difusión. Otro habría sido, forzosamente, rellenar algunas lagunas sobre atribuciones de autoría, sobre las cronologías o sobre las fases hasta ahora desconocidas de proyectos valiosos y bien conocidos. Una contribución, esta, de la que nos sentimos especialmente orgullosos. Este libro se complementa con una base de datos online (www.arquitecturademalaga.com) en la que se puede acceder de forma más ágil a este tipo de datos.

Creo que el resultado final muestra que nos hemos atenido, sea cual sea el autor o enfoque, a eso que Roland Barthes, en *La torre Eiffel*, consideraba el verdadero espíritu científico: «interrogar con fuerza, e incluso con ingenuidad, a las evidencias del mundo en que vivimos».

Una historia como la que presentamos en este libro, surgida de muchos interrogantes, solo es posible a partir de la convicción de que todo intento de transcripción de la realidad y de su historia, implica ya interpretarla, manipularla, a ratos forzarla hasta que suelte lo inconfesable, o acallarla para que no desvirtúe

demasiado la idea preconcebida, pero a menudo inamovible, que nos hemos hecho de ella. De este modo, decíamos antes que este libro contiene una historia de la arquitectura contemporánea en Málaga, y ahora quisiéramos subrayar la palabra una que precede al sustantivo historia: una, entre otras posible. Porque también somos conscientes de la legitimidad solo esporádica de nuestras aserciones. Ello nos permite deducir, solo provisionalmente, que entre los rasgos distintivos de la arquitectura y el urbanismo malagueño de los últimos cien años figura sobre todo su naturaleza híbrida: al mismo tiempo moderna y tradicional, vernácula e internacional, periférica y central, local y cosmopolita, culta y popular; o sea, quizá, la ausencia de rasgos distintivos. Es, como no podría ser de otro modo, una cuestión abierta. Porque, como el pertinaz viajero que describe a Kublai Kan las ciudades de su itinerario en ese libro tan apreciado por los arquitectos, y por los autores y autoras de este libro, *Las ciudades invisibles*, también nosotros hemos sido conscientes de que «aunque se tratase del pasado, era un pasado que cambiaba a medida que él avanzaba en su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido».

Siempre es grata la posibilidad de compartir ilusiones. Este libro ha sido posible gracias a la confianza y la ilusión que José Seguí y la editorial Geometría han depositado en nuestro proyecto. Por eso queremos manifestar nuestra más sincera gratitud por su apoyo a este trabajo.

Maite Méndez Baiges

Capítulo 1

La herencia decimonónica: el eclecticismo de principios del siglo XX

La herencia decimonónica: el eclecticismo de principios del siglo XX

Francisco García Gómez

El largo adiós del siglo XIX

El siglo XIX no acabó en 1900, al menos en términos estéticos. Porque los asuntos artísticos no entienden de cronologías históricas, y eso ha sido así a lo largo de los siglos. Muchas veces, los historiadores del arte nos empeñamos en aplicar al estudio artístico las temporalidades de la historia general, cuando las centurias no son entidades estéticas cerradas. En este sentido, pocos siglos se han prolongado tanto en el tiempo como el Ochocientos. Lo hizo en pintura, pues mientras las vanguardias históricas estaban revolucionando el arte occidental de una manera que no se conocía desde el renacimiento, las poéticas del fin de siglo aún seguían diciendo bastante, por no hablar del mantenimiento del arte académico más rancio. Y lo hizo muy en especial en arquitectura. Curiosamente, por un lado puede decirse que el siglo XIX es, en términos arquitectónicos, una época sin demasiada personalidad, obsesionada con encontrar un lenguaje propio, y que termina aceptando que solo lo puede hacer reutilizando los estilos del pasado. Pero, por otro lado, esa decisión determinó que al final sí consiguiera un estilo característico, que se reconoce en gran medida como eminentemente decimonónico: el eclecticismo, fruto de una novedosa combinación de los lenguajes pretéritos.

Diríamos que, a comienzos del XX, la nueva centuria aún no había encontrado su arquitectura característica. Lo haría pronto: en los años veinte se instauraría en casi todo Occidente el Movimiento Moderno, pero hasta entonces seguían dominando las constantes del lenguaje arquitectónico propio del siglo anterior, e incluso después convivirían variadas tendencias, unas mirando al futuro y otras centradas en el pasado, incluso híbridos entre modernidad y tradición. Este predominio de lo «decimonónico» hasta bien avanzado el nuevo siglo no debe entenderse en términos necesariamente negativos, pese a que muchos historiadores de la arquitectura contemporánea así lo hayan hecho y lo sigan haciendo. Para ellos, del Ochocientos solo merece la pena la producción que prefigura las aportaciones más destacadas del Movimiento Moderno. Es decir, las construcciones interesadas por lo racional y lo funcional, o lo que es lo mismo, las proyectadas preferentemente por ingenieros o tipologías «menores» como las fabriles, despreocupadas del recargamiento ornamental. Lo mismo sucede con las artes plásticas del XIX, de las que solo tendrían auténtico valor las tendencias que van progresivamente anunciando varias de las conquistas de las vanguardias históricas. Desde el momento en que las vanguardias plásticas y arquitectónicas concibieron el arte oficial del Ochocientos como el enemigo a batir, estaban sellando el destino crítico de la mayor parte de la producción de ese siglo, que o estaba con la modernidad triunfante (una minoría «adelantada a su tiempo») o estaba contra ella (una mayoría «retrógrada»). Una sentencia de culpabilidad fruto de la (in)comprensión del gusto de una época a través de los ojos de una estética radicalmente distinta. De hecho, hacía varios siglos que la arquitectura (y el arte en general) no sufría una transformación tan radical, con un auténtico carácter revolucionario. Así, la producción desfasada parece estar situada a años luz de las obras de la vanguardia o de los edificios del Movimiento Moderno, lo que inevitablemente le otorga un carácter mucho más retrógrado que el de manifestaciones conceptualmente similares de otras épocas (siempre ha existido el arte desfasado, y siempre tiene un enorme interés, por razones tanto estéticas como históricas).

Si había algo que los creadores del Movimiento Moderno odiaban con inquina en la arquitectura del XIX, eso era su decoración. Ya en una fecha tan temprana como 1908, Adolf Loos sancionó este pensamiento con su célebre ensayo *Ornamento o delito*, que publicaría en 1913. La arquitectura debía ser ante todo racional y funcional, lo que conllevaba la eliminación de los excesos ornamentales que caracterizaban a la mayor parte de la construcción decimonónica. Porque, aun teniendo en cuenta el radicalismo de esta actitud purista, no puede negarse que el Ochocientos pecó con demasiada frecuencia de una auténtica obsesión por lo decorativo, a veces con una saturación ciertamente empalagosa, empachosa, pastichera, como patentiza especialmente la línea de la arquitectura *Beaux Arts*. El recargamiento, no lo olvidemos, es una de las constantes en casi todos los ámbitos de la estética decimonónica ligada a la burguesía: lo encontramos en las fachadas, en la decoración de interiores, en la pintura de historia, en la pintura costumbrista, en la escultura, en la joyería, en las artes escénicas, en la ópera, en la música (la gran orquesta clásica, hipertrofia de la barroca, es un invento romántico), incluso en la literatura (¿no son recargadas numerosas construcciones lingüísticas, el exceso de adjetivaciones en la poesía o el abuso de descripciones prolijas en la novela?) Toda una estética burguesa de la saturación.

Burguesía. He aquí, quizás, la palabra clave en esta pugna decimonónico-vanguardista. Porque la modernidad del siglo XX se entendía ante todo como antiburguesa. El mundo de la burguesía era la gran bestia negra de la vanguardia, el enemigo a batir, lo que por consiguiente comprendía también su gusto estético. Era entendido este como una construcción de la clase social dominante, que debía ser erradicada como punto de partida ineludible para transformar la sociedad. Al final, obviamente, la sociedad apenas cambió, pero al menos las vanguardias sí consiguieron en gran medida la transformación de la realidad por medio de un nuevo gusto estético. Esa fue la gran hazaña de las vanguardias de la tendencia productiva, las más ligadas al diseño: hoy en día vivimos nuestra cotidianidad en un mundo configurado según varios de sus criterios estéticos preferentes. En el fondo, solo en eso logró triunfar popularmente la vanguardia, llegar a todo el mundo. Paradójicamente, el gran público, el de las clases populares, ese que los vanguardistas buscaban con ansiedad, hacia quien se dirigían sus más radicales sueños, sigue prefiriendo en la actualidad, de forma mayoritaria, el arte más ligado a los presupuestos decimonónicos. Es decir, el gusto propugnado por la burguesía. En cambio, el arte más contemporáneo sigue siendo un arte elitista, solo al alcance de la sensibilidad de una minoría ilustrada. En el fondo, todo ello es un gran fracaso del ilusionante planteamiento de las vanguardias que no deja de tener un lado irónico o hasta cómico, que podríamos definir de «duchampiano», incluso.

Pero volvamos a lo que nos interesa: la arquitectura que, a comienzos del siglo XX, aún se seguía proyectando con la mentalidad del XIX. Como ya se ha dicho, era la mayoritaria, y lo sería, en España, hasta los años treinta. En especial, durante la primera década del siglo, el eclecticismo y el historicismo decimonónicos seguían siendo las formas predominantes, a los que ahora había que añadir el modernismo[1]. Fue este un caso singular, un magnífico ejemplo de cómo se podía mantener una concepción ornamental y ecléctica de la arquitectura, y a la vez incluir formas novedosas (otras seguían siendo de inspiración historicista, como se demuestra a la perfección en Cataluña), nuevos materiales y nuevos planteamientos espaciales, básicamente organicistas. El modernismo será estudiado en el próximo capítulo, por lo que aquí nos centraremos en el eclecticismo y el historicismo anteriores a las propuestas regionalistas de los años veinte, que ocuparán otro capítulo.

El caso malagueño: ornamento y barroco

Málaga no constituyó ninguna excepción en este sentido. Es más, dado que se trataba de una ciudad periférica, que encima estaba sufriendo una aguda crisis económica desde finales del Ochocientos, crisis que se incrementó a principios del XX, las modas arquitectónicas llegaban con retraso. Algunas, como el modernismo, apenas sí cuajaron en la ciudad: los ejemplos de este estilo son muy escasos, y prácticamente se limitan a meros detalles ornamentales, entremezclados con el eclecticismo pre-

1 De hecho, estas tendencias son abarcadas tanto por libros centrados en la arquitectura del Ochocientos, como por aquellos que estudian la del XX. Es el caso de, por ejemplo, dos manuales de referencia como los de Navascués (1993) y Urrutia (2003). Y sendas decisiones se hacen con acertado criterio, en el primer caso estilístico, y en el segundo cronológico, al plantearse como la continuación natural del volumen de Hernando (1989).

dominante. Por supuesto, el Movimiento Moderno –básicamente racionalismo y art déco– tardaría en introducirse, y más aún en asentarse; pasos que irá dando entre los treinta y los cincuenta. De ahí que, con un modernismo limitado y una modernidad tardía, las tendencias mayoritarias en las tres primeras décadas del siglo fueran precisamente las más ligadas a los presupuestos decimonónicos: el eclecticismo, el historicismo y el regionalismo. Mientras que los dos primeros, tan íntimamente unidos que son casi inseparables, predominaron en la primera década y en la de los diez, el regionalismo dominó la producción durante los veinte. Y en ambas tendencias, durante esos años se realizaron algunos de los mejores edificios de la historia de la arquitectura malagueña[2].

Hasta ahora estamos diciendo que esta arquitectura puede considerarse decimonónica en su esencia. Eso es cierto en la medida en que sigue practicando una estética basada en la combinación de formas del pasado. Es decir, es a la vez historicista y ecléctica: historicista por su recurso a estilos pretéritos, ecléctica por su estética combinatoria. Lo mismo ocurre con el regionalismo, que podría entenderse como la última gran manifestación del eclecticismo ochocentista –en este caso centrándose en las diferencias locales frente a la mayor homogenidad territorial en el del XIX–, y cuya entidad le hace merecedor de un capítulo independiente en este libro.

Pero también es cierto el hecho de que, con las inevitables excepciones, existen diferencias perfectamente reconocibles entre el eclecticismo del último tercio del XIX y el de principios del XX. Unas distinciones que son especialmente patentes en la arquitectura doméstica malagueña. La vivienda construida en el Ochocientos se había caracterizado en la ciudad por su relativa sobriedad (García Gómez, 2000). De hecho, las casas burguesas malagueñas, sobre todo las plurifamiliares, son algunas de las menos recargadas de toda la España decimonónica [Fig. 1]. Dominadas en composición y decoración por el clasicismo, sus ornamentos no son excesivos ni especialmente voluminosos. El resultado es una arquitectura en la que la estructura no es ocultada o enmascarada por la decoración. Si acaso, solo por algunos de los elementos funcionales como la rejería o los cierros acristalados (de madera o, en menor medida, de hierro), que son los que confieren la volumetría a las fachadas. Por tanto, el ornamento es tratado básicamente como un complemento enriquecedor, que a la vez permite valorar el diseño estructural. Y en determinados casos, aquel se reduce al mínimo e, incluso, brilla por su ausencia.

Fig. 1. G. Cuervo, Casas de Campos en la plaza de la Merced, 1870

2 Una visión panorámica de la arquitectura malagueña en el tránsito entre ambos siglos es la ofrecida por Camacho y Morente (2005).

Es decir, en estos ejemplos domina la estructura, lo que a la vez manifiesta cómo el despojamiento decorativo siempre conduce al racionalismo, desde el momento en que privilegia el armazón del edificio o sus planos de fachada. Dicho de otra manera: para la arquitectura del XIX, el estilo lo solía marcar claramente la decoración, entendida como recubrimiento intercambiable (según catálogo) de una estructura estandarizada y altamente simplificada, que puede definirse sin problemas como racional.

Lo mismo sucede en los hotelitos (viviendas unifamiliares ajardinadas) que se empezaron a edificar a finales de siglo en la zona residencial de la Caleta, principalmente en los paseos de Sancha y del Limonar (el sector del Miramar ya es de la primera década del XX, aunque en una línea muy similar a la del Limonar)[3], y también en Pedregalejo y Valle de los Galanes (aunque aquí también la mayoría de los ejemplos son ya del nuevo siglo)[4]. Pese a que en ocasiones sus dimensiones los convierten en auténticos palacetes, comparados con, por ejemplo, algunas de las ostentosas mansiones de indianos de la cornisa cantábrica, presentan una austeridad casi espartana, prerracionalista diríamos (siempre a efectos comparativos, claro). Pocas veces la cultura del «nuevo rico» se ha mostrado tan discreta como aquí, como si no quisiera llamar la atención más de la cuenta. La verdad es que resultan difíciles de explicar los motivos de dicha estética, cuando se sabe que la burguesía malagueña tenía una mentalidad global similar a la del resto de España, y cuando aquí se hallaban algunas de las mayores fortunas del país gracias al comercio y la industria. Sea como fuese, el caso es que expresa una gran sencillez de concepto si atendemos al carácter «parlante» que todo edificio tiene[5]: el simple hecho de la posesión de una mansión de estas características es ya un signo de distinción, por lo que no se estima necesario su recargamiento, que vendría a ser una redundancia. A lo mejor, si Adolf Loos, en lugar de habitar en la excesiva Viena imperial hubiera vivido en Málaga, hubiera titulado más tibiamente su ensayo, reduciendo el *delito* ornamental a mera *falta*. Nunca se sabe.

No es que sostengamos que el racionalismo se inventó en Málaga, Dios nos libre. Basta contemplar ejemplos similares de arquitectura pequeñoburguesa en otras capitales españolas para caer en la cuenta de que muchas veces la sobriedad es fruto de una necesidad. Sin embargo, la mejor manera de entender lo que decimos es acudir a la comparación entre las casas de la alta burguesía malagueña y las de otras ciudades, desde Madrid hasta Barcelona, pasando por Valencia, Bilbao, Sevilla, Valladolid o Las Palmas de Gran Canaria. Precisamente es entonces, al observar el caso de nuestra localidad, cuando se comprende que no todos los arquitectos decimonónicos estaban obsesionados con cubrir de adornos sus edificios, e incluso que hubo algunos que defendían una estética de la sencillez. Sencillez dentro de una arquitectura conceptualmente ornamental, sí, pero sencillez a fin de cuentas. Es precisamente ese grupo de arquitectos y maestros de obras que trabajaron en la Málaga de la segunda mitad del XIX el que convirtió a esta urbe en una de las que custodia uno de los mejores conjuntos de arquitectura ochocentista de España. Y todo ello sin grandes estridencias, hablando en un tono suave y discreto que da como resultado una extrema elegancia, una arquitectura armoniosa y homogénea.

Aunque no toda la responsabilidad de esta estética de la contención debe atribuirse a los autores: no debemos olvidar a los propietarios y promotores, que eran quienes, en última instancia, permitían a aquellos expresarse con libertad. Y si no disponían de libertad, cosa que no sabemos a ciencia cierta, demostraría aún algo más interesante: que los promotores de inmuebles de Málaga, pese a tratarse de una de las ciudades más rápidamente enriquecidas de España, es decir, con mayor número de «nuevos ricos» –y lo que este concepto significa tópicamente como modo de vida en sentido global, incluyendo gusto estético–, no tenían un sentido arquitectónico ostentoso. O lo que es lo mismo, que el gusto de la burguesía local no era excesivo, antes bien, especialmente contenido y discreto, en el buen sentido de la palabra. Sin embargo, lo más seguro es que hubiera una armonización entre los gustos de los propietarios y de los autores de estas arquitecturas.

3 Un monumental y exhaustivo estudio de las casas de Caleta, Limonar y Miramar es el libro de Ctesifonte López (2010). Su primera mitad aporta multitud de datos sobre prácticamente todas las casas de esa zona. En cambio, la segunda parte es una mera crónica de familias «ilustres» de Málaga.

4 El nombre de Valle de los Galanes, zona comprendida entre los arroyos de los Pilones y Jaboneros (es decir, entre Pedregalejo y el Palo) procede de la presencia de varias casas construidas por malagueños adinerados para sus amantes (Díaz Caffarena, 2010, p. 18).

5 «Parlante» no siempre en el sentido que le daban los arquitectos «revolucionarios» de finales del XVIII, Ledoux, Boullée y Lequeu, para quienes la forma del edificio debía dar a entender simbólicamente su función.

De nuevo recurriremos a la comparativa para apreciar las diferencias estilísticas que antes adelantamos. En esta ocasión, para advertir determinados cambios dentro de la arquitectura malagueña. Porque ya se ha dicho que no es igual la de finales del XIX que la de comienzos del XX, sin que en este último caso se abandonen los planteamientos historicistas ni eclécticos, es decir, la consideración de que la arquitectura debía reutilizar las formas del pasado. Pero hubo modificaciones significativas. La principal es un marcado decorativismo. Puede decirse que, en Málaga, esa tendencia decorativa penetró con algunos años de retraso. Es ahora, con el nuevo siglo, cuando se empiezan a construir edificios con una mayor densidad ornamental, y con una decoración también más voluminosa. El horror al vacío, muy característico de lo decimonónico, pero que en Málaga había sabido contenerse, ahora dará rienda suelta a sus excesos (término que no necesariamente debe entenderse en sentido negativo).

Este incremento de la ornamentación coincide con el predominio del neobarroco. Aunque a lo largo del XIX nos encontramos con innumerables ejemplos de motivos de inspiración barroca, principalmente cartelas y follaje (más el diseño de algunas rejas), la ya aludida contención que caracterizaba a la arquitectura malagueña atemperaba bastante los resultados. En gran medida, se prefería el neorrenacimiento o, en todo caso, el barroco más clasicista. En cambio, al mismo tiempo en el resto de España se construían casas con las más desaforadas ornamentaciones neobarrocas, sobre todo en las últimas décadas de la centuria. Esta tendencia solo la encontraremos en Málaga cuando comience el siglo XX, tanto en edificios oficiales como en viviendas, tanto en casas unifamiliares como en bloques de pisos. Este neobarroquismo será bastante heterogéneo, como buen eclecticismo que era, predominando los motivos vegetales y, sobre todo, el influjo francés. Si bien, más que las referencias al barroco francés, que las hay (sobre todo a la obra de Jules Hardouin-Mansard en los remates de las cubiertas, incluyendo algunas mansardas), de lo que se trata básicamente es de una influencia de la arquitectura del Segundo Imperio, con su recreación de los estilos galos del XVII y XVIII. Aunque, por supuesto, no se obvian las referencias al barroco hispano, está claro que el modelo es eminentemente galo.

El *Ayuntamiento*, el *Banco Hispano-Americano* (Alameda Principal, 21), el *n.º 24 de la Alameda* (esquina a Torregorda), el *Banco Central* (Liborio García, 10, esquina a Mesón de Vélez, 2), el edificio de *Juan Díaz, 4*, el del n.º 8 de la calle Sebastián Souvirón (la conocida como *Casa de las Columnas*, sede del comercio Creixell), el *n.º 20 de San Juan*, el *1 de la placeta de San Ignacio de Loyola*, los *1 y 3 de la calle Especerías* con esquina a Nueva, los *2 y 3 de la calle Salvago*, el *10 de Olózaga*, el *48 de Carretería*, los *edificios 1 y 2 de la calle Echegaray*, el *n.º 3 de la plaza del Marqués del Vado del Maestre* (esquina a Calderería, 9), el *4 de Calderería* (con una vistosa solución mixtilínea en la fachada), el *5 de Cárcer* (esquina a Álamos), el *40 de Madre de Dios*, el *16 de Montaño*, el actual *Centro Andaluz de las Letras* (Álamos, 24), el *Palacio de la Tinta* (paseo de Reding, 20, con fachadas también a Fernando Camino y Keromnes), la antigua *Villa San Carlos* del 42 del paseo de Sancha (actualmente clínica radiológica) [Fig. 2], *Villa Rocío* (paseo del Limonar, 40), *Villa Valdecilla* (Juan Valera, 46) o el *Colegio de la Presentación* (Octavio Picón, 19), son algunas de las construcciones más destacadas de esta línea. En varios de los citados aparecen decoraciones neorrenacentistas y neoplaterescas, perfectamente integradas con lo barroquizante. En otros casos se incluyen tenues motivos modernistas que no llegan a anular el general efecto neobarroco. Es lo que sucede, por ejemplo, con los *almacenes Félix Sáenz* (en la plaza que lleva su nombre), con el bloque de viviendas del *n.º 1 de Alarcón Luján* (1908) o con el de *Echegaray, 3*[6].

A su vez, todos estos edificios se caracterizan por el empleo sistemático de volúmenes marcados, una volumetría mucho más resaltada que lo habitual en el Ochocientos. Ya dijimos que en el anterior siglo prácticamente las únicas formas salientes eran los cierros y las rejerías. Pero ahora se recurrirá con frecuencia a la proyección de distintos cuerpos. También hay una preferencia por los cierros de obra en lugar de los habituales de madera o hierro. Y en la mayoría de los casos, esos cierros están unidos en vertical en diferentes plantas, lo que da como resultado potentes volúmenes [Fig. 3]. Además, con frecuencia se rematan por torreones cupulados con cubiertas escamosas. Y es muy habitual el empleo de cornisas muy salientes que colaboran en los efectos de claroscuro resultantes del doble juego de la decoración y las proyecciones de los volúmenes.

6 Las interrelaciones entre el eclecticismo, el modernismo y el regionalismo, en ocasiones de difícil delimitación, son abordadas en obras como las de Freixa (1986), Isac (1987) o Henares y Gallego (2000).

Fig. 2. Paseo de Sancha, 42, reformada por F. Guerrero Strachan en 1906

De nuevo, este uso de la volumetría cabe relacionarse con el neobarroco. Se trata de una concepción mucho más barroquizante, pues mientras en el XIX su presencia se limitaba prácticamente a unos pocos detalles ornamentales que recubrían estructuras simples, ahora los arquitectos manifiestan una mejor comprensión de la arquitectura barroca, con sus volúmenes entrantes y salientes principalmente rectilíneos, pero también con algunas formas curvas y mixtilíneas. Con todo ello se conforman llamativos juegos de luces y sombras que animan la fachada pero dificultan la clara percepción estructural. Es, en resumen, una concepción más escultórica de la fachada [Fig. 4]. Por consiguiente, en relación al Ochocientos, puede decirse que existe una superación del mero recubrimiento ornamental, aunque, a la vez, se produce un mayor recargamiento decorativo. No es una paradoja, pero resulta evidente que lo que esta arquitectura gana en riqueza de formas, composición e incluso imaginación, lo pierde en «racionalismo» (siempre con comillas, claro, y en relación con el sentido que hemos explicado antes) respecto a la línea habitual en el XIX.

Esta concepción volumétrica y escultórica (en el sentido de la escultura decimonónica, con su conocida carga ornamental) de la arquitectura también será una de las constantes del regionalismo, que fusionará lo barroco con lo renacentista y mudéjar, incluyendo además una mayor variedad en el empleo de materiales (revoco, ladrillo, cerámica...). No obstante, determinada línea del regionalismo –la más ligada al neorrenacimiento y neoplateresco– destacará por el empleo de galerías columnadas, que dan como resultado fachadas de una considerable diafanidad (en un sentido muy distinto al del Movimiento Moderno, evidentemente), que la separan de la comentada tendencia neobarroca, en la que las masas suelen ser más potentes, con pocos juegos con los vacíos.

Toda esta tendencia estilística fue muy marcada en los edificios oficiales y en la vivienda, tanto unifamiliar como plurifamiliar, de la burguesía. Pero también, como señalan Camacho y Morente, «genera una clara influencia sobre la arquitectura popular, que asimila la estética historicista en base a la reiteración de elementos decorativos superficiales que le confiere un sabor muy pintoresco. Puede observarse esta influencia en áreas de Ensanche de viviendas sencillas como Trinidad, Camino de Antequera, Martínez de la Rosa, Camino de Suárez, Miraflores de los Ángeles» (Camacho y Morente, 2005, p. 129).

No obstante, hay que volver a hacer precisiones locales. En Málaga, y eso es algo en lo que quizás no se ha insistido demasiado cuando se ha estudiado su arquitectura de comienzos del XX, nunca se llegó a caer en los excesos de otras ciudades. Excesos tanto decorativos como dimensionales, y que con frecuencia desembocaban en un inequívoco mal gusto (y no solo para los criterios actuales): demasiados edificios de la Gran Vía madrileña y aledaños, pastiches alharaquientos, ejemplifican bien lo que queremos decir. Ese tipo de edificios de

Fig. 3. Calderería, 4, comienzos del siglo XX

la tradición *Beaux Arts* parece que fueran conscientes de que son el canto de cisne del «antiguo régimen» de la arquitectura, por lo que se lanzarían a una última demostración exagerada antes de la «guillotina». Es cierto que la escala influye, y que en Málaga apenas contamos con construcciones de gran tamaño, pero aun teniendo en cuenta esa salvedad, las diferencias existen. En relación con los ejemplos del Ochocientos, la arquitectura local de principios del XX es bastante más ornamentada, cierto; pero esta última, comparada con la coetánea de otras ciudades, sigue resultando bastante más sencilla.

En resumidas cuentas: la arquitectura historicista y ecléctica siempre fue en Málaga bastante atemperada, de elegante simplicidad, incluso sobria –si se pueden definir como sobrios estilos esencialmente ornamentales–. Algo similar sucedería con el regionalismo en los años veinte. ¿Sería esta sobriedad la principal responsable de la tardanza de la entrada en la ciudad del racionalismo? Es solo una hipótesis, incluso algo atrevida, pero puede que la ausencia de estridencias eclécticas no hiciera pedir tan a gritos como en otras ciudades –incluso también periféricas cual Málaga– la irrupción de una nueva concepción arquitectónica que viniera a hacer tabla rasa.

Una nueva generación de arquitectos

Volvamos al asunto central. En relación con este relativo cambio decorativo, surge una lógica pregunta. ¿A qué se debe ese predominio de lo ornamental justo al comienzo del nuevo siglo? Empezábamos este capítulo sosteniendo precisamente lo contrario, que la periodización histórica no es lo más adecuado para entender las transformaciones artísticas. Entonces, ¿es que ahora resulta que los arquitectos malagueños decidieron introducir alteraciones estilísticas en el preciso momento en que se iniciaba el siglo XX? La respuesta parte de la constatación de que, en gran medida, esos nuevos planteamientos estéticos vienen a coincidir con cambios generacionales dentro del gremio de los arquitectos, y que estos se producen justo en el tránsito entre ambas centurias. Es, simplemente, una coincidencia muy llamativa.

Porque, por un lado, tuvo lugar la muerte –o la inactividad– de varios de los más destacados técnicos de finales del Ochocientos. Por ejemplo, por lo que respecta a los arquitectos, Joaquín de Rucoba regresó a su Cantabria natal en 1896, Gerónimo Cuervo falleció en 1898, Manuel Rivera Valentín en

Fig. 4. F. Guerrero Strachan, edificio en Juan Díaz, 4, 1922

1903, Tomás Brioso en 1908 y José Novillo Fertrell en 1912. En cuanto a los maestros de obras, los dos más prolíficos del último tercio del XIX (más activos incluso que algunos de aquellos arquitectos) murieron por esos años: Eduardo Strachan lo hizo en 1899, aunque en Madrid, y Antonio Ruiz, hacia 1909. Es decir, entre 1896 y 1909 desapareció prácticamente todo el elenco de autores del siglo XIX.

Aun así, no debe desestimarse el trabajo de dichos técnicos en sus últimos años profesionales. A Antonio Ruiz debemos magníficos hotelitos en la zona de la Caleta, normalmente de una elegante sobriedad pese a sus dimensiones monumentales,

Fig. 5. J. Novillo, Villa Rocío (antigua Villa Rosalía), en el paseo del Limonar, 40, 1903

si bien en su gran mayoría ya han desaparecido[7]. José Novillo es el autor –o cuanto menos director de las obras– de una de las mejores viviendas unifamiliares de la época: *Villa Rosalía*, en el paseo del Limonar, posteriormente denominada *Villa Rocío* y en la actualidad ocupada por el restaurante Limonar 40 [Fig. 5]. Proyectada en 1903 como segunda residencia para el matrimonio, residente en París, compuesto por la cubana Rosa Beatriz González Abreu y el famoso médico francés Jacques-Joseph Grancher, ese origen de sus propietarios explica que sus elegantes formas estén ligadas al eclecticismo galo y que la mayoría de los materiales se trajeran de París (López, 2010, pp. 296-299). En cuanto a Tomás Brioso, autor en 1907 de la *iglesia de San Miguel del Miramar* en un sencillo eclecticismo con rasgos neogóticos (López, 2010, p. 192), puede que llegara incluso a ser receptivo a la decoración modernista, pues a él se atribuye el bloque de pisos del *n.º 13 de la calle Cisneros*, esquina a la de Camas, uno de los que cuenta con más motivos *art nouveau* en la ciudad.

Por otro lado, y lo que resulta más importante en nuestro contexto, la entrada en escena de una nueva generación de arquitectos, que casualmente comienzan a trabajar en la última década del XIX o en la primera del XX. De entre ellos, el trío estelar estará compuesto, en este orden, por los malagueños Fernando Guerrero Strachan y Manuel Rivera Vera, y por el manchego Daniel Rubio Sánchez[8]. Los dos primeros, además, están unidos por varias coincidencias biográficas. En primer lugar, ambos son familiares de destacados autores del XIX: Guerrero Strachan era sobrino de Eduardo Strachan[9], y Manuel Rivera hijo de Rivera Valentín. En segundo lugar, nacieron el mismo año: 1879. En tercer lugar, los dos iniciaron su andadura profesional en Málaga de forma coetánea, entre 1903 y 1904. En cuarto lugar, tanto uno como otro desempeñaron el cargo de arquitecto municipal. En quinto lugar, los dos proyectaron edificios para Melilla[10]. Y, por último, ambos colaboraron en algunos destacados proyectos de la ciudad, en especial el nuevo *Ayun-*

7 Es el caso de *Villa Angustias* (1909) en la calle Sierra de los Castillejos, o de las ya derribadas *Villa Amalia, Villa Aurelia, Torre María Manuela, Villa Valeriano, Villa Mercedes* o *Villa Venecia*.

8 Pese a que existen algunos artículos que abordan sus obras, inexplicablemente aún no se ha publicado ninguna monografía sobre dichos arquitectos, como sobre casi ninguno de los grandes técnicos de la Málaga del XIX. En el caso de Fernando Guerrero Strachan, resulta especialmente significativa esta ausencia, al tratarse del arquitecto malagueño más célebre de la primera mitad del siglo XX, que incluso llegó a ser alcalde entre 1928 y 1930, el año de su muerte.

9 Además, fue padre de otro importante arquitecto local: Fernando Guerrero-Strachan Rosado.

10 Guerrero también diseñó el *Hotel Victoria* de Sevilla.

tamiento. En cuanto a Daniel Rubio, su producción es más tardía: llegó a Málaga en 1919 procedente de Albacete, por lo que sus obras más celebradas corresponden ya a la década de los veinte, en los tiempos de Primo de Rivera, siendo arquitecto municipal a partir de 1921.

El caso de Fernando Guerrero Strachan, el más sobresaliente y famoso arquitecto malagueño de las primeras décadas del siglo, es muy interesante[11]. Porque pasa de una línea ecléctica muy similar a la decimonónica, basada en el neobarroco y el neogótico, a un regionalismo en el que alterna los estilos sevillano y montañés (es decir, con predominio de neomudéjar y neoplateresco), pero siempre con un acusado gusto por el juego con volúmenes entrantes y salientes, las composiciones a diferentes alturas, el uso de galerías, una considerable ornamentación, un empleo expresivo del claroscuro y una atractiva combinación de materiales [Fig. 6]. Y todo ello sin prácticamente utilizar elementos modernistas, uno de los estilos de moda en aquellos años, lo que casi siempre se ha explicado por su rechazo a las formas foráneas, algo no desacertado que, sin embargo, más adelante matizaremos[12].

Por solo limitarnos a sus obras pertenecientes al eclecticismo neobarroquizante que aquí estamos analizando (su producción regionalista será estudiada en el capítulo correspondiente), a él se deben –o atribuyen– el *Banco Central*, el edificio comercial de la calle *Sebastián Souvirón, 8* (aunque sería reedificado tras un incendio por Enrique Atencia en los años cincuenta), la reforma de *Villa San Carlos* (paseo de Sancha, 42, 1906) (López, 2010, p. 64) y los bloques de viviendas de las calles *Juan Díaz, 4*, esquina a San Bernardo el Viejo (1922, con un interesantísimo portal abovedado y con arquerías), *placeta de San Ignacio de Loyola, 1*, *Especerías, 1* (con entrada por Arquitecto Blanco Soler, 2) [Fig. 7] y *3-5* (al igual que la anterior, también con fachada a la calle Nueva), *Echegaray, 1* y *2* (1914, ambas con esquina a Granada), *plaza del Marqués del Vado del Maestre, 3*, *Cárcer, 2-4* (1914, un conjunto homogéneo a él atribuido, la primera con fachada a Beatas), el actual *Centro Andaluz de las Letras* en el n.º 24 de la calle Álamos (Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín, 2005, p. 172) o la reforma y redecoración de la casa dieciochesca del *n.º 24 de la Alameda Principal* esquina a Torregorda y Panaderos (1913) (Lara, 2010, p. 26). Es decir, la gran mayoría de los ejemplos citados hasta ahora, todos ellos edificios de gran calidad en los que Guerrero consigue diversidad de diseños pese a su homogeneidad global. Proyectos que demuestran la capacidad de este arquitecto y explican su prestigio aún vigente en Málaga[13]. Además, Guerrero fue el autor de algunos destacados hoteles de la Caleta hoy por desgracia desaparecidos, como *Villa Trini* (1913) en el paseo de Sancha, 58 (López, 2010, p. 81) o *Villa Sankt Moritz* en la avenida Pintor Sorolla, 8 (1914).

Fig. 6. F. Guerrero Strachan, plaza de San Ignacio, 1, comienzos del siglo XX

El apenas recurrir a las formas del modernismo lo diferencia de Manuel Rivera Vera, que precisa-

11 Sobre Guerrero Strachan pueden consultarse las obras de Pastor (1980), Rodríguez Marín (1994) o Lara, Martín Delgado y Asenjo (2010).

12 Las formas modernistas aparecen, muy tímidamente, solo en alguna de sus obras, como el *Cine Petit Palais*, de 1913, un edificio, ya derribado, que se ubicaba en la calle Liborio García.

13 No obstante, el estilo característico de Guerrero Strachan será el regionalista, pues a él pertenecen los que probablemente sean sus edificios más célebres: los *pisos de Félix Sáenz* en el paseo de Reding, el *Hotel Miramar* (originariamente Príncipe de Asturias), el *Hotel Caleta Palace* (posteriormente Sanatorio 18 de Julio), la *casa de Tomás Bolín* (actual Colegio de Arquitectos) o la primera fase del *Seminario*. También al regionalismo neoplateresco puede adscribirse la reforma que hizo para la preexistente *Villa Onieva*, un hotelito gemelo con el antiguo *Parque de San Antonio*, que habían sido edificados en 1902 para José Vílchez Sell, sin que se tengan datos del autor de los proyectos originarios (López, 2010, pp. 148-149).

Fig. 7. F. Guerrero Strachan, Especerías, 1, comienzos del siglo XX

Fig. 8. M. Rivera Vera y F. Guerrero Strachan, Antiguo Banco Hispano-Americano, 1905-07

mente será el principal autor en la capital de los escasos ejemplos decorativos *art nouveau* y *Sezessionn*, que realmente se pueden contar con los dedos de una mano (Rodríguez Marín, 1992-1993). De hecho, él fue quien diseñó esos tres edificios anteriormente comentados como ejemplo de fusión de neobarroco y modernismo *(almacenes Félix Sáenz, Alarcón Luján, 1* y *Echegaray, 3),* un híbrido que fue en el fondo lo que predominó aquí, a diferencia de otras ciudades mucho más periféricas pero bastante más modernistas, como Melilla, una localidad para la que Rivera también proyectó (Gallego, 1994)[14]. Igualmente se debe a él el hotelito más propiamente modernista de la ciudad: *Villa Suecia*, en el Limonar. La fama de Guerrero Strachan, y el dominio que llegó a ejercer en la arquitectura de la época, con una producción muy prolífica, hizo que durante muchos años se pensara que era el autor de algunos de los edificios de Rivera, como por ejemplo los *almacenes Félix Sáenz*[15]. Pero estudios posteriores demostraron que era Rivera el auténtico y casi único responsable de la (muy tenue) introducción del modernismo en la ciudad[16].

Sin embargo, y a pesar de sus edificios modernistas, la producción de Rivera es marcadamente ecléctica, y en realidad lo que hace es una arquitectura ecléctica con leves toques decorativos de *art nouveau* y del modernismo vienés. De hecho, su visión del modernismo es bastante ecléctica, además

14 En concreto, el edificio de viviendas del n.º *2 de la Avenida*, que guarda bastantes concomitancias, tanto compositivas como decorativas, con dos que proyectó para Málaga: el *n.º 1 de Alarcón Luján* y el *25 de Santa María* esquina a Molina Lario. Fusión eclecticismo-modernismo que también adopta en su principal obra fuera de Málaga: el *Teatro Cervantes* de Jaén (1905-7) (Hurley, 1996).

15 Navascués incurre en este tradicional error en una fecha en la que ya se conocía la paternidad de Rivera Vera (Navascués, 1993, p. 593). Equivocación también repetida por Urrutia en 1997, y no corregida en su segunda edición de un libro (2003, p. 96), por otra parte, de gran calidad, al igual que el de Navascués.

16 Un caso especial sería el ya comentado de Tomás Brioso, un arquitecto que comenzó a trabajar a finales del XIX (pues anteriormente había desempeñado su profesión en Badajoz) y que sin embargo parece que fue receptivo a la ornamentación modernista.

de sumamente atemperada, de manera que dichas obras solo destacan porque en Málaga apenas podemos hablar de modernismo (y siempre de manera entrecomillada); en una ciudad como Barcelona, sus edificios casi ni pasarían por modernistas. Así, en el resto de su obra recurrirá a otras formas. Por ejemplo, al neobarroquismo más estricto en construcciones como el *n.º 20 de la calle San Juan*, atribuida a él (Camacho, 2006, p. 336), o en sus colaboraciones con Guerrero Strachan, tanto en el *Banco Hispano-Americano* (1905-7) [Fig. 8] como en el *Ayuntamiento* (proyectado en 1911, las obras finalizaron en 1919). De todas formas, otros estudiosos ya han señalado cómo los aspectos más barroquizantes del Ayuntamiento, el atosigante recargamiento de su diseño general, son responsabilidad de Guerrero, mientras que algunos toques modernistas en rejas y vidrios se deben a Rivera (Rodríguez Marín, 1992-1993, p. 238)[17] [Fig. 9]. Particularmente interesantes resultan las fachadas laterales, donde se aprecian resabios vieneses sobre todo en los huecos (Navascués, 1993, p. 593). Otro tanto cabría decir del *Banco Hispano*, un edificio en el que también se fusiona el neobarroco francés con el modernismo vienés, aunque en este caso sucede lo contrario que en el Ayuntamiento: es mayor el peso estilístico de Rivera, por lo que prevalece lo modernista sobre lo barroquizante. En cambio, en otras obras Rivera sabe mostrarse sobrio, como en la coqueta *casa del jardinero del Parque* (1908-11), sin decoración salvo el recercado de los huecos y el estriado de los muros, y en el que prioriza el juego de volúmenes a distintas alturas (Rodríguez Marín, 1992-1993, p. 246). Mientras que en el hotelito *Villa San Rafael*, en el n.º 29 de Ramos Carrión, obra de 1914 (Rodríguez Marín, 1992-1993, p. 247), recurre a un claro estilo centroeuropeo, germánico, con tejados muy inclinados que le confieren una acusada personalidad en una ciudad sureña como Málaga (aunque se conservan algunos otros de estética similar, a los que más adelante aludiremos), aderezado con algunos toques del modernismo geométrico [Fig. 10].

Fig. 9. M. Rivera Vera y F. Guerrero Strachan, Ayuntamiento de Málaga, 1911-19

Las importantes colaboraciones de Guerrero Strachan y Rivera Vera, y la semejanza entre sus estilos cuando no se trata de decoración modernista, hacen que a ambos se puedan atribuir edificios no datados pero que siguen esta línea. Es el caso del *n.º 5 de Cortina del Muelle* [Fig. 11], el *4 de Caldererí*a o los *2 y 3 de la calle Salvago*. No obstante, Guerrero suele preferir en sus diseños las líneas rectas, mientras que Rivera trabajará más con formas curvas. En cuanto a la decoración, Guerrero opta preferentemente tanto por un mayor barroquismo como por la presencia de numerosos detalles neorrenacentistas y, en especial, neoplate-

17 Rivera también realizó proyectos con un diseño más marcadamente decimonónico, como el *Asilo de Jesús, María y José* (1913), que finalmente no se construyó (Rodríguez Marín, 1992-1993, pp. 241-242).

Fig. 10. M. Rivera Vera, Villa San Rafael, en Ramos Carrión, 29, 1914

rescos, lo que ya hemos visto que lo llevará, casi sin solución de continuidad, al regionalismo, en este caso fundiéndolos con el neomudéjar.

Junto a ellos, el otro gran arquitecto de principios de siglo será Daniel Rubio (1883-1968)[18]. Natural de Argamasilla de Calatrava (Ciudad Real), comenzó trabajando en Antequera, donde fue arquitecto municipal entre 1909 y 1910. Luego desempeñaría este mismo cargo durante diez años en Albacete, hasta que se instaló en Málaga en 1920, donde permanecería hasta su muerte salvo dos nuevas etapas intermedias como técnico municipal en Antequera (1924-1925 y 1933-1935). Si bien en la ciudad manchega manejó una gran variedad de registros estilísticos, como eclecticismo, neogótico, modernismo y regionalismo, en Málaga mostraría un interés prioritario por el regionalismo de veta neomudéjar. Su producción malagueña fue más limitada en cantidad que la de Guerrero y Rivera, si bien de él son algunos de los mejores edificios de la ciudad de entonces, como el *Mercado de Salamanca*, *Villa Fernanda* en el Miramar, o las *casas de la calle Sagasta, 5* y la *avenida de la Rosaleda, 3* y *4*. También a Rubio se debe una de las más interesantes viviendas plurifamiliares adscritas a las leyes de casas baratas: la *Casa de los Prados*, en la calle Puerto Parejo. Todos estos ejemplos sobresalen por un magnífico tratamiento tectónico y decorativo del ladrillo, combinado con el enlucido, la rejería y la madera.

Además, hay que hacer mención a la labor urbanística de Rubio, ya que él fue el redactor del *Proyecto de Ensanche de Málaga* de 1929[19]. Conocido precisamente como Plan Rubio, se trata del primer gran proyecto urbanístico de la ciudad, tras el más tibio *Plan de Mejoras y Reformas de la Ciudad de Málaga*, de 1924. Aunque apenas pudo llevarse a cabo, ya adelanta una actuación tan importante como la prolongación de la Alameda hacia el oeste, además de abogar por el embovedado del Guadalmedina, un tema de candente actualidad en los últimos años.

Aparte de estos tres, hay otro nombre destacado en esa época: Julio O'Brien. De procedencia francesa aunque con inequívoco origen irlandés, solo se conocen dos obras suyas en la ciudad, pero se trata de dos de los cuatro ejemplos más afrancesados de toda la arquitectura local: el *Palacio de la Tinta* y el actual *colegio de la Presentación*. En ambos, este arquitecto utiliza formas recurrentes en la producción del Segundo Imperio galo, sobre todo de los edificios de París. El *Palacio de la Tinta*, construido en 1908 para la sede de la Compañía de Ferrocarriles Andaluces (que le daban su nombre popular por la cantidad de tinta que

18 Sobre las etapas antequerana y malagueña de Rubio deben citarse los artículos de Lara (2008). Sobre su fase albaceteña, el libro de Gutiérrez Mozo (2006).
19 Sobre el urbanismo malagueño en la primera mitad del siglo XX debe citarse el libro de Reinoso (2005).

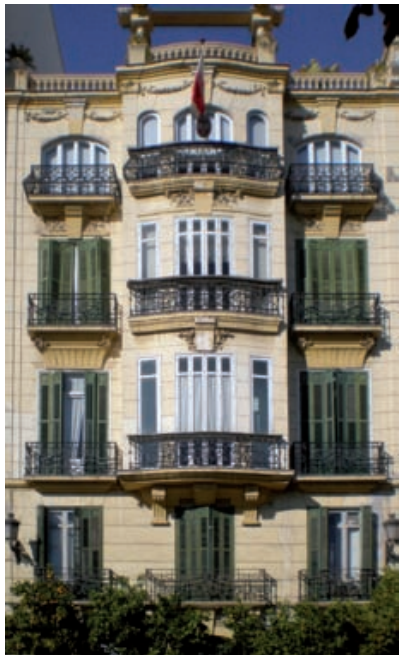


Fig. 11. Cortina del Muelle, 5, comienzos del siglo XX

Fig. 12. J. O'Brien, Palacio de la Tinta, 1908 (foto: Té y Kriptonita)

se necesitaba para los billetes), y en la actualidad sede de la Agencia Andaluza del Agua, destaca por su inequívoco toque parisino, con algunos detalles de vinculación modernista [Fig. 12]. Aunque es un modelo muy habitual en otras capitales españolas, la casi inexistencia de otras obras semejantes en Málaga lo convierten en un caso singular, pese a lo tardío de su introducción. En cuanto al edificio principal del *colegio concertado de las hermanas de la Presentación* (recientemente rehabilitado), originariamente se trataba de la residencia de O'Brien [Fig. 13]. Es un hotel de considerable empaque, con una atractiva composición asimétrica por medio de cuerpos entrantes y salientes. La comparación entre ambos edificios resulta interesante, ya que, pese a utilizar formas decorativas similares, como se aprecia sobre todo en los guardapolvos y los balcones de obra calados, el *Palacio de la Tinta* opta por la simetría más absoluta, mientras que la casa juega con la asimetría. Nada más conocemos de este autor, aunque sendos ejemplos lo hacen merecedor de un puesto de honor en la historia de la arquitectura malagueña.

Por consiguiente, Málaga contaba en las tres primeras décadas del siglo con seis arquitectos con una producción homogénea pero a la vez singularizada. Tomás Brioso y José Novillo constituyeron el enlace natural entre el eclecticismo decimonónico y formas nuevas como el modernismo. Julio O'Brien hizo una arquitectura marcadamente afrancesada. Fernando Guerrero Strachan fue el más versátil, al manejar todos los estilos historicistas de la época excepto el *art nouveau*: neobarroco, neogótico, regionalismo neoplateresco, regionalismo neomudéjar y regionalismo montañés. Manuel Rivera Vera recurrirá al eclecticismo neobarroco y a la decoración modernista. Y Daniel Rubio siempre se movió dentro de los márgenes del regionalismo neomudéjar. Es decir, todos ellos se encuadran perfectamente en las tendencias perpetuadoras del historicismo y el eclecticismo decimonónicos, incluyendo su relectura regionalista, pero a la vez

Fig. 13. J. O'Brien, Actual Colegio de la Presentación, comienzos del siglo XX

cada uno aportaría un toque propio, que dota de personalidad a su obra. Y los seis son absolutamente impermeables a cualquier influencia del Movimiento Moderno. Por eso puede decirse que su mentalidad estética es plenamente decimonónica, pese a realizar su producción en el nuevo siglo. A ellos hay que añadir otros autores bastante menos destacados, al menos en lo que respecta a la repercusión de su obra, como los arquitectos Eduardo Esteve Monasterio (que fue arquitecto municipal desde 1926), Antonio Rubio Torres, Arturo de la Villa, Manuel Llorens Díaz y Ricardo Santa Cruz, o el maestro Andrés L. Ocarci (Lara, 2010, p. 16; Camacho y Morente, 2005, p. 128). Básicamente se centraron en el diseño de viviendas, entre ellas diversos hotelitos de los barrios residenciales.

Hay una gran cantidad de construcciones cuyos autores –a falta de un vaciado en profundidad de diversos archivos locales y nacionales– desconocemos, lo cual es de lamentar, ya que se trata de obras magníficas, aunque es bien seguro que sean fruto de cualquiera de los arriba citados. Por eso, sus dataciones son hipótesis aproximadas basadas en rasgos estilísticos. En un párrafo anterior comentamos que los edificios de O'Brien son dos de los cuatro más afrancesados de la Málaga de entonces. El tercero es la ya comentada *Villa Rosalía (actual Rocío)*, de Novillo. Y el cuarto, la soberbia *Villa Valdecilla*, una impresionante mansión emplazada en el n.º 46 de Juan Valera, desde donde domina todo el Valle de los Galanes y Pedregalejo, en la colina coronada por el *Colegio de las Esclavas*, y que puede datarse en la primera o segunda década del XX [Fig. 14]. Su carácter francés es diferente al de las construcciones de O'Brien, y más ligado al de *Villa Rocío:* pese a que es innegable su relación con la arquitectura del Segundo Imperio, se aproxima más directamente a los modelos del siglo XVII. Grandioso sin caer en la ostentación, con un magnífico uso de elementos salientes como pórticos y torreones para evitar la monotonía de un paralelepípedo compacto, constituye uno de los mejores hoteles (en el sentido de mansión unifamiliar exenta y ajardinada) de toda la arquitectura malagueña.

Otros edificios por ahora anónimos son, además de los citados y atribuidos a Guerrero Strachan o Rivera Vera, numerosas viviendas unifamiliares de barrios residenciales en expansión de la zona oriental, como Limonar, Miramar, Caleta, Pedregalejo y Valle de los Galanes, muchas de ellas elegantes hotelitos de considerable empaque arquitectónico que, no obstante, constituyen solo un pequeño porcentaje conservado de los construidos en aquellos años, cuya sustitución por bloques

plurifamiliares durante el auge constructivo de los sesenta y setenta ha sido una de las más tristes de la historia del patrimonio artístico malagueño[20]. También varios de otras zonas residenciales que se desarrollaron en aquellos años en sectores de ensanche, como el camino de Antequera (frente al hospital Carlos Haya) o la zona comprendida por las calles Conde de Ureña, Hurtado de Mendoza, Pedro de Quejana y Luis de Maceda.

En un tono bastante menor, pero no menos interesante, se encuentra un grupo de casas unifamiliares de clase media en Pedregalejo, concretamente en las calles *Perú, 1* y *3, el Salvador, 3* y *pasaje Perú, 3* [Fig. 15]. Se trata de cuatro pequeños hotelitos de solo planta baja emplazados en unas calles de trazado ortogonal. Su arquitectura, muy homogénea, presenta gran sencillez, con elementos del chalet suizo, como las cresterías caladas. Se conservan en su forma original estas cuatro, aunque parece que el conjunto estaba compuesto por al menos dos más, que sin embargo han sido excesivamente alteradas, hasta quedar prácticamente irreconocibles.

Fig. 14. Villa Valdecilla, en Juan Valera, 46, comienzos del siglo XX

Fig. 15. Conjunto de casas unifamiliares en la zona de la calle Perú, comienzos del siglo XX

Más allá del barroco

Volviendo a los asuntos estéticos, hay que indicar que no solo de barroco viven los arquitectos de esos años. Aunque es innegable el predominio del eclecticismo neobarroco en las dos primeras décadas del siglo, no se abandonan otros estilos. Es lo que sucede, por ejemplo, con el neogótico,

20 Y algunos se hallan en un pésimo estado de conservación. Es el caso, por ejemplo, del majestuoso palacete del *n.º 12 de la avenida de Rosales*, en Pedregalejo, con un interesante pórtico y mansardas en los tejados. Una novela ambientada en la alta sociedad malagueña de la zona de la Caleta, es la célebre *Comedia sentimental* de Ricardo León (1909).

Fig. 16. F. Guerrero Strachan, Iglesia del Sagrado Corazón (jesuitas), 1907-20

quizás el historicismo más destacado del XIX junto con los neoclasicismos y el neomudéjar, y que en aquellos años sigue considerándose el estilo ideal para la arquitectura religiosa[21]. En la Málaga de comienzos del XX se levantaron dos de los templos neogóticos de la capital, ambos proyectados por Fernando Guerrero Strachan: la *capilla del Colegio de San Manuel* y la *iglesia del Sagrado Corazón* (de los jesuitas). En sendos casos se recurre a un tratamiento muy ecléctico de las formas ojivales, con una síntesis en la que predominan básicamente lo hispano y, en menor medida, lo francés (con independencia de que, por supuesto, el origen del gótico se halla en Francia, mientras que los otros países se dedicaron a su adaptación). En la primera, de 1922, el arquitecto hace un interesante empleo de nuevos materiales como el hormigón, adaptado a las formas góticas, y en el que destaca el rosetón central. Sin embargo, la solución neomudéjar con la que remata la fachada, por medio de dos espadañas con arcos de herradura coronados por aleros, es muy poco acertada, y consigue deslucir el conjunto. Curiosamente, no era así el proyecto inicial, que contaba solo con una espadaña, mientras que en el lado izquierdo se situaba una torre de mayor altura incluso que el gablete central, con lo que se creaba un más atractivo efecto asimétrico y escalonado[22]. Puede que motivos económicos llevaran finalmente a adoptar la solución definitiva. El interior, bastante sencillo, cuenta con una sola nave.

En cambio, unos años antes había conseguido, en la *iglesia de la Compañía de Jesús* (1907-1920), el que probablemente sea el más característico edificio neogótico de la ciudad, bastante más llamativo que el caso paradigmático del XIX, la *parroquia de San Pablo*, que diseñara Gerónimo Cuervo con mayor sobriedad [Fig. 16]. En ella Guerrero Strachan vuelve a demostrar su preferencia por las formas hispánicas (nacionalismo estético que explicaría su rechazo del modernismo), buscando ahora su inspiración en las catedrales de Toledo y Burgos, y en el monasterio burgalés de las Huelgas. Es decir, el gótico prototípico español, más leves toques mudéjares. De planta basilical con tres naves, cuenta con triforio decorado con mosaicos, un rasgo de eclecticismo muy habitual en los historicismos medievalizantes. A diferencia del ejemplo anterior, la fachada, muy ornamentada, es resuelta con brillantez: pese a que queda deslucida y encajonada por los edificios adyacentes, sobresalen el gablete, el rosetón y las dos torres. Junto a *la iglesia del Sagrado Corazón* se sitúa la *sede de la Compañía*, con una elegante fachada curva, y que también recurre a arcos ojivales y a una sencilla decoración a base de cardinas en la cornisa. Mucho menos interesante resulta la ya citada *parroquia de San Miguel del Miramar*, de los padres paúles, obra de 1907 de Tomás Brioso, con diversas reformas posteriores.

El neogótico no solo se empleará para tipologías religiosas. Por ejemplo, una de las más monumentales viviendas unifamiliares de la zona de la Caleta, *Villa Venecia* (antiguo n.º 8 de la avenida del Pintor Sorolla), proyectada en 1902 por Antonio Ruiz (López, 2010, p. 151), recurría al neogótico veneciano para dar como resultado una reelaboración del modelo del Palacio Ducal [Fig. 17]. Por desgracia, es uno de tantos hoteles desaparecidos y sustituidos por bloques de pisos

21 No solo a comienzos de siglo. Aún en su mediación, dos arquitectos racionalistas como Casto Fernández Shaw y Fernando Morilla Cabello, recurren a la relectura moderna de las formas ojivales para dos templos de Málaga: Fernández Shaw en la *iglesia del colegio de la Asunción* (1948) y Morilla en la *parroquia de Fátima* (1961). La extravagancia de este último edificio ha llevado a Maite Méndez a definirlo ingeniosamente como «neogótico galáctico» (Méndez, 2010, p. 141).

22 Archivo Municipal de Málaga (AMM), leg. 3.145/14.

Fig. 17. A. Ruiz, Villa Venecia (1902, desaparecida) (en Pastor, 1980)

Fig. 18. E. Verdú, Estación de suburbanos, 1911

a partir de los años setenta, cuando se aliaron la repulsa contemporánea por el eclecticismo con la especulación inmobiliaria para dar como resultado la destrucción de gran parte del patrimonio arquitectónico de la alta burguesía de finales del XIX y comienzos del XX. Curiosamente, en el otro extremo del espectro tipológico, similar e incluso peor suerte han corrido las industrias propiedad de muchos de los que habitaban dichas mansiones.

El clasicismo tampoco se abandona pese a ese recargamiento neobarroquizante tan característico del eclecticismo de principios de siglo. Más adelante nos referiremos al *Banco de España*, un ejemplo tardío pero quizás el más propiamente neoclásico de toda la ciudad. En esta ocasión, debemos aludir a un edificio tan interesante como la *Estación de suburbanos* en la entrada del puerto, obra de Enrique Verdú datada en 1911 (Reinoso, 2011, p. 24) [Fig. 18]. Es este un buen ejemplo de cómo la sencillez y la pequeña escala no son óbice para la calidad arquitectónica, e incluso para una sobria y discreta monumentalidad. De hecho, es una de las mejores construcciones de inicios del XX, y su fusión de piedra y ladrillo permite entroncarlo hasta con la obra de Juan de Villanueva. Precisamente el uso de dichos materiales lo diferencia de la mayoría de edificios aquí estudiados, caracterizados por el enlucido de fachadas.

En cuanto a los hoteles, uno de los más monumentales de la zona de la Caleta era *Villa Feliciana*, posteriormente *Pensión Limonar*, y que en la actualidad ya no se conserva (López, 2010, p. 242). Edificada en 1904 en el n.º 2 del paseo del Limonar, era una mansión de bajo más dos plantas que remitía a modelos del renacimiento italiano, sobre todo por el uso de almohadillado y la presencia de frontones rematando algunos huecos. Un caso también muy interesante de clasicismo lo constituye el hotelito emplazado en el n.º 46 del paseo de Sancha, *Villa Amalia:* con predominio de volúmenes prismáticos, el elemento de mayor impacto visual es un pórtico tetrástilo con columnas corintias de fuste marmóleo y capitel enlucido, que sostienen un mirador cúbico. La presencia de ménsulas gigantescas bajo los balcones redunda en un resultado que tiene mucho de ejercicio manierista, sin que se esté recreando ninguna obra en particular y sin que se caiga en ningún exceso ornamental. Muy diferente es, en cambio, el clasicismo de *la Torrecilla,* la villa de la familia Van

Fig. 19. Sánchez Pastor, 6, comienzos del siglo XX

Dulken en el n.º 61 de la avenida del Pintor Sorolla, proyectada en 1916 por Guerrero Strachan, y que con su uso de galerías columnadas enlaza con determinadas soluciones de la arquitectura colonial americana[23].

Por supuesto, dentro del clasicismo deben citarse el neorrenacimiento y, sobre todo, el neoplateresco. Si el neorrenacimiento, entendido como un clasicismo que recurre a los modelos italianos del *Quattrocento* y *Cinquecento*, sin excesos ornamentales, fue un estilo muy empleado en el XIX, a comienzos del XX se preferirá el neoplateresco, por otro lado también muy frecuente en el XIX. De ahí que en la época aquí estudiada encontremos bastantes casos de decoración a base de grutescos, *candelieri*, medallones y tondos con cabezas con yelmos. Un buen ejemplo es el actual *Centro Andaluz de las Letras*, atribuido a Guerrero Strachan. Dichas formas, precisamente, enlazarán de manera natural con el regionalismo de los años veinte, desde el momento en que el plateresco, al igual que el mudéjar, había sido considerado desde el Ochocientos como una de las dos grandes aportaciones de España a la creatividad arquitectónica[24]. Dos estilos que, curiosamente, eran de concepción ecléctica, pese a originarse en la Baja Edad Media y el Renacimiento. En el caso malagueño, las formas neoplaterescas serán las preferidas por Guerrero Strachan en sus edificios regionalistas, como el *Hotel Príncipe de Asturias* (luego Miramar, 1921), dos de las *casas de Félix Sáenz* (1922) o la vivienda de *Victoria, 38*. Todo esto no hace más que redundar en la idea de que el regionalismo es básicamente la última gran manifestación de la tradición historicista y ecléctica desarrollada en el XIX. O lo que es lo mismo: el canto de cisne del eclecticismo decimonónico ya bien entrado el nuevo siglo. Pero sus innegables particularidades estilísticas, además de cronológicas, lo hacen merecedor de un capítulo independiente.

Cambiemos ahora radicalmente de estilo. También de comienzos del siglo XX es un edificio de fisonomía eminentemente decimonónica: la estrecha casa neoárabe, entre medianerías, del *n.º 6 de la calle Sánchez Pastor* [Fig. 19]. En concreto, se trata de un magnífico ejemplo de esa decoración neoalhambresca que tanto predicamento tuvo en el Ochocientos, asociada principalmente a viviendas y a edificios de recreo o espectáculos, y casi siempre entendida como metáfora del lujo, el ocio y el exotismo. Pese a su enorme estrechez, con solo un hueco por altura (una irregularidad de parcela muy característica de las viviendas plurifamiliares decimonónicas), sucede algo similar que con el eclecticismo local: su exterior es mucho más recargado que el gran ejemplo de vivienda neoárabe del XIX en Málaga, la *Villa Cele María* del n.º 44 del paseo de Sancha. El bajo se organiza mediante dos arcos de herradura califales, mientras que las otras tres plantas utilizan los arcos festoneados, angrelados y con mocárabes característicos de la arquitectura nazarí: individual en el primero, geminados los del segundo y tercero. Por todo el mundo nos encontramos edificios neoárabes que, al igual que este, hacen una interpretación sui generis de la arquitectura islámica, ya que presentan fachadas muy ornamentadas, mientras que el Islam se caracterizaba precisamente por unas fachadas sobrias que ocultaban un interior esplendoroso. Literalmente, el neoárabe lo que hace es volver del revés la arquitectura musulmana, invertir su sentido primigenio.

23 Ctesifonte López incluye el plano de este hotelito en su libro, aunque erróneamente lo comenta en el apartado dedicado a la hacienda de *Bella Vista* (López, 2010, pp. 185 y 436).

24 Un interesante estudio sobre esta concepción nacionalista de las formas arquitectónicas es el libro de Bueno Fidel (1987).

Más allá de esa concepción epidérmica, y por tanto más próximo a la auténtica esencia de la arquitectura islámica, se halla en la ciudad un edificio algo más tardío, que en cierta medida se escapa a la cronología aquí abordada, pero que consideramos pertinente citar en este capítulo, precisamente para compararlo con la casa anterior. Se trata del *Castillo de Santa Catalina,* una villa de recreo ubicada en la zona alta del cerro del Miramar [Fig. 20]. Propiedad del conde de Mieres, Manuel Loring Martínez, fue diseñado en 1929 por los arquitectos parisinos Levard y Lahalle (Morente, 1990). Es decir, se trata de un edificio de importación, un encargo a unos autores extranjeros que muy probablemente no pisaron la ciudad. En los años en que en Málaga triunfaba el regionalismo, basado en la exteriorización decorativa de las formas del pasado, los franceses proponen un historicismo más renovador. Para ello recurren a un exterior macizo, prismático y desornamentado, que con su color rojizo confiere a la villa una fisonomía de fortaleza magrebí o de Al-Ándalus, mientras que la decoración –que tampoco cae en excesos– se reserva para el interior. Es decir, lo que era habitual en la arquitectura hispanomusulmana, eminentemente introvertida, con un ornamento pensado para el disfrute exclusivo de los habitantes de la casa y sus invitados. Un buen ejemplo, en suma, de cómo a través del historicismo también se puede llegar a una arquitectura basada en la simplicidad de formas y, en cierta medida, emparentarse con determinadas soluciones que estaba planteando el Movimiento Moderno. Porque algunas reinterpretaciones del pasado podían conducir, sin complejos, a la modernidad[25].

Fig. 20. Levard y Lahalle, Castillo de Santa Catalina, 1929

Íntimamente ligado al neomusulmán se encuentra el neomudéjar, aunque su uso revela un concepto arquitectónico en cierta medida diferente. De hecho, ya comentamos cómo en el Ochocientos los teóricos de la arquitectura consideraban en nuestro país que el mudéjar era la principal aportación de la arquitectura española, por lo que se revestía de un carácter nacionalista. A la vez, resultaba evidente que el mudejarismo ya era una forma de eclecticismo. Sin embargo, aunque en apariencia se trate de un historicismo más, existe un entronque de esta tendencia con cierta idea de la modernidad, al menos en lo que respecta a la sinceridad de los materiales, en concreto a la no ocultación del ladrillo, y a la desornamentación de la que hacen gala muchas de estas construcciones. Es la denominada «arquitectura de ladrillo», que produjo algunos de los edificios más funcionales de todo el siglo XIX, principalmente viviendas y arquitectura industrial (Adell, 1987 y García Gómez, 2005-2006). Ese abaratamiento, además de razones estéticas, explica que en Málaga (como en numerosas ciudades españolas, sobre todo de Andalucía) encontremos numerosos ejemplos de neomudejarismo desde la

25 En una línea bastante similar, aunque algo más historicista, en 1934 Enrique Atencia proyectaría el célebre *Castillo del Bil Bil* en Benalmádena. Guerrero Strachan había diseñado en 1912 un hotelito en la actual calle Goethe, en el Limonar, con rasgos de castillo árabe (López, 2010, p. 287).

Fig. 21. Antigua Villa la Pérgola, en el paseo del Miramar, 21, 1927

primera década del XX. No solo los grandes hitos de la arquitectura pública, sino también multitud de viviendas de barrios populares, principalmente casas-matas (de solo planta baja) con zócalos y recercados de huecos trabajados en ladrillo, con o sin decoración. Sin embargo, su vinculación con el regionalismo hace que sea más adecuado abordar el neomudejarismo en el capítulo dedicado a este estilo. Como ya se dijo, Guerrero Strachan y, muy en especial, Daniel Rubio, fueron los autores que más diseñaron en clave neomudéjar. En este último caso, una obra paradigmática es el *Mercado de Salamanca* (1922-5), un ecléctico edificio dominado por su monumental arco de herradura (en un inequívoco diálogo con el decimonónico de *Atarazanas*), en el que lo neoárabe y lo neomudéjar se funden con algunos toques modernistas, sin que falte un cierto sabor regionalista[26].

Otra tendencia de la que también encontramos diversos ejemplos en la arquitectura doméstica malagueña es la de la arquitectura centroeuropea. Por un lado, el chalet suizo, con sus cresterías de madera que constituyen una de las principales señas de identidad de numerosos hotelitos (al igual que en toda España) desde el último cuarto del XIX. Sin embargo, en la mayoría de los casos, como el ya citado *conjunto de calle Perú* y aledañas en Pedregalejo, el *n.º 28 del paseo del Limonar*, la desaparecida *Villa Pepita* en el paseo de Miramar, 1 (Guerrero Strachan, 1905), *la Rotonda* en el paseo de Miramar, 40 (Antonio Ruiz, 1908) (López, 2010, p. 209), el *n.º 18 de Juan Valera*, el *14 de Fernández Shaw*, el *13 de Eugenio Sellés* o el *24 de Octavio Picón* (un hotelito con una interesantísima aunque poco funcional planta de cruz en aspa), se trata simplemente de unos toques en los tejados, muy inclinados y con aleros muy salientes, rematados con cresterías y, a veces, con tirantes de madera.

Por eso, pese a contar con bastantes menos ejemplos, más significativo resulta el empleo de la tradición arquitectónica alemana en varias viviendas unifamiliares locales, con sus tejados extremadamente inclinados, con aleros salientes, e incluso con entramado de madera en las fachadas. Además de la ya comentada *Villa San Rafael* (Ramos Carrión, 29), es el caso de hotelitos como los del *paseo del Miramar, 21* (antigua *la Pérgola*, 1927) (López, 2010, p. 228) [Fig. 21], *Villa Miramar* en la calle Rafael Pérez Estrada esquina al paseo marítimo Pablo Ruiz Picasso, *Villa San Pedro* en la calle Campos Elíseos, *Hurtado de Mendoza, 8* y *15*[27] [Fig. 22], *Conde de Ureña, 22*, *Camino Nuevo, 9*, *Pintor Rodríguez Salinas, 8* (con un interesante toque modernista), *Monte de Sancha, 14*, *Villa María* (Juan Sebastián Elcano, 97), *Villa Mari Carmen* (avenida de Carlos

26 Su fisonomía árabe permitió que resultara creíble como zoco de Argel en la película *Mando perdido (Lost Command*, Mark Robson, 1966), ambientada en la guerra de Argelia y rodada casi íntegramente en la provincia de Málaga. Con una función similar, también aparece el *Castillo del Bil-Bil*.

27 En esa calle del barrio de la Victoria, una de las que conserva más ejemplos de arquitectura de comienzos del XX, en concreto varios hotelitos de pequeño tamaño y recientemente rehabilitados, hay otras casas con tejados de tradición centroeuropea, aunque coronando edificios con estética neomudéjar. Esto le da un toque regionalista, similar a muchas casas de Ciudad Jardín, o a determinadas de Pedregalejo, como el *n.º 30 de Vicente Espinel*.

Haya, 103) o la coqueta *casita del guarda de Villa Rocío* (Limonar, 40). En cuanto a las casas derribadas, deben citarse *Villa Sankt Moritz* (actual avenida del Pintor Sorolla, 8), monumental casa proyectada en 1914 por Guerrero Strachan (López, 2010, p. 150), y tres hoteles del paseo del Limonar: *Torre Belga* (1903), *Torre Alta* (1904) y *Villa Suiza* (1904) (López, 2010, p. 245).

Además de las casas, inequívocos rasgos centroeuropeos presenta el colegio, de monjas francesas, de la Inmaculada Concepción y Sagrada Familia, más conocido como *el Monte*, en el Camino Nuevo. Obra de Guerrero Strachan inaugurada en 1926 (Camacho, 2006, p. 288), dicha autoría cuestiona la tradicional división de su obra en dos grandes etapas: una primera más ecléctica y otra, la de los años veinte, dominada casi exclusivamente por el regionalismo. O lo que es lo mismo: mientras que al principio Guerrero se mostró más receptivo a formas foráneas, en su segunda etapa la elección de formas hispánicas llevaría aparejada una reivindicación del carácter nacional, es decir, el discurso paradigmático de los regionalismos: su culminación sería el *pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla* de 1929, en el que recrea el patio del Palacio Episcopal. Pues bien, tres años antes, en *el Monte*, hace un edificio con bastantes elementos nórdicos, sobre todo los chapiteles, en el que hay muy poco de «español». El colegio, por tanto, constituye una prueba de que, a lo largo de su carrera, Guerrero recurrió a prácticamente todo el repertorio de formas historicistas y eclécticas. La capilla del colegio sería obra de 1948 de Enrique Atencia, quien realiza el único caso de neorrománico en la arquitectura malagueña, mientras que en otras de sus iglesias optaría por un monumental neobarroco clasicista[28].

Fig. 22. Hurtado de Mendoza, 8, comienzos del siglo XX

Por otra parte, se construyeron en la Málaga de entonces (como en tantas ciudades españolas y europeas) otras villas que poseen un estilo menos evidente, en el sentido de que no predomina la decoración, y los protagonistas son los elementos meramente constructivos. Además, se caracterizan por composiciones asimétricas, la mejor forma de dinamizar una vivienda unifamiliar exenta. Cuando contemplamos este tipo de edificios, nos damos perfecta cuenta de cómo las principales innovaciones de la arquitectura contemporánea se produjeron en la tipología doméstica, pues existe una línea que comienza en mansiones pintorescas inglesas del XVIII y, pasando por sus equivalentes rurales y urbanos del Ochocientos, desemboca en las casas del Movimiento Moderno, sobre todo en el organicismo de Frank Lloyd Wright o en la obra de Richard Neutra. No pretendemos, por supuesto, sostener que este eclecticismo es similar a sus formas, pero es innegable la relación entre dichas asimetrías y la planta libre.

Un buen ejemplo de lo que decimos lo constituye *Villa María*, en el n.º 63 del paseo de Sancha, esquina al Camino Nuevo [Fig. 23]. Parece ser que su estado actual es fruto de una reforma que Guerrero Strachan hizo en 1917 a una casa que existía desde finales del XIX (López, 2010, pp. 124-5). A

28 Atencia culminó otras obras proyectadas o iniciadas por Guerrero, como el *Seminario* o el *Colegio de los Ángeles Custodios* (Morente, 1992-1993, p. 314).

Fig. 23. Villa María, en el paseo de Sancha, 63. Casa de finales del XIX reformada por F. Guerrero Strachan en 1917

diferencia de los hoteles compactos del Ochocientos malagueño, con predominio de la simetría y un reducido, por lo general, juego de volúmenes, esta casa ya muestra las que serán algunas de las constantes de nuestro autor: asimetría compositiva (las cuatro fachadas son todas distintas), volúmenes salientes, torres, galerías abiertas y discretos detalles ornamentales neorrenacentistas. El resultado es uno de los hotelitos más atractivos de la ciudad, sin apenas recurrir a la decoración añadida, de manera que la riqueza imaginativa de la composición ya actúa como dinamizador «ornamental» de su exterior.

Hay casos asimétricos igualmente interesantes. Por ejemplo *Villa Alegre*, en el n.º 4 del paseo del Limonar, un hotelito edificado en 1904 (López, 2010, p. 243). La decoración se limita al recercado de los huecos (con apilastrado y sobredinteles) y el cornisamento, además de a las rejerías, mientras que lo más llamativo del conjunto es el juego de volúmenes, con un cuerpo poligonal que ocupa las dos alturas a la izquierda y un mirador de hierro y cristal en el bajo de la derecha, rematado por una terraza que también ocupa la parte central de la segunda planta. Con gran secillez, se consigue una gran efectividad compositiva, con un resultado mucho más compacto que en el hotel anterior. También es destacable el *n.º 37 de Conde de Ureña*, una fachada lateral con torre en la izquierda, que se adapta a la cerradísima curva de ese punto mediante tres planos oblicuos dispuestos de manera cóncava. Una solución que está en consonancia con muchos ejemplos del barroco, pese a que prácticamente se elimina la decoración más allá de la meramente arquitectónica, principalmente sobredinteles y apilastrado.

Otras casas, de similar línea estilística, se caracterizan precisamente por esa simetría tan del gusto decimonónico. Por supuesto, la simetría o asimetría no debe ser un criterio valorativo, pese a que la vivienda unifamiliar del Movimiento Moderno haya optado en la mayoría de los casos por lo asimétrico como rechazo justamente de la composición academicista e historicista. Un hotelito muy atractivo gracias al sabio uso de la composición simétrica es *Villa Niza*, en el n.º 34 del paseo del Limonar [Fig. 24]. La fusión de lo rectilíneo y lo curvo en el tratamiento de los volúmenes, además del impacto visual de los dos grandes cierros curvilíneos a ambos lados de la puerta, dan como resultado un exterior de gran potencia visual, sin recurrir prácticamente a la decoración, sino solo a los elementos y complementos meramente tectónicos (únicamente hay en los huecos algunos motivos neoplaterescos, además de las cresterías de los tejados). Una yuxtaposición de volúmenes interpenetrados que, en cierta medida, lo acerca a ciertas soluciones contemporáneas herederas de las propuestas de los arquitectos revolucionarios del XVIII, según la línea trazada por Kaufmann (1982). Con una simetría completamente opuesta se encuentra *Villa Victoria*, en el n.º 9 de Pedro de Quejana. Si en la anterior los volúmenes centrales son salientes, en este caso los dos cubos laterales dejan entre ellos un amplio porche columnado. Además, esta casa cuenta con una más abundante decoración neoplateresca en los huecos.

Anacronismos años treinta

Por último, antes de abandonar la capital y dirigirnos a la provincia, no debemos pasar por alto algunos edificios que, muy tardíamente, se diseñaron siguiendo estos esquemas historicistas y/o eclécticos. En concreto, deben destacarse tres obras ya de los años treinta: la *Junta de Obras del Puerto*, el *Cine Echegaray* y el *Banco de España*. La primera, un edificio exento proyectado en 1932 por el ingeniero Manuel Aceña González, es un claro exponente de un neobarroco clasicista, cuya fuente de inspiración es la setecentista *lonja* barcelonesa (Camacho, 2006, p. 315) [Fig. 25]. El resultado es de gran elegancia, un edificio rectangular con pórticos centrales en tres de sus cuatro fachadas. Los dos pisos superiores se hallan homogeneizados por un apilastrado gigante de fuste liso, para diferenciarlo de las pilastras con estrías horizontales de la planta baja, que actúa a modo de basamento.

El cine, según diseño de Rivera Vera de 1932, es, junto al *Ayuntamiento*, uno de los edificios más recargados de la época, con una fachada algo atosigada por la decoración (que incluye algunos elementos modernistas) y por la superposición de frontones[29] [Fig. 26]. En cuanto al banco, obra de José Yarnoz de la Rosa, de 1933-1936, con su potente pórtico hexástilo corintio, es el edificio más tópicamente neoclásico de toda la ciudad, mucho más que la construcción que se suele considerar exponente de este estilo, y que no es más que un magnífico ejemplo del clasicismo académico, que sigue básicamente el modelo del palacio renacen-

Fig. 24. Villa Niza, en el paseo del Limonar, 34, comienzos del siglo XX

Fig. 25. M. Aceña González, Junta de Obras del Puerto, 1932

29 En 2009 se reinauguró el local, ahora como *Teatro Echegaray*, tras ser rehabilitado por Francisco Peñalosa y Salvador Moreno Peralta, que únicamente mantuvieron la crujía de fachada (incluyendo las escaleras y la fachada interior de acceso a la sala, que dialoga en su planteamiento y decoración con la exterior).

Fig. 26. M. Rivera Vera, Cine Echegaray, 1932

Fig. 27. J. Yarnoz de la Rosa, Banco de España, 1933-36

tista italiano: la Aduana[30] [Fig. 27]. No obstante, la simplicidad y austeridad del nítido volumen del banco propone una relectura del clasicismo en ciertos términos racionalistas, evidente sobre todo en sus fachadas laterales y trasera.

Se trata, sobre todo las dos primeras, de obras anacrónicas, más aún si tenemos en cuenta que coetáneamente Antonio Sánchez Esteve proyectó los cines art-déco *Torcal de Antequera* (1933) y *Málaga-Cinema* (1935), este último con un mayor racionalismo. Y, por supuesto, que en 1939 se construyó el primer gran edificio racionalista de la ciudad: el *Mercado de Mayoristas* de Luis Gutiérrez Soto. La severidad de sus volúmenes hace que, por ejemplo, el *Cine Echegaray* parezca lo que realmente es: una construcción de otra época, una perpetuación de la arquitectura decimonónica treinta años después de que su siglo hubiera acabado. Pero, ¿por eso deja de ser válido? La respuesta es peliaguda (sobre todo al tratarse este de un libro centrado principalmente en la arquitectura de la modernidad), aunque creemos que es negativa, es decir, que cuenta con valores intrínsecos, y que a veces los historiadores del arte tenemos demasiado en cuenta las fechas, que solemos anteponer a los criterios estrictamente artísticos. En la historia de todas las artes siempre ha habido creadores anacrónicos, incluso retrógrados por utilizar formas ya desfasadas en su época, que han producido algunas de las mejores obras de la historia de la humanidad. No es el caso del *Cine Echegaray*, evidentemente, que ni siquiera es uno de los grandes edificios malagueños pese al atractivo diseño integral por parte de Rivera de todos los complementos decorativos (que lo vincula tanto con el *Arts & Crafts* como con el modernismo), pero es innegable que constituye una construcción interesante. Aunque lo que realmente pone de manifesto al relacionarse con el *Málaga-Cinema*, el *Torcal* y el *Mercado de Mayoristas* es

30 Sobre los clasicismos en la arquitectura decimonónica local, ver García Gómez (2005).

Fig. 28. Casa Bouderè de Antequera, construida en 1909 y reformada por Daniel Rubio en los años veinte (foto: G. Marín)

Fig. 29. T. Edward Collcutt y S. Hinge Hamp, Hotel Reina Victoria de Ronda, 1906 (foto: S. Ramírez)

que, en términos históricos, las comparaciones estéticas sí que resultan odiosas. Mientras unos eran incapaces de dejar de mirar hacia atrás, de abandonar un pasado entendido como principio supremo de autoridad, otros ya tenían fija la vista hacia delante, anunciando el futuro[31].

Eclecticismos en la provincia

En las principales poblaciones de la provincia, el caso es muy similar al de la capital malagueña. En ciudades como Antequera, Ronda, Vélez-Málaga, Marbella, Alhaurín el Grande, Coín, Álora, Archidona, Campillos o Nerja, encontraremos diversos edificios eclécticos de comienzos del siglo XX. La mayoría se trata de viviendas, tanto unifamiliares como plurifamiliares, algunas tan destacadas como la monumental *Casa Bouderè* (1909) en Antequera, redecorada ecléctica mente en los años veinte por Daniel Rubio [Fig. 28]. En el caso concreto de Ronda, su atractivo para los viajeros desde el Ochocientos la hizo ser permeable a determinadas influencias foráneas a comienzos del XX, lo que se manifiesta tanto en diversas casas modernistas como en el emblemático *Hotel Reina Victoria*, construido en 1906 por una compañía británica en un inequívoco estilo inglés (con portada neoplateresca), diseño de Thomas Edward Collcutt y Stanley Hinge Hamp (Reinoso, 2011, p. 41) [Fig. 29].

Pero también hay significativos edificios oficiales, como las monumentales sedes de las *Cajas de Ahorros de Antequera* y *de Ronda*. La primera, obra de 1932 de Daniel Rubio, es la perfecta constatación de que el arquitecto manchego no

31 Aunque las diferencias estilísticas son menos radicales de lo que parece: en 1945 José González Edo, uno de los impulsores del racionalismo en Málaga, diseñará el *Cine Albéniz* con un recargado barroquismo, bordeando el pastiche.

Fig. 30. D. Rubio, Sede central de la Caja de Ahorros de Antequera, 1932 (foto: G. Marín)

se limitaba a proyectar en clave regionalista y neomudéjar, como parece extraerse de su producción conocida en Málaga [Fig. 30]. En cuanto a la *Caja de Ahorros de Ronda*, proyectado por el sevillano José Manuel Benjumea Vázquez, se inauguró en 1950. Los dos son buenos ejemplos de edificios tratados en clave simbólica: el recurso al eclecticismo clasicista los imbrica en la tradición de la arquitectura bancaria, y el tratamiento de las fachadas permite que se conviertan en emblemas de las instituciones[32]. Al igual que se vio en algunos edificios de la capital, se trata de un eclecticismo tardío, extremadamente anacrónico el rondeño.

De hecho, en estas poblaciones la vinculación decimonónica es harto más acusada que en Málaga, ya que en las ciudades pequeñas la arquitectura permanece más tiempo ligada a las formas tradicionales. O lo que es lo mismo: las formas del Movimiento Moderno tardarán mucho más en hacer acto de presencia, y este suele ser de manera bastante tímida (en ocasiones optando por la hibridación moderada), como si no se atrevieran a manifestarse para no recibir excesivas críticas por parte de una población que no las entiende (de hecho, aún hoy sigue sin entenderlas, casi un siglo después). Salvo excepciones como Antequera, con el magnífico y ya citado *Cine Torcal*, los nuevos lenguajes solo triunfarían a partir de los años cincuenta, por lo que, más que en Málaga, la arquitectura de la autarquía será el auténtico eslabón entre la tradición y la modernidad. Más bien, una tradición con discretos elementos de modernidad.

32 Como afirma Jesús Romero en alusión al edificio antequerano, hay un «deseo de crear un edificio-silueta que llegara a convertirse en imagen plástica y representativa de la institución que iba a albergar. Es decir, se pretendía conseguir un símbolo construido, cuya reproducción gráfica fuese susceptible de utilizarse en la publicidad. Algo que, de hecho, ha ocurrido después» (Romero, 1989, p. 291). La *Caja de Ahorros* y el *Cine Torcal* son los dos únicos edificios contemporáneos que incluye Romero en su guía.

BIBLIOGRAFÍA

ADELL ARGILÉS, Josep María (1987), *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, Fundación Universidad-Empresa, Madrid.

BUENO FIDEL, M.ª José (1987), *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Colegio de Arquitectos-Universidad, Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y MORENTE DEL MONTE, María (2005), «Málaga, del Eclecticismo al Movimiento Moderno», en BRAVO NIETO, Antonio (ed.), *Arquitecturas y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo Occidental*, Centro Asociado a la UNED, Melilla, pp. 95-138.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio; RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

DÍAZ CAFFARENA, Carlos (2010), «Un paseo por Málaga-Este antiguo», *Ave del Paraíso*, n.º 41, Málaga, pp. 8-19.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (1994), *Desde Málaga, Recuerdos... Una visión de Málaga a través de sus tarjetas postales (1897-1930),* Miramar, Málaga.

FREIXA, Mireia (1986), *El modernismo en España*, Cátedra, Madrid.

GALLEGO ARANDA, Salvador (1994), «Un proyecto del arquitecto D. Manuel Rivera Vera para D. Félix Sáenz en Melilla: el edificio n.º 2 de la Avenida», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 15, pp. 239-256.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2000), *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*, Consejo Social de la Universidad-Cajamar-SPICUM, Málaga.

— (2005), «Del neoclasicismo al eclecticismo: Lo clásico en la arquitectura malagueña del siglo XIX», en WULFF ALONSO, Fernando; CHENOLL ALFARO, Rafael; PÉREZ LÓPEZ, Isabel (eds.), Actas del *III Congreso de Historia Antigua de Málaga. La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI)*, Diputación de Málaga, pp. 203-220.

— (2005-2006), «Sinceridad, economía, racionalismo y neomudéjar. Arquitectura de ladrillo en la Málaga del siglo XIX», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.os 26-27, pp. 381-412.

GUTIÉRREZ MOZO, Elia (2006), *Daniel Rubio Sánchez y su época. Albacete 1910-1920*, Museo Municipal de la Cuchillería, Albacete.

GALLEGO ARANDA, Santiago y HENARES CUÉLLAR, Ignacio (eds.) (2000), *Arquitectura y modernismo: del Historicismo a la modernidad*, Universidad de Granada.

HERNANDO, Javier (1989), *Arquitectura en España 1770-1900*, Cátedra, Madrid.

HURLEY, Isabel (1996), «Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro Cervantes de Manuel Rivera Vera», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 17, pp. 349-366.

ISAC, Ángel (1987), *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Diputación de Granada.

KAUFMANN, Emil (1982), *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Gustavo Gili, Barcelona.

LARA GARCÍA, Mari Pepa (2008*a*), «El arquitecto Daniel Rubio Sánchez. Primera época: Antequera (1909-1910) y Albacete (1910-1920)», *Isla de Arriarán*, n.º XXXI, pp. 117-156.

— (2008*b*), «Daniel Rubio Sánchez. Segunda época: Málaga (1919-1930)», en *Isla de Arriarán,* n.º XXXII, pp. 175-212.

— (2010), «Fernando Guerrero Strachan, arquitecto (1879-1930)», en LARA GARCÍA, Mari Pepa; MARTÍN DELGADO, Rafael; ASEJO DÍAZ, Ángel, *Fernando Guerrero Strachan y su tiempo*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga.

LÓPEZ, Ctesifonte (2010) (2.ª ed.), *De la Caleta al cielo*, Fundación Unicaja, Málaga.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (2010), «El relax expandido», en MARÍN COTS, Pedro; MÉNDEZ BAIGES, Maite; PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki (2010), *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Málaga, pp. 59-197.

MORENTE DEL MONTE, María (1990), «El Castillo de Santa Catalina. Un edificio singular del primer tercio del siglo en la Caleta de Málaga», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 11, pp. 247-266.

— (1992-1993), «Enrique Atencia Molina: medio siglo de arquitectura malagueña (I)», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.os 13-14, pp. 309-333.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1993), *Arquitectura española (1808-1914)*, *Summa Artis*, vol. XXXV (2), Espasa Calpe, Madrid.

PASTOR PÉREZ, Francisca (1980), «Apuntes para la biografía de una familia de arquitectos: los Strachan», en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 1, pp. 173-178.

REINOSO BELLIDO, Rafael (2005), *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959*, Colegio de Arquitectos de Málaga/Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

— (2011), *Arquitectura y urbanismo del siglo XX. 1. De la noche espantosa a la abstracción*, *Historia del Arte de Málaga*, t. 19, Prensa Malagueña, Málaga.

REINOSO BELLIDO, Rafael; RUBIO DÍAZ, Alfredo; DRAGÓN, Jorge G. R. (2010), *Las casas baratas de Málaga, 1911-1936*, Dieciséis Editores-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (1992-1993), «Manuel Rivera Vera (1879-1940). Último eslabón de dos generaciones de arquitectos malagueños (II)», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.os 13-14, pp. 235-255.

— (1994), «Fernando Guerrero Strachan (1879-1930). Arquitecto malagueño del primer tercio del siglo XX», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 15, pp. 209-226.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús (1989) (2.ª ed.), *Guía artística de Antequera*, Caja de Ahorros de Antequera.

URRUTIA, Ángel (2003) (2.ª ed.), *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid.

Capítulo 2

Arquitectura modernista.
Entre la marginación y la conciliación

Arquitectura modernista. Entre la marginación y la conciliación

Belén Ruiz Garrido

Centros y periferias de la arquitectura modernista. El debate historiográfico

Un repaso no exhaustivo a la historiografía de la arquitectura modernista española siguiendo un orden cronológico revela una constancia en la «denuncia» de su exclusión y/o situación periférica en los contextos culturales globales que han abordado su estudio. No obstante, esta circunstancia ha ido cambiando de paradigma geográfico-temporal.

En los años sesenta, Oriol Bohigas pone en valor, a través de interpretaciones novedosas, una arquitectura, la del modernismo catalán, que suponía en palabras de Bruno Zevi un «problema abierto de la cultura arquitectónica», cuyo escaso (re)conocimiento no solo afectaba a los contextos europeos sino que ocurría, en opinión de Bohigas, en la propia Cataluña (Zevi en Bohigas, 1968, pp. 13-19). Aun así en estos estudios[1] existía una asimilación de la arquitectura modernista catalana con la española. Bohigas consideró episódica la existencia del modernismo arquitectónico en otros lugares de la geografía española (Freixa, 1986, p. 49). Es decir, un fenómeno «extraño», importado desde un centro gestor y difusor –Cataluña–, motor tanto de la eclosión como de la expansión del movimiento.

Más ajustado a la propia diversidad implícita en el carácter determinante del fenómeno modernista, es el concepto de «modernismo internacionalista»[2], que además perfila una consideración del *art nouveau* español como opción de modernidad. En algunos casos, esta perspectiva de novedad revitalizadora podía manifestarse de forma «mimética» con respecto a los centros europeos; en otras ocasiones, y bajo propuestas más «interpretativas», como actitud modernizadora en aras de una apuesta por la renovación que pasaba por enfocar la práctica arquitectónica bajo el signo de lo cosmopolita[3].

Los principales estudios que a partir de los años ochenta han completado la historiografía del modernismo español sitúan la diversidad, la pluralidad, el sincretismo y el ansia de renovación y/o ruptura entre sus cualidades definitorias. El trabajo de Freixa se perfiló desde esta perspectiva historiográfica integral en la diferencia, trazando un más completo y equitativo «mapa» de la arquitectura modernista española para ahondar en su carácter caleidoscópico. El horizonte arrojaba, no obstante, un balance crítico en función de condicionantes cuantitativos y cualitativos, situando el fenómeno en la práctica privada y minoritaria (1986, pp. 51-52). Desde planteamientos más plurales, el Congreso Nacional de Arquitectura Modernista (Melilla, 1997) cuestionó los posicionamientos centrados en aspectos de cantidad, e incluso de calidad, trazando una revisión sincrética y compleja del panorama arquitectónico de la época finisecular, que posicionaba al modernismo como capítulo esencial de la

1 Hitos historiográficos serán las obras de Ràfols (1949) y Cirici (1951); también la exposición *El modernismo en España* (Madrid, 1969 y Barcelona, 1970). Un pormenorizado recorrido por esta cuestión en Freixa (1986, pp. 66-71).

2 Formulado por Pane en su estudio sobre el modernismo publicado en *Casabella,* n.º 388, 1969. En Freixa (1986, pp. 49-50).

3 Resulta pionera la aportación de Pedro Navascués (1976) en *Estudios Pro Arte*, n.º 5.

modernidad, tensionando una «reduccionista y perversa» oposición entre progreso y tradición (Henares y Gallego [eds.], 2000, p. XVI).

Esta bicefalia corría en paralelo con otra «reduccionista» dicotomía: la de los centros y las periferias. La superación de esta visión por parte de los estudios citados tuvo un correlato en el ámbito de las artes plásticas: la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918* (Madrid, 1993-1994). Qué duda cabe que las opciones modernistas se incluyeron dentro de un interés modernizador ante el cual no todos los agentes sociales demostraron el mismo nivel de implicación. Carmen Pena esbozaba esta complejidad: desde las propuestas de oposición frente al «Madrid institucional y obsoleto», hasta las «actitudes modernizadoras que reaccionaron frente a regionalismos y nacionalismo», pasando por una «interacción entre modernismo y regionalismo» (1993, p. 19). La llamada «rebelión de las regiones», o «territorios del sentimiento», en los que «toda España es región, fragmento», en palabras de José Carlos Mainer (en Pena, 1993, pp. 26-33), convertía en ilícita una estimación del modernismo a partir de centros emisores y periferias receptoras como índices de baremación incuestionables, anulando una concepción del modernismo en singular y mayúscula.

Si hablar de modernismo –o mejor modernismos– es referirse a poéticas y a actitudes finiseculares, también lo es hablar de rebeliones, de evolución de tradiciones, de pluralidades estéticas, de novedades en grados de originalidad diversos, de mezcla. También lo es referirse a una época de tensiones entre identidad colectiva y singularidad, de cuestionamientos y búsquedas. La rebelión de las regiones se podría traducir en una especie de dislocación de una *pole position* historiográfica. Las periferias dejan de ser entelequias en la lejanía, para situarse también en la parrilla de salida, aunque sus particularidades muestren un diverso calado cuantitativo o cualitativo. En este contexto se hace pertinente la arquitectura modernista de Málaga.

Las realidades plurales necesitan de lecturas plurales. El caso malagueño se visibiliza desde sus propios condicionantes y caracteres. Francisca Pastor abordó por primera vez el tema en un artículo (*Jábega*, n.º 26, 1979) y en una monografía dedicada a la arquitectura doméstica del siglo XIX (1980, pp. 43-47). Es esta fuente la citada por Freixa para tratar muy escuetamente el modernismo malagueño (1986, pp. 271-272). El conocimiento de estas arquitecturas se ha ido nutriendo de estudios más sistemáticos, asentados en nuevas fuentes documentales y un horizonte de análisis de mayor complejidad, como los trabajos de Josefa Carmona y, sobre todo, los de Francisco Rodríguez Marín. Asimismo se ha ido avanzado en las investigaciones sobre los arquitectos involucrados en la «causa» modernista, principalmente Manuel Rivera Vera (Rodríguez, 1992-1993, pp. 235-255) y Fernando Guerrero Strachan (Rodríguez, 1994, pp. 209-226; Lara, Martín y Asenjo, 2009). Aspectos más periféricos, pero igualmente valiosos, son los que han atendido a algunos de los agentes implicados, como la sociedad burguesa o el desarrollo urbanístico de la ciudad (Morales, 1982; Palomo, 1983; Rodríguez, 1988 y 1989).

Coincidimos con Pérez Escolano en que «la revisión de la arquitectura modernista española encierra la necesaria consideración y el reconocimiento de una impresionante proyección de sus diversas modalidades a lo largo y a lo ancho de todos los territorios de España» (en Henares y Gallego [eds.], 2000, p. 4). El propósito del presente texto participa de esta intención. Podríamos adelantar, con el resto de trabajos de este libro que abordan las pervivencias de los rasgos decimonónicos en las primeras décadas del siglo XX, que la época del fin de siglo en Málaga no fue la del modernismo, pero, qué duda cabe, su escasez y falta de espectacularidad no eximen de su presencia.

Un imaginario colectivo desconocido. De la «manzana de la discordia» a la corrección identitaria

Trazar en paralelo las historias de la arquitectura modernista en ciudades tan «distantes» como Barcelona y Málaga puede resultar, en el mejor de los casos, una osadía y en el peor, una pérdida de tiempo. Desistiremos de tal temeridad, pero no renunciaremos a transitar caminos de ida y vuelta. En el intento quizás paliemos al menos lo segundo.

Lahuerta ha tratado desde una perspectiva nueva la significación artística y social de las arquitecturas modernas de la Barcelona finisecular (Lahuerta, 2003). Su análisis ahonda en la condición de la arquitectura modernista como producto de consumo moderno, sujeto a las leyes de mercado que habían vehiculado la producción artística de la modernidad a través de la implicación de todos sus agentes y en aras de las nuevas pautas de relación entre arquitecto-obra-propietario-público. La arquitectura funcionando como el mejor escaparate para solventar necesidades. Distinguir espacios urbanos, desplazando los centros de gravedad

hacia lugares por definir, sumamente jugosos para la especulación, perfectas fachadas-espectáculo, estimulantes alzados-tentáculo, marcos indiscutibles para el trasiego de la vida moderna. Diferenciar al arquitecto que necesitaba posicionarse, desde la audacia y la distinción, en un mundo en el que el propio sentido del arte se estaba redefiniendo. Singularizar al cliente que exhibirá sin pudor su condición de burgués «renovado», cuando los gustos y hábitos tradicionales resonaban caducos y olían a rancio.

En la llamada «manzana de la discordia», las *casas Amatller* de Puig i Cadafalch, *Lleó Morera* de Domènech i Montaner y *Batlló* de Gaudí, rivalizaron en protagonismo (Lahuerta, 2003). Esta arquitectura se presentó, desde su origen, digna de ser fotografiada, caricaturizada, pieza de concursos, difundida en postales, centro de polémicas y debates, exhibicionista y excéntrica. Es decir, objeto digerible por el incipiente consumo de masas. No obstante, las contradicciones entre su éxito y su desigual fortuna crítica han discurrido con altibajos. La paradójica relación entre su cimentación en una profunda renovación –libertad, juventud, modernidad– y una gustosa –onírica, expresiva, delirante, provocadora– exaltación sensorial, se presenta como un desafío crítico. De hecho aquellas cualidades que lo posicionaron en la cumbre de las expectativas modernas consumaron su defunción por empacho. Solo los surrealistas fueron sus «verdaderos herederos» (Ramírez, 1992, p. 90) y Dalí «su más directo defensor» (Ramírez, 2002, pp. 38-39). Pero el modernismo gaudiano era único, personal, extralimitado. Los «excesos» de estas arquitecturas humanoides, parlantes y blandas, contrarias a la tectónica, literarias, oníricas y delirantes, eran irrepetibles. Una estética para la que Dalí inventó una categoría nueva: la «belleza terrible y comestible» (Lahuerta, 2003, pp. 39-41; Minguet, 2004, pp. 26-34).

Esta circunstancia difícilmente tuvo unas dimensiones sociales equiparables en el resto de la península. Por eso hemos cometido la osadía de ir hacia un extremo. Ahora volvamos al otro.

Málaga no era Barcelona. La cuestión resulta muy evidente si se analiza el carácter de los distintos agentes implicados en el hecho artístico. Se ha esgrimido la distancia geográfica como una de las causas de los desajustes, atrasos o tibieza, periféricos en materia artística. Aunque esto, que puede ser una realidad a tener en cuenta, no explica en profundidad el fenómeno. El caso más evidente es el de Melilla, cuya situación extra-periférica no fue impedimento para el desarrollo de uno de los modernismos arquitectónicos más variados e importantes de España (Bravo, 1996). Por ello, descartado uno de los elementos más recurrentes, habría que analizar otros más sólidos que vislumbren la comprensión del fenómeno modernista en Málaga. Tendríamos que hablar de otro tipo de periferia, no territorial. Habría que atender entonces a la formación y los gustos estéticos, tanto de los arquitectos como de la burguesía promotora, en la conformación del carácter particular de la modernidad arquitectónica en la ciudad.

Las expectativas económicas de la burguesía malagueña habían constituido una realidad constatable a partir de la década de los sesenta del siglo XIX, pero efímera y débil, a juzgar por los efectos de las crisis. Una «realidad» por tanto estigmatizada, que consolida una situación de «depresión», configurando el marco socio-político y económico en el que se edifica en la ciudad bajo las propuestas modernistas, desde comienzos del siglo XX. El modernismo practicado en Málaga, aun en su escasez, se ajusta a una circunstancia común en la península: la falta de espíritu combativo en la actitud modernista hacia 1910 (Pena, 1993, p. 33). Las claves de «corrección» marcarán las pautas artísticas del fin de siglo malagueño en todos sus ámbitos, rechazando compromisos y audacias, acorde con los gustos mayoritarios del público burgués que controlaba el mercado artístico.

Esta circunstancia adquiere unas dimensiones más rigurosas en el ámbito arquitectónico. Freixa reivindicará otros niveles de lectura para distintas posiciones modernistas. El término «modernismo marginado»[4] referirá una práctica asumida solo de forma superficial, a la que la burguesía opta por su originalidad en aras de la concreción de una imagen renovada, «cosmopolita y moderna». En las ciudades industriales –con las que Málaga se emparenta– la opción de moda se acogía como «producto aislado y puntual», reducido a «elementos ornamentales seriados, balcones, rejas, yeserías, azulejos... que podrían encontrarse en los catálogos de las principales industrias» (Freixa, 1986, p. 51). Como veremos estas son las claves que definen la arquitectura modernista de la ciudad.

Málaga se había convertido en una capital digna de ser pintada y fotografiada. A las vistas litográficas de raíz romántica se sumaron posteriormente las fotografías y tarjetas postales de

4 A propósito de los modernismos de Asturias o Murcia, analizados por M.ª Cruz González y Juan Moreno, respectivamente. A este último se debe el concepto.

Fig. 1. Plaza de Félix Sáenz, años treinta

paisajes urbanos (Fernández, 1995) que registraron aspectos y lugares singulares de la ciudad: las edificaciones monumentales y algunos edificios contemporáneos destacados, calles y plazas emblemáticas, los parajes naturales, así como estampas de tipismo popular y profesional. Resulta significativo que en una localidad muy reproducida, la arquitectura modernista no encontrara espacio, quedando excluida de entre los elementos que estaban definiendo las opciones modernas en otras ciudades. Seguramente su carácter episódico, su escasa representatividad oficial y monumental, o bien su falta de «comprensión», las eliminó del punto de mira. De ahí que resulte excepcional una reproducción fotográfica de los *almacenes Félix Sáenz*, obra de Rivera Vera [Fig. 1]. Se trata de una imagen de calidad, tomada desde una posición elevada frontal, que singulariza el edificio al margen de todo sabor típico y tópico[5].

De hecho las arquitecturas modernistas de Málaga no transformaron su fisonomía y no definieron los espacios urbanos. Sí es cierto que las opciones modernistas integraron el «catálogo» estilístico que surtió las construcciones del Ensanche Este de la ciudad, la nueva zona residencial de Málaga, desde la década de los ochenta del siglo XIX, y más intensamente desde los primeros años del XX, pero no con exclusividad. Las numerosas fotografías que captaron la evolución urbanística y arquitectónica del mismo (Rodríguez, 1989, pp. 50-55; García, 2000, pp. 127-135; Reinoso, 2005, pp. 409-460) muestran el interés suscitado por estas zonas de expansión, que conjugaban un carácter rural periférico, paulatinamente transformado, en diálogo con la naturaleza a través de los jardines y la cercanía al mar [Fig. 2], jalonadas por «hoteles» o villas burguesas, la tipología unifamiliar común, en ocasiones, contundentes en su presencia arquitectónica [Fig. 3], y en otras, casi ocultos entre la arboleda. Las construcciones modernistas, de nuevo, mimetizan su distinción, sin llamar la atención del objetivo.

Esta falta de «espectacularidad» o «singularidad» exigía una mirada detenida para «descubrirlas», quedando excluidas del catálogo de lo «digno de ser reproducido». Un indicador lo tenemos en la ausencia de referencias en las colecciones de algunos de los más importantes fotógrafos que trabajaron en Málaga a partir de los años cuarenta, como Fernández Casamayor o Arenas, y más tarde Canca, así como de autores anónimos. Si además pormenorizamos el recorrido, el hecho adquiere mayor relevancia. Entre las numerosas fotografías dedicadas a la calle Carretería no encontramos ninguna dedicada a la *vivienda plurifamiliar del n.º 16*, obra de Rivera Vera, una de las más destacadas del catálogo modernista malagueño y, además, la única «distinta» de esta histórica vía.

5 Una postal editada como publicidad muestra una imagen única del edificio, captado en un encuadre que abre las perspectivas de las calles laterales (en Carmona, 1986, p. 76).

¿Resultaba demasiado «moderna» una arquitectura de 1905 a la altura de los años cuarenta e incluso después?, o en realidad ¿pasaba –y siguió pasando– desapercibida?

Los ejemplos modernistas no se mostraban «a pie de calle», desde el lugar privilegiado en el que algunos de los elementos modernistas más representativos cumplían con una función esencial: atraer la atención del caminante y usuario. Escaparates de cafés, comercios y espacios de ocio, así como puertas, cancelas y zaguanes de viviendas, fueron elementos donde la estética *art nouveau* estaba proliferando con mayores resultados. Muchos ejemplos han ido desapareciendo sin dejar constancia gráfica. No obstante, algunos ejemplos de Ronda sirven de referencia, como los de las *viviendas en las calles Sevilla* [Fig. 4], *Armiñán*, *Virgen de los Dolores* o *los Remedios* (Garrido, 2007, pp. 93, 106, 107). Freixa publica una fotografía de una *peluquería* que sigue las pautas del modernismo orgánico de corte francés o belga (Freixa, 1986, p. 269)[6] [Fig. 5].

La «manzana de la discordia» se torna en Málaga una mancha diluida apenas salpicada de muestras «camufladas» en otros estilos, en versiones eclécticas, en motivos seriados, en calles uniformadas de «normalidad» arquitectónica. La no espectacularidad de la arquitectura modernista malagueña la retira de los escaparates de la moda. No se convierten en signos de identidad, y de forma escasa y contenida en códigos de distinción burguesa. La adecuación a una estética de la moderación debió de coartar actuaciones singulares, a excepción de las viviendas unifamiliares de las zonas de expansión, aquellos

Fig. 2. Málaga. Vista de la Caleta (foto: L. Roisin, ca. 1918, Archivo Municipal de Málaga [AMM])

Fig. 3. Paseo de Sancha, Caleta (ca. 1900, AMM)

6 No se especifican las fuentes. Se trata de una obra desaparecida, sin documentar.

Fig. 4. Vivienda de la calle Sevilla, 9, Ronda. Detalle de la reja

Fig. 5. Entrada a una peluquería en Ronda (en Freixa, 1986, p. 269)

lugares periféricos sin historia o con un presente y un futuro por forjar. Se trata de un modernismo ensimismado, introspectivo, endogámico. Un modernismo correcto y limitado, por contenido y mesurado. Un modernismo participante, no obstante, de la condición ecléctica y los valores decorativos que le son propios. El cosmopolitismo en Málaga –singularidad adjudicada en virtud de ciertas cualidades amables y abiertas a lo externo– fue más una aspiración que una realidad.

La quimera de una modernización arquitectónica en Málaga. El modernismo como epifenómeno cutáneo

Plantear en términos problemáticos la escasez de las opciones modernistas de la ciudad, aun siendo una realidad, ahondaría en los aspectos metodológicos que queremos superar. Su carácter limitado, de adecuación a un gusto moderado, lo convierte en un fenómeno, si se quiere secundario o derivado de otro principal, marginal incluso, aunque no por ello clandestino o ausente, independientemente de situarse en esos «relativos» centros y periferias[7]. Nos parece más constructivo indagar en las particularidades –algunas ya han sido adelantadas–, si estas lo singularizan, así como su posicionamiento local y en relación con otras experiencias provinciales y nacionales. Esta circunstancia no difiere sustancialmente del resto de ejemplos del modernismo peninsular, y podría ser analizada no sólo como un elemento más de los casos periféricos, sino como un hecho repetido en la historia de la arquitectura.

El mapa de la arquitectura modernista malagueña se completa a través de la aplicación de lo que podríamos llamar «rasgos» modernistas, un conjunto de elementos decorativos que «pertenecen» al repertorio modernista de diversa procedencia. En la mayor parte de los casos aparecen combinados con otros aparatos ornamentales historicistas –neobarrocos, neomudéjares, neoplaterescos, regionalistas–, que otorga un perfil ecléctico. Este fenómeno sincrético del modernismo no es exclusivo del caso malagueño. No obstante, esta premisa implica la aplicación de un supuesto «indicador puro» en la calificación del estilo que está absolutamente ausente de dos de los caracteres definidores del mismo: su pluralidad y su eclecticismo, entendido este como resultado de un ejercicio de sincretismo en aras de la creación de algo nuevo.

Málaga se posiciona dentro de una práctica generalizada en la península en cuanto a formas de

7 Bassegoda describe los ejemplos del modernismo en Madrid como «escasos pero notables» (en Morales Marín, 1987, p. 1762). La revisión de Rocha (2009) posiciona el modernismo madrileño en un contexto de mayor complejidad.

entrada y transmisión de la modernidad europea. Las vías de penetración de estas corrientes han sido analizadas por Rodríguez (2000, pp. 371-382). Las conclusiones extraídas de las exposiciones universales y congresos de arquitectura y las publicaciones especializadas cumplimentaron un papel esencial en la difusión del movimiento a gran escala (Freixa, 1986, pp. 58-59, 62-64; Pérez, 1990, p. 172; Navascués, 1989, pp. 96-97; Villar, 1984, p. 178). Los años de producción modernista más intensa, entre finales del siglo XIX y la primera década del XX, coincidieron con su proyección internacional y su tratamiento en debates de carácter profesional.

No conocemos el impacto de estas discusiones entre los arquitectos que trabajaron en Málaga. No obstante, las revistas nacionales, como *Resumen de Arquitectura*, *La Construcción Moderna* o *Arquitectura y construcción* (Otero, 1991, pp. 425-458), actuaron como ágiles catalizadores de la permeabilidad y carácter de estos debates en los que el modernismo ocupaba el centro de atención. Las principales revistas modernistas europeas, especialmente las austriacas, circulaban también con fluidez en España. Precisamente la influencia de una de las principales capitales del modernismo, Viena, fue determinante en la creación de un repertorio ornamental de gran predicamento en España (Belsa, 1984, pp. 126-136; Mestre, 2009, pp. 39-51).

No por casualidad, *Villa Suecia* (paseo del Limonar, 44), una de las primeras obras modernistas, y uno de sus mejores ejemplos, interpreta esta influencia vienesa en clave de corrección [Fig. 6]. Su autor, Manuel Rivera Vera, el principal de los representantes del modernismo en la ciudad, había terminado en 1903 sus estudios en Madrid (Rodríguez, 1992-93, pp. 235-255). Este «hotelito» supuso su carta de presentación al iniciar su carrera profesional en 1904. El proyecto de la fachada de *Villa Suecia* (Carmona, 1986, p. 72; Rodríguez, 1989, p. 53) muestra una asimetría interesante, a través del ligero retranqueo del cuerpo central y una de las alas laterales que potencia el volumen de su contraria. La culminación de esos dos cuerpos cúbicos, en curva y recta, así como la distinción en la decoración, potencian el sutil desequilibrio compositivo, corregido con la igualdad en alturas y líneas de imposta. Rivera despliega un repertorio decorativo de inspiración vienesa –la prolija decoración del proyecto se atenúa en la fábrica realizada (o ha ido desapareciendo en las

Figs. 6 y 7. M. Rivera Vera, Villa Suecia, paseo del Limonar, 44

Fig. 8. Antigua Casa de la Misericordia, Centro Cívico de la Diputación Provincial

intervenciones)– a base de molduraciones de perfil curvo o recto para cornisas y vanos, pilastrones con remates semicirculares, ménsulas en distribución rítmica, mascarones y tondos (inexistentes en la actualidad), y aplicaciones de cerámicas vidriadas en composiciones escalonadas [Fig. 7].

Similar programa, al que se suman remates en palma y formas florales de cuatro pétalos, usa en la desaparecida *villa* que ocupaba el solar del *Castillo de Santa Catalina* (Rodríguez, 1989, p. 53 y 2000, pp. 376, 380). Igualmente, el repertorio decorativo contribuirá a la adscripción estilística de la *Antigua Casa de la Misericordia* u *Hospicio General de la Provincia*, hoy *Centro Cívico de la Diputación Provincial* (Camacho, 2006, pp. 461-462). La intervención de Rivera, sobre la construcción original de Juan Nepomuceno Ávila, responde a la reforma de 1907. Destaca el cuerpo central de fachada con un remate volado escalonado sobre el que se elevan estructuras cruciformes; los vanos se remarcan con molduras jalonadas por palmas y composiciones geométricas [Fig. 8].

Estas soluciones ornamentales tuvieron otra fuente de inspiración en los catálogos de arquitectura (Rodríguez, 2000, pp. 375-376). A través de revistas y libros ilustrados se difundieron los modelos arquitectónicos austriacos con mayor rapidez y calidad, llegando a ser instrumentos gráficos imprescindibles (Mestre Martí, 2009, p. 45). Es el caso del catálogo de Leopold Bauer, *Verschiedene Skizzen Entwürfe und Studien*, publicado en Viena por este alumno de Otto Wagner, en 1899. Esta colección de diseños y estudios, que gozó de una amplia divulgación, sin duda pudo servir de referencia a los arquitectos malagueños (Rodríguez, 2000, p. 373, 375-376, 380 y nota 29) [Fig. 9]. La imitación o interpretación de estos referentes ofrecía alternativas más «serenas», fácilmente asimilables (Mestre, 2009, p. 45). Para Bohigas «demostraba voluntad de evolución, más que de revolución» (1974, p. 13, cfr. Mestre, 2009, p. 45). Freixa lo vincula a una fórmula «antimodernista», en la que los arquitectos vieron «una alternativa distinta y moderna a la vez, a los excesos decorativos del modernismo» (1986, pp. 123-124). La asimilación suponía una liberación de las formulaciones teóricas que se expresaron con este lenguaje, reducido a formularios ornamentales (Mestre, 2009, p. 45).

Sin embargo estas arquitecturas «adaptadas» no eran asépticas en contenidos. El atractivo visual casaba a la perfección con el deseo de arquitectos y promotores de trasladar una imagen de renovación. Con *Villa Suecia*, Rivera Vera hacía su presentación como arquitecto. El lugar, el Ensanche Este, se presentaba especialmente propicio para la experimentación y la libertad creativa, como hemos visto. Aunque al arquitecto le precedía la tradición familiar, qué duda cabe que también necesitaba forjarse un nombre propio. Como contrapartida, sus propietarios se distinguían sin estridencias.

Desde la promoción privada, el modernismo gozó de grandes posibilidades de desarrollo, aunque en Málaga fue una opción minoritaria en comparación con otros estilos historicistas y eclécticos. El propio Rivera trabajará en otras obras un sincretismo arquitectónico, en claves historicistas y vernáculas, como en la *Villa San Rafael*, de 1914 (calle Ramos Carrión, 29) (Rodríguez, 1989, p. 54). La geometrización de ciertos elementos de fachada bien pudiera tener ascendencias belgas, concretamente de Henry van de Velde en la *casa Bouquet de Fleurs* de Bruselas (Rodríguez, 2000, p. 376).

Sus modelos se pueden rastrear en algunas edificaciones más tardías, como *Villa Chelo* (avenida del Pintor Sorolla, 44). Esta imponente vivienda unifamiliar, conocida también como *Villa Rato* o *Prolongo*, fue construida en los años veinte, según el proyecto del maestro de obras Manuel Llorens (López, 2007, pp. 161-162). En ella se aprecian elementos que denotan un ejercicio de sincretismo modernista, al unir ciertas referencias de Rivera Vera, en los pilares sobresalientes del remate de cornisa, con el diseño *art nouveau* de las rejas y la modulación geométrica del modernismo escocés de Mackintosh, visible en la cuadriculación de la carpintería (Candau, Díaz y Rodríguez, 2005, p. 237) [Fig. 10].

El mismo año que Rivera Vera comienza a trabajar en Málaga, 1904, se construye otro edificio que participa de las inquietudes modernistas, aunque de forma más lateral. Las reformas parciales, pero progresivas, del centro histórico abrieron un campo de actuaciones donde renovación y pingüe especulación inmobiliaria se daban la mano. En este contexto se sitúa la *vivienda de la calle Liborio García, 8* [Fig. 11]. La autoría de Antonio Ruiz Fernández plantea dificultades. Si bien la documenta-

Fig. 9. L. Bauer, Proyecto para sala de conciertos en *Verschiedene Skizzen Entwürfe und Studie*, 1899 (en Rodríguez Marín, 2000, p. 380)

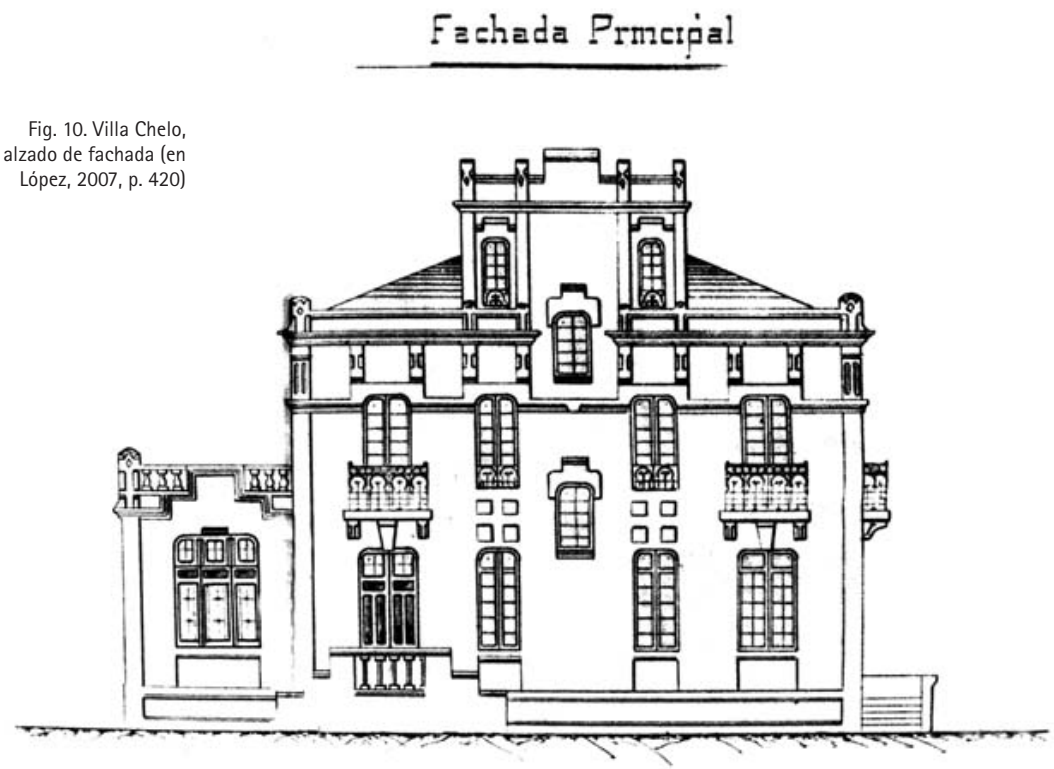


Fig. 10. Villa Chelo, alzado de fachada (en López, 2007, p. 420)

Fig. 11. Edificio de la calle Liborio García, 8

Fig. 12. Ornamentación del techo del zaguán del edificio de la calle Liborio García, 8

ción corrobora la firma del maestro en un proyecto algo diferente al que se construyó (Carmona, 1986, p. 77), la ornamentación modernista, somera, equilibrada y elegante en fachada, y más jugosa en el zaguán, está ausente en su trayectoria profesional, constituyendo, en tal caso, una excepción. De ahí la posible influencia del promotor Pedro Temboury –o Pierre Temboury Saint-Paul– en la elección del repertorio decorativo, dado su origen francés (Carmona, 1986, p. 78) y los repetidos contactos con su patria natal. El programa decorativo es sencillo pero efectivo. Su organización jerarquiza la distribución arquitectónica desde la fachada hasta el vestíbulo, el espacio de intersección entre el exterior-público y el interior-privado. La elegante molduración que corona los balcones sigue un sutil trazado curvilíneo de sinuosidad modernista centralizada su clave por un carnoso acanto; frisos de jugosas formas florales encerradas en recuadros y flanqueadas por ménsulas vegetales marcan el retranqueo de la planta baja, para ser sustituidas en los pisos superiores por un perfil denticulado. Este juego se hace explícito en la entrada, cuyo techo se cubre con una frondosa y exquisita composición de lirios [Fig. 12]. El edificio, destinado a albergar almacenes, ocupó el espacio de un antiguo convento en ruina. Se despliega todo un mecanismo de asimilaciones, que, sin ser consciente, resulta eficaz. Un ajustado engranaje de clasicismo y modernidad para consolidar una imagen en la que se dosifica seguridad y riesgo, tradición y moda, raíces y cosmopolitismo.

Estas actuaciones de particulares redundaban en la regeneración de espacios urbanos significativos. El edificio proyectado para los *almacenes Félix Sáenz* constituye un caso paradigmático de este hecho, resultando una obra emblemática [Fig. 13]. Rivera Vera recibe el encargo del empresario y político Félix Sáenz Calvo (Pastor, 1980; García y Parejo, 1986; Sesmero, 1985, pp. 111-117), para quien ya había trabajado en Melilla (Gallego, 1994, pp. 239-256). La zona escogida había consolidado su vitalidad a lo largo de la historia. El nuevo edificio, realizado entre 1912 y 1914, se iba a situar junto al *mercado de abastos de las Atarazanas*, obra que ya mostró una iniciativa de renovación en 1876 cuando Joaquín Rucoba integró los restos nazaríes con una fábrica de ladrillo, metal y cristal. Treinta y seis años después, la nueva modernidad solicitaba un vocabulario igualmente novedoso.

Es un edificio fundamental en la carrera de Rivera Vera (Carmona, 1986, p. 76; Rodríguez, 1992-

93, p. 244; Rodríguez, 2000, p. 377; Candau, Díaz y Rodríguez, 2005, p. 120). El solar irregular abre a la plaza la fachada principal que flanquea su cuerpo central con dos cubillos o cierros curvos. Estos remates, usuales en la arquitectura de Rivera, invitan a iniciar los recorridos laterales, abriendo las perspectivas de las calles que lo acotan. Estas soluciones conectaban con una larga tradición, desde el renacimiento español, renovada en la arquitectura contemporánea por el propio Otto Wagner en la *Wienzeilehäuser* (1899), adyacente a la *Casa de Mayólica*. El edificio constituye uno de los mejores ejercicios de eclecticismo arquitectónico. El autor combina elementos modernistas de adscripción curvilínea, entre los que destaca los balcones «máscaras» con óculos pareados y enrejados, que recuerdan, mesurados y menos audaces, los de la gaudiana *Casa Batlló* [Fig. 14], así como caretas, ménsulas y ornamentación vegetal carnosa. Rivera busca la plasticidad volumétrica y un claro orden compositivo. El empaque y la distribución de buhardas y cubiertas achatadas a cuatro aguas remiten a referencias neobarrocas de sabor francés, aunque también a las interpretaciones de Wagner en los cerramientos de las estaciones de ferrocarril. Esta arquitectura parlante y «excesiva» respondía a los gustos de una burguesía enriquecida, más cercana a los desafíos eclécticos que a las propuestas funcionales, que reclamaba un «envoltorio» en consonancia con la mercancía contenida. De hecho funcionó como un reclamo propagandístico y sinónimo de calidad durante más de cien años. Los nuevos tiempos que han apolillado esos valores han encontrado, no obstante, una solución. Su aspecto pseudo-palacial ha salvado las fachadas del inmueble de la destrucción, porque se ajustan a la perfección al nuevo uso: viviendas de lujo en pleno centro histórico.

Fig. 13. M. Rivera Vera, Almacenes Félix Sáenz

También definido estilísticamente por el eclecticismo, nos encontramos el antiguo *Banco Hispanoamericano*, situado en el n.º 19 de la Alameda Principal (hoy propiedad de Cajamar). Parece consensuada la autoría conjunta de Rivera Vera y Guerrero Strachan y la fecha de construcción, entre 1906 y 1914. El proyecto unió laboralmente a estos dos compañeros de la Escuela de Arquitectura de Madrid, cuyas carreras avanzaron en paralelo (Lara, Martín y Asenjo, 2009, pp. 13-43). Los elementos de un clasicismo neobarroco e iconografía modernista forman un conjunto sincrético singular, en el que ampulosidad y mesura guardan un inestable

Fig. 14. M. Rivera Vera, Almacenes Félix Sáenz, detalle de uno de los balcones «máscaras»

Figs. 15 y 16. M. Rivera Vera y F. Guerrero Strachan, Banco Hispano-Americano, Alameda, 19 (fotos: F. García Gómez)

equilibrio. Es probable la adscripción de los motivos modernistas a Rivera Vera (Carmona, 1986, p. 78; Rodríguez, 1992-93, p. 246), como el friso corrido con greca, el delicado diseño de la rejería, cuya contención no concuerda con la potencia de los mensulones de las balconadas, y las gruesas guirnaldas y pinjantes florales con cabeza de león que penden de los mismos, recorriendo gran parte del muro [Fig. 15]. Las referencias figurativas, felinos y el caduceo, son explícitos símbolos del poder de la industria y el comercio, acorde con el fin del inmueble [Fig. 16].

El trabajo conjunto de los dos arquitectos continuaría en una de las obras más importantes de la segunda década del siglo XX: el *Ayuntamiento*. Nos detendremos solo para referir una tónica habitual en la práctica ecléctica malagueña de impronta neobarroca, que inserta ciertos detalles modernistas, limitados al repertorio ornamental y artesanal, cuyas cualidades simbólicas no se desprecian, aunque se alejen de las pautas de significación del movimiento (Ordóñez, 1990, p. 47; Sánchez, 2005, pp. 229-261) [Fig. 17]. La utilización de cubiertas con

Figs. 17 y 18. Ayuntamiento de Málaga, detalles ornamentales

escamas para las cúpulas es usual en Guerrero Strachan. Acorde con la producción de Rivera Vera, se presenta la labor de rejería o el uso de las cabezas femeninas (Rodríguez, 1992-93, p. 238) [Fig. 18]. Aunque la inclusión de estos detalles no resulta casual: cumple su papel dentro de la corrección a la que el nuevo inmueble debía responder, en aras del prestigio, el progreso y el decoro apropiados para una institución municipal.

Ya adelantamos que es el sector privado el que concentra los ejemplos más interesantes del modernismo local. La promoción privada plurifamiliar se sumaba a la gran actividad constructiva de finales del siglo XIX y principios del XX, que estaba renovando la imagen del centro (García, 2000, pp. 790-877). Aunque en Málaga, estas claves de identidad con una necesidad de transformación se entendieron en términos modernistas solo en contadas ocasiones. De hecho, dos de los inmuebles más importantes se insertan en la trama urbana apenas sin relevancia, a pesar de su singularidad. En la *calle Carretería, 16* construye Rivera Vera uno de ellos en 1905 [Fig. 19]. El edificio recibe un tratamiento distintivo en los motivos decorativos, mientras sus tres alturas más bajo se organizan a través de una sencilla articulación de tres cuerpos que se abren con balcones, sin mayores complicaciones estructurales (Candau, Díaz y Rodríguez, 2005, p. 126). Las fórmulas ornamentales identifican la labor del autor. Por un lado, las monteras destacadas por un potente juego de molduras verticales cruzadas con banda horizontal, denotan la adscripción a soluciones vienesas, aligeradas con aplicaciones florales o con tres caretas femeninas en el resalte de las claves; por otro, el fino trabajo de la rejería remite de cerca al sinuoso trazado del *art nouveau* francés o belga, que en este caso se modera a través de una simplificación formal. A la plasticidad, comedida por la or-

Figs. 19 y 20. M. Rivera Vera, Edificio de la calle Carretería, 16

Figs. 21, 22 y 23. Edificio de la calle Cisneros, 13

denación rigurosa, contribuye el detalle más audaz del conjunto: el vuelo escalonado de las estructuras sobre la cornisa, recortadas para dotarlas de una sugerente vitalidad [Fig. 20].

Muy cerca, en la *calle Cisneros, 13*, esquina a Camas, se levanta un segundo bloque plurifamiliar [Fig. 21]. Fechado en 1907, la autoría de Tomás Brioso Mapelli no deja de ser una atribución dificultosa. La documentación señala esta ubicación con este nombre y fecha, pero el edificio construido no se ajusta a lo programado en el diseño (Carmona, 1986, p. 77). La sutil distinción en el tratamiento estructural de los alzados se completa con el desigual despliegue de la ornamentación epidérmica [Fig. 22]. Los paramentos y antepechos de las dos primeras alturas reciben una delicadísima decoración de tallos estilizados en lazadas y marcos sinuosos de ondas concéntricas, coronadas por placas con capullos florales, además de molduras que simulan cajeados apilastrados. Estos mismos elementos básicos dibujan distintas formas en el segundo piso, para sostener, en su recorrido caprichoso, pequeñas esferas. El «golpe de látigo», típicamente *art nouveau*, se hace más leve aún en el segundo piso, cuyos paramentos reciben una composición más abstracta, extraída del vocabulario vienés, a base de tondos cruzados por bandas [Fig. 23]. Para culminar, la geometría dispone unas anchas molduras y cajeados huecos de gran rotundidad plástica. El *edificio de la calle Cisneros* podría haber sido proyectado por Brioso y redefinido en clave modernista en el momento de su ejecución o posteriormente, a través de una decoración única en el contexto arquitectónico de la ciudad[8].

En 1908 Rivera firma dos proyectos: el *edificio de viviendas de la calle Alarcón Luján, 1*, con fachada a Puerta del Mar, y el *n.º 25 de Molina Lario*, esquina con Santa María. En estas obras emplea,

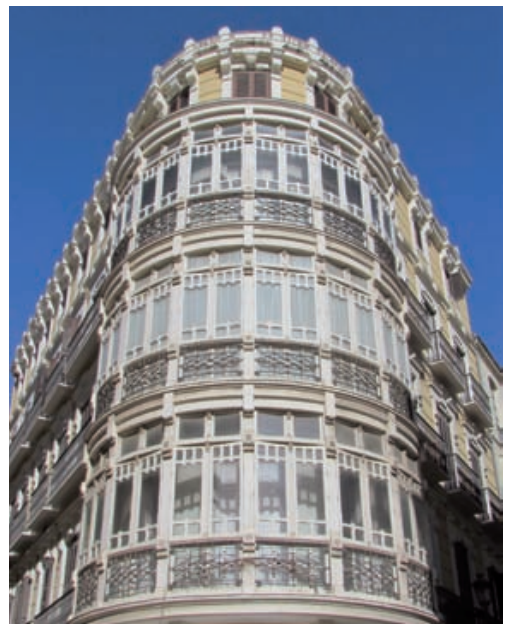
8 Volvemos a encontrar tallos en forma de latiguillo modernista en el ornamento pictórico de la *casa de la calle Salinas, 10* (García, 1999, p. 580).

por primera vez, el cubillo, que después continuará diseñando para otras viviendas, así como en los *almacenes Félix Sáenz*. En *Alarcón Luján, 1* [Fig. 24]. Rivera plantea un bello edificio con bajo, tres plantas y ático, tratado de forma diferencial, en el que abre grandes óculos acristalados. El módulo que sirve de engranaje entre las dos fachadas se dispone en un recorrido semicircular coronado con cúpula con escamas. Este cuerpo se distingue con elegantes cierros y fina rejería. Los huecos reciben la decoración habitual en el arquitecto, que combina la geometría con las formas naturalistas: las bandas cruzadas de las que penden estructuras dentadas de perfil redondeado, rosetones y jugosas hojas, así como las ya aludidas cabezas de león [Fig. 25].

Similar se levanta el alzado del bloque de pisos de *Molina Lario*, aunque menos airoso (Candau, Díaz y Rodríguez, 2005, p. 158) y más austero en aplicación ornamental, circunscrita a las usuales molduras geométricas de profundo relieve [Fig. 26], y a los exquisitos cierros del cubillo [Fig. 27]. Es posible que el peso histórico de los edificios con los que comparte espacio (*Catedral*, *Sagrario*, *Palacio Episcopal*) indujera a un ejercicio de contención, aunque esta circunstancia no condiciona al arquitecto en una actuación historicista, sino en claves de modernidad.

El recorrido por el modernismo internacional practicado en la arquitectura doméstica cuenta en la *calle Echegaray* con varios ejemplos. Rivera Vera construye en 1914 el *inmueble del n.º 3* [Fig. 28], en el que continúa la línea ornamental empleada en los *almacenes Félix Sáenz* que se estaban acabando de construir en este año, aunque adaptada a esta otra tipología. Las formas vegetales se hacen más carnosas, ocupando los pretiles pétreos de

Figs. 24 y 25. M. Rivera Vera, Edificio de la calle Alarcón Luján, 1



Figs. 26 y 27. M. Rivera Vera, Edificio de la calle Molina Lario, 25

Fig. 28. M. Rivera Vera, Edificio de la calle Echegaray, 3 (foto: F. García Gómez)

los balcones en óculos irregulares decorados con jugosas hojas de acanto de perfil recortado. Los motivos figurativos se intensifican, acompañando las rugientes cabezas de león y las efigies humanas [Fig. 29] con niños de inspiración clásica, apoyados en formas enrolladas de las que penden guirnaldas florales [Fig. 30].

En la esquina con Granada, el *n.º 2 de la calle Echegaray* lleva la rúbrica de Guerrero Strachan, quien sigue las directrices de su compañero en la fachada del inmueble que se despliega en Echegaray [Fig. 31]. De nuevo la esquina se solventa con perfil curvo coronado con la típica cúpula escamada. El repertorio modernista –óculos, rejería, hojas– se combina en esta composición historicista, dando un resultado ecléctico.

En Ronda el vocabulario modernista tuvo en la promoción privada, aunque también en algunas construcciones públicas, un gran predicamento, en conjunción, igualmente, con soluciones historicistas. Dos son los arquitectos más abiertos a las corrientes internacionales: Pedro Alonso Gutiérrez y

Figs. 29 y 30. M. Rivera Vera, detalles ornamentales del edificio de la calle Echegaray, 3

Santiago Sanguinetti (Garrido, 2007). Del primero destacan el *Casino de Artistas* (h. 1901) y las *viviendas de las calles María Cabrera, 17, plaza del Socorro*, *los Remedios, 19* y *Tenorio, 2* [Fig. 32]; en ellas conviven motivos neo-plateresco con fórmulas curvilíneas y geométricas modernistas. Sanguinetti firma, entre otros, los proyectos del *Teatro Espinel*, estilísticamente ecléctico, y los edificios de uso doméstico de las *calles Espinel, 19* (1907) y *21* (1908), *Duque de la Victoria* (actualmente Molino, 1908), *Alcolea*, *5 y 7* (1909) y *Sevilla, 9* (1910) [Fig. 33].

Los detalles modernistas en su función decorativa sufren, a partir de estas arquitecturas de autor, una interpretación adaptada a las construcciones más humildes. Este segundo plano de actuaciones muestra soluciones repetidas, realizadas en serie, extraídas de los repertorios gráficos al uso. Los motivos –rostros femeninos, bandas paralelas en vertical, guirnaldas– se repiten en casas muy distantes geográficamente, cubriendo una extensa área urbana (el recerco de entrada de la *casa del n.º 4 de la*

Fig. 31. F. Guerrero Strachan, Edificio de la calle Echegaray, 2

Fig. 33. S. Sanguinetti, Vivienda de la calle Sevilla, 9, Ronda

Fig. 32. P. Alonso Gutiérrez, Vivienda de la calle Tenorio, 2, Ronda

Fig. 34. Cine Goya, reformado
por M. Rivera Vera en 1922 (AMM)

calle Fernández Shaw es exactamente igual que el de los *n.º 26 y 28 de Don Juan de Austria*).

En 1932, cuando la modernidad arquitectónica ya hacía décadas que transitaba por otros caminos, el modernismo actúa en un nuevo capítulo. Y lo hace, como no podía ser de otro modo, con una estructura escenográfica: el *Teatro-Cine Echegaray*, de Rivera Vera. Los recursos modernistas aplicados a la arquitectura del ocio gozaban de larga tradición, dada la adecuación de estas tipologías a la creatividad y la fantasía. Y en Málaga dieron frutos destacados, hoy desaparecidos, como el *Cine Moderno* (Rivera Vera, 1913, en Don Juan de Austria), el *Petit Palais* (Guerrero Strachan, 1914, en Liborio García) o el *Cine Goya* (reformado en 1922 por Rivera, en Calderería y plaza de Uncibay), más cercano al *art déco* [Fig. 34] (Lara, 1988; Rodríguez, 2000, pp. 376-377). El *Teatro Echegaray*, modelo concluyente de un eclecticismo maduro, revitalizado a través de los motivos modernistas que habían distinguido a su autor en la capital, escenifica su canto del cisne.

BIBLIOGRAFÍA

BELSA I SOLER, Anna (1984), «La influencia de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectònica», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona.

BOHIGAS, Oriol (1968), *Arquitectura modernista*, Lumen, Barcelona.

– (1971), *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Lumen, Barcelona.

BRAVO NIETO, Antonio (1996), *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano*, Ciudad Autónoma de Melilla.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CARMONA RODRÍGUEZ, Josefa (1986), «Notas sobre la arquitectura modernista en Málaga», *Jábega*, Diputación de Málaga, n.º 53, pp. 71-80.

CIRICI PELLICER, Alexandre (1951), *El arte modernista catalán*, Aymá, Barcelona.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (1995), *Desde Málaga, Recuerdos... Una visión de Málaga a través de sus tarjetas postales (1897-1930)*, Miramar y Ayuntamiento, Málaga.

FREIXA, Mireia (1986), *El modernismo en España*, Cátedra, Madrid.

GALLEGO ARANDA, Salvador (1994), «Un proyecto del arquitecto D. Manuel Rivera Vera para D. Félix Sáenz en Melilla: el edificio n.º 2 de la avenida», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 15, pp. 239-256.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco (1999), «La decoración de los espacios comunes de las viviendas plurifamiliares burguesas: portales y escaleras en la Málaga del siglo XIX», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 20, pp. 569-591.

– (2000), *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*, 2 vols., Cajamar y Universidad de Málaga.

GARCÍA MONTORO, Cristóbal y PAREJO BARRANCO, Antonio (1986), *Historia de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Málaga (1886-1986)*, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Málaga.

GARRIDO OLIVER, Emilia (2007), *Santiago Sanguinetti, arquitecto en las ciudades de Ronda y Ceuta*, la Serranía y Real Maestranza de Caballería de Ronda.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio y GALLEGO ARANDA, Salvador (eds.) (2000), *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, 1997, ENVISMESA y Universidad de Granada.

LAHUERTA, Juan José (2003), *Casa Batlló Barcelona. Gaudí*, Triangle Postals, Barcelona.

LARA GARCÍA, M.ª Pepa (1988), *Historia de los cines malagueños (desde sus orígenes hasta 1946)*, Diputación de Málaga.

LARA GARCÍA, M.ª Pepa; MARTÍN DELGADO, Rafael y ASENJO DÍAZ, Ángel (2009), *Fernando Guerrero Strachan y su tiempo*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga.

LÓPEZ, Ctesifonte (2007), *De la Caleta al cielo*, Unicaja, Málaga.

MESTRE MARTÍ, María (2009), «La influencia de Viena en el modernismo español», *Palapa*, vol. IV, n.º 1, Universidad de Colima, enero-junio, pp. 39-51.

MINGUET BATLLORI, Joan M. (2004), «Los indicios de Barcelona en la obra de Dalí», *Cuaderno Central*, n.º 63, invierno-primavera, pp. 26-34.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (1982), *Málaga del siglo XIX: estudios sobre su paisaje urbano*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

MORALES MARÍN, José Luis (dir.) (1987), *Historia de la arquitectura española*, Planeta, Barcelona.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1976), «Opciones modernistas en la arquitectura madrileña», *Estudios Pro Arte*, n.º 5, pp. 21-45.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; PÉREZ REYES, Carlos y ARIAS DE COSSÍO, Ana M.ª (1978), *Historia del Arte Hispánico, t. V, Del neoclasicismo al modernismo*, Alhambra, Madrid.

ORDÓÑEZ VERGARA, Javier, «El Ayuntamiento de Málaga: las casas capitulares», en MORALES FOLGUERA, José Miguel y SAURET GUERRERO, Teresa (dirs.) (1990), *Patrimonio artístico y monumental del Ayuntamiento de Málaga,* Ayuntamiento de Málaga.

OTERO ALÍA, Francisco Javier (1991), «El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista *Arquitectura y Construcción* (1897-1922)», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 4, pp. 425-458.

PENA, Carmen (coord.) (1993), *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Ámbit, Madrid.

PASTOR PÉREZ, Francisca (1979), «Arquitectura modernista en Málaga», *Jábega*, Diputación de Málaga, n.º 26, pp. 69-72.

– (1980), *Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga*, Universidad y Diputación de Málaga.

– (1980), «Apuntes para la biografía de una familia de arquitectos: los Strachan», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 1, pp. 173-178.

PÉREZ ROJAS, Javier (1990), *Art Déco en España*, Cátedra, Madrid.

RÀFOLS, Josep Francesc (1949), *Modernismo y modernistas*, Destino, Barcelona.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1992), *Gaudí*, Anaya, Madrid.

– (2002), *Dalí: lo crudo y lo podrido*, A. Machado Libros, Madrid.

REINOSO BELLIDO, Rafael (2005), *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959,* Colegio de Arquitectos de Málaga/Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

ROCHA ARANDA, Óscar da y MUÑOZ FAJARDO, Ricardo (2007), *Madrid modernista: guía de arquitectura*, Tébar, Madrid.

ROCHA ARANDA, Óscar da (2009), *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, CSIC, Madrid.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (1986), *Eclecticismo e historicismo en la arquitectura malagueña del siglo XIX*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga.

– (1989), «Urbanismo obrero y burgués en Málaga: los barrios de Huelin y el Limonar», *Jábega*, Diputación de Málaga, n.º 66, pp. 45-56.

– (1991), «El hotelito: tipología arquitectónica origen del Limonar», *Dintel*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga, n.º 29, pp. 63-67.

– (1992-1993), «Manuel Rivera Vera (1879-1940), eslabón de dos generaciones de arquitectos malagueños (II)», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.ºs 13-14, pp. 235-254.

– (1994), «Fernando Guerrero Strachan (1879-1930). Arquitecto malagueño del primer tercio del siglo XX», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 15, pp. 209-226.

– (2000), «La ornamentación en la arquitectura modernista malagueña: el influjo de lo foráneo a través de los catálogos de arquitectura», en GALLEGO ARANDA, Salvador y HENARES CUÉLLAR, Ignacio (eds.) (2000), *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, 1997, ENVISMESA y Universidad de Granada.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2005), *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Universidad de Málaga.

SESMERO, Julián (1985), *Paseo romántico por la Málaga comercial*, Bobastro, Málaga.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto (1984), «Tres aspectos del historicismo regionalista: ética, libertad y clientela», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona.

– (1973), *Arquitectura del modernismo en Sevilla*, Diputación de Sevilla.

VV.AA. (1969), *El modernismo en España*, catálogo de exposición, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

Capítulo 3

En busca de las raíces perdidas: la arquitectura regionalista

En busca de las raíces perdidas: la arquitectura regionalista

Francisco José Rodríguez Marín

El término *regionalismo* responde, entre otras, a una acepción política que surge como reacción contra el centralismo y busca la autoafirmación de los valores autóctonos. En este sentido mantiene un nexo común con el regionalismo arquitectónico, que pretendió enfatizar las características e idiosincrasia de la arquitectura de cada región en su deseo de perfilar una personalidad propia. Pero también se usa el término regionalismo con un sentido nacional y referido a la arquitectura más reciente, como la que practicó el reconocido arquitecto Luis Barragán (†1988) y que concluyó en la definición, mediante la *praxis*, de una arquitectura «mexicana».

La renovación plástica y arquitectónica siempre viene precedida o acompañada de cambios políticos y sociales. En nuestro caso el hito histórico *ante quem* bien pudo ser el desastre de 1898, el de la pérdida de las últimas colonias españolas, que curiosamente, derivó en dos caminos aparentemente contradictorios; uno volcado hacia el exterior y la búsqueda de nuevas opciones y otro, de reafirmación, hacia las raíces autóctonas. En el ámbito arquitectónico estas dos corrientes podrían considerarse reflejadas en el estilo modernista (por algo se le denominó, entre otros nombres, *art nouveau*) –considerado foráneo y exótico[1]– y el regionalismo y sus variantes geográficas como reflejo de lo genuinamente español.

El hito artístico que inició el movimiento fue la construcción del *Pabellón de España* en la exposición universal de París del año 1900, en la que el comité organizador ya había expresado que cada obra debía ser representativa de su país. José Urioste proyectó para España un edificio cuya fachada se inspiraba en algunos de nuestros edificios renacentistas más egregios, como el Palacio de Monterrey y la Universidad de Salamanca, y la también Universidad de Alcalá de Henares (Urrea, 1997, pp. 141-142): el estilo arquitectónico vigente durante los años del glorioso Imperio español era el mejor candidato para asumir la esencia de la españolidad, no tanto de cara al exterior como para los propios españoles.

También hubo aportaciones teóricas que allanaron el camino. En 1915 se celebró en San Sebastián un congreso nacional de arquitectos, en cuyas conclusiones desempeñó un considerable protagonismo el arquitecto Leonardo Rucabado. En la ponencia *Orientaciones sobre el resurgimiento nacional* se proclamaba la libertad del arquitecto, pero también recomendaba que se estudiasen los diferentes estilos históricos para determinar cómo estos habían sido particularmente interpretados en España. Este mismo año, en el ateneo de Sevilla, José Monge Bernal leyó su discurso *La crisis del patriotismo*, en el que decía: «La patria no es otra cosa que el sentimiento vivo del vínculo que nos une con la colectividad a la que pertenecemos...». Pero no estuvieron ausentes las voces discrepantes. En 1918 el arquitecto Leopoldo Torres Balbás alertó sobre el riesgo de que la búsqueda del ensalzado casticismo hiciese

1 De hecho la irrupción del modernismo en España estuvo ligada a la celebración de congresos internacionales de arquitectos, como el de París en el año 1900 y el de Madrid en 1904, así como al papel difusor de determinadas publicaciones, como el catálogo de arquitectura de Leopoldo Bauer, editado en 1899, del que hemos localizado en Málaga un ejemplar en el que se observan los modelos después aplicados a la arquitectura doméstica local. Esta hipótesis la desarrollo en Rodríguez Marín (2000).

Fig. 1. Modelo de villa vasca en un catálogo de arquitectura

caer en el pastiche (Pérez Escolano, 1996, pp. 15 y 21).

Por otro lado, los catálogos de arquitectura que habían venido siendo muy utilizados desde el siglo XIX, mantenían toda su vigencia. Especialmente en el caso de las villas, los mecenas y futuros propietarios elegían sobre la lámina el estilo e incluso los ornamentos que deseaban para su futura vivienda. Una amplia representación de villas regionalistas nacionales y extranjeras cumplieron este propósito [Figs. 1-3].

Lo cierto es que Andalucía constituía un campo particularmente bien abonado para que fructificase este estilo volcado hacia lo vernáculo y el pasado: una región de amplia base agrícola de carácter extensivo y poco tecnificada, relativamente poco industrializada, con una elevada mortalidad infantil y elevados niveles de analfabetismo. Definitivamente, la burguesía caciquil andaluza no era la burguesía industrial de Cataluña. La arquitectura regionalista del arquitecto sevillano Espiau y Muñoz puede considerarse evocativa de los cortijos y haciendas de la campiña sevillana.

En el Ayuntamiento de Sevilla el concejal Francisco Javier de Lepe defendió en 1910 una moción «antimodernista» y en 1912 la misma corporación municipal convocó un concurso de fachadas de viviendas de estilo «sevillano», cuyo principal acicate fue la exención de impuestos para su construcción y cuyas bases prohibían, expresamente, el estilo modernista. Entre medias, en 1911, fue convocado el concurso público para la construcción de la magna obra de la exposición hispano-americana a celebrar en 1929 (Villar Movellán, 1997, p. 15). Entre los tres proyectos presentados (uno era modernista y el otro irrealizable) fue seleccionado el del arquitecto Aníbal González, y esto significó la sanción y el triunfo del estilo regionalista (Banda y Vargas, 1991, p. 260).

Málaga también estuvo presente en esta exposición con un *pabellón* que proyectó el arquitecto Fernando Guerrero Strachan inspirándose en el jardín privado del Palacio Episcopal de la ciudad. Una obra historicista –demolida al finalizar el evento[2]– que podemos considerar enmarcada en el regionalismo neobarroco [Fig. 4]. En una entrevista concedida a la prensa ilustrada[3] el arquitecto redactor del proyecto explicaba la filosofía que lo había sustentado:

> El redactar un proyecto de pabellón de Málaga supone un análisis previo de las características de la arquitectura local para que, sintetizadas en el momento de la impresión del carácter genuino de ella, la comparación con los demás pabellones de las provincias andaluzas acusaría el sello distinto de la de Málaga.

Una intencionalidad muy parecida –aunque respecto a las demás naciones–, había impulsado años atrás a José Urioste cuando proyectó el *Pabellón*

2 Pueden contemplarse unas breves imágenes fílmicas del mismo en http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com/2011/03/imagenes-de-la-exposicion.html (consulta efectuada el 1/VII/2011).

3 «La representación de Málaga en la exposición de Sevilla», *Vida Gráfica*. Recorte de prensa inserto en Archivo Díaz Escovar (ADE), caja 45.

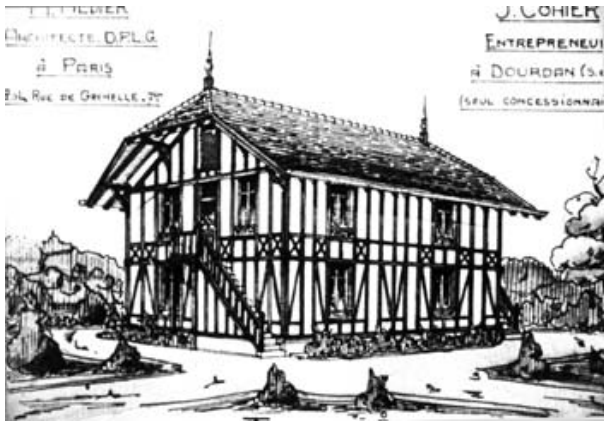


Fig. 2. Villa francesa del arquitecto J. Cohier en un catálogo de arquitectura parisino

Fig. 3. M. Papinot, Villa Houlgate, en un catálogo de arquitectura

español para la exposición internacional de París. Este contexto político y cultural explica que algunos de los más destacados arquitectos de este periodo, como Espiau y Muñoz, Aníbal González o Juan Talavera [Fig. 5] iniciasen su andadura profesional dentro del modernismo para evolucionar después hacia ese otro campo situado dentro de lo «artística y políticamente correcto»: el regionalismo.

Urbanismo y economía: una oportunidad para la arquitectura regionalista en Málaga

Entre los años 1900 y 1920 Málaga pasó de acoger 130.000 habitantes a 150.000, y en los años treinta la cifra ya había ascendido a 190.000, elevando la densidad poblacional hasta cifras realmente altas, que en algunos casos llegaron a los 653 habitantes por hectárea. Realmente la ciudad se hallaba sa-

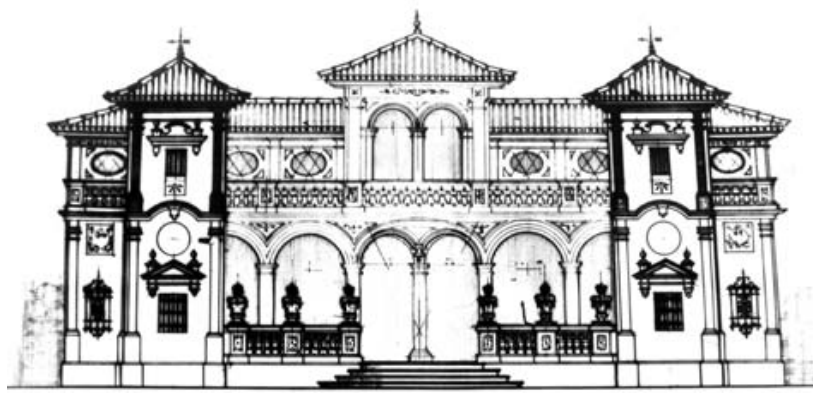


Fig. 4. Fachada del proyecto de Pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) (Archivo Temboury de la Diputación Provincial)

Fig. 5. Juan Talavera, Villa en la avenida Reina Victoria de Sevilla, en un catálogo de arquitectura

turada y padecía deficiencias en muchos aspectos, como el saneamiento, el alumbrado público, mala comunicación entre las dos mitades de la ciudad a uno y otro lado del río Guadalmedina, insuficiente infraestructura docente... Estas y otras carencias pretendieron ser satisfechas mediante el *Plan de Saneamiento* de 1921 y el *Plan de Grandes Reformas* de 1924. La dictadura de Primo de Rivera había elegido en 1923 como alcalde al ginecólogo Dr. Gálvez Ginachero, un no profesional de la política, conservador y honesto, que se volcó en la solución de tan graves problemas (Molina Cobos, 1987, pp. 135-140).

Sin embargo los años 20 del pasado siglo fueron positivos en la economía, e incluso la industria local experimentó una recuperación tras la grave crisis de finales del siglo anterior: numerosas nuevas empresas y fábricas fueron creadas, aunque nunca alcanzaron el esplendor de los años dorados de mediados del siglo XIX (*vid*. Rodríguez Marín 2003). Desde la febril actividad constructiva propiciada por las desamortizaciones eclesiásticas –que renovaron el paisaje urbano en el centro– la ciudad no había experimentado una actividad constructiva tan boyante hasta este momento.

La fábrica de ladrillos y cerámica de Viana-Cárdenas, adquirida en 1924 por el empresario torroxeño Modesto Escobar Acosta, experimentó en los tres años siguientes un notable crecimiento y modernización en esta nueva etapa, denominándose *Cerámicas Santa Inés*. La producción diaria de ladrillos oscilaba entre las 30.000 y las 40.000 piezas diarias, lo que nos da idea de la demanda creada por la incesante actividad edificatoria. Se fabricaban, además, por procedimientos mecánicos, tejas, tanto morunas como planas, ambas con

sus variantes de vidriado en azul cobalto y verde botella [Fig. 6]. Muchos de los edificios regionalistas lo son, entre otros detalles, por la simple incorporación de estos elementos ornamentales en las cumbreras de las cubiertas a dos aguas o formando dibujos geométricos en sus faldones. La propia fábrica se dotó de una bella y bien proporcionada portada [Fig. 7] de acceso de estilo regionalista, fechada en 1927, realizada en ladrillo y con amplia incorporación de azulejo y jarrones vidriados en azul e integrando a la iconografía que dio nombre a la empresa.

No fue la única: permanecieron activos tejares de menor entidad en la zona con abundante arcilla de El Ejido, y alcanzaron su apogeo otras industrias de materiales constructivos, como las de pavimentos hidráulicos *la Fabril Malagueña*, *Santa Teresa* y *García y Zafra* (Bonilla, Guzmán y Santiago, 2001, pp. 312-328). *García y Herrera* fue una de las fábricas de pavimentos hidráulicas más activas, especializada en losetas, peldaños para escaleras, ornamentos, fuentes públicas, bancos, etc. La fábrica y almacenes los levantó en 1923 el arquitecto Arturo de la Villa [Fig. 8] en la calle Malpica[4]. Las fábricas de vidrio –un material complementario de la arquitectura– también experimentaron un notable desarrollo.

Pero las fábricas no solo aportaron materiales para el desarrollo de la arquitectura regionalista, sino que sus edificios fueron a menudo resueltos en este mismo estilo. La instalación de la *fábrica de cemento Portland en la Araña* en 1915 no fue casual: además de la proximidad de la cantera caliza y del ferrocarril que la comunicaba con el puerto para recibir *clinker*[5] o exportar el producto, aspiraba a satisfacer la creciente demanda de cemento para morteros y para el hormigón armado, nueva técnica constructiva que se empleó por primera vez en Málaga en la construcción de la *Fábrica de Tabacos*. El constructor adjudicatario, Antonio Baena Gómez, innovó también con otras técnicas apropiadas para un gran edificio, como fueron las vagonetas sobre raíles para facilitar el transporte de materiales. Este conjunto de novedades justifican que podamos hablar de un periodo dorado de la construcción y la arquitectura en Málaga durante la segunda década del siglo XX.

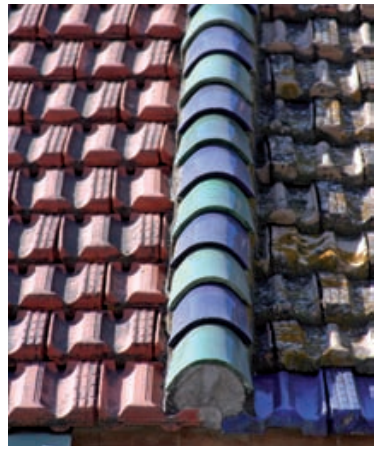


Fig. 6. Detalle de tejas polícromas en una de las viviendas de la Colonia de Santa Inés

Fig. 7. Lado interior de la portada de la antigua fábrica de ladrillos y cerámica de Santa Inés

4 Archivo Municipal de Málaga (AMM), legajo 3147, exp. 16.

5 El *clinker* es el componente básico en la fabricación del cemento *Portland*, fruto de la calcinación de piedra caliza triturada y arcilla. La posterior adición de yeso permite retardar el fraguado.

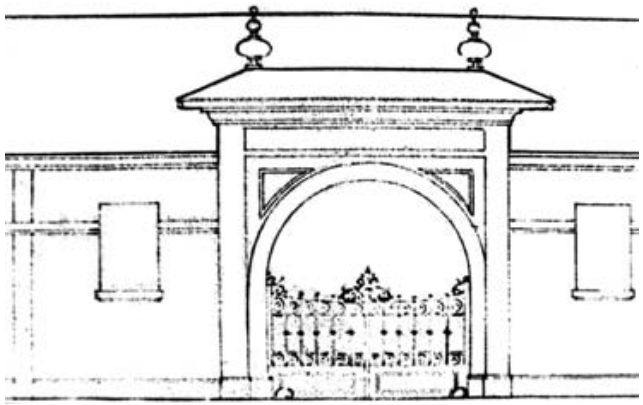
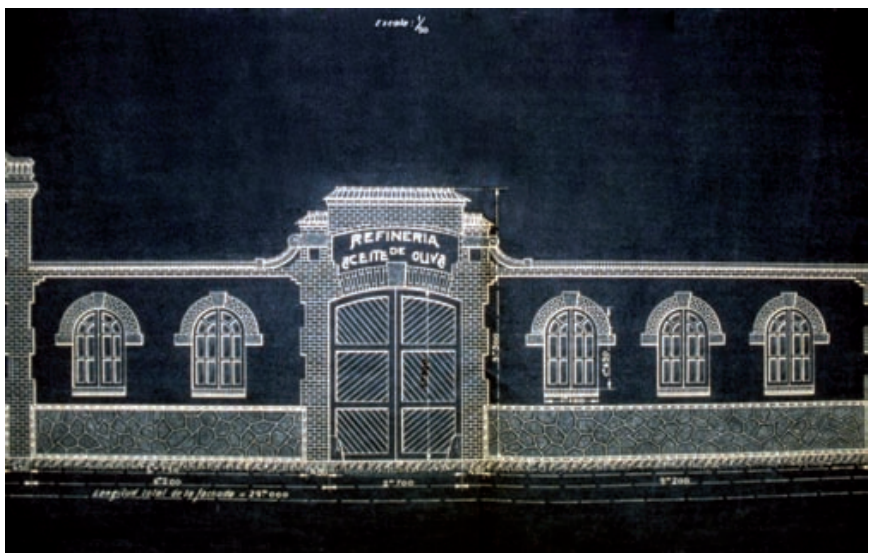


Fig. 8. Fachada del proyecto de la fábrica de García y Herrera del arquitecto Arturo de la Villa (AMM)

Fig. 9. Fachada del proyecto de una refinería de aceite en la calle Malpica, del ingeniero José Cruzet (AMM)



Aunque no esté ligada a la construcción, también es de esta época la sede de *Italcable*, empresa de capital italiano que tendía cables submarinos para permitir las comunicaciones telefónicas entre la metrópolis y sus emigrantes en América. Su sede, en la hoy denominada plaza de Fray Alonso de Santo Tomás, junto a la iglesia de Santo Domingo, es una nave alargada de doble altura con cubierta a dos aguas recortada en su frontis y volados aleros. La teja polícroma y la azulejería también están presentes en su carga ornamental y la portada se protege bajo un generoso tejaroz sustentado por escuadras de madera. La empresa cerró en 1970 y el edificio fue rehabilitado para uso docente y cultural en 1999, aunque ha perdido sus azulejos originales (Rodríguez Marín, 2006, pp. 621-623).

En la calle Malpica fue levantada en 1923 una refinería de aceite, cuyo proyecto realizó el ingeniero industrial José Cruzet [Fig. 9], fiel tanto a la tipología industrial como a la estética regionalista entonces imperante. Su colorista fachada estuvo en pie en la avenida de la Aurora hasta comienzos de la década de los noventa (ya como almacén de maderas), cuando fue demolida para dejar paso a la construcción del centro comercial Larios[6].

En el sector oeste (Misericordia) destaca la nueva fábrica de *Metalsa*, dedicada, como la de Lapeira, a la fabricación de envases metálicos metalgrafiados, y que en 1956 se trasladó a la calle Torre del Río (sector Misericordia), estableciendo una dicotomía arquitectónica entre la nave de producción (dotada de funcionales cerchas de hormigón pretensado) y el edificio para vivienda del propietario y las oficinas. Este último se construyó en estilo regionalista,

6 AMM, legajo 3147, exp. 13.

con zócalos de azulejería y chimenea con balaustres cerámicos en su interior, y en 1958 se instaló en su fachada un retablo cerámico representando a la Virgen de la Soledad de San Pablo de considerable tamaño. La obra, de gran calidad, integra elementos arquitectónicos de ladrillo aplantillado, como peanas, volutas, columnas corintias y un frontón curvo, además de la imagen icónica en azulejería polícroma. Fue realizado por el artista M. Cabello y elaborado en el taller de viuda e hijos de Ramos Rejano, de Palma del Río (Sevilla). La fábrica fue demolida y únicamente se salvó el retablo, que fue trasladado a la sede de la cofradía de la Soledad en la calle Trinidad (Rodríguez Marín, 2009, pp. 303-304).

Dentro de la tipología de la arquitectura industrial se encuentran también las instalaciones de abastecimiento de agua potable a Málaga en Fuente Olletas, el conocido como Campo del Agua, donde se conserva uno de los edificios industriales originales, hoy adaptado como *sede administrativa de Emasa*. Son en realidad dos edificios diferentes unidos por una de las esquinas [Fig. 10], correspondiendo el más bajo al garaje, que muestra el característico hastial escalonado y las ventanas de arco muy rebajado apaisadas y a determinada altura, resaltando los zócalos, pilastras angulares y remates, por su intenso color rojo almagra contrastando con el impoluto blanco de los paramentos. En el otro edificio, más doméstico, el color se introduce en forma de azulejos formando listeles bajo el alero o en el pretil de la terraza mirador con pilares apiramidados.

Un caso singular es el del también edificio fabril de *Bodegas Barceló*, que se trasladó al polígono San Rafael a un edificio de nueva planta construido entre 1974 y 1975. En respuesta a la necesidad de exteriorizar la «imagen de empresa», el arquitecto (su autoría es, hasta el momento, desconocida), aplicó la necesaria funcionalidad a las naves de embotellado y usó para la zona «pública» del edifico un estilo que podríamos calificar como «historicismo del historicismo regionalista»: patio porticado con arcos de medio punto peraltado de ladrillo visto sobre columnas [Fig. 11], pavimento de mazaríes y olambrillas, monumental cancela de hierro neobarroca (hoy trasladada) y zócalos y contrapiés de la escalera decorados con azulejos sevillanos ilustrados con escenas del cultivo de la vid y la producción del vino. Trasladada la bodega a Valladolid, el edificio fue rehabilitado en 1997 y es hoy sede del Colegio Oficial de Médicos (Rodríguez Marín, 2006, pp. 623-629).

Fig. 10. Dependencias de la estación de tratamiento y bombeo de agua en Fuente Olletas

Se construyeron también otras fábricas, edificios oficiales y nuevos barrios, donde según su carácter y la entidad económica de sus moradores, proliferaron casas mata y hotelitos o residencias burguesas unifamiliares. Sectores urbanos hoy consolidados, como el comprendido entre la calle Sevilla y la ribera del Guadalmedina, o entre la calle Cristo de la Epidemia y la ladera de los cerros del Calvario y Seminario (Haza María) –de carácter popular– se desarrollaron en esta época, así como Conde de Ureña, de carácter más señorial. En esta zona, al comienzo de la calle Hurtado de Mendoza se construyeron un conjunto de pequeñas viviendas unifamiliares de una sola planta (*Villa Adela* y *Villa Covadonga*), como las de los números 8 y 15, que aúnan sus reducidas dimensiones y un uso

Fig. 11. Patio porticado de las antiguas Bodegas Barceló, actual Colegio Oficial de Médicos, y detalle de la azulejería en la contrahuella de la escalera

de la ornamentación que les confiere un aspecto marcadamente lúdico [Figs. 12 y 13]. La n*úmero 10 (Cucema-Lucía)*, además de destacar la rosca de los arcos en ladrillo visto integra formas geométricas rellenas de *trencadís*[7]. Otras similares a estas sucumbieron en los últimos años y en otras se ha optado, como fórmula para rentabilizar su conservación, la de construir en su trasera un edificio de mayor volumetría dentro de un proyecto unitario. Algo más hacia arriba, *Villa Julita* mantiene una regularidad muy decimonónica salvo en la mansarda que emerge sobre la cubierta, y decora su fachada con bandas de ladrillo visto, azulejería, tejaroces y grandes escuadras de madera en el alero.

En el mismo sector resulta muy curiosa la vivienda de la calle Luis de Maceda esquina a Conde de Ureña, integrada por dos crujías en ángulo recto paralelas a las dos calles en cuyo vértice se antepone una fachada curva que sugiere su adaptación a la glorieta creada por la calle en este punto. *Hurtado de Mendoza, 7* es otra de las muestras regionalistas de esta tranquila barriada, esta última rematada por una gruesa moldura mixtilínea con el interior recubierto de *trencadís*, aunque otras villas optaron por el regionalismo montañés [Fig. 14].

A comienzos del siglo XX la ciudad había alcanzado por su lado oeste las zonas de la Florida y Teatinos, pero la Colonia de Santa Inés era aún un núcleo aislado. Fue entre los años veinte y treinta cuando se construyó a ambos lados del camino de Antequera (hoy de Carlos Haya), especialmente en su lado sur, donde se edificaron villas y hotelitos de diversa entidad. En este sector se conservan varias

7 Motivo ornamental que consiste en la combinación de piezas irregulares de azulejos de diversas características y colores combinados a modo de mosaico. Era una técnica decorativa utilizada en la arquitectura modernista.

de estas villas, con unas características muy semejantes que sugieren una misma autoría en torno a la tercera y cuarta década del siglo XX. Casi todas ellas se caracterizan por no ocupar la totalidad de la parcela, liberando un considerable espacio para jardín, cuyo muro delimitador se integra frecuentemente en el juego estético del edificio. Las cubiertas suelen ser planas y vidriadas en verde y alegran los paramentos enjalbegados de blanco con golpes de color aportados por apliques de cerámica vidriada. Las abundantes rejas desempeñan también un considerable protagonismo a la hora de ambientar esta arquitectura. Varias de ellas, como las de la calle *Sánchez Borrero, 4 y 6* y *avenida de Carlos Haya, 85* [Fig. 15], disponen ante la puerta de acceso un porche cuadrado sustentado por columnas toscanas de carácter clásico, en el primero de los casos cu-

Fig. 12. Hurtado de Mendoza, 8

Fig. 13. Villa Covadonga, en Conde de Ureña, 15

Fig. 14. Ejemplo de regionalismo montañés en Conde de Ureña

Fig. 15. Villa en la avenida de Carlos Haya, 85

Fig. 16. Villa Maricarmen, en la avenida de Carlos Haya, 103

bierto por un tejado verde cuyo alero se decora con listeles de ladrillo vistos de intenso color almagra.

Otro elemento recurrente es la torre mirador, observable en la villla de *Carlos Haya, 85* y *Sánchez Borrero, 6*, esta última en esquina, mientras que en la villa de la calle *Castilla, 85* se cubre a cuatro aguas, cuyas tejas de color perfilan una decoración a base de rombos. En la calle *Juan Valdés, 8*, la torre mirador se horada con arco tríforo, elemento que aparece también en otras residencias, mientras que en la villa de *Martín de la Plaza, 7* aparece un frontón triangular de ladrillo visto con el tímpano recubierto de azulejería cuyo cromatismo contrasta con el tono oscuro del tejado en azul oscuro.

Villa MariCarmen, en el n.º 103 del camino de Carlos Haya [Fig. 16], es una coqueta villa de una sola planta que sigue la estética montañesina, mientras que en el lado opuesto de esta misma calle perduran unas modestas casas mata cuya única concesión estética reside en su cubierta de teja plana verde combinando formas geométricas romboidales. Todas estas construcciones domésticas responden a una fórmula constructiva muy similar que confieren al color la responsabilidad de dotar a las viviendas de un carácter alegre que sugiere el optimismo y el estilo de vida apacible y acomodado de sus habitantes[8].

Hacia el norte la ciudad creció de forma planificada en la más importante experiencia constructiva de viviendas para obreros, la barriada *Ciudad Jardín* promovida por la Sociedad de Casas Baratas, cuya realización se dilató mucho en el tiempo y acabó de

8 Algunas de ellas han sido incluidas en el catálogo de edificios protegidos del PGOU –que ha entrado en vigor en 2011– que les ha otorgado protección. Fue realizado por un equipo de historiadores bajo mi dirección. *Vid*. www.malaga.eu/opencms/aytomalaga/portal/temas/TEMA0013/secciones/PlanGeneralDeOrdenacionUrbana?NumPagina=58 (consulta realizada en julio de 2011).

completarse ya durante el periodo de la autarquía. Necesidad de viviendas había, y espacio para construirlas también, pero la enorme amplitud del cauce del río Guadalmedina –inundado con las grandes crecidas– impedía su utilización. Nada más autorizarse la construcción de la presa del Agujero (1911-1914) que solucionó este grave problema, la Confederación Hidrográfica del Sur comenzó a entregar terrenos al Ayuntamiento. El primer anteproyecto de urbanización lo elaboró Daniel Rubio en 1923 por parte municipal, que asumió la urbanización.

El impulso definitivo tuvo lugar a partir de 1924, cuando el arquitecto Gonzalo Iglesias Sánchez Solórzano[9] presentó su proyecto de construcción de casas baratas, inicialmente destinadas a los militares procedentes de la Guerra de África. La primera fase del proyecto ocupó desde 1924 hasta 1928 e integraba seis tipos de viviendas unifamiliares –pareadas de dos plantas o adosadas de una sola– [Figs. 17 y 18] y tres de viviendas colectivas [Fig. 19] (Reinoso, Rubio y Dragón, 2010, pp. 251-268). Esta sucesión de edificaciones se disponen constituyendo una alineación en el flanco este de la carretera desde las cercanías del *Hospital Cruz Roja* hasta el *grupo del Canódromo*, que pertenece ya al periodo de la autarquía.

Es curioso que mientras en Europa los barrios obreros que se construyeron en esta época fueron un campo de experimentación de la modernidad y el racionalismo arquitectónico (*conjunto de Kiefhoek* de Rotterdam [1925-1929] y *Colonia la Herradura* [1925-1930], en Frankfurt), la barriada *Ciudad Jardín*, desde el punto de vista estilístico, constituyó un repertorio de diferentes regionalismos mixtificado con historicismo.

Fig. 17. Regionalismo montañés en una vivienda unifamiliar de Ciudad Jardín

No obstante, hay que argumentar en su favor que ninguna de las manzanas edificadas es exactamente igual a otra, y que se alternó el regionalismo andaluz, con el montañés, combinándolo con elementos del plateresco y el neomudéjar y neoárabe, fachadas lisas enjalbegadas con las recorridas por bandas paralelas de ladrillo visto o esgrafiados en relieve que recubren toda la superficie. Y sin embargo, el conjunto mantiene una unidad dentro de su heterogénea composición. Hoy día la mayor preocupación es que este conjunto de *Ciudad Jardín* –el mejor y más claro exponente de la época en la ciudad– pueda hallar en su protección la fórmula para frenar las actuaciones ilegales que alteran su

Fig. 18. Detalle de decoración esgrafiada en una vivienda unifamiliar adosada en Ciudad Jardín

9 Este arquitecto había impulsado en Madrid en 1920 la construcción de casas baratas (grupo la Concepción, en calle Alonso Cano), y posteriormente en Sevilla el barrio también llamado Ciudad Jardín, concebido para acoger a los visitantes de la Exposición Iberoamericana de 1929.

Fig. 19. Vivienda colectiva, Ciudad Jardín

fisonomía original para cambiarla por una estética impersonal incorporando materiales de serie.

Por el lado este de la ciudad, tras la urbanización de Monte de Sancha y el paseo del Limonar a finales del siglo XIX y el de Miramar a comienzos del XX (en 1911 aún se hallaba este último parcialmente edificado), durante los años siguientes se expandió la ciudad en dirección oeste, hacia el Palo, urbanizándose la zona de Pedregalejo. Primero a ambos lados de la carretera Málaga-Almería [Fig. 20] y después ocupando el espacio comprendido entre esta y las suaves estribaciones con la que los Montes de Málaga se acercan al mar. Aunque las reformas posteriores han alterado algunas de estas construcciones, son muchas las que aún conservan su inicial carácter regionalista. En la zona de Monte de Sancha, *Villa Juanito* (actualmente *Villa Verónica*, paseo de Sancha, 1), solventa el desnivel del terreno con un gran basamento de mampostería irregular sobre el que se erige la vivienda. Los del *paseo de Sancha, 14, Villa Miranda*, y *paseo de Salvador Rueda, 9*, son ejemplos de regionalismo montañés, una opción estética que contribuyó a difundir los catálogos de arquitectura tan utilizados en la época.

Villas regionalistas de los años treinta o cuarenta son las de *Juan Sebastián Elcano, 22* –con cierro de obra con vano geminado con columnilla de ladrillo aplantillado vidriado en verde y azulejos en el antepecho–, o *Juan Sebastián Elcano, 57*, en el que emerge una torre mirador central con vanos tríforos de medio punto en el frente y cubierta a cuatro aguas con remate ajarronado en el vértice y franja de azulejería azul y amarilla bajo el alero [Fig. 21].

Cronológicamente, la vigencia del estilo regionalista se prolonga hasta el inicio de la Guerra Civil (1936), pero la implantación del estilo fue tan intensa, y la penetración de la renovación arquitectónica tan lenta, que aún se construyó arquitectura regionalista en fechas muy posteriores. En la zona de Pedregalejo y el Palo se observan ejemplos de regionalismo más evolucionado, en algunas ocasiones integrando influencias racionalistas, casi todos ellos realizados entre los años treinta y cuarenta del siglo XX e integrando desde modestas casas a grandes mansiones. Más cercanas a la barriada del Palo, *Amador de los Ríos, 26* y *27* son más modestas, como las de *Mariano de Cavia, 45* y *55*, o *avenida de Rosales, 6*, con una sola altura y planta en «U» y remate mixtilíneo con piñas cerámicas vidriadas en azul combinando el ladrillo visto y el muro encalado de blanco. La *casa de la calle Costa Rica, 6* basa su singularidad estética en la combinación del ladrillo visto resaltado contrastando con el paramento encalado en blanco.

Dentro de esta modalidad de regionalismo «popular», son infinidad las casas-mata [Fig. 22] que dentro de la parquedad decorativa, o ya evolucionada o influenciadas por el racionalismo, pueden aún considerarse dentro de esta corriente estilística.

Junto a puntuales edificaciones en el centro de la ciudad, el otro campo de actuación fue la arquitectura pública, que buscando cubrir las deficiencias que la ciudad padecía en muchos aspectos, fue particularmente activa hasta la llegada de la crisis económica de 1929. Un ejemplo es el *cuartel de Segalerva*, edificado entre 1916 y 1922. Muy cerca se encuentra una villa urbana, *los Pinos* (*calle Ro-*

sario Pino, 8), que debió de construirse hacia 1914 y constituye una excepción tipológica en una zona que se desarrolló como barrio obrero.

Por último, no debemos olvidar la arquitectura rural situada, cerca, pero en la periferia de Málaga, grandes caserones que servían a la doble utilidad de constituir residencia permanente o temporal y que a su vez permitían la explotación agrícola de las tierras en las que se ubicaba. Por su escasa visibilidad estos edificios han pasado muy desapercibidos hasta que no han sido noticia en los medios de comunicación por su demolición o ruina. La *Hacienda la Virreina*, realizada en los años treinta, destacaba especialmente por su visibilidad, al ubicarse en la cima de un promontorio al que una carretera en forma de media luna permitía acceder en vehículo o a pie a través de una gran escalinata central decorada con azulejería. La singularizaba su característica cubierta que algunos denominan *gótico carpintero*. En 2008 se hallaba en ruina y fue demolida, aunque recientemente se realizó una cuestionable reconstrucción mimética para destinarla a equipamiento social. De esta misma época son la *Hacienda Altamira*, en Torre Atalaya (Teatinos), con algunos detalles interesantes en su interior, que se encuentra ruinosa, o la denominada *los Arcos*, cerca del campus universitario, también en mal estado, que lució tejas vidriadas, hastiales curvos y remates de cerámica vidriada. La problemática de estas edificaciones es que se emplazan en zonas de expansión urbana que han sido recalificadas para permitir la construcción y no se ha sabido prever las necesidades sociales de los nuevos barrios que podrían haber sido ubicadas en estos edificios.

A estas características pertenecen también algunas haciendas de Churriana, como *San Guillermo*,

Fig. 20. Villa en la avenida de Juan Sebastián Elcano

Fig. 21. Villa en la avenida de Juan Sebastián Elcano, 22

Fig. 22. Casa mata regionalista en la calle de Lope de Rueda, 144, en el Puerto de la Torre y detalle de la decoración

en calle Monsálvez, iniciada por Fernando Guerrero Strachan y terminada tras su muerte en 1930 por Antonio Palacios (actualmente acoge una residencia de tercera edad), y la ubicada en la *calle la Vega, 1*, esta última algo posterior, con pórtico sustentado sobre columnas de fundición. Sin embargo la casa del *paseo Grice Hutchinson, 12* tiene un carácter más urbano y debió de servir exclusivamente como vivienda de recreo.

Artífices del regionalismo en Málaga: los arquitectos

Fernando Guerrero Strachan

Especial beneficiario de la buena coyuntura de la arquitectura fue el arquitecto Fernando Guerrero Strachan, sin duda el más conocido y popular de los arquitectos locales contemporáneos, tanto por lo dilatado de su producción, como por haber realizado algunos de los edificios más señeros de la ciudad y también por su proyección social.

Nacido en Málaga en 1879 concluyó sus estudios de arquitectura en 1903 y al año siguiente ya se había incorporado a la plantilla municipal como arquitecto municipal auxiliar. La circunstancia de ser sobrino del maestro de obras Eduardo Strachan contribuyó, sin duda, a abrirle camino. En 1906, por renuncia de Tomás Brioso Mapelli, se le nombró arquitecto municipal interino a la vez que arquitecto provincial, conservando el cargo municipal hasta 1909 en que cesó (ostentaría nuevamente el cargo entre 1925 y 1926), año en el que fue nombrado arquitecto diocesano.

Precisamente en ejercicio de este cargo acometió el proyecto y dirección del núcleo primigenio del *seminario diocesano*, edificado en un cerro de propiedad eclesiástica situado al norte de la ciudad, que con la colaboración de los ingenieros Rafael Benjumea y Fernando Lóring Martínez fue urbanizado y dotado de escalinatas con enchinados artísticos y miradores. La obra se realizó entre 1921 y 1924, aunque la *capilla*, más claramente historicista y situada en el lado opuesto –proyectada también por Strachan, de la que realizó bellas acuarelas–, fue dedicada en 1927 (Camacho, 2006, pp. 285-286). Este núcleo inicial –hoy denominado *pabellón Herrera Oria*– consiste en una larga crujía de ladrillo visto y mampostería con galería de arcos de medio punto sobre pilares ochavados en la planta inferior, mientras que las plantas superiores se retranquean para dejar espacio a una terraza con pretil de obra calada. En las plantas su-

periores los vanos son adintelados y en la principal se coronan con frontones triangulares con remates de cerámica vidriada verde. Posteriormente, entre 1951 y 1965, se acometieron diversas ampliaciones por el nuevo arquitecto diocesano, Enrique Atencia Molina (Morente, 1992-1993, p. 314), que al menos en la plaza principal reprodujeron el modelo y la estética de Strachan, mientras que en las salas de reuniones se jugó haciendo contrastar el muro enjalbegado de blanco con la tonalidad rojiza del ladrillo.

Strachan fue también arquitecto de la Cámara de Propiedad desde 1918 y desde 1910 miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, institución que presidió desde 1926 hasta su muerte en 1930. Pero quizás el hecho que más contribuyó a darle popularidad fue el de haber accedido a la alcaldía de la ciudad desde 1928.

Practicó la fotografía (sobre todo de bienes artísticos), la pintura, fue acuarelista y bibliófilo. Mantuvo una estrecha relación con el arquitecto Manuel Rivera Vera, con quien compartió autoría en algunos de sus edificios más significativos, como el *Ayuntamiento* o la sede del *Banco Hispanoamericano* (actual sede cultural de Cajamar). En su estilo el modernismo aparece exclusivamente de forma puntual en determinados elementos, o bien en edificios proyectados conjuntamente con Manuel Rivera Vera, a quien debe reconocérsele responsable de este aporte. Strachan declaró públicamente su afección al clasicismo, reconociendo el inicio del auge de la arquitectura malagueña a partir de la «Reconquista» y de la llegada del Renacimiento, a la vez que, aunque admitía la influencia islámica como algo natural en tierras del sur, la despreciaba por el uso de materiales deleznables.

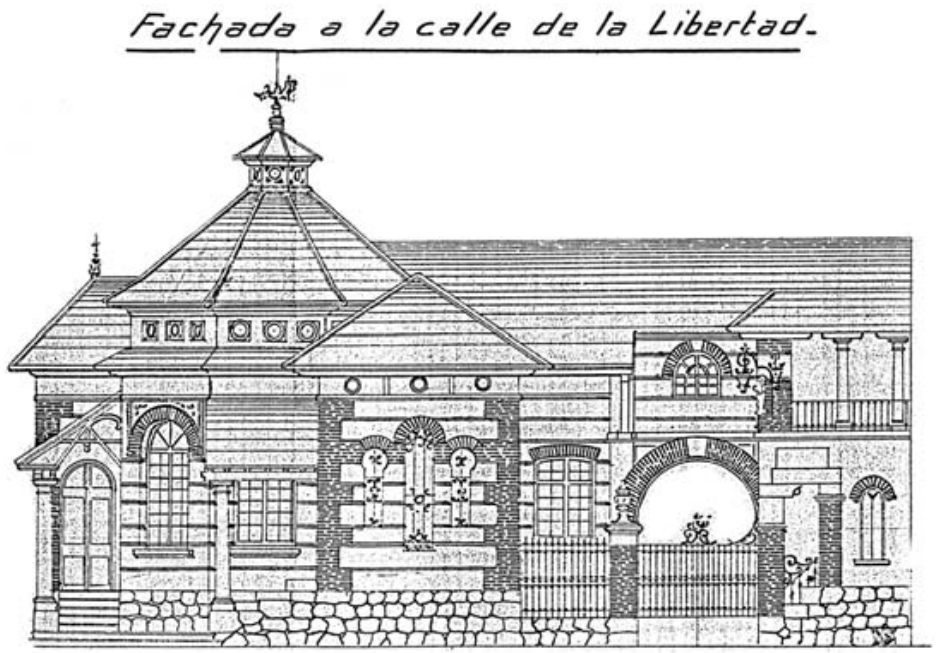


Fig. 23. Proyecto para Casa de Socorro en el Llano de la Trinidad, plano de fachada (AMM)

Desde este punto de vista hay que reconocerle una postura «conservadora» en el campo artístico.

Las *casas de Félix Sáenz* (1922), en el paseo de Reding, fue una promoción inmobiliaria del empresario para destinarlas a alquiler. La integran cuatro grandes edificios medianeros de bajo y cuatro plantas de altura más ático con una atractiva fachada al paseo que resultó privilegiada respecto a la posterior, que da al muro de contención del monte. Como un gran escaparate destinado a atraer clientes su atractivo diseño juega con los volúmenes entrantes y salientes creando contraste de luces y sombras e integrando un extenso programa decorativo en el que el regionalismo vira intensamente hacia el plateresco y el neomudéjar. Corrobora esta interpretación la enorme similitud de esta fachada con otro edificio de Guerrero Strachan en la ciudad de Sevilla (Villar Movellán, 1978, p. 205), el hotel *América Palace*, realizado entre 1927 y 1929.

Otra variante del regionalismo de Strachan es la que reflejó en la *Casa de Socorro del Llano de la Trinidad* [Figs. 23 y 24], edificada en 1918 como obra benéfica del legado Marín García y la familia Larios, que donó los terrenos. Emplazada en esquina, un volumen poliédrico hexagonal actúa como charnela entre las dos fachadas, donde se articulan volúmenes dispuestos a diferentes alturas y se juega con la diversidad de tipos de vanos, materiales

Fig. 24. Casa de Socorro en el Llano de la Trinidad

Fig. 25. Diseño de Fernando Guerrero Strachan para azulejos y ornamentos para el Pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de 1929

que aportan diferentes tonalidades y texturas y las cubiertas de tejas verdes vidriadas, que permiten considerar al edificio dentro de la corriente que se ha denominado *alhambrismo*. La *Casa de Socorro del barrio del Molinillo*, en el huerto de los Claveles, no ha sido documentada, y aunque es más austera que la anterior comparte similitud en cuanto a emplazamiento en esquina, presencia de un volumen poliédrico central que articula la distribución del edificio y de la teja vidriada y jarrones de cerámica vidriada como ornamentación, por lo que la hemos atribuido a su producción (Rodríguez Marín, 1988, pp. 55-56). La visión aérea de esta edificación resulta particularmente adecuada para poder apreciar su riqueza volumétrica.

Obra de sus últimos años fue el ya mencionado *Pabellón de Málaga* en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929) –realizado conjuntamente con su hijo, el arquitecto Fernando Guerrero-Strachan y Rosado– y que concibió como una síntesis de la arquitectura malagueña más genuina. La obra presenta ciertas semejanzas formales con el pabellón neoislámico que Lorenzo Álvarez Capra había realizado para la exposición de Viena en 1873, pero la ornamentación del malagueño se inspiraba directamente en los azulejos y placas recortadas barrocos del Palacio Episcopal [Fig. 25] (Rodríguez Marín, 1991) y su cubierta sigue las pautas de muchos de los varios cientos de edificios que dejó en nuestra ciudad.

Puede afirmarse, sin faltar a la verdad, que el regionalismo fue una constante en la producción de Guerrero Strachan que se aprecia en grandes edificios como el *Hotel Príncipe de Asturias* (posteriormente Hotel Miramar, Hospital de Sangre y Palacio de Justicia), que proyectó en 1921 y fue inaugurado

en 1926. Se estructura en torno a un gran patio plateresco que integra reproducciones neoislámicas de fachadas de la Alhambra, pero su exterior transmite una imagen variopinta y alegre apropiada a su primitiva función, que incluye el uso de balaustradas en el perímetro de su gran terraza, azulejería con motivos platerescos y trencadís, diversidad de volúmenes y aleros muy volados. Este céntrico hotel –que inauguró el rey Alfonso XIII– fue hasta su clausura en 1967 el hotel de lujo de la ciudad, función que en la actualidad se reclama que vuelva en reivindicación de la adecuación forma-función de la arquitectura (Lara García, 2003, pp. 255-269).

Aún proyectó Strachan otro establecimiento hotelero, el *América Palace*, en Sevilla, con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, cuya composición de fachada es muy similar a la de las casas de Félix Sáenz de Málaga.

El remanente regionalista de Strachan se aprecia también en la *vivienda de la calle de la Victoria, 38* (con elementos neobarrocos), cuyos aleros muy volados recuerdan a soluciones arquitectónicas de la Alhambra, rasgo también presente en el *paseo de Sancha, 34* [Fig. 26]; y también en la azulejería con motivos platerescos en edificios industriales inicialmente austeros, como la *fábrica de Metalgraf* (Lapeira), de 1918, en la calle Héroe de Sostoa. También realizó Strachan en 1915 el proyecto para la fábrica de cemento portland junto a la torre de las Palomas, en el kilómetro 5 de la carretera Málaga-Almería[10], aunque el edificio de laboratorio y oficinas –algo posterior, también regionalista– difiere algo de su estilo [Fig. 27], y fue demolido en un plan de reformas hace unos años.

Fig. 26. Vivienda en el paseo de Sancha, 34

Fig. 27. Edificio de laboratorio y oficinas de la fábrica de cemento en la Cala

10 AMM, legajo 1386, exp. 57.

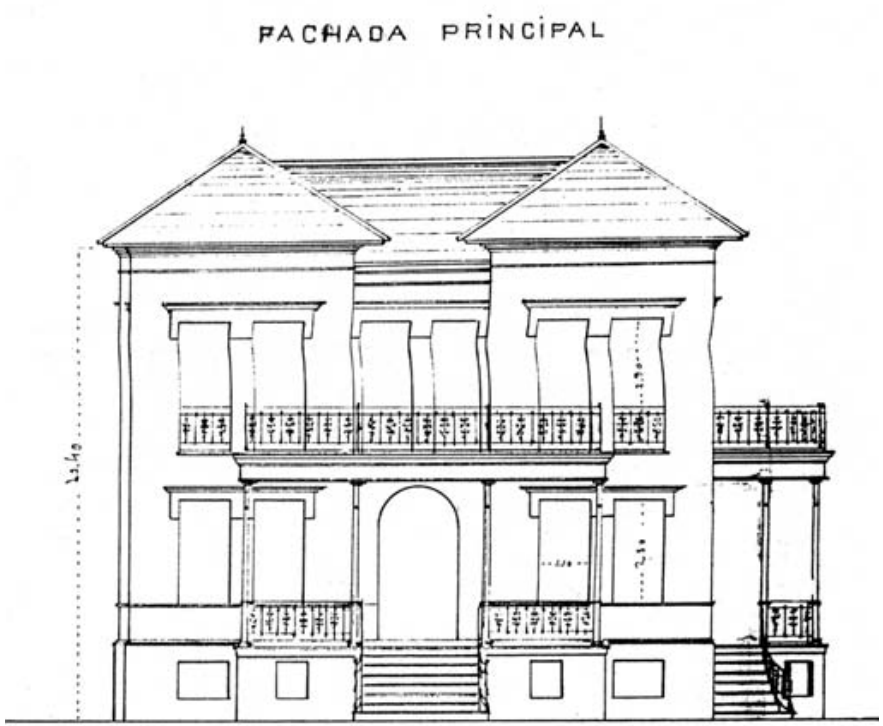


Fig. 28. Proyecto de hotelito en el paseo del Limonar del maestro de obras Antonio Ruiz

Esta misma seña estilística la reflejó en numerosos hotelitos edificados en el paseo de Sancha, paseo del Limonar y camino de Carlos Haya, muchos de ellos desaparecidos. Paradigmático por sus dimensiones y cuidado diseño interior es el de *Tomás Bolín*, en la cumbre del cerro que domina el valle del Limonar (1922-1924). Es un gran caserón de estilo ecléctico que aúna diversas tendencias medievales, renacentistas, montañesas y regionalistas, rodeado de extensos y no menos eclécticos jardines, que tras su rehabilitación acogió la sede del Colegio de Arquitectos (Pastor, 1980 y Candau, Díaz y Rodríguez, 2005, pp. 232-233). Otras actuaciones fueron las reformas de fachadas, como la que realizó en 1913 a un edificio de la Alameda Principal con fachada posterior a la calle Panaderos que quedó asimilada al estilo del arquitecto.

Antonio Ruiz Fernández

Por la cronología de su ejercicio profesional –comenzó a trabajar en 1871 y falleció en 1910– quedaría fuera del estilo regionalista aquí estudiado. De hecho, fue uno de los profesionales que usó el eclecticismo y el modernismo. Sin embargo, se especializó en la construcción de hotelitos en la zona del Limonar (Rodríguez Marín, 1991), algunos de ellos integrando volúmenes poliédricos diversos y tejas planas vidriadas en verde [Fig. 28], por lo que a nivel estético podría considerársele como un precursor del estilo en Málaga.

Daniel Rubio Sánchez

Junto a Guerrero Strachan, el otro arquitecto genuinamente regionalista de Málaga fue Daniel Rubio Sánchez. Nacido en 1883 en la localidad de Argasilla de Calatrava (Ciudad Real), ejerció primeramente como arquitecto municipal en Antequera en 1909-1910, y desde entonces como arquitecto municipal en Albacete, hasta 1920. Su breve estancia en Antequera debió de pesar para que se trasladase a Málaga como arquitecto de Hacienda en 1919, simultaneando estancias con Albacete (donde dejó obras modernistas) para ultimar algún proyecto iniciado, hasta que en 1921 obtuvo en concurso la plaza de arquitecto municipal de Málaga[11]. Dimitió de este cargo en 1925 y dos años más tarde se incorporó al Servicio de Reformas y Mejoras –proyecto al que ya hemos hecho

11 Compitió con otros seis arquitectos, entre ellos el arquitecto modernista afincado en Melilla Enrique Nieto Nieto. *Vid*. Rodríguez Marín (1990, p. 77).

alusión– donde cesó en 1930. Fue el primer presidente del Colegio de Arquitectos de Málaga (Lara García, 2010b, pp. 156-172). Falleció el 25 de julio de 1968[12].

Fue un profesional versátil, que practicó la planificación urbana a gran escala y la solución de problemas técnicos, alternándolos con el diseño de grandes edificios públicos y viviendas privadas. Su estilo artístico fue el más próximo a la estética regionalista, aunque también hizo uso del historicismo (neoárabe ecléctico con detalles modernistas en el *Mercado de Salamanca*) y el eclecticismo ornamental (*avenida de la Rosaleda, 4*) [Fig. 29] o una mayor depuración en sus obras más tardías (*calle Rubí esquina a la plaza de la Constitución*).

El Mercado de Salamanca fue su primera gran obra tras hacerse con la plaza de arquitecto municipal, proyectada en 1922 y concluida en 1925. Sin duda determinado por el presupuesto Rubio realizó un doble tratamiento: funcionalidad para la única nave del edificio y una pretendida monumentalidad para sus dos fachadas principales. En efecto, el edificio consiste en una sencilla planta rectangular cubierta con estructura metálica de viguetas doble «T» y uralita y grandes aleros laterales para cobijar a los puestos externos. Las fachadas integran un monumental arco apuntado con dovelas que alternan el ladrillo visto y el encalado con elementos cerámicos, cobijadas entre monumentales pilares troncocónicos rematados por cupulillas escamosas de cerámica vidriada. En sus líneas generales recuerda mucho el diseño del arco de triunfo efímero que se instaló en 1891 al inicio de la calle Larios con motivo de su inauguración (Rodríguez Marín, 1990, pp. 76-79). Aunque el lenguaje artístico tiende claramente hacia el historicismo neoislámico, los materiales –incluso algunos elementos ornamentales– son los comunes en el estilo regionalista empleado por su autor, aunque este carácter quedó disimulado en la restauración que se acometió a finales de la década de los años noventa del pasado siglo, al cambiarse el blanco original por el actual rojizo.

La *casa de la avenida de la Rosaleda, 4* data de 1930-1932, pero el uso del ladrillo visto en el

Fig. 29. Edificios de avenida de la Rosaleda, 4 y 3, y detalle del primero

12 Dato biográfico obtenido de la lápida de su nicho en el cementerio histórico de San Miguel, hoy retirada.

Fig. 30. Villa Fernanda, en el paseo del Miramar

zócalo y rosca de los arcos del bajo, de adornos cerámicos trenzados constituyendo óvalos y recercados, combinados con el muro encalado, aún refleja el sesgo regionalista habitual en su obra. La vivienda contigua (*avenida de la Rosaleda, 3*), no está documentada, aunque por su estilo bien podría encajar en la producción de Rubio. Es de carácter más historicista, con arcos mitrados, ajedrezado de ladrillo visto, estrellas de ocho puntas insertas en paneles de azulejería, aleros muy volados y almenas escalonadas como remate de la fachada, elementos que –al igual que los azulejos de reflejo metalizante–, están presentes en el *Mercado de Salamanca*. Este carácter es apreciable también en el edificio de la *calle de la Victoria, 13*, realizado en 1923 y cuyos azulejos figurativos con temática histórica aportaban un plus de interés. Lamentablemente una reciente reconstrucción ha conservado únicamente la fachada.

Realizó Rubio un nutrido número de chalés u hotelitos en la zona del Limonar, como *Miramar, 7* (1926), *Miramar, 12-14*, *Villa Dolores* (1927), *Villa Santa Ana*, en *Miramar,* 14 (1929), pero destaca entre ellas *Villa Fernanda*, en el paseo del Miramar (1925-1928) [Fig. 30], que además del edificio principal integra otras dos edificaciones, inicialmente para el servicio. Pero lo más llamativo de este proyecto son sus jardines, extensos y muy cuidados, que se ven en peligro al otorgarse una licencia de obras que permite edificar sobre parte de los mismos. Las reclamaciones ciudadanas han paralizado, de momento, este desafortunado proyecto.

Dentro de la arquitectura doméstica destinada a clases modestas merece destacarse la conocida como *casa de los Prados*, en la calle de Puerto Parejo, así denominada por el nombre de sus promotores, Emilio Prados y sus hermanos, quienes se acogieron a las bonificaciones de las viviendas baratas y las destinaron a alquiler. Proyectada por Daniel Rubio en 1925 (Lara García, 2009, pp. 229-267), este inmueble plurifamiliar de tan solo dos plantas de altura ofrece la particularidad de estructurarse en torno a un gran patio, por lo que podría considerársele una versión más digna y evolucionada del clásico «corralón» malagueño. Curiosamente hace presente algunos elementos del edificio anterior, como los arcos de medio punto con rosca de ladrillo visto en el chaflán de las esquinas y los cajeados horizontales, también de ladrillo visto, en el paramento del bajo, armonizando con el zócalo del mismo material. La amplia portada es adintelada, con una imposta superior sustentada por dos ménsulas de terracota.

El *edificio de la calle Sagasta, 5* tradicionalmente se viene atribuyendo a su producción, aunque no está documentado. En favor de esta tesis hay que aducir que algunos juegos de ladrillos en pico de gorrión y el uso de arcos mitrados, están presentes también en el edificio de *avenida de la Rosaleda, 3*, y algunos de este en el *Mercado de Salamanca*, obra documentada de su producción. Resulta muy interesante, pues ocupa un desagradecido y estrecho solar y, sin embargo, es el protagonista indiscutible de toda la calle, resolviendo con acierto su emplazamiento en el bivio de una manzana con una esquina curva rematada con una torreta circular coronada por cupulín poliédrico de tejas polícromas [Fig. 31]. Su aspecto llamativo lo

logra con la delirante combinación de formas, texturas y colores: arcos mitrados, ladrillo en punta de gorrión, mampostería de piedra irregular en el bajo, tacos de cerámica vidriada verdes, esgrafiados, ladrillo aplantillado, volados tejaroces con decoración curvilínea en la madera... pero todo integrado con armonía y en su justa proporción, lo que lo convierte en un buen edificio y no en un mero pastiche. Muchos de los elementos mencionados están ausentes en la producción de Daniel Rubio, por lo que no puede asegurarse con certeza que sea de su autoría.

Dentro del campo del urbanismo debe destacarse el proyecto para la *glorieta de las Provincias del Parque* (1921), articulada como un espacio circular con banco corrido revestido de azulejos y verja artística metálica, representando motivos populares y escudos de municipios de la provincia. También diseñó la fuente de cerámica que centraba este espacio –hoy desaparecida– y otras dos glorietas aledañas para la instalación de fuentes –la de la *Caracola* y la del *Cántaro*–, que se ubicaron en el Parque procedentes de otros puntos de la ciudad. Esta de las *Provincias* –calificada como de estilo andaluz por su autor– es la de estética más claramente sevillana dentro de su producción (Lara García, 2010, pp. 158-159).

Fig. 31. Edificio de la calle Sagasta atribuido a Daniel Rubio y detalle

Antonio Rubio Torres

Otro arquitecto que practicó el regionalismo en Málaga fue Antonio Rubio Torres (4 de marzo de 1899, †12 de febrero de 1964), natural de Cádiz aunque activo en nuestra provincia desde que obtuvo el título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona a la edad de 28 años[13]. Residía en la calle Méndez Núñez, 4[14]. Tras sufrir un infarto se retiró a Madrid, donde falleció.

La mayor parte de su producción la realizó en Fuengirola, donde fue arquitecto municipal y donde tiene dedicada una calle, aunque también fue arquitecto municipal auxiliar en Málaga y realizó trabajos en la localidad malagueña de Arriate, que también le tiene dedicada otra calle. Realizó el *Mercado Municipal* de la barriada de los Boliches (1957) y en 1959 realizó la reforma de la *Casa Consistorial* de Fuengirola (datada en 1868), proporcionándole el aspecto regionalista actual. Su fachada, de doble planta, dispone de balcón de apariciones y remate mixtilíneo, y se encuentra enmarcada entre dos torreones con cubiertas de cuatro paños y arcos tríforos de medio punto en la parte superior,

13 El título lo obtuvo el 19 de julio de 1927 y fue inscrito en el Registro Oficial de Títulos, legajo 80, n.º 16.

14 Es una figura prácticamente desconocida y sin reflejo en la historiografía sobre arquitectura de Málaga. Su hermano Gabriel fue ingeniero de Renfe.

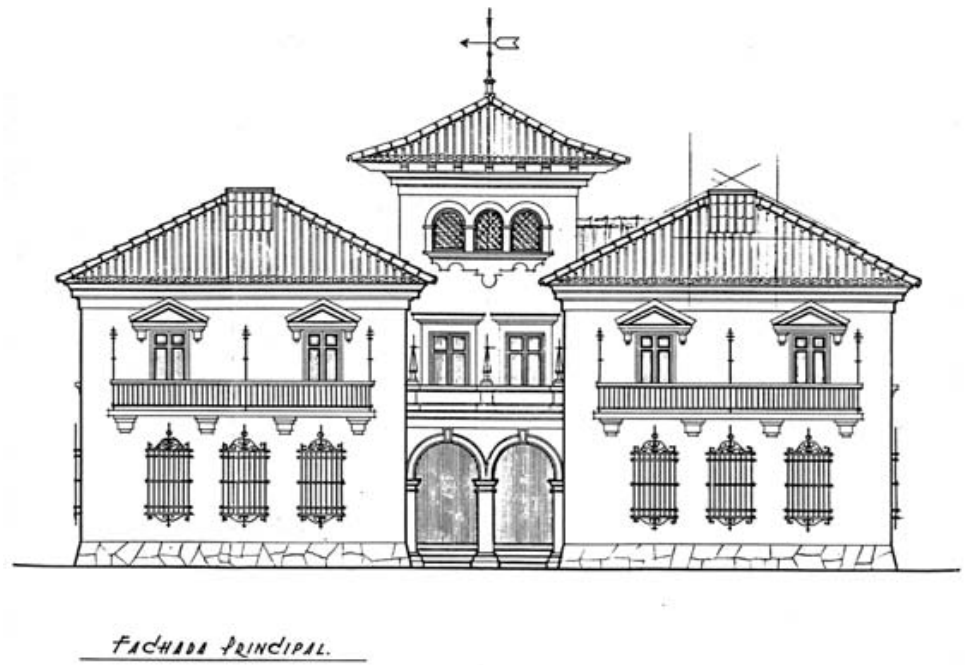


Fig. 32. Plano de fachada de la vivienda familiar del arquitecto Antonio Rubio, en el paseo de Salvador Rueda, 17 (archivo de la familia Mérida Nicolich) y fotografía del edificio tal y como se encuentra en la actualidad

solución que recuerda mucho a las edificaciones domésticas que construyó [Fig. 32] en el paseo de Salvador Rueda de Málaga y a la *Fábrica de Tabacos*. Los aleros, frontones triangulares y las molduraciones resaltadas en color albero sobre el fondo blanco remarcan el lenguaje regionalista empleado. Actualmente se está reconvirtiendo este edificio en un hotel con encanto. Antonio Rubio fue también diputado provincial, arquitecto de la Diputación en 1962 y arquitecto de la Cámara de la Propiedad, que en 1935 publicó un libro suyo sobre el abastecimiento de agua a Málaga (Rubio Torres, 1935).

También construyó en la entrada a Playamar un *chalet* con abundantes azulejos sevillanos que albergó un restaurante francés hasta que fue demolido recientemente.

En Málaga capital se le conocen escasas obras, siendo la más importante el proyecto del *Colegio de sordomudos la Purísima*, en Gamarra, del que tan solo construyó la planta inferior y no pudo terminar por el infarto que sufrió en 1963, terminándolo en 1965 Antonio Domínguez y Enrique Atencia, quien posteriormente lo amplió en 1975 (Morente, 1992-1993, 321). En arquitectura doméstica realizó una ampliación de planta y reforma de fachada a una *casa de Juan Sebastián Elcano* (1939-1941), construcción de una casa mata en la calle Gómez de Cádiz (1941), otra *casa mata en la calle Malasaña* (1942) y otra en el *camino de Molinos de San Telmo* (1960). También realizó una vivienda, anterior a 1932 y propiedad de Antonio Rubio, *en la calle Edison, 5-7* esquina a la Unión, que fue derribada hace unos años.

En el paseo de Salvador Rueda, 3-5 construyó Villa Atalaya, y en 1941 un gran caserón en el n.º 11-13, dotado de sólida estructura férrea y unas

dimensiones y repertorios decorativos y cuidados materiales que reflejan su carácter burgués. Dado el acentuado desnivel de esta calle, la construcción sirvió de plataforma y contención respecto al solar contiguo, en paseo de Salvador Rueda, 15-17, donde años más tarde el mismo promotor y propietario, Manuel Mérida Nicolich Díaz, encargó al mismo arquitecto la construcción de dos casas para sus dos hijas. Pasado el tiempo, un hijo del arquitecto acabó contrayendo matrimonio con una de las hijas del propietario, cuyos descendientes aún poseen el edificio. El proyecto está fechado en 1947 y ya estuvo terminado al año siguiente. Se asienta sobre un amplio basamento –no reflejado en el plano inicial-, destinado funcionalmente a terraplenar el terreno y que acoge garaje y locales. La amplia superficie generada no la ocupa la construcción en su totalidad, sino que se retranquea dejando libre una amplia terraza delantera delimitada por una balaustrada. La edificación la integran tres volúmenes, de los que el central aparece retranqueado, con mayor altura y cubierto a cuatro aguas con veleta, a modo de torreón, asumiendo la función de torre-mirador. Desde la cota inferior se superponen una terraza con galería de arcos de medio punto, terraza abierta y vanos tríforos, también de medio punto, en la planta superior. En los dos volúmenes laterales, guardando escrupulosamente la simetría, se alternan vanos con rejerías de forja y balcones corridos sobre tornapuntas, con arbotantes y frontones triangulares rematando sus huecos adintelados. Listeles de azulejería polícroma con temas vegetales y grifos alados bajo los aleros o en las enjutas del arco de acceso a la vivienda completan el repertorio decorativo de este edificio doméstico entonado con las edificaciones burguesas del cercano Limonar.

Fig. 33. Proyecto de casa del arquitecto Arturo de la Villa, 1923 (AMM)

Arturo de la Villa

Otro arquitecto regionalista poco conocido fue Arturo de la Villa, quien realizó en una estética afín al regionalismo imperante, sobre todo, casas mata [Fig. 33]. En 1923 proyectó varias de ellas en Miraflores del Palo, calle Gómez Pallete, calle Ferrándiz, *calle Zurbarán, 1* (Pedregalejo), *calle del Carmen, 9* (reforma de fachada) y la ampliación de *Villa María*[15]. En 1927 construyó otra casa mata en la Huerta el Majuelo (el Palo) y al año siguiente varias *casas mata* adosadas, también en el Palo (Barrionuevo Serrano, 2012, p. 188). Las modestas edificaciones quedaban singularizadas mediante la incorporación de elementos ornamentales como pilastras, recercados de los vanos, cajeados horizontales y frisos de azulejería bajo los aleros.

15 AMM, legajos 3147, exp. 8; leg. 3148, exp. 21, exp. 17, exp. 45 y exp. 29; leg. 1367 (II), exp. 205.

También proyectó en el paseo del Limonar *Villa Francisca* (1922), de estilo más ornamentado y ecléctico. La *fábrica y los almacenes de García y Herrera* en la calle Malpica fueron proyectados por Arturo de la Villa en 1923[16]. Las naves ofrecían las características propias de la tipología destacándose su portada con un tejaroz coronado con pinjantes cerámicos cobijando un gran arco de acceso con las enjutas decoradas con azulejería, y una cancela de hierro con diseño muy elaborado.

Conocemos muy poco del alcance de su obra pero la progresiva disponibilidad de nuevos fondos documentales del Archivo Municipal permitirá ir perfilando la personalidad artística y la biografía de este arquitecto.

José Ortega y Marín

Como estilo imperante y de amplia aceptación en todas las clases sociales, casi ningún arquitecto activo entre los años veinte y cuarenta del pasado siglo permaneció ajeno en algún momento o en algún detalle ornamental a la estética regionalista, un estilo, por otra parte, lejos de atenerse a la rigidez de una definición demasiado concreta. Este es el caso del arquitecto José Ortega Marín, que se acercó a la introducción de lenguajes renovadores, como en el edificio *la Campana* (1955) de Puerta del Mar, y regionalista en el célebre *Colegio el Mapa* de la avenida de Martiricos, realizado en 1929 y donde empleó las características tejas planas vidriadas en azul.

Muy cerca, entre la avenida Arroyo de los Ángeles, Miraflores y Blas de Lezo, proyectó Ortega Marín la *barriada Victoria Eugenia*, promovida por la Sociedad de Casas Baratas y realizada entre 1924 y 1926 (Reinoso, Rubio y Dragón, 2010, pp. 205-221). Las viviendas se concibieron con arreglo a diversos tipos prefijados y también se recurrió a la incorporación de elementos afines a la estética regionalista (como los recercados de ladrillo visto en los vanos) como recurso para singularizar y embellecer unas viviendas que por su fin, dimensiones y materiales podríamos calificar de modestas.

En la calle Ramos Marín, frente al Teatro Cervantes, un gran edificio de pisos –obra de Ortega fechada en 1928–, muestra la curiosa simbiosis de lenguaje moderno y elementos decorativos tradicionales, como el ladrillo visto y los paneles de azulejería (Camacho, 2006, p. 202).

Antonio Sánchez Esteve

Arquitecto gaditano (1897, †1977), que desde 1924 desempeñó el cargo de arquitecto municipal de esta ciudad, donde se encuentra la mayor parte de su obra. En sus primeros años se mostró entroncado con el regionalismo, como demuestra en el *Colegio Campo del Sur* (1930-1938) de Cádiz, aunque muy pronto evolucionó hacia el racionalismo[17]. Las dos únicas obras que hizo en Málaga (los cines *Málaga Cinema*, desaparecido, y el *Torcal*, en Antequera), son ya racionalistas.

Los grandes proyectos

El edificio de Correos y Telégrafos

«Modernidad» y «regionalismo». Con estas dos palabras definió el arquitecto Teodoro de Anasagasti y Algán su proyecto para nuevo edificio de *Correos y Telégrafos* para Málaga, que ganó en 1916 el concurso público convocado por este servicio público estatal. Sin embargo, una de las bases del mencionado concurso especificaba que –el proyecto hay que enmarcarlo en un plan nacional para mejorar en diferentes ciudades las comunicaciones postales y telegráficas– cada proyecto debía atenerse a los estilos arquitectónicos nacionales con especial vinculación a la zona geográfica a la que se destinase. De acuerdo con esta premisa Anasagasti habría querido expresar su cercanía al estilo neomudéjar, especialmente teniendo en cuenta que el solar reservado se situaba en el haza baja de la Alcazaba y que este recinto islámico se situaba justo a sus espaldas, que en todo momento permanecería visible [Fig. 34].

Los rotundos volúmenes prismáticos del edificio mantienen una relación visual con las torres de la Alcazaba, pero también con el *Carmen Rodríguez Acosta* de Granada que el mismo Anasagasti había proyectado este mismo año. Pero el lenguaje arquitectónico empleado en Málaga dista de constituir una mera copia historicista, es más bien una reinterpretación en la que los materiales tradicionales –ladrillo, piedra y azulejo– [Fig. 31] se ponen al servicio de una novedosa concepción espacial y volu-

16 AMM, legajo 3147, exp. 17.
17 http://enclasedepatrimonio.blogspot.com/2010/05/antonio-sanchez-esteve-arquitecto.html (consulta el 25/VI/2011).

métrica. El resultado puede considerarse un acierto, pues además de resolver plenamente la necesidad funcional –un amplio patio de operaciones era uno de los requisitos del concurso–, aportó un diseño original en el panorama de la arquitectura malagueña. Además de los mencionados, la piedra caliza reservada para columnas, capiteles, sillares angulares y ménsulas, el muro enjalbegado en la parte superior (como en el *Carmen Rodríguez Acosta*), las escuadras de madera para sustentar el alero y los herrajes pueden remitir tanto a un neomudéjar libremente entendido como al regionalismo que por razones políticas imperaba en la época.

El basamento integrado en las dos plantas inferiores, con el paramento de mampostería irregular con recercados resaltados, entabla diálogo también con el característico muro en ligero talud de la avenida de Calvo Sotelo que discurre detrás, facilitando una integración urbana que fue modélica cuando en 1925 fue concluido el edificio tras cinco años de construcción (Morales Folguera, 1996, pp. 301-309).

Fig. 34. Edificio de Correos y Telégrafos y detalle de la ornamentación

La Fábrica de Tabacos

Como acertadamente fue definida (Sesmero, 1988), la *Fábrica de Tabacos* de Málaga fue, ante todo, un ejercicio de política antes que de regeneración del deteriorado tejido productivo local: el cambio de uso de la Aduana había privado a Málaga de su primitiva fábrica de tabacos; el asesinato del jefe de Gobierno Cánovas del Castillo aplazó *sine die* la nueva fábrica en la Malagueta; y una nueva decisión política –la del ministro de Fomento Francisco Bergamín– exigió la construcción del edificio malagueño, que hasta 1975 no funcionó realmente como centro productivo de elaborados del tabaco.

La coyuntura favorable sobrevino en 1922, cuando la Compañía Arrendataria de Tabacos (CAT) solicitó construir una nueva fábrica en Tarragona, y ante las exigencias del ministro aceptó construir otra en Málaga utilizando los mismos planos, a los que se limitó a cambiar el ropaje decorativo. Dadas las expectativas económicas y laborales que este proyecto creó en Málaga las instituciones se prestaron a colaborar para que pronto fuese una realidad la construcción sobre la amplia parcela denominada San Rafael, ubicada en el camino de la Misericordia, en pleno corazón del sector industrial de la ciudad. El equipo redactor del proyecto coincide, pues, en parte, con el de la fábrica tarra-

Fig. 35. Fábrica de Tabacos, fachada y detalle de los propileos de entrada

conense: los ingenieros industriales Juan Francisco Delgado y Carlos Dendariana, el ingeniero de caminos Fernando Guerra y el arquitecto Mariano García Morales, a quien sin duda se deben los aspectos externos y ornamentales del edificio. Todos ellos pertenecían al *staff* de la CAT.

La dirección de obra recayó en otro ingeniero industrial, Francisco González-Stefani Beltrán de Lis, a quien sorprendió que el adelanto de la fecha de entrega a 1927 no causase especial satisfacción en la compañía, que destinó el edificio, no a fábrica, sino a centro de fermentación de tabaco, aprovechando la ventaja que suponía el clima de Málaga. Por su diario conocemos los pormenores del proceso constructivo (como el empleo de 1.000 toneladas de hierro para el hormigón armado o las avanzadas innovaciones técnicas introducidas por el constructor Antonio Baena).

La comparación entre las dos fábricas –Tarragona y Málaga– sorprende por la similitud de su estructura y volumetría, aunque ambas con un aspecto muy distinto. Concebidas en un periodo en el que se pensaba que la arquitectura pública debía adaptarse a la tradición arquitectónica de cada región, la de Tarragona –donde el arte y la historia romanos están tan presentes– ofrece una decoración de corte clasicista, con relieves de guirnaldas, estatuaria clásica e incluso una reproducción de la célebre escultura helenística del *Niño de la oca*, ornamentos que son responsabilidad del arquitecto Roberto Navarro. Aunque el capital de la CAT era casi la mitad privado, el resto pertenecía al Ministerio de Hacienda, lo que determinaba que estas fábricas –muy rentables, por otra parte– tuviesen que expresar, con su monumentalidad, la dignidad del Estado (Rodríguez Marín, 1991*c*, pp. 27-34).

La de Málaga, en cambio, mantiene la misma estructura –monumental cancela férrea entre propíleos, vanos adintelados enrejados, edificios a ambos lados de la entrada, y uno particularmente monumental al fondo delimitando un espacio ajardinado visible desde el exterior [Fig. 35], y cinco pabellones

más sencillos en el lateral oeste–, pero el estilo constructivo es el regionalismo andaluz, más cercano al modelo sevillano. De hecho, el arquitecto Mariano García Morales fue enviado a Sevilla a conocer la *plaza de España* de la Exposición Iberoamericana proyectada por Aníbal González, entonces en construcción, que evidentemente le sirvió de inspiración (Díaz Ocejo y Luque Nieves, 2001, pp. 303-303). El soporte historicista es el del renacimiento (pináculos, columnas corintias, grutescos y *candelieris* en los azulejos...), además de pórticos adintelados rematados con terrazas abalaustradas y bancos recubiertos de azulejería [Fig. 36].

El emplazamiento urbanístico, confiriendo a la monumental fachada un papel de cierre de perspectiva a la avenida de la Paloma, contribuye a enfatizar la importancia del edificio. Hay que reconocer que la equilibrada combinación de lo popular y el renacimiento, y el colorido aportado por la combinación de ladrillo visto y aplantillado, la azulejería polícroma de calidad, el enjalbegado blanco, los elementos férreos de las cancelas y luminarias, constituyen una imagen muy fácilmente entendible por la ciudadanía. Cuando por motivaciones de estrategia empresarial la fábrica fue cerrada en el 2001, este inmueble nunca padeció el peligro de desaparición que amenazó a otros edificios fabriles. La fórmula del convenio urbanístico permitió que pasase a propiedad municipal que ha ubicado en el inmueble dependencias administrativas y museos, eso sí, a cambio de permitir la construcción sobre el espacio libre de bloques de viviendas que constituyen un parapeto físico y visual con respecto al paseo marítimo y el mar.

Fig. 36. Fábrica de Tabacos, pórtico de una entrada lateral y detalle de la azulejería

El Hotel Caleta Palace

La expansión y urbanización de la ciudad por el este no solo dio pie al nacimiento de barrios –Limonar y Miramar– pensados para el descanso veraniego en los hotelitos por parte de las familias acomodadas. Los años veinte fueron también los del desarrollo turístico y fueron varios los hoteles[18] que surgieron en estos años. Miramar y Pedrega-

18 A finales del siglo XIX y comienzos del XX el significado del término «hotel» era diferente al actual. Derivado del francés *hòtel*, venía a significar «palacete urbano», y –sobre todo en diminutivo– vino a designar residencias de la burguesía dotada de determinadas características tipológicas. De esta forma podían distinguirse de la actividad empresarial destinada a proporcionar alojamiento temporal a viajeros y turistas.

Fig. 37. Hotel Caleta Palace, actual sede de la Subdelegación del Gobierno, y detalle

lejo estaban aún completando sus construcciones, y este lugar apacible, cercano al mar y con el ambiente acogedor y exótico aportado por los jardines privados de las villas y hotelitos constituía un lugar apropiado para ubicar un hotel.

En realidad en este mismo punto hubo ya una inicial construcción –uno de los ventorrillos[19] frecuentes en esta zona–, posteriormente convertida en el *Restaurante-café inglés Hernán Cortés*, y finalmente *British Pension* u *Hotel Hernán Cortés*. Una nueva iniciativa empresarial acometería el gran proyecto de convertirlo en el *Caleta Palace*, un lujoso hotel a orillas del mar (con 100 habitaciones, 75 de ellas con baño propio) proyectado por Fernando Guerrero Strachan en 1919 como ampliación y reforma del edificio anterior, pero que probablemente fue tan solo una estrategia para disminuir el importe de la licencia de obras: las iniciales edificaciones, dispersas por el amplio solar, fueron demolidas a excepción de un pequeño sector en el ángulo noroeste.

En 1920 ya estaba concluido este hotel, que ocupó la parcela en sentido norte-sur, presentando sus fachadas mayores al arroyo de la Caleta y al jardín, el acceso por el norte (junto a la carretera Málaga-Almería) y su fachada menos importante por el lado del mar, debido a la presencia de la vía férrea a escasos metros [Fig. 37]. No obstante, sí que se enfatizaron las vistas al mar mediante numerosas terrazas en su fachada este, que, mediante sucesivos retranqueos, deja los cuerpos emergentes a modo de torreones en los que se abren vanos geminados enmarcados por alfices, y en la esquina sureste en disposición curva, también con terrazas.

Como elementos ornamentales se emplearon columnas de piedra en las terrazas, la rosca de los arcos en ladrillo visto y la clave y salmeres resaltados, y paneles de azulejería policroma con motivos de cartelas con bustos, hojarascas y grutescos, aunque también aparece el *trencadís*. Salvo en las terrazas superiores concebidas como terrazas abalaustradas, todas las cubiertas, con distintas orientaciones para adaptarse al perfil irregular del edificio, son de teja curva vidriada en verde y cuentan con un volado alero sobre escuadras de madera.

A mediados de los años treinta Enrique Atencia añadió un pabellón en el sur –convirtiendo su

19 El ventorrillo de Cayetano. El *ventorrillo* podríamos asimilarlo a la más reciente concepción de *merendero*: un establecimiento modesto en el que se dispensarían bebidas.

planta en una «L» y tapando las vistas al mar– y posteriormente se demolieron los restos del antiguo hotel conservados en el sector noroeste. En general hay que reconocer que –lejos de una gratuidad estética– la composición de fachada se correspondía con el interior en un ejercicio de sinceridad constructiva (Bravo Ruiz, 1997, 308-321). Los usos posteriores del edificio –hospital de sangre, sanatorio, centro de salud y actualmente sede de la Delegación del Gobierno– han alterado la estructura interior aunque han mantenido con fidelidad su aspecto exterior –recientemente restaurado–, salvo en el color de los paramentos, inicialmente blanco y no de color albero.

El antiguo matadero

En un solar de la antigua finca de Carranque se edificó lo que en su momento era una moderna concepción de matadero municipal, en la línea de los que por estos años se construían en otras ciudades. Fue uno de los últimos proyectos de Fernando Guerrero Strachan, elaborado en 1928 cuando ya desempeñaba la función de alcalde, y cuya construcción se prolongó hasta 1937, motivo por el que el arquitecto –fallecido en 1930– no llegó a verlo terminado. Fueron en total 14 edificios independientes –cada uno con una función específica–, ordenados en un amplio solar rectangular delimitado por un muro. Las naves destinadas a un uso más funcional eran más sencillas, destacando una de ellas por su estilo neoárabe y el pabellón situado junto a la entrada, destinado a uso administrativo. Este último [Fig. 38] ofrece la estética característica de Strachan: volúmenes poliédricos de distinta altura, vanos con alfices, cubiertas de teja con volados aleros y uso de pinjantes de cerámica vidriada como elementos decorativos. Destinado a sede de barrio de la Policía Local, este ha sido uno de los cuatro edificios que se han conservado después de que el conjunto haya sido demolido para dejar paso a una promoción de viviendas.

Fig. 38. Antiguo matadero, pabellón de entrada y nave antes de la rehabilitación

BIBLIOGRAFÍA

BANDA Y VASGAS, Antonio de la (1991), *De la Ilustración a nuestros días*, Historia del Arte en Andalucía vol. VIII, Gever, Sevilla, 1991.

BARRIONUEVO SERRANO, M.ª del Rosario (2012), *Málaga, urbanismo y arquitectura. Catálogo de documentos del Archivo Municipal (1900-1975)*, Ayuntamiento de Málaga.

BONILLA ESTÉVANEZ, I.; GUZMÁN VALDIVIA, A. y SANTIAGO RAMOS, A. (2001), *Cien años de historia de las fábricas malagueñas (1830-1930)*, Acento Andaluz, Huelva.

BRAVO RUIZ, Natalia (1994), «Introducción a la arquitectura regionalista en Málaga: Fernando Guerrero Strachan y las Casas de Félix Sáenz», *Boletín de Arte,* n.º 15, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

– (1997), «El hotel 'Caleta Palace': arquitectura de vacaciones de lujo para una 'Málaga Moderna'», *Boletín de Arte*, n.º 18, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

DÍAZ OCEJO, María del Pilar y LUQUE NIEVES, Mercedes (2001), «La Fábrica de Tabacos de Málaga. Estudio histórico-artístico de un símbolo de nuestro pasado industrial», *Boletín de Arte*, n.º 22, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

LARA GARCÍA, M.ª Pepa (2003), «Los orígenes del Hotel Príncipe de Asturias, posterior Miramar, y actual Palacio de Justicia», *Isla de Arriarán*, n.º 21, Málaga.

– (2008*a*), «El arquitecto Daniel Rubio Sánchez. Primera época: Antequera (1909-1910) y Albacete (1910-1920)», *Isla de Arriarán*, n.º 31, Málaga, pp. 117-156.

– (2008*b*), «Daniel Rubio Sánchez. Segunda época: Málaga (1922-1930)», *Isla de Arriarán,* n.º 32, Málaga, pp. 175-212.

– (2009), «Daniel Rubio Sánchez. Tercera época: Málaga (1922-1968)», *Isla de Arriarán*, n.º 33, Málaga, pp. 175-212.

– (2010*a*), «Fernando Guerrero Strachan, arquitecto (1879-1930)», en LARA GARCÍA, M. P., MARTÍN DELGADO, Rafael y ASENJO DÍAZ, Ángel, *Fernando Guerrero Strachan y su tiempo*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga.

– (2010*b*), «Daniel Rubio Sánchez, arquitecto», *Péndulo*, n.º 21, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos de Málaga.

MOLINA COBOS, Antonio (1987), *Descripción de seis puentes de Málaga*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Málaga.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (1996), «El antiguo edificio de Correos de Málaga (1920-1923)», *Boletín de Arte*, n.º 17, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

MORENTE DEL MONTE, María (1992-93), «Enrique Atencia Molina: Medio siglo de arquitectura malagueña (I)», *Boletín de Arte*, n.ºs 13-14, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

– (1996), *El patrimonio cultural. Una propuesta alternativa al concepto actual de patrimonio histórico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga*, Colección Tesis/microfichas, Universidad de Málaga.

PASTOR PÉREZ, Francisca (1980*a*), *Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga*, Universidad de Málaga.

– (1980*b*), «Apuntes para la biografía de una familia de arquitectos: los Strachan», *Boletín de Arte*, n.º 1, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 173-178.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1996), *Aníbal González. Arquitecto (1876-1929)*, Arte Hispalense, vol. 4, Diputación Provincial de Sevilla.

REINOSO, Reinoso; RUBIO, Alfredo y DRAGÓN, Jorge (2010), *Las casas baratas de Málaga. 1911-1936*, Sevilla, 16/d editores y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

REINOSO BELLIDO, Rafael (2005), *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959,* Colegio de Arquitectos de Málaga/Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco J. (1988), «Las clases industriales y su papel en la transformación de la Málaga decimonónica: la casa Larios», *Jábega*, n.º 62, Diputación Provincial de Málaga.

– (1990), «Beneficencia, sanidad y abastecimiento», en VV.AA., *Patrimonio artístico y monumental*, Ayuntamiento de Málaga.

– (1991*a*), «El hotelito: tipología arquitectónica origen del Limonar», *Dintel. Revista de Arquitectura*, n.º 29, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

– (1991*b*), «El pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929», *Dintel. Revista Técnica de Arquitectura*, n.º 30, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

– (1991*c*), «La Fábrica de Tabacos», *Péndulo*, n.º 1, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga.

– (1994), «Fernando Guerrero Strachan (1879-1930). Arquitecto malagueño del primer tercio del siglo XX», *Boletín de Arte*, n.º 15, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 209-226.

– (2000), «La ornamentación en la arquitectura modernista malagueña: el influjo de lo foráneo a través de los catálogos de arquitectura», en HENARES CUELLAR, Ignacio y GALLEGO ARANDA, Santiago (eds.), *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

– (2003), «Málaga 1850-1920. La arquitectura industrial como exponente de una actividad económica», *III Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba.

– (2006), «Rehabilitación y recuperación de la arquitectura industrial en Málaga», en VV.AA., *Correspondencia e integración de las artes. XIV Congreso CEHA*, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

– (2009), «Málaga, pionera de la técnica metalgráfica en España: las fábricas Metalgraf y Metalsa», en VV.AA., *Patrimonio Industrial Agroalimentario. Testimonios cotidianos del diálogo intercultural*, INCUNA, Gijón.

RUBIO TORRES, Antonio (1935), *El abastecimiento de aguas a Málaga*, Cámara Oficial de la Propiedad, Imprenta Ibérica, Málaga.

SESMERO, Julián (1998), «La fábrica de tabacos de Málaga. Una idea política de 1922», en *Hechos, gentes y curiosidades de Málaga*, Bobastro, Málaga.

URRUTIA, Ángel (1997), *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto (1978), *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Córdoba.

– (1997), *Juan Talavera y Heredia. Arquitecto. 1880-1960*, Arte Hispalense, vol. 13, Diputación Provincial de Sevilla.

VV.AA. (2006), *Guía histórica-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

Capítulo 4

Primeros atisbos de lo moderno, 1927-1936

Primeros atisbos de lo moderno, 1927-1936

Igor Vera Vallejo

El relato de la primera modernidad arquitectónica en España y Andalucía: contexto de la recuperación historiográfica de la arquitectura de renovación malagueña

Cualquier aportación al estudio de la arquitectura del Movimiento Moderno en Málaga ha de partir del reconocimiento a su carácter específico y de lo que ello ha significado historiográficamente. En efecto, el desentrañamiento de la verdadera entidad de lo moderno en la arquitectura malagueña no puede obviar el hecho de que esta conformó un núcleo de producción excéntrico y que, debido a ello, no encontró hueco en el relato ortodoxo sobre la modernidad arquitectónica en España. No constituye esto, desde luego, una particularidad del caso malagueño; por el contrario, una buena parte de la producción arquitectónica que hoy integra el relato ampliado de la modernidad fue historiográficamente marginada en virtud del discurso que dibujaba un panorama definible en términos de centro y periferia. La crisis cultural de las últimas décadas del siglo pasado ha venido precisamente a señalar lo sesgado de una visión que no permitía apreciar el desarrollo de lo moderno como un fenómeno continuo y vertebrado, superándose, no sin ciertas reticencias, aquella suerte de discurso intencional movido por la creencia –intrínsecamente moderna– en la existencia de una única forma de progreso, objetiva y universal.

Es un hecho que ciertas iniciativas centroeuropeas de la década de 1920 tuvieron como objeto la estandarización e institucionalización de una serie de principios que definiesen unívocamente la modernidad arquitectónica, cuyo paradigma habría de ser la *Weissenhosiedlung* organizada por el Werkbund en Stuttgart en 1927. Se trataba de crear un código virtual universalmente aplicable, que historiográficamente fue situado en 1932 bajo la célebre formulación de Hitchcock y Johnson, el *Estilo Internacional*, surgido de la célebre exposición del MoMA. Este código virtual actuaría de elemento homogeneizador y definidor de lo moderno, excluyendo de su relato todos aquellos productos que no se ajustasen de manera exacta a sus parámetros formales y conceptuales. Por añadidura, al señalarse inequívocamente el ámbito geográfico y los agentes implicados en la formulación, desarrollo y codificación de dichos parámetros se estaba oficializando el epicentro de la vanguardia, desde el que irradiarían al resto del Occidente los impulsos creativos de la modernidad. En respuesta a ello, el relato historiográfico se constituyó en torno a ese epicentro, a la vanguardia del Movimiento Moderno, y solo atendió a aquellos elementos periféricos que constituyesen una nítida prolongación natural del mismo.

Así pues, una vez estudiados en profundidad los grandes maestros y los centros de producción principales, la bibliografía especializada comenzó a profundizar en aquellos ejemplos y focos productivos que en mayor medida se ajustasen al código virtual de formas constituyente del racionalismo y su posterior institucionalización en el llamado Estilo Internacional. Y así se fue conformando un mapa de la modernidad donde las fuerzas creativas irradiaban desde los distintos polos de la vanguardia a modo de ondas concéntricas que iban perdiendo fuerza conforme la distancia con aquellos se hacía mayor y en virtud de la fuerza opositora de los estilos nacionales. Si precisamente el Estilo Internacional se definía en términos de verdad objetiva y universal y tendía a la globalización estilística bajo la vieja idea de la aspiración moderna a la igualdad, los estilos nacionales, las tendencias

locales y regionales, lo distintivo en definitiva, habría de constituir el enemigo –absoluto en primera instancia, relativo posteriormente– de la modernidad en arquitectura (Calduch, 2003, pp. 21-49).

De este modo, las líneas maestras del discurso historicista se constituyeron en una nítida respuesta a lo planteado por los artífices de la arquitectura moderna centroeuropea: así, el Movimiento Moderno habría comenzado a irradiarse por Europa dentro del marco operativo de los CIAM a una serie de núcleos situados bajo el cobijo académico de las escuelas de arquitectura, lo que en el caso español se tradujo en una marcada polaridad generada entre Madrid y Barcelona y el ámbito común de actuación del GATEPAC. Se constituiría así, según la nomenclatura tradicional, una primera periferia europea, donde la localización de las obras jugaría un papel esencial; Loren Méndez (2008, p. 237) señala que alrededor de esta irían surgiendo en segunda instancia otras periferias, que habrían gozado de una consideración aún menor en la historiografía cuando no habrían sido totalmente marginadas.

Tal es el caso de la primera arquitecta moderna en Andalucía, experiencia esta solo conocida hasta fechas muy recientes en sus aspectos más superficiales y de un modo absolutamente inconexo. Ciertamente, el movimiento de renovación regional en arquitectura de los años veinte y treinta, así como su dilatación –bajo otros parámetros– hasta aproximadamente la mediación de los sesenta, pasaron desapercibidas para las primeras historias de la arquitectura moderna en España, las de Carlos Flores (1961), Oriol Bohigas (1970) y Juan Daniel Fullaondo (1972), absolutamente polarizadas en virtud de la discursiva tradicional entre Madrid y Barcelona. Es verdad que la primera experiencia moderna en arquitectura, la anterior al estallido de la contienda, asumió en el sur peninsular un carácter particularmente marginal frente al imperante eclecticismo regionalista, hecho este que, junto a la relativa escasez de las propuestas, conformaría el sustrato de su posterior ostracismo historiográfico. Las condiciones histórico-estructurales andaluzas de la época no eran quizá las más adecuadas para el desembarco de nuevas propuestas en materia arquitectónica y sí para el reconocimiento popular en las tradiciones locales, que había desembocado en un regionalismo ampliamente revestido de valores ideológicos y culturales.

Por añadidura, los arquitectos que ejercieron su actividad en Andalucía siempre encontraron grandes dificultades para aunar esfuerzos bajo objetivos comunes, imposibilitándose así la valoración de la primera arquitectura moderna regional como un movimiento (Baldellou y Capitel, 1995, p. 323). Con todo, no hubo de resultar difícil a los primeros historiadores patrios sobre la arquitectura moderna pasar por alto la escasa aportación renovadora proveniente del ámbito andaluz, sofocada por los omnipresentes historicismos, receptores estos sí de amplias atenciones en múltiples estudios de carácter parcial. Huelga decir que esta situación marginal de la arquitectura moderna andaluza se intensificó durante la posguerra a pesar de que, en ocasiones, ciertas propuestas experimentales se oficializasen revistiéndose de un aspecto acorde al estilo monumental impuesto por la dictadura, un modo de construir que ahondaba en la tradición nacional asociada a los periodos históricos más gloriosos.

El fin del régimen franquista y la nueva democracia española trajeron consigo la confirmación institucional de una serie de actitudes que podrían reconocerse como de neovanguardia y que, en el caso de Andalucía, habían permanecido desde los años sesenta bajo la fórmula marginal de un tipo de alternativa a la arquitectura más oficial (Mosquera y Pérez Cano, 1990, p. 15). Solo en el nuevo marco institucional y la posterior conformación del Estado de las autonomías se empezó a adquirir verdadera conciencia del carácter específico de estas nuevas propuestas en sus esfuerzos por actualizarse y recuperar el tiempo perdido. Pudieron sentarse entonces las bases para la puesta en valor de todas aquellas propuestas diferenciales que durante el siglo habían contribuido a la conformación de una subestructura cultural de carácter moderno e internacionalista, absorbida parcialmente por la oficialidad durante la dictadura. Autores como Antón Capitel van a dirigir sus esfuerzos a hacer explícita la complejidad territorial española, arrastrando incluso a los primeros historiadores foráneos (Saliga y Thorne, 1992). Bajo estas nuevas premisas se procedió finalmente al reconocimiento a varios niveles de la arquitectura moderna en Andalucía y de su propia especificidad, si bien restringido en primera instancia a la producción surgida de la nueva democracia, ampliamente atendida en multitud de estudios sectoriales desde los ochenta.

En este sentido, el ente público andaluz ha venido dando desde entonces conveniente respuesta a la creencia tradicional, fundada en cuestiones de atraso social y económico patentes durante la dictadura, de que no hubo una modernidad propiamente andaluza en materia arquitectónica hasta mediados de la década de 1960, al proponer la valoración de una serie de edificios anteriores a esa fecha como un primer paso hacia su necesaria conservación. El inventariado y registro de la arquitec-

tura andaluza contemporánea ha evidenciado la existencia de una arquitectura difícilmente definible en su conjunto en términos de racionalismo o arquitectura del Estilo Internacional, pero moderna y funcional, que se adelantó en varias décadas al fulgor constructivo posterior a la fundación de la primera escuela de arquitectura en Sevilla.

De este modo, ha sido posible abordar y reconstituir el relato histórico de un período que parecía conformar un gran paréntesis entre dos momentos particularmente felices en lo tocante a la producción arquitectónica en Andalucía, el del primer cuarto del siglo XX, dominado por los eclecticismos historicistas y el regionalismo, y el citado en torno a la consolidación de una serie de nuevos profesionales y la posterior eclosión de la arquitectura de la nueva democracia española. Entre ambos momentos, cuatro decenios que, en lo arquitectónico, han empezado a reescribirse mediante el análisis de una serie de obras y artífices que no habían gozado de los parabienes de la historiográfica nacional, a pesar de que sus trabajos coincidieron temporalmente con la tradición moderna. Nace así una primera historiografía sobre arquitectura moderna en Andalucía, que, sobreponiéndose a la multitud de estudios parciales e individualizados de la época centrados en la producción más reciente, propone una visión de conjunto de la modernidad regional[1].

No deja de resultar sintomático, como bien ha señalado Loren Méndez (2008, p. 239), el hecho de que la puesta en valor de la arquitectura moderna en Andalucía se haya llevado a cabo desde el ámbito patrimonial y con vistas a la subsiguiente protección y conservación de una serie de edificios, adelantándose a los esfuerzos editoriales en pos del conocimiento de su fenomenología. Incluso, una buena parte de las publicaciones monográficas alumbradas en las dos últimas décadas del siglo pasado, destinadas al estudio de la producción de aquellos arquitectos que desarrollaron su actividad a partir de 1925, lo han sido en el marco del proceso de estudio de los fenómenos de la modernidad arquitectónica andaluza previo a la catalogación de una serie de edificios en el registro del Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, que culmina exitosamente en 1996. De igual modo, la más reciente concepción de un Registro de Arquitectura Andaluza Contemporánea (RAAC) que abarcase otros productos y fenómenos constituyentes del complejo panorama arquitectónico regional del siglo pasado, algunos de ellos muy alejados de las coordenadas básicas del Movimiento Moderno, ha venido precedida de una serie de estudios puntuales que han contribuido a la conformación de la actual visión de una modernidad poliédrica, permitiendo incluso, en el caso de Málaga, resituar y adelantar los orígenes de la primera arquitectura de renovación en la ciudad.

Paralelamente, se ha venido recorriendo el camino hacia la valoración de los rasgos más específicos de la modernidad local malagueña, pero solo de aquella coincidente con el desarrollismo y el asentamiento del turismo de masas en la Costa del Sol. Se ha descubierto y valorado de este modo esa suerte de vanguardia amable llamada estilo del relax; este, un fenómeno propio e intrínsecamente costasoleño, ha sido formulado y abordado en las últimas décadas dentro de un nuevo espacio de estudio y puesta en valor de este tipo de arquitectura, al que Maite Méndez dedica un capítulo en este mismo libro.

Todos estos esfuerzos, encauzados dentro de un generalizado contexto de valoración de la complejidad territorial española, han venido a demostrar que, efectivamente, desde Andalucía y la propia Málaga no se pudo ignorar que la arquitectura había pasado a ser definitivamente otra cosa a la altura de los últimos años veinte, dándose una eficaz y rápida respuesta local a las propuestas internacionalistas procedentes del ámbito centroeuropeo. Y esta respuesta tomó en primer lugar la forma de un incipiente racionalismo que pretendía traducir al espacio de Málaga, tanto el urbano como el periférico, el lenguaje de formas universal que constituiría la nueva arquitectura y su directa institucionalización exportable, el Estilo Internacional.

Sin embargo, la cuestión sobre la verdadera entidad de esta arquitectura de renovación, y muy especialmente de la primera arquitectura moderna en Málaga, dista mucho de estar resuelta, toda vez que los autores que en las dos últimas décadas de la centuria pasada habían escrito sobre ella en el conjunto de la aportación andaluza no pasaron de constituir una excepcionalidad, por lo general restringida además a la producción de la posguerra y

1 La base de los estudios generales sobre la modernidad arquitectónica en Andalucía la componen, fundamentalmente, los escritos de Víctor Escolano, Eduardo Mosquera y María Teresa Pérez Cano englobables dentro de las iniciativas de la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía destinadas a favorecer el conocimiento de la producción moderna a partir de 1925 con vistas a su posterior inventario y protección. *Vid.* la bibliografía del presente capítulo.

la dictadura franquista[2]. La consolidación de la tercera escuela de arquitectura andaluza en 2005 ha alumbrado un nuevo desarrollo de las actividades reflexivas en torno al hecho moderno en la arquitectura de la ciudad, circunscritas sin embargo a la producción posterior a 1965, la coincidente con la consolidación del turismo de masas en la Costa del Sol (Boned, 2011, p. 5). Ciertamente, la ordenación del territorio del litoral malagueño desde la época del desarrollismo se ha revestido de un carácter emblemático que convierte a los productos arquitectónicos de aquella época en el máximo referente sobre la modernidad provincial. Sin embargo, la producción anterior a la dictadura franquista en Málaga ha sido marginada incluso desde el ámbito académico en virtud de una autoinconfesable mala conciencia de la ciudad como marco para el desarrollo de una serie de propuestas arquitectónicas coetáneas a las de la tradición moderna en Madrid o Barcelona.

Se adivina, pues, la lejanía del horizonte que ha de servir de marco a futuras investigaciones que profundicen en el fenómeno de la primera arquitectura moderna local y el desentrañamiento de su verdadera entidad, como elemento específico pero también como una articulación más del poliédrico panorama arquitectónico andaluz y español de la modernidad. Del mismo modo, se impone la necesidad de una profunda labor documental en torno a esa serie de arquitectos y edificios que conforman la experiencia moderna malagueña.

La primera arquitectura moderna en Málaga: entre la generación de 1925 y el GATEPAC

El panorama arquitectónico español del primer cuarto del siglo pasado estuvo totalmente dominado por los llamados estilos nacionales, dentro de un contexto de obsesiva búsqueda de lo específico, de definición de una tradición propia tras el desastre del 98 (cfr. el esclarecedor artículo de Navascués, 1985); la conciencia nacional postulaba una mirada al pasado, a los estilos históricos o locales condensados en la experiencia decimonónica. Ello llevó a contraer un evidente retraso arquitectónico que cristalizó en un sensible anquilosamiento de las formas, lo que empezaría a suscitar la airada reacción de una incipiente intelectualidad focalizada fundamentalmente en Madrid y Cataluña; la dialéctica decadencia-regeneración pasó a regir entonces los grandes debates arquitectónicos, especialmente a partir de 1918 con la aparición de la revista *Arquitectura*.

En la práctica, la búsqueda de un estilo nacional llegó a generar grandes dudas, como las expresadas por Torres-Balbás en 1918 en el primer número de la citada revista, donde señala la imposibilidad de formular un estilo español de base historicista debido a la diversidad de soluciones potencialmente asimilables a la cultura patria; la condensación de todos ellos bajo un ideario común o la exclusión arbitraria de unos en favor de otros solo podía conducir a resultados poco satisfactorios a largo plazo, a pesar del éxito inmediato de los eclecticismos historicistas. Bajo estas coordenadas, los artífices de la llamada generación del 25 madrileña[3] y del grupo GATEPAC se movieron en un terreno abonado a la indefinición en lo arquitectónico, aunque lastrado por los estilos históricos y el regionalismo. Las soluciones propuestas por unos y otros divergieron sensiblemente, quizá debido a que el peso de aquel lastre fue distinto para unos y otros; así, frente al racionalismo más ortodoxo y dogmático del GATEPAC, los artífices de la generación del 25 se limitaron, como ha señalado Carlos Flores, a la asunción de un código de formas basado en ciertos lugares comunes *modernos* que, a modo de epidermis, anteponían a menudo a esquemas más o menos tradicionales, sin integrarse dentro de la corriente de revisión metodológica que inundaba el centro de Europa ni llegar al verdadero fondo de la cuestión ni las profundas motivaciones que las justificaban (en Bohigas, 1970, pp. 13 y 14).

A pesar de todo ello, Madrid, el marco natural de actuación y base de operaciones de la generación del 25, se convirtió en el primer gran polo de la modernidad arquitectónica española, adelantándose al catalán. Los arquitectos de aquel grupo fueron los primeros en romper formalmente con la tradición clásica, los revivales historicistas y los regionalismos, y eso los situó a la vanguardia de la primera periferia en España. El pensamiento arquitectónico alcanzó a establecer en Madrid los

2 Ha de subrayarse en este punto la labor llevada a cabo desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, donde se han significado por su profusión en el estudio de la arquitectura moderna de la Costa del Sol los profesores José Miguel Morales Folguera y Rosario Camacho. Del primero destacaremos un referente y lugar común en los escritos sobre la arquitectura del relax, el libro *La arquitectura de ocio de la Costa del Sol* (Universidad de Málaga y Ayuntamiento de Marbella, 1982).

3 Denominación acuñada por Carlos Flores y aceptada por los historiadores contemporáneos a este, como Bohigas o Fullaondo; a ella pertenecieron arquitectos como Rafael Bergamín, Casto Ferníndez-Shaw, Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Carlos Arniches o Luis Gutiérrez Soto.

primeros lazos con la vanguardia continental, centralizando la conexión con los grandes maestros de esta a través de los contactos de García Mercadal y las conferencias pronunciadas en la Residencia de Estudiantes. En definitiva, Madrid fue, como ha señalado Sofía Diéguez (1997, pp. 23-30) el espacio donde la reflexión teórica y la experimentación en pos de una modernización en arquitectura alcanzaron una mayor entidad en los años veinte.

La sima que se estableció entre la generación del 25 y el GATEPAC tras su fundación en octubre de 1930 puede resumirse en la impopularidad –en ciertos ámbitos– de este último, afirmada por los propios arquitectos madrileños. En primer lugar, la mayoría de estos se distanciaron nítidamente del grupo desde su misma constitución, al no hacer suya la necesidad de integrarse en el mismo. Las razones fueron de base ideológica, pero también generacional: como arguyeron algunos de ellos a posteriori –casos de Rafael Bergamín o Gutiérrez Soto–, los artífices de la generación del 25 no estaban dispuestos, tras haber salido más o menos indemnes del primer envite contra la tradición arquitectónica española, a asumir los riesgos excesivos prescritos por las nuevas propuestas del GATEPAC (cfr. Diéguez Patao, 1997, p. 38). Pero incluso el grupo centro, que aglutinaba a los arquitectos madrileños que sí intentaron subirse al tren del GATEPAC, se había disuelto de facto por las mismas fechas en las que se oficializaba su andadura. Finalmente, y como señala Baldellou (y Capitel, 1995, p. 102), hablar del GATEPAC como grupo significaba hacerlo prácticamente del GATCPAC. Los arquitectos del grupo centro –y también del norte–, pertenecientes a distintas promociones, no alcanzaron a gestionar una serie de objetivos comunes, dispersándose ideológicamente. Incluso García Mercadal parecía haber culminado y abandonado al mismo tiempo su esfuerzo organizador hacia 1930, reorientando su actividad en otro sentido.

En cualquier caso, y a modo de epílogo del mapa de la primera modernidad española en arquitectura, cabría resaltar que tanto la actividad de los arquitectos formados en Madrid como la de sus homólogos catalanes del GATCPAC tuvo un carácter coyuntural, gestándose y agotándose en un período limitado pero intelectualmente fecundo; este coincidió con los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, adquiriendo verdadera carta de naturaleza durante la Segunda República, cuando el nuevo régimen político se convirtió en tierra abonada para las tendencias culturales de procedencia foránea. Oriol Bohigas (1970, *passim*) ha señalado que es precisamente durante el periodo republicano cuando gran cantidad de arquitectos que se habían movido en ambigüedades estilísticas adoptaron con mayor o menor profundidad el lenguaje de un nuevo estilo, hecho este que sirve al autor para afirmar la distancia existente entre el GATEPAC, oficializado durante la República, y la anterior generación del 25. Del mismo modo, Bohigas señala que, una vez extinta la aventura republicana, ninguno de los arquitectos del Movimiento Moderno persistió en su posición. En cualquier caso, una nueva generación de arquitectos vino a desempeñar el rol de la modernidad arquitectónica, por supuesto en el marco mucho más desfavorable de la dictadura franquista y bajo una percepción general del Movimiento Moderno absolutamente distinta, en consonancia con la propia disolución de los planteamientos originarios de este operada por la institucionalización del llamado Estilo Internacional. Es evidente que incluso el tradicionalismo de posguerra llegó a disfrazar a menudo arquitecturas modernas, sobre las cuales los mecanismos estructurales habían impuesto otras formas externas.

Madrid, cantera de arquitectos para una nueva arquitectura en Málaga

Resulta evidente que las condiciones socio-estructurales andaluzas en el periodo prebélico distaban mucho de parecerse a las de los dos principales núcleos culturales en España, Madrid y Barcelona-Cataluña. Quizá este haya sido uno de los factores del confinamiento de la arquitectura andaluza en el seno de la historiografía clásica sobre la modernidad española, en cualquier caso excesivamente polarizada entre aquellos dos núcleos en virtud de un discurso que negaba el valor de lo propiamente específico y particular. Lógicamente, la ausencia de una escuela de arquitectura, de instituciones para la promoción de la actividad o de aparatos de difusión de la nueva mentalidad moderna habría de pesar en este sentido. Sin embargo, tales hechos no fueron óbice para el ejercicio en Andalucía de una serie de arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid, responsables, aunque de manera puntual y episódica, de la incorporación paulatina de la región al movimiento de renovación en arquitectura.

A pesar de que en el estudio individualizado de cada uno de estos profesionales se ha abordado convenientemente la cuestión de su instrucción, hasta la fecha no se han sopesado en conjunto las profundas imbricaciones de base formativa existentes entre

la actividad del grupo malagueño y aquella ejercida por los grandes nombres de la vanguardia racionalista madrileña[4]. Todos ellos fueron alumnos de una escuela de arquitectura que había experimentado recientemente una profunda transformación en lo referente a la mentalidad de la comunidad docente, dándose cabida dentro del eclecticismo reinante a las posturas renovadoras (Baldellou y Capitel, 1995, pp. 23 y 24). Esta formación común a los arquitectos titulados entre 1918 y 1925 sería la base sobre la que se acabaría por conformar un espíritu de grupo que se vertería sobre la obra y el pensamiento de todos ellos, impregnando las diferentes propuestas efectuadas desde cualquier ámbito de actuación a nivel nacional de una suerte de hálito colectivo. Incluso los aspectos concernientes al aprendizaje personal se adscribirían a una serie de parámetros comunes entre los que se incluirían los recurrentes viajes al extranjero y los contactos con los maestros de la vanguardia centroeuropea a través de la revista *Arquitectura*; en relación a esta, Baldellou han señalado su vital importancia como soporte intelectual en la configuración del «racionalismo real» de aquella generación de 1925 (Baldellou y Capitel, 1995, p. 28).

Un importante número de arquitectos a nivel nacional insistieron en la figura de Teodoro de Anasagasti como el maestro más influyente para la introducción de la nueva arquitectura durante su formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid (*vid*. Diéguez Patao, 1997, p. 21). El maestro vizcaíno, gran defensor de los nuevos materiales por su potencial en la renovación de los espacios interiores, alcanzaría a sintetizar una fórmula de la arquitectura moderna que condensaría gran parte de las postreras experiencias individuales de los arquitectos formados bajo la égida de sus enseñanzas. A propósito de su única pero decisiva aportación en Málaga, la antigua *Casa de Correos y Telégrafos*, señalaría que el arquitecto debía conjugar elementos y siluetas de las tradiciones locales en edificios animados por un «espíritu moderno», «libres, sin más cánones que los de la conveniencia o utilidad, con disposiciones sencillas, sin postizos decorativos, atentos al ritmo armónico de los huecos y macizos» (cit. por Crespo Gutiérrez, 2006 p. 72). Anasagasti no solo insufló nuevos hálitos a la docencia en la escuela madrileña, señalando el camino hacia la renovación arquitectónica, sino que dejó en Málaga un precedente del movimiento de regeneración de los años treinta.

A Teodoro de Anasagasti le acompañaría en su aliento a las nuevas generaciones la figura de Secundino Zuazo, clave por su labor docente y también por la influencia de su obra, constatable en la evocación que hacen de la misma distintos arquitectos a nivel nacional[5]. Ambos maestros, junto a figuras hoy tan reconocibles como las de Joaquín Otamendi y Antonio Palacios, compusieron una suerte de «generación perdida», como acertó a definir Carmen Blasco en relación a ese espectro de artífices situados entre las prácticas institucionalizadas del regionalismo y el eclecticismo y la posterior generación del 25 (VV.AA., 2003). Entre los arquitectos que ejercieron su actividad en Málaga antes de la contienda se contó el propio Palacios, convertido en uno de los principales agentes del proceso de regeneración arquitectónica en la ciudad gracias a una obra construida escasa pero altamente representativa del espíritu que abrigaba a su generación.

Málaga acogió así la actividad puntual de las dos figuras que mayor fascinación ejercieron en los últimos años de una época que acusaba aún una cierta indefinición, fundamental a pesar de esto último en la configuración de una mentalidad moderna en arquitectura. Los arquitectos que en mayor grado se vincularon profesionalmente a la ciudad tras su aprendizaje madrileño, fundamentalmente González Edo y Sánchez Esteve, gozaron de una última lección, en este caso práctica, de sus antiguos maestros. Estos dos últimos son, por lo demás, artífices de una generación posterior, la misma que inscribió a la mayoría de integrantes de la llamada generación del 25 madrileña; asumiendo desde estas líneas que dicha denominación ha ejercido una cierta violencia historiográfica al delimitar geográficamente el radio de acción de un conjunto de arquitectos que compartieron similares inquietudes y conceptos, concluiremos que el desarrollo de su actividad en el alejado sur peninsular no impidió a los citados compartir ADN con el resto de grandes nombres de su época.

Sirvan los citados hechos para encuadrar debidamente la naturaleza de la aportación malagueña de los últimos años veinte y los treinta del pasado siglo al conjunto de la arquitectura moderna anda-

4 Para los aspectos formativos de los arquitectos que ejercieron en Málaga, cfr. Mosquera y Pérez Cano (1990).

5 Bohigas (1970, pp. 20 y 21) señala que la famosa *Casa de las Flores* en Madrid, realizada en colaboración con el arquitecto alemán Fleischer, vino a crear una especie de escuela paralela a las que durante los veinte y treinta realizaron tantas obras en Centroeuropa.

luza y nacional; la primera voluntad de modernidad urbana en Málaga se estableció dentro de unos parámetros ideológicos próximos a los de la madrileña generación del 25. De hecho, se fundó sobre la obra de una serie de arquitectos que bien podrían constituir una segunda línea dentro de aquella generación, si excluimos el hecho de que hasta un Gutiérrez Soto dejó su fundamental impronta en la ciudad en los años del desarrollo del racionalismo. El radio de acción de los arquitectos del citado grupo fue muy amplio, por lo que no deja de resultar arbitrario circunscribir el estudio de su aportación a la obra realizada en la capital española. En Málaga, salvo González Edo, los artífices del movimiento de renovación de la arquitectura local mostraron siempre una adscripción profesional a la ciudad muy limitada, basada en encargos puntuales.

En cualquier caso, como elementos de un mismo conglomerado espiritual, los arquitectos formados en Madrid entre 1918 y 1925, así como sus inmediatos sucesores locales, situaron su obra bajo unas mismas coordenadas fundamentales. Se trataba de crear auténticas máquinas urbanas, con verdadera vocación de integrarse en su contexto, atentas a las sinergias que animaban la vida sociocultural de la ciudad, ya fuera esta Madrid, Málaga o cualquier otro lugar. Formados en un contexto educativo ecléctico, los arquitectos que ejercieron en Málaga, como sus homólogos en el resto del país, incorporan estructuras lingüísticas de un movimiento ya cuajado, del que ignoran sus bases teóricas y contradicciones (Baldellou y Capitel, 1995, p. 94). Como tal, ponen el acento en el fragmento y en los tratamientos epidérmicos, imitando las consecuencias de un debate que no conocen. Por todo ello, su atención a las tradiciones y soluciones constructivas locales dentro de un contexto de modernización de la arquitectura quizá constituya su mayor logro, en cuanto que supone la aceptación implícita de sus propias limitaciones para comprender el fenómeno del racionalismo. En sentido contrario, el ejercicio de un racionalismo de vía más ortodoxa, y por ello más próximo a los dictados del GATEPAC, quedó más restringido al ámbito de la periferia municipal y, especialmente, a la zona del litoral occidental. El espacio comprendido entre el río Guadalmedina y Torremolinos, por entonces una barriada de la capital, va a jugar un papel esencial como laboratorio de las más ortodoxas experiencias de lo moderno en Málaga.

En este sentido, Loren Méndez (2008, p. 240) dibuja el panorama arquitectónico de la modernidad malagueña señalando en primer lugar esta distinción entre las propuestas desvinculadas de la ciudad, que tuvieron en la tabula rasa del litoral el soporte perfecto para la experimentación, y aquellas otras realizadas a la sombra del centro histórico de la ciudad e insertadas en el discurso moderno sobre la vivienda, denominadas por la autora tercera y cuarta periferia, respectivamente. No obstante, y no ya solo por una cuestión de higiene cronológica, quizá fuera más propio presentar ambos contextos de un modo distinto que no implique conceptualmente un estatus de mayor o menor lejanía de los centros de producción –de la primera y segunda periferia, siguiendo la nomenclatura de la autora– y que reconozca su equidistancia respecto del fenómeno del pensamiento moderno en arquitectura, equidistancia señalada precisamente por la alineación de ambos tipos de propuestas a sus respectivos contextos. Se trataría, en definitiva, de valorar la mayor o menor ortodoxia de las propuestas no tanto en relación a un canon que se situaría en el racionalismo centroeuropeo de la vanguardia como en base a su atención a los contextos en los que se desarrollan.

Propuestas urbanas de la primera modernidad arquitectónica en Málaga

La primera voluntad de modernidad urbana en Málaga arroja algunas propuestas destacables por su carácter excepcional, ya sea en el contexto de la obra de sus autores o en el de una ciudad entregada durante décadas a los historicismos y poco inclinada hacia posturas más cosmopolitas como las que alumbraron en otras localidades un próspero florecimiento del modernismo o el decó. Frente a las posibilidades que ofrecía el litoral como laboratorio arquitectónico, la Málaga de los años veinte y treinta no constituía sobre el papel el escenario más propicio a la experimentación en materia constructiva. En realidad, la ciudad histórica ha sido tradicionalmente el ámbito de desarrollo de algunas de las más profundas reflexiones en arquitectura de la vanguardia, pues plantea una serie de problemas que, debidamente canalizados, estimulan las más interesantes propuestas. Lógicamente, la dimensión urbana constituye parte *sine qua non* de los diferentes planteamientos y de la lógica interna de estos; es en la ciudad histórica donde los arquitectos van a construir sus obras sin la posibilidad del recurso a las formas y principios constituyentes de aquella, es decir, desde la necesidad autoimpuesta de trabajar desde fuera de los estilos históricos pero a la vez respetando la lógica de la ciudad como ente patrimonial.

Solo bajo estos parámetros es posible entender el relativo éxito de las propuestas urbanas de los dos arquitectos que mejor representaron la primera voluntad moderna en Málaga, José Joaquín González Edo y Antonio Palacios Ramilo. El primero logró que ciertos sectores de la ciudad valoraran tempranamente su manera avanzada de entender la arquitectura frente a los gustos regionalistas y eclécticos realizando sus primeros proyectos de ciudad, auténticas máquinas urbanas que fueron concebidas desde el conocimiento profundo del contexto y que se insertaron sin trauma alguno en su entorno. Antonio Palacios, por su parte, será partícipe de un momento de gran actividad urbana que constata un cambio de rumbo en la propia definición e identidad de la ciudad tras el fracaso de la aventura industrial, defendiendo activamente el plan de ensanche de 1929 e interviniendo en la ordenación de la fachada urbana frente a la Alcazaba.

Es un hecho que nuevas sinergias comenzaron a concentrarse en torno al hecho urbano en Málaga hacia la mediación de la dictadura de Primo de Rivera, con el plan de grandes reformas de 1924 y coincidiendo con el desarrollo general del país y con los nuevos ideales atentos a ordenar, remodelar y adaptar a los nuevos tiempos lo que durante cincuenta años se había mantenido sin apenas variación. Sin embargo, en el plano de lo arquitectónico, las soluciones aportadas vinieron a incidir en la confirmación del regionalismo como espacio común de la arquitectura local, edificándose con él la nueva Ciudad Jardín sobre terrenos ganados al río Guadalmedina (Camacho, 1992, pp. 43 y 44). Consecuentemente, los aires de renovación hubieron de ser insuflados por una generación de jóvenes arquitectos españoles formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Málaga se convirtió así en el marco de la actividad, puntual y episódica, de unos pocos artífices que habían contraído su compromiso con la modernidad a través de la citada institución docente y de revistas especializadas y que conformaban un pequeño cuadro configurador, con sus aciertos y contradicciones, de la condición moderna de la ciudad.

Este primer movimiento de renovación arquitectónica en Málaga hubo de presentar una concepción de lo moderno más próxima a la de la llamada generación del 25 que a la del grupo GATEPAC, por razones evidentes. González Edo y Palacios, junto a arquitectos como Sánchez Esteve, autor del magnífico *Málaga-Cinema*, o Enrique Atencia, compartían formación madrileña y potenciales ascendencias. Antonio Palacios, perteneciente a una generación anterior al resto, llegó incluso a desarrollar en Málaga una actividad al margen de los cánones del conjunto de su producción, asociando su obra más funcionalista a la ciudad andaluza. Responsable de la modernización generalizada de la imagen arquitectónica de Madrid en el primer cuarto del siglo pasado, Palacios truncó su característico estilo monumental rayano en lo utópico –que acusaba influencias tanto de la obra de Otto Wagner como de la arquitectura histórica española, patentes en algunos de los más emblemáticos edificios de la capital española– por una concepción racional y simplificada de la arquitectura en su producción malagueña, no exenta eso sí de referencias a la tradición local[6].

Curiosamente, Palacios, que había sido profesor de dibujo en la escuela madrileña, representaba una vía de disensión respecto a la mantenida por Teodoro Anasagasti como introductor del pensamiento moderno en arquitectura en la institución docente; cabe recordar al respecto que este último había proyectado para Málaga, en 1916, el edificio de Correos y Telégrafos, considerado como un primer atisbo del racionalismo en Málaga y un buen precedente teórico de la obra de González Edo, declarado seguidor del autor. En Málaga, curiosamente, las diferencias de base que ambos arquitectos, Palacios y González Edo, pudieran haber alumbrado en Madrid, uno como representante de la vía más tradicional y el otro como seguidor de la renovadora, se diluyeron al contacto con el contexto en el que debían desarrollarse sus respectivas actividades.

Ambos arquitectos, así como Sánchez Esteve y Enrique Atencia, basarían su lenguaje en ciertos lugares comunes de la modernidad arquitectónica, sutilmente enhebrados con elementos de la tradición en atención al contexto, en una actitud muy diferente a la del grupo GATEPAC. Bajo estas premisas, el grupo de arquitectos malagueños difícilmente podría ser adscrito al racionalismo, debido a los límites conceptuales autoimpuestos desde la vanguardia; de hecho, Mosquera y Pérez Cano (1990, *passim*) ven imposible el estudio de la vanguardia malagueña y andaluza en general por razones de inconsistencia colectiva en la producción y escasas posibilidades de equiparación lingüística

6 En este sentido, su atribuida intervención en el decimonónico *edificio de viviendas de la Alameda Principal, 12,* esquina a Puerta del Mar, entroncaría en mayor medida con su característico estilo monumental y expresionista madrileño: *vid.* Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín (2005, p. 93).

Fig. 1. A. Palacios, Proyecto para la reordenación de la calle Alcazabilla y urbanización del entorno de la Alcazaba, planta (Archivo Díaz de Escovar [ADE], Fundación Unicaja, Málaga)

con lo propuesto desde la verdadera vanguardia; se trataría, como sucede en realidad también con la generación del 25 madrileña, de un movimiento de regeneración más que de vanguardia, fundado en la aplicación de un código virtual de la arquitectura moderna internacional. Constituye además parte de un movimiento mucho más amplio y, por ende, extensible a cualquier contexto, que en su conjunto vino a demostrar que la experiencia del racionalismo y su institucionalización, el Estilo Internacional, portaban en su mismo germen la clave del fracaso de su proyección universal al significarse como ideal sustentado por una serie de estructuras apriorísticas. Ha de partirse de la base de que dicha institucionalización del racionalismo había reducido prácticamente la modernidad arquitectónica a una cuestión de estilo, por lo que lógicamente no podía exigirse a los arquitectos que operaban en otros contextos alejados del epicentro de la vanguardia que no trasgrediesen la concepción determinista del progreso arquitectónico enunciada por el racionalismo.

Antonio Palacios Ramilo y la urbe como espacio de confluencia entre la tradición y la modernidad: hacia una arquitectura volumétrica y esencialista

Antonio Palacios se vinculó a Málaga y a los procesos para su transformación urbana entre 1926 y 1936, con una obra construida escasa pero ubicable dentro de un conjunto de actuaciones de carácter emblemático en el centro histórico de la ciudad; estas gravitaron en torno a la recuperación monumental, a principios de los años treinta, de la Alcazaba y la *ordenación de la calle Alcazabilla*, espacio de confluencia de la ciudad y la fortaleza musulmana. Esta última se plantea a modo de intervención integral en el paisaje urbano de la ladera de la Alcazaba, suprimiendo su carácter intersticial y racionalizándose un vacío que había ido ocupándose de manera absolutamente orgánica [Fig. 1]. A tal fin, el autor dispuso el ensanche de la calle y la parcelación de la totalidad de su lado oriental, colmatándose así la zona baja de

Fig. 2. A. Palacios, Proyecto para la reordenación de la calle Alcazabilla, alzados (ADE, Fundación Unicaja, Málaga)

la ladera de la Alcazaba. Se trataba, como ha señalado Loren Méndez (2008, p. 247), de crear un nuevo borde urbano que respondiese formalmente al perfil de la muralla islámica, eliminándose el carácter de trasera que había ido adquiriendo este espacio con el tiempo. Arquitectónicamente, esta nueva fachada renunciaba a la homogeneidad en cuanto a alturas y adquiría un perfil irregular, asumiendo formalmente rasgos de la arquitectura neoárabe e incorporando ciertas licencias pintoresquistas [Fig. 2]. Sin embargo, un estudio detenido de los diferentes inmuebles proyectados denuncia la depuración volumétrica ejercida sobre los mismos, además de una prevalencia de los juegos entre llenos y vacíos sobre episodios ornamentales que delatan un principio de racionalidad arquitectónica.

Todo ello puede apreciarse en el único edificio de viviendas que fue construido de todo el proyecto de Antonio Palacios y que confirma las aspiraciones modernas del autor en una fecha tan temprana como la de 1927. Localizado en la esquina entre las calles Alcazabilla y Císter, el inmueble resume los caracteres de la arquitectura de renovación propuesta por Palacios para Málaga, basada en los principios de una incipiente modernidad funcionalista atemperada por rasgos regionalistas [Fig. 3]. Este nuevo modo de construir conjugaba las necesidades recientemente impuestas por el espíritu de modernidad que se trataba de imponer en la ciudad con la atención a un contexto determinado por el carácter transicional del espacio ocupado. El edificio, efectivamente, se significa en la difícil articulación entre el entorno de la Alcazaba, del Palacio de la Aduana y de la Catedral, adoptando en base a ello un perfil irregular. Sus alargadas formas, modeladas por el chaflán curvo en el encuentro de ambas calles, dialogan con el paisaje patrimonial circundante, reinterpretándose elementos como el basamento de piedra del frontero Palacio de la Aduana o las torres de la muralla islámica, abstractamente resueltas en los volúmenes en saliente adosados a un muro totalmente cerrado.

Sobre la entrada, el plano del muro se retranquea mediante la utilización de ángulos de 45º para conformar una suerte de patio de luces en fachada que recuerda, como se ha señalado repetidamente, al proyecto de Auguste Perret de 1903 en la calle Franklin de París. Palacios ya había ensayado esta solución en la casa de la madrileña *calle Viriato, 20* donde aún no alcanza la fluidez de las superficies del caso malagueño [Fig. 4]. En este último, el entrante poligonal se resuelve mediante una serie de balcones curvos que establecen un punto de tensión en la compacta fachada. El conjunto no pierde por ello su concepción fundamentalmente volumétrica, lo que junto a la tersura de los paramentos o el empleo de ventanas enrasadas afirma su vocación funcionalista. Las resonancias historicistas se concentran en los cuerpos volados verticales encargados de portar los vanos, que de adintelados pasan a constituirse en arquillos peraltados en las últimas plantas, donde el ornato se completa con unos placados de cerámica. Esta decoración de carácter contenido, casi esquemático, suaviza de hecho el potencial radicalismo en la concepción formal del inmueble, seguramente por deferencia al contexto en el que se sitúa pero sin despojarlo de su decidida vocación renovadora (Marín, Méndez y Pérez de la Fuente, 2010, p. 73). En este sentido, la evidente inspiración del zaguán en lo decó –que repite la misma composición de doble columna en el acceso del inmueble de la calle Viriato– demuestra como este se había convertido en una tolerable modalidad de lo moderno; esta, sabiamente conjugada por las formas tradicionalmente reconocibles del regionalismo, podía convertir en asumibles propuestas que, por su atrevimiento intrínseco, no habrían contado con el beneplácito de sus promotores.

Fig. 3. A. Palacios, Edificio de viviendas en la calle Alcazabilla, 1927

Fig. 4. Patios en fachada del edificio de la calle Císter, en Málaga (a la izquierda), del edificio de apartamentos de la calle Franklin (1903), en París, de A. Perret (centro) y de la casa de la calle Viriato (1924), en Madrid, de A. Palacios (a la derecha)

González Edo, entre las aspiraciones a un verdadero proyecto moderno sobre la vivienda y su integración en los contextos históricos

José Joaquín González Edo constituye sobre el papel el antagonista de Antonio Palacios. Cabe recordar cómo en la Escuela de Arquitectura de Madrid González Edo se había convertido en ferviente partidario de las enseñanzas e ideas de Teodoro de Anasagasti, con el que además colaboraría profesionalmente, frente al clasicismo oficialista de Palacios. Su formación marcadamente europeísta, sus contactos con los maestros de la Werkbund y sus viajes por Centroeuropa lo dispusieron desde su misma juventud al encuentro con las posturas más vanguardistas (Baldellou y Capitel, 1995, p. 325). Sin embargo, el estímulo de un nuevo contexto acabaría por tender en su actividad malagueña un puente entre ambos arquitectos, quienes, a pesar de que nunca colaboraron entre sí, alcanzaron evidentes puntos de encuentro en sus lecturas patrimoniales de carácter pionero de la ciudad histórica. La dialéctica establecida en base a ello dentro de la obra de González Edo es particularmente interesante y muy esclarecedora de la actitud generalizada de los arquitectos que intentaron renovar la arquitectura andaluza en el periodo previo al estallido de la guerra. Efectivamente, la producción malagueña del autor en el periodo republicano viene a demostrar cómo los contactos con la vanguardia solo podían desembocar en una tendencia irresistible a la traslación de los modelos centroeuropeos, a la que han de adscribirse sus propuestas englobables dentro del proyecto común de la vivienda mínima, caso del *edificio «Desfile del amor»*. Sin embargo, la fascinación ejercida por la ciudad histórica en el autor y la especificidad del lugar que se propone como trasfondo de sus creaciones lo disponen a la crítica a los planteamientos más ortodoxos de la vivienda y el urbanismo modernos.

En la obra de González Edo se hace patente que las propuestas del racionalismo habían de matizarse al contacto con la ciudad histórica, que el entorno era un factor decisivo en la proyección arquitectónica. La arquitectura de aquel y de tantos otros autores de las mal llamadas periferias vino a poner de manifiesto que las propuestas del Movimiento Moderno se hicieron sobre la base de una especie de tabula rasa y casi nunca al contacto con la ciudad patrimonial. Es un hecho que las principales propuestas sobre la vivienda moderna en contextos urbanos se efectúan sobre el trasfondo de una segregación previa de los usos, donde la vivienda ha de confinarse a espacios de uso exclusi-

vamente residencial. De esta manera, los arquitectos de la vanguardia se aseguraban un control total sobre el entorno en el que habrían de inscribirse sus propuestas. Frente a ello, González Edo defiende la protección del casco histórico, de sus trazas originales y elementos singulares, pero también como espacio vivo, sobre el que es posible intervenir y en el que se ha de asegurar la compatibilidad de usos. La ciudad patrimonial ha de ser un lugar fundamentalmente habitable, y ello implica el proporcionarle una serie «modernizada» de usos –trabajo, educación, ocio y relación social– que son imprescindibles para ello.

La dialéctica a la que aludíamos en González Edo entre la experimentación dentro de los más ortodoxos planteamientos de la vivienda moderna y la instauración de una arquitectura de renovación dentro del contexto de la ciudad histórica se plantea en fechas muy tempranas, con las primeras obras del autor en Málaga. Cabe detenerse en este punto a recordar que González Edo había sellado su vinculación con la ciudad en 1928, cuando llegó a la misma como funcionario del Catastro Urbano nueve años después de licenciarse[7]. Solo un año después, en 1929, vemos confirmado su compromiso con la vivienda mínima dentro de su decidida apuesta por el racionalismo al presentarse al concurso organizado por García Mercadal, en calidad de delegado del CIAM, para la recopilación de una serie de propuestas españolas a presentar en el congreso de Frankfurt. El *proyecto* [Fig. 5] evidencia ciertas reminiscencias a la estética trasatlántica que hay que poner en relación directa

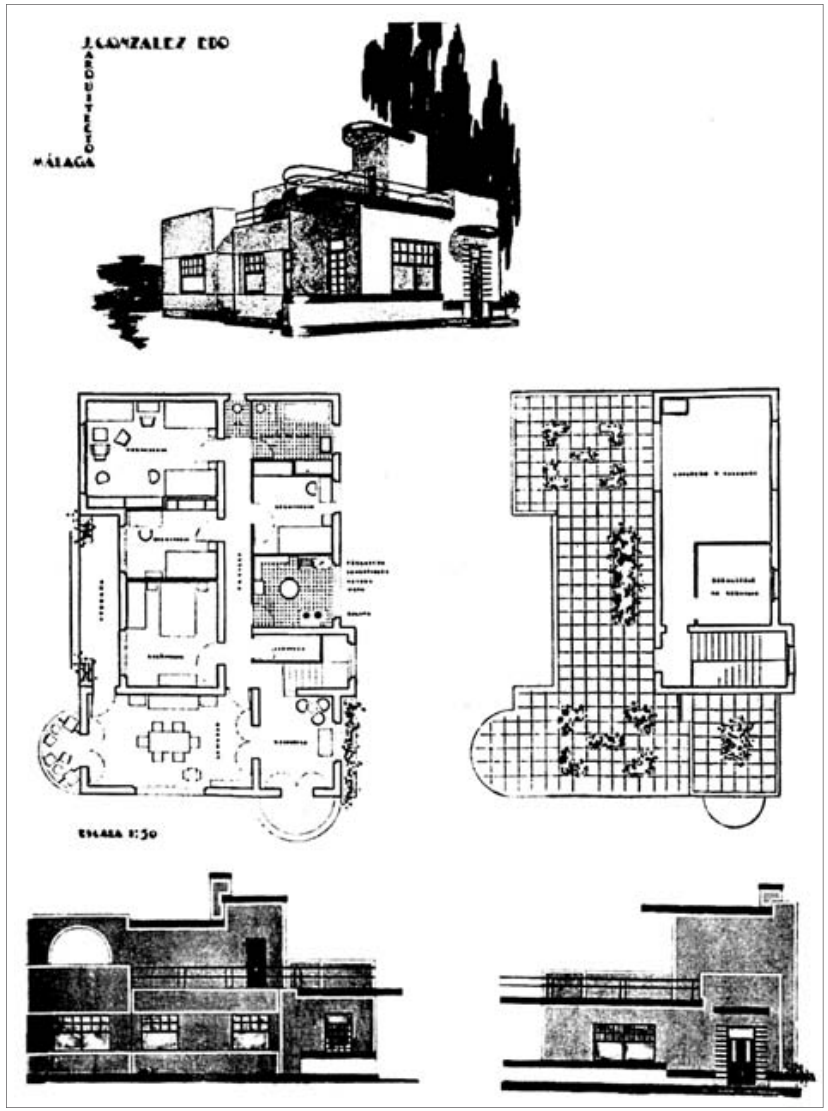


Fig. 5. J. J. González Edo, Proyecto de vivienda mínima, 1929 (en Baldellou y Capitel, 1995)

7 El caso de José Joaquín González Edo es especialmente sintomático de un fenómeno propio de la modernidad andaluza, como es la adscripción de distintos autores formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid a una determinada ciudad. Cfr. Mosquera y Pérez (1990).

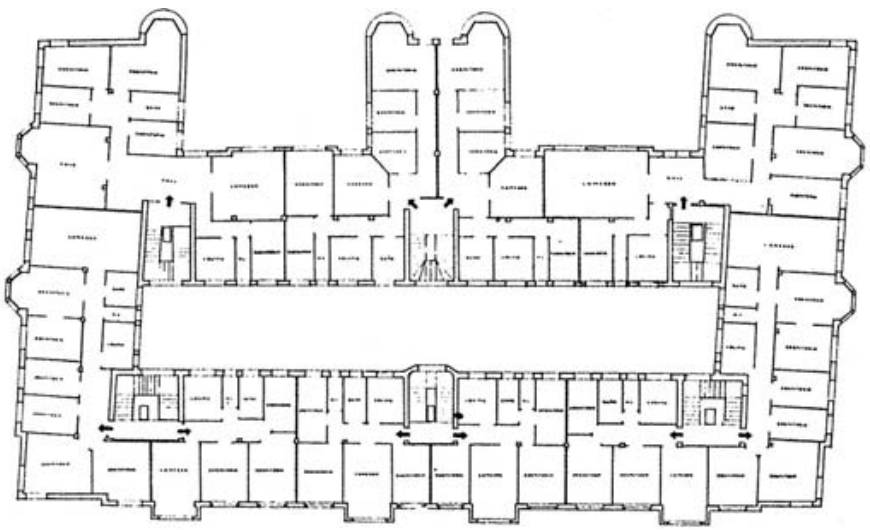


Fig. 6. J. J. González Edo, Edificio de viviendas «Desfile del amor», 1935; abajo, planta (en Mosquera y Pérez Cano, 1990)

con la vanguardia europea y, especialmente, con las ideas de Le Corbusier al respecto.

Málaga brindaría finalmente a González Edo la oportunidad de llevar a la práctica su ideario en materia de vivienda, posibilitando que en 1935 su compromiso adquiriese forma en un solar en el *paseo de Reding, 16*, esquina a la calle Cervantes, desvinculado por tanto del contexto histórico de la ciudad; esta situación permitió al autor ejercer con una mayor libertad su adeudo con la modernidad. La apuesta de González Edo se concreta en un compacto bloque de viviendas que, lejos de adoptar un gran rigor parietal, se luce con el vibrante juego luminoso de sus superficies mediante una serie de resaltes volumétricos y lineales, a los que se ha confiado toda la expresividad y potencia formal en detrimento del ornamento [Fig. 6]. El autor contraponía así una de sus propuestas más depuradas a la relativa jactancia decorativa que caracterizaba las fachadas de otra obra suya contemporánea, su inmueble en la plaza del Carbón. El *edificio de viviendas «Desfile del amor»* exhibe una homogénea unicidad parietal en cuanto a textura y color, animándose sus superficies mediante prismas de base rectangular y hexagonal que vuelan levemente sobre el plano de fachada y voladizos sobre los huecos en los ángulos de las mismas; mientras, unas molduras horizontales unifican todas estos gestos para dotar al discurso arquitectónico de una gran coherencia visual [Fig. 7]. Junto a los ventanales en *bow-window*, todos los citados elementos contribuyen en dotar al edificio de un aspecto inconfundiblemente racionalista, mientras la estructura de hormigón resolvía por medio del patio-calle y la articulación en peine hacia el interior el problema de la tipología de las viviendas del ensanche (Baldellou y Capitel, p. 328).

En las mismas fechas en las que proyectaba su «racionalista» *edificio «Desfile del amor»*, González Edo asumía el reto de trasladar el ideario de la vivienda moderna al contexto de un conjunto histórico como el centro de Málaga. Su respuesta vino a demostrar que la viabilidad de la propuesta era imposible sin la atención al entorno, que solo una arquitectura moderna pero verdaderamente integrada en la ciudad histórica era posible. El hecho conllevaba, lógicamente, ciertas «concesiones»; el edificio debía establecer un diálogo con el entorno, convertirse en un hecho urbano en sí mismo. Y eso solo lo logró el autor atemperando su vocación por el racionalismo mediante el empleo de ciertos principios y particularidades de la tradición arquitectónica local, en un ejercicio conceptualmente similar al llevado a cabo por Antonio Palacios en su edificio de la calle Císter. El *edificio de viviendas, locales comerciales y cinematógrafo de la plaza del Carbón, 11*, supone una reflexión sobre la diversificación de usos de la ciudad patrimonial y, por añadidura, una crítica a la segregación programática predicada por el urbanismo moderno [Fig. 8]. González Edo creía que los centros históricos, como entes vivos, debían acoger aquellos usos complementarios y necesarios al residencial, en franca oposición a las ideas de la ciudad jardín o de la metrópolis moderna. Su inmueble en pleno centro histórico de la ciudad es también una respuesta a la arrolladora presencia, coincidente temporalmente, de los edificios cinematográficos de Sánchez Esteve en la provincia al conciliar por voluntad expresa de la promotora, D.ª Carlota Alessandri, el programa residencial con la idea del edificio de ocio y comercio (Loren Méndez, 2008, p. 248).

La secuencia de los hechos describe la existencia de dos proyectos previos, realizados en sep-

Fig. 7. J. J. González Edo, Edificio de viviendas «Desfile del amor», 1935, detalle de esquina

Fig. 8. J. J. González Edo, Edificio de viviendas, locales comerciales y Cine Actualidades en la plaza del Carbón, 1935

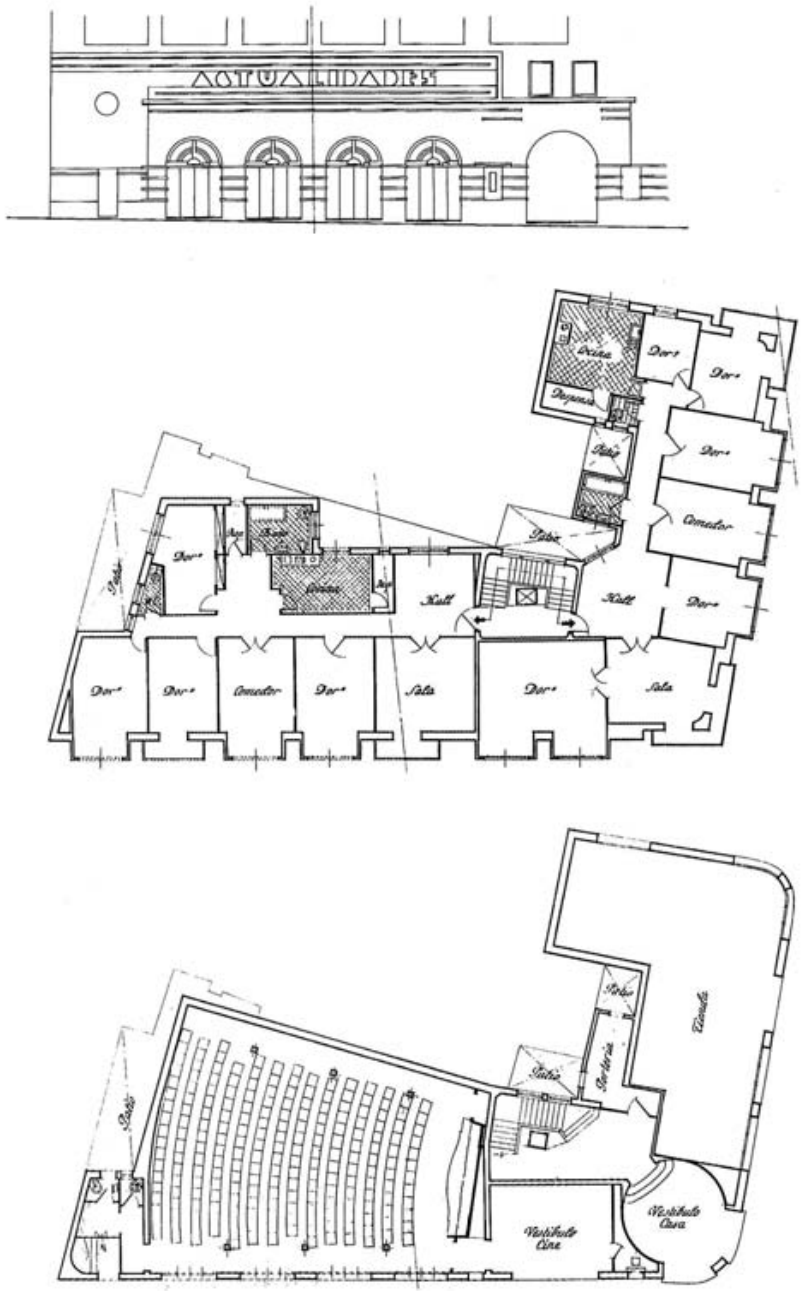


Fig. 9. J. J. González Edo, Fachada del cine Actualidades, planta de pisos y planta baja (en Mosquera y Pérez Cano, 1990)

tiembre y noviembre de 1932 y caracterizados por la ausencia del cinematógrafo *Actualidades* y los locales comerciales, a los que se encontró acomodo en el proyecto definitivo mediante la elevación de un basamento de dos alturas [Fig. 9]. La visión de las distintas fases del proyecto señala la evolución de unas formas próximas al universo expresionista de Mendelsohn, uno de los grandes referentes de juventud de González Edo, a un racionalismo atemperado por la presencia de lo local. Las viviendas se desarrollan en tres plantas y ático, significándose las dos primeras en el punto focal de la composición de las fachadas al proponer un juego de volúmenes volados –remedo de los cierros de madera decimonónicos– que incorporan el ladrillo como elemento de ornamentación tectónica y de referencia a la tradición local. La tercera planta recupera el plano de fachada, que se retranquea en las esquinas para crear un segundo plano de desarrollo vertical hacia el ático, emulándose la estructura de las tradicionales torres esquineras. Entre estas se sitúan las terrazas que completan la composición, dotadas con pérgolas de hormigón a escuadra de estética minimalista que subrayan la vocación solar y relajada de este edificio (Marín, Méndez y Pérez de la Fuente, 2010, p. 73) [Fig. 10].

La apuesta hacia una arquitectura de volúmenes prismáticos en este inmueble multiusos se reviste de aquellas connotaciones expresionistas que son conjugadas en virtud de un racionalismo más depurado en el proyecto contemporáneo del *edificio «Desfile del amor»*. Frente a este, la contextualización urbana del edificio para Carlota Alessandri viene a reafirmar el compromiso del autor con un tipo de modernidad sujeto a la ciudad histórica como elemento crítico del proyecto y conciliadora respecto a

la tradición vernácula. Sus depuradas formas evocan conscientemente el perfil de la ciudad histórica y contravienen a su vez algunos elementos volumétricos característicos de la edilicia decimonónica, como el tratamiento curvo de las esquinas que se mantenía en los dos primeros proyectos del edificio. El sesgo déco del antiguo acceso al cine, junto a las franjas de ladrillo, indican la presencia de una posible vía que más adelante pudo ser explotada en su variante regionalista (Baldellou y Capitel, 1995, p. 328). Este es, finalmente, un complejo ejercicio formal y tipológico que logró encajar un cinematógrafo en un edificio de viviendas bajo el compromiso de la conciliación entre la tradición material, el funcionalismo y la innovación tecnológica, al dotarse de una serie de instalaciones de carácter pionero a nivel nacional, caso del circuito de aire acondicionado del cine.

Fig. 10. J. J. González Edo, Edificio de viviendas, locales comerciales y Cine Actualidades en la plaza del Carbón, 1935, detalle de terraza

La primera herencia de Palacios y González Edo

No resulta difícil establecer una línea en el desarrollo de la renovación arquitectónica de la Málaga prebélica que enlazase las obras de Antonio Palacios y González Edo; puede destacarse en ambos casos una novedosa atención a criterios funcionalistas y racionalistas –más maduros, lógicamente, en el caso de González Edo– en edificios particularmente ricos en juegos volumétricos. Los cuerpos volados sobre el plano de fachada o las soluciones de las esquinas y accesos muestran alternativamente una cierta necesidad de evocar volumétricamente el perfil de ciertos edificios históricos y de incorporar a su vez conceptos que contradijesen las tradiciones arquitectónicas locales. Aún habrá tiempo antes de que la contienda nacional interrumpa el hálito de este modesto movimiento de renovación arquitectónica para que las enseñanzas de ambos arquitectos moldeasen la personalidad de un autor como el malagueño Enrique Atencia Molina. Perteneciente a una generación posterior a la de González Edo y representante postrero del monumental estilo autárquico en la ciudad[8], Atencia combinó en esta época algunas de las soluciones empleadas por ambos maestros de la lección moderna en Málaga. Su *edificio de viviendas en la plaza Uncibay, 7-9*, proyectado en 1935, resuelve el juego de volúmenes invirtiendo de hecho el orden compositivo presente en las obras de González Edo al sacar los balcones de las esquinas y retranquearlos respecto al cuerpo volado y redondeado que enfatiza el chaflán [Fig. 11]. En concepto, el edificio se aproxima a soluciones tradicionales tendentes a remarcar la esquina del edificio como elemento compositivo rector y eje de simetría, más próximo en definitiva a la obra de Antonio Palacios, al que alude formalmente en algunos detalles como las vigas de descuelgue, los respiraderos de la cubierta similares a los del *edificio de la calle Císter*

8 Cfr. el capítulo dedicado por Inmaculada Hurtado en este mismo volumen a la arquitectura del período franquista en Málaga, donde precisamente se aborda la figura de Atencia Molina como introductor de una cierta fisura dentro de la arquitectura oficial del régimen.

Fig. 11. E. Atencia Molina, Edificio de viviendas en la plaza de Uncibay, 7-9, 1935

Fig. 12. E. Atencia Molina, Edificio de viviendas en la plaza de Olletas, 1, 1935 (foto: F. J. Rodríguez Marín)

o los encuentros de remate curvos. La desproporcionada altura de la entreplanta en relación con el resto de los pisos remite del mismo modo a una fórmula iniciada en la decimonónica calle Larios, en franca decadencia a la altura de los años treinta (Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín, 2005, p. 154). Sin embargo, la total depuración de elementos ornamentales y una concepción sincera y racional de la arquitectura señalan a esta obra de Atencia como un hito de la primera modernidad arquitectónica malagueña.

El resto de proyectos de Atencia en esta época reflejan la misma predisposición al juego de volúmenes en la composición de fachada y una cierta predilección por el lenguaje clásico aunque carente del monumentalismo de su gran maestro y amigo, Antonio Palacios (Morente, 1992-93, p. 310). Bajo estas premisas proyecta los *edificios de viviendas en la calle del Compás de la Victoria, 4*, de 1934, y en *la plaza de Olletas, 1*, esquina al camino del Colmenar, un año posterior. Este último [Fig. 12] vuelve a proponer la valoración de la esquina redondeada como elemento rector de la composición, acogiendo sin embargo los balcones y retranqueándose respecto a los volúmenes laterales en una solución próxima a las de González Edo. Más sorpresivo, sin duda, resulta el primitivo proyecto para el *Estadio de la Rosaleda*, un diseño de corte absolutamente racionalista que firma en 1935 junto al ecléctico Fernando Guerrero Strachan [Fig. 13]. Este presenta una atípica disposición en volúmenes cúbicos ricamente articulados, cuya sección revela su parecido formal con las cubiertas de un barco. Las ventanas de ojo de buey y las barandillas metálicas contribuyen a dotar al mismo de ese aspecto próximo a la estética trasatlántica importada para Málaga por Antonio Sánchez Esteve. Desafortunadamente, la Guerra Civil vino a detener las obras del estadio, que fueron reemprendidas tras la misma e inauguradas en 1941 bajo parámetros formales totalmente distintos a los del proyecto original.

Sánchez Esteve y el optimismo maquinista del racionalismo

Junto a las aportaciones de Antonio Palacios y José Joaquín González Edo se inscribiría una segunda vía o actitud constitutiva del panorama renovador de la arquitectura en la ciudad, la del gaditano Antonio Sánchez Esteve, cuya actividad en la provincia

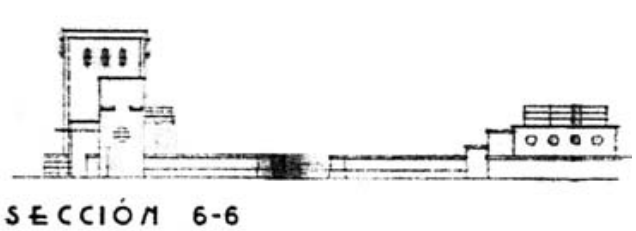
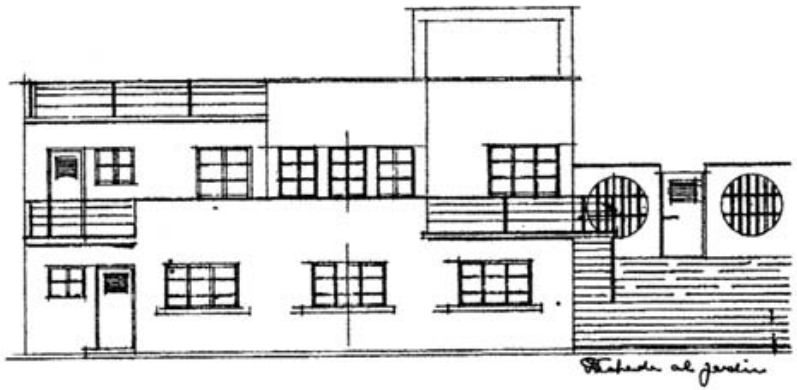


Fig. 13. E. Atencia Molina y F. Guerrero Strachan, Proyecto de estadio de la Rosaleda, 1935 (en Morente, 1993-94)



de Málaga fue puntual y transitoria y, sin embargo, decisoria en la conformación de una mentalidad verdaderamente moderna en arquitectura.

Sánchez Esteve –titulado en Madrid en 1921– se presenta en la ciudad bajo la égida de un racionalismo abstracto, esencialista y purista, dominado por el rigor geométrico y muy alejado de las experiencias volumétricas y las concesiones al tratamiento epidérmico de Palacios y González Edo. Su proyecto de *chalé en Málaga para D. Juan del Río*, de 1935, confirma su virtuosismo en el tratamiento y articulación de elementos geométricamente elementales [Fig. 14]. La similitud de la propuesta con las primeras experiencias de carácter privado de José María Pérez Carasa en Huelva, caso del *chalé «Plus Ultra»* en Gibraleón o del propio chalé que proyectara el arquitecto en Punta Umbría para su disfrute particular, viene a demostrar que la implantación del racionalismo en Andalucía condujo a una serie de lugares comunes que se integraban, empero, en experiencias altamente individualizables. El sabio empleo de las masas edificatorias y

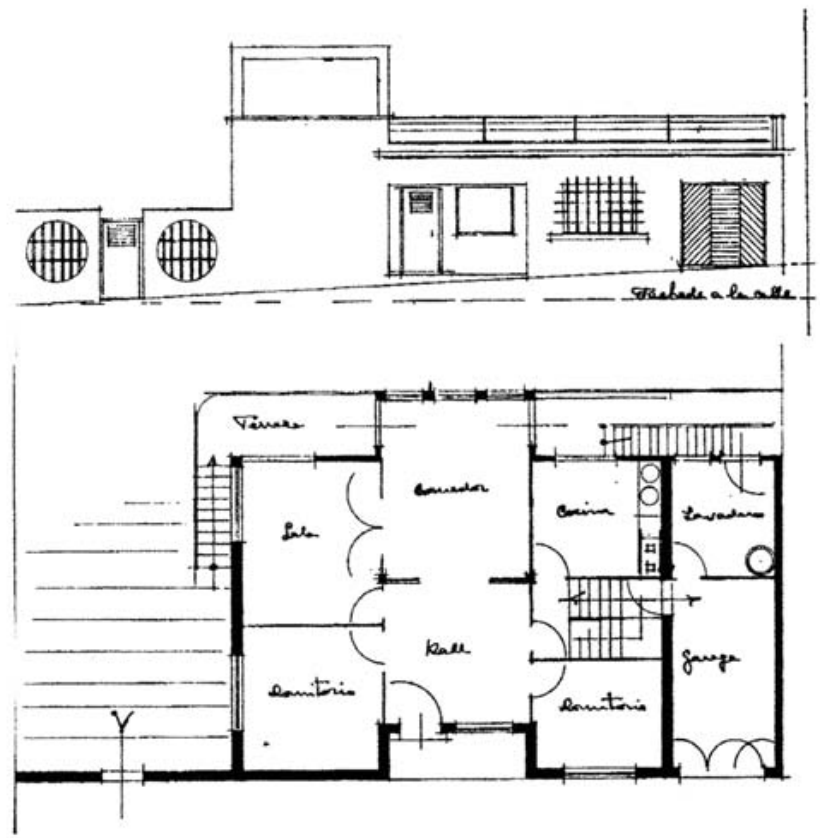


Fig. 14. A. Sánchez Esteve, Proyecto de chalé para Juan del Río, 1935 (en Mosquera y Pérez Cano, 1990)

Fig. 15. A. Sánchez Esteve, Málaga-Cinema, 1934-35; a la derecha, Real Cinema, Madrid (1920), T. de Anasagasti (en Baldellou y Capitel, 1995)

Fig. 16. A. Sánchez Esteve, Teatro-Cine Torcal, Antequera, 1933-34 (foto: G. Marín)

los juegos de escaleras y terrazas al exterior, así como algunas referencias más o menos literales –un par de ojos de buey o unas formas curvas que recuerdan a chimeneas– enlazan en ambos arquitectos la arquitectura de la costa y un racionalismo fuertemente asido a la estética náutica.

Sin embargo, en su obra más señera en la ciudad, el magnífico *Málaga-Cinema* –construido entre 1934 y 1935 para el propio Juan del Río–, el autor enriqueció su depurado discurso racionalista con el recurso a elementos expresionistas de raíz mendhelsoniana y a inteligentes variaciones en la morfología y en el empleo de materiales y acabados (Mosquera y Pérez Cano, 1990, p. 84), subordinando el conjunto a los principios de esa suerte de racionalismo basado en la estética maquinista que era el «estilo trasatlántico» [Fig. 15]. Resulta innecesario resaltar en este punto la entidad de los adeptos a la inspiración

aeronáutica y naval en arquitectura; baste recordar los nombre de Le Corbusier o el propio Mendhelson para entender que la adhesión a la máquina fue un hecho consustancial a la arquitectura moderna, un elemento fundamental de su naturaleza y su lógica interna fundado en la inminente subordinación de la forma a la función propia de la ingeniería. Bajo estos parámetros, el *Málaga-Cinema* devino en un gran artefacto simbólico, monumento de la era maquinista y del optimismo en el progreso moderno que se manifiesta desde su misma estructura totalmente realizada en hierro.

Sánchez Esteve ya había proyectado y erigido con anterioridad al Málaga-Cinema dos edificios para uso cinematográfico, el desaparecido Gades en Cádiz y el más afortunado Torcal en Antequera, preñando ambos de variadas referencias a un sosegado déco. El *Teatro-Cine Torcal* justifica tal adscripción en la atención a un entorno particularmente dotado de valores históricos. Construido entre 1933 y 1934 con la asistencia del arquitecto Daniel Rubio Sánchez, exhibe en su depurada y angulosa volumetría una nítida intencionalidad racionalista, atemperada eso sí por los rehundidos y las bandas horizontales que animan los muros y amplifican el efecto de las cornisas [Fig. 16]. Las superficies inferiores devienen tersas y adquieren una suave curvatura hacia el lado de la plaza, comenzando así el diálogo con lo aerodinámico; a este contribuyen las sencillas barandillas metálicas que cierran las terrazas, dispuestas estas a modo de cubiertas de un barco que comienza a insinuarse.

La metáfora adquiere una nueva dimensión finalmente en el Málaga-Cinema, donde las referencias expresionistas y aerodinámicas se significan con especial ardor. La volumetría del conjunto tiene un primer precedente formal en el *Real Cinema* que Anasagasti proyectara para Madrid en 1920. Su terso y blanqueado muro continuo, por el contrario, se prestaba a la rápida asociación visual con el casco de un buque, articulado en el caso de la fachada a la calle Casapalma por series de ventanas en apaisada disposición que recuerdan las bandas horizontales que organizan los huecos y los vacíos de las cubiertas de los barcos [Fig. 17]. Las explícitas referencias al «estilo trasatlántico» devienen literales en las dos torres de las esquinas cilíndricas, inmensas chimeneas alicatadas de azulejos, dotándose la que daba a la calle Casapalma de una corona de ojos de buey.

La asociación formal del edificio de Sánchez Esteve con los cinematógrafos que había realizado Luis Gutiérrez Soto en Madrid, el *Europa* (1928) y el *Barceló* (1930), es más que evidente, constitu-

Fig. 17. A. Sánchez Esteve, Málaga-Cinema, 1934-35, detalles de la fachada a la calle Casapalma y de la torre en esquina (Archivo Municipal de Málaga [AMM], Archivo Fotográfico, 977 y 978)

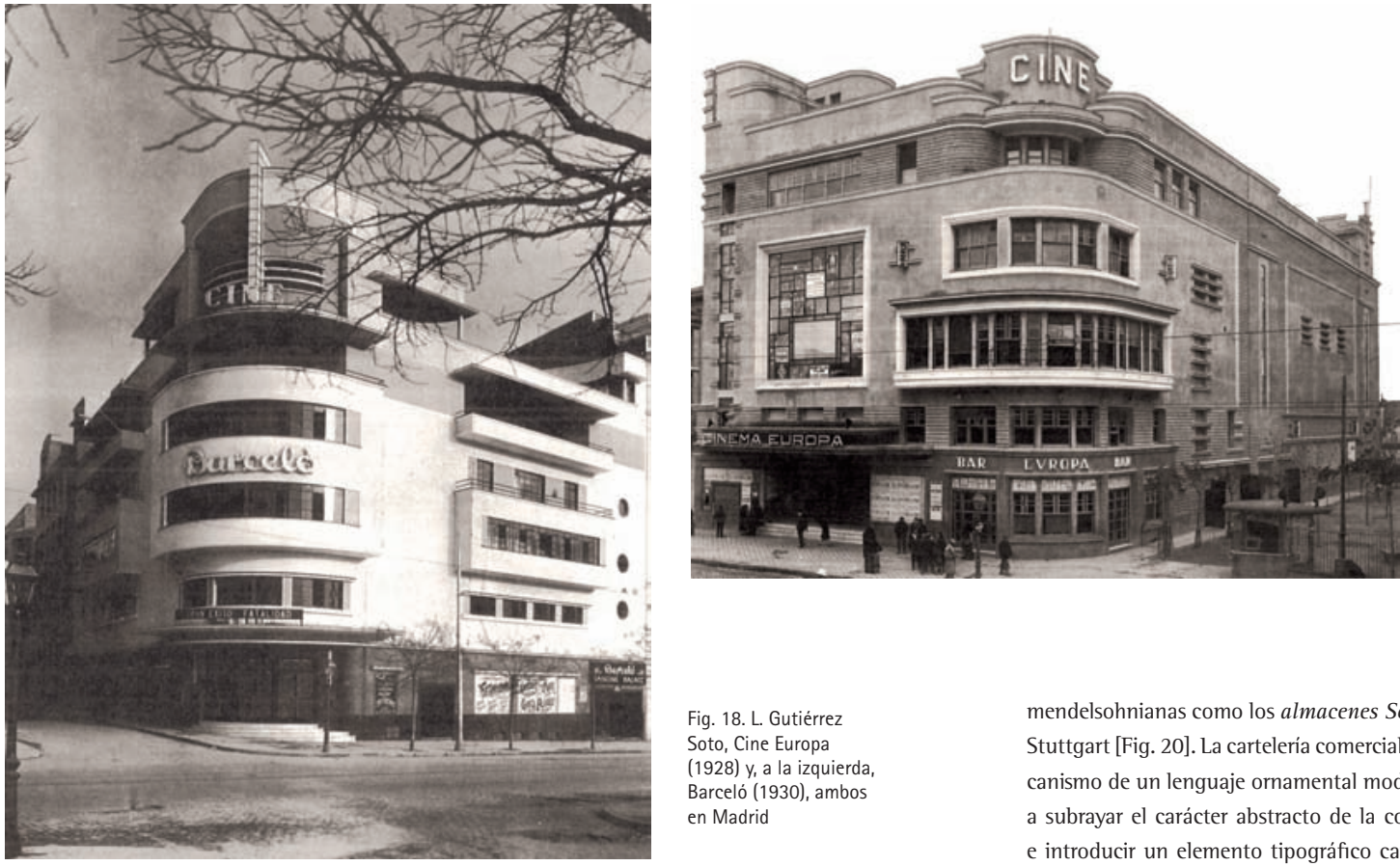


Fig. 18. L. Gutiérrez Soto, Cine Europa (1928) y, a la izquierda, Barceló (1930), ambos en Madrid

yendo ambos un espacio por el que se introdujo el expresionismo mendelsohniano en la península [Fig. 18]. En los dos casos, la poderosa presencia de su esquina, coronada por un torreón, supone un antecedente directo de la obra de Sánchez Esteve en Málaga. El equilibrio compositivo de las franjas horizontales de hormigón y cristal en las redondeadas esquinas de los edificios de Mendelsohn supuso una lección extensible a otros edificios de Madrid que también pueden situarse como potenciales ascendentes del *Málaga-Cinema*, como el célebre *Edificio Carrión* –con su *cine Capitol*– [Fig. 19]. El espectacular rótulo que coronaba el cinematógrafo malacitano –bajado en los sesenta a la altura de la marquesina– era otro elemento que lo relacionaba con los citados edificios madrileños y ciertas obras mendelsohnianas como los *almacenes Schocken* de Stuttgart [Fig. 20]. La cartelería comercial como mecanismo de un lenguaje ornamental moderno venía a subrayar el carácter abstracto de la composición e introducir un elemento tipográfico característico de los *mass media* y, por ende, de la llamada baja cultura, en el ejercicio de la arquitectura. También los efectistas puntos de luz que recorrían en vertical el edificio y que fueron sustituidos posteriormente por celosías remiten al juego de los encuentros y desencuentros entre elementos de diferente extracto cultural que tan bien supo explotar la cultura pop ejemplificada en Málaga por su característica arquitectura relajada.

La presencia del *Málaga-Cinema* en el entramado urbano de carácter histórico malagueño vino

a afirmar, en fin, la posibilidad de insertar un tipo de arquitectura de carácter más experimental en el seno de la ciudad patrimonial, constituyéndose en cierto sentido en una experiencia antagónica a las de Palacios o González Edo. Cabe recordar que la plaza Uncibay y su entorno eran una especie de bastión del regionalismo y los historicismos decimonónicos con puntuales apariciones modernistas como la del *Cine Goya*, un espacio en principio poco adecuado a la inclusión del enorme barco racionalista de Sánchez Esteve. Este, sin embargo, se cuidó de introducir en su obra algunos elementos que hiciesen fluido el tránsito de las fachadas a los inmuebles anejos o próximos, como el redondeo de las esquinas al modo tradicional o la inclusión de paneles de azulejos en diferentes partes del muro y en el interior. En general, las variaciones introducidas en materiales y acabados vienen a rebajar el radicalismo de la propuesta de base con dosis sabiamente administradas de color y brillo, de luz y de animación textural, de encanto en definitiva. Indudablemente, y a pesar de lo atrevido de su composición, el *Málaga-Cinema* denunciaba un mayor conocimiento y respeto de su entorno, de los edificios de Guerrero Strachan o del modernista *Cine Goya*, que el impersonal edificio que lo sustituyó una vez que se hubo procedido a su demolición, acaecida en 1975.

Fig. 19. L. Feduchi Ruiz y V. Eced y Eced, Edificio Carrión, Madrid, 1931-33

Fig. 20. El Málaga-Cinema en una fotografía de los años sesenta, con el rótulo bajado a la marquesina (AMM, Archivo Fotográfico, 10091); a la derecha, E. Mendelsohn, edificio de los almacenes Schocken, en Stuttgart (1928)

Fig. 21. F. Alonso Martos, Antiguo Colegio de Huérfanos Ferroviarios, Torremolinos, 1933-35

El litoral malagueño como laboratorio de las propuestas más ortodoxas de la modernidad

Frente a las propuestas de carácter urbano, la arquitectura en Málaga desvinculada de la ciudad, más tempranamente reconocida, es aquella que entroncaría conceptual y formalmente con algunas de las preocupaciones lícitas de la modernidad de una manera más decidida. En este contexto ha de situarse la creación de espacios de carácter higienista y docente basados en criterios de estricta racionalidad y funcionalidad como el *Colegio de Huérfanos Ferroviarios* de Torremolinos, edificio este citado ya en los ochenta y noventa e incluido en el registro del Do.Co.Mo.Mo. Ibérico [Fig. 21]. Construido por Francisco Alonso Martos entre 1933 y 1935 para albergar un colegio destinado a la formación y alojamiento de los huérfanos de los ferroviarios hasta 1973, el inmueble se aleja de las formas compactas y evita las tipologías claustrales tan recurrentes en los colegios urbanos (Loren Méndez, 2008, p. 241). Su situación, en una imponente parcela de 23.000 metros cuadrados asomada al mar, pero en el punto más alto de Torremolinos, señala la adhesión de esta institución educativa de progreso a los criterios higienistas del Movimiento Moderno, también constatables en el empleo de paredes lisas y encaladas, horadadas por grandes ventanas, y en la elección de la planta. Esta constata el rigor volumétrico autoimpuesto por la arquitectura moderna de raíz racionalista al presentar dos amplias crujías interconectadas por otra en disposición perpendicular a las mismas, conformando una planta en H que propicia la aparición de patios intersticiales vinculados al parque para crear un tipo de ventilación cruzada.

La subordinación del conjunto a un eje axial que distribuye los espacios simétricamente y que queda remarcado por la sucesión espacial del acceso principal localizado en el centro de la fachada principal, el cuerpo perpendicular, las escaleras principales y el volumen curvo que caracteriza la fachada hacia el mar, lo acercan compositivamente a tipologías tradicionales; sin embargo, este esquema axial se plantea en relación a la búsqueda del elemento expresivo en el conjunto, el cual reproduce en planta la forma de un avión. El arquitecto asume así una actitud propia de la arquitectura moderna que rechaza todo referente figurativo procedente de la historia y basa su inspiración en una iconografía tomada de objetos maquinistas, como el avión o el barco. Las formas devienen aerodinámicas y un nuevo espíritu anima todo el edificio, el de la modernidad, el del optimismo en un progreso de raíces eminentemente funcionalistas; forma y función se unen en la concepción de un inmueble que pretende ser emblemático a la vez que funcional, como un bello vehículo eficiente estacionado en un amplio jardín verde que se dispone entre el mar y el cielo, alejado de la constrictora urbe.

La única concesión hecha a la tradición regional, constatable en la galería de arcos que recorre la fachada principal y que comunicaba las aulas, se diluye al confronto con el sobresaliente cuerpo curvo de la posterior, cuyas dos alturas son un magnífico recordatorio de las enseñanzas de Le Corbusier, condensadas en un muro libre y abierto por grandes vanos horizontales articulados por una

retícula de pilares vistos [Fig. 22]. Las referencias al racionalismo son claras más allá de este ejemplarizante espacio, como se aprecia en la cubierta plana, que acentúa la horizontalidad del conjunto, la sucesión de ventanas simples que horadan unos muros totalmente carentes de ornamentación o la pérgolas adintelada de la fachada trasera. El artífice del proyecto incorporó así las enseñanzas del funcionalismo centroeuropeo a una estructura surgida del estudio de los modelos arquitectónicos de las mejores instituciones docentes de España y Europa en una suerte de síntesis aeronáutica de la funcionalidad emblemática.

El empleo de formas aerodinámicas y evocativas de la estética del avión era consustancial al racionalismo europeo; en España, aparece tempranamente en una de las obras más señeras de la generación del 25, la *estación de Porto Pi* en Madrid, de Fernández-Shaw, realizada en 1927. Sin embargo, el antiguo Colegio de Huérfanos Ferroviarios torremolinense supone un ejercicio autónomo difícil de adscribir a ninguna corriente concreta. Formal y conceptualmente, su aproximación a posturas de ortodoxia racionalista propugnadas por el GATEPAC es evidente. La simplicidad volumétrica y formal característica lo dotan de una absoluta honestidad arquitectónica; el empleo de ciertas fórmulas de Le Corbusier, así como el concepto general de una construcción anclada a una visión absolutamente optimista del progreso lo acercan al racionalismo europeo. Incluso, la inserción de la gran logia en fachada, que contraviene todos los principios de la ortodoxia moderna, podría ser considerada dentro del contexto de atención, siempre limitada pero palpable, prestada por algunos arquitectos del GATEPAC a la tradición local (*vid*. Bohigas, 1970). Sin embargo, el inmueble malagueño, antes que someterse a esquemas apriorísticos, surge de una intensa búsqueda por el autor de aquellas soluciones formales más funcionalmente aptas a los propósitos de la institución, que le permitieron formular una propuesta de gran éxito posterior, utilizada por el propio arquitecto en la posterior *residencia para pensionistas de la Renfe* en San Juan de Alicante. Y, por otra parte, ciertos elementos reminiscentes del déco, apreciables sobre todo en la entrada, logran que el edificio no se desvincule de la práctica generalizada de la primera arquitectura moderna en Andalucía.

Fig. 22. F. Alonso Martos, Antiguo Colegio de Huérfanos Ferroviarios, Torremolinos, 1933-35, fachada posterior

Una prueba más de que la arquitectura de carácter periurbano en Málaga asumió posicionamientos más experimentales lo constituye la casi desconocida *torre de control* de la primitiva terminal militar del Aeropuerto de Málaga, lo más cercano en la provincia a un estricto racionalismo [Fig. 23]. Proyectada hacia 1937-1938 y construida en la segunda mitad de 1939, sus planteamientos en la línea de un racionalismo abstracto de gran simplicidad volumétrica denuncian en fechas tan tempranas la asimilación del litoral malagueño a un tablero donde dibujarse las más atrevidas composiciones arquitectónicas. La obra ha sido atribuida al siempre versátil pero invariablemente funcionalista Luis Gutiérrez Soto, uno de los pocos arquitectos de la generación del 25 madrileña que se significó dentro del bando nacional y ejerció profusamente durante la posguerra. Junto al *Mercado de Mayoristas*, la otra gran obra del autor en Málaga, la torre de

Fig. 23. L. Gutiérrez Soto, Torre de control del antiguo aeropuerto militar, proyectada hacia 1937-38, construida en 1939 (Archivo Histórico Ejército del Aire)

control del aeropuerto es una de las últimas muestras del depurado estilo de Gutiérrez Soto antes de su adscripción al monumentalismo historicista del periodo autárquico y la prueba de que durante el franquismo también se hizo arquitectura racional. Pero todo ello pertenece a un capítulo posterior de la arquitectura moderna en Málaga.

Más allá del área metropolitana de Málaga, solo Antequera logró articular un reducido aunque significativo programa edificatorio identificable con el proyecto de la modernidad antes del estallido de la contienda, significándose de hecho como segundo polo del movimiento de regeneración arquitectónica provincial. La ciudad se va a dotar en los años treinta del habitual catálogo de edificios simbólicos de la modernidad, testigos del pretendido cambio de velocidad antequerano. El cine, el edificio de equipamientos urbanos y el albergue ilustran el proyecto de un nuevo concepto de sociedad, fundado en el progreso universalmente promovido por el capital y la industrialización –cuya ausencia estructural es finalmente la base de su fracaso en contextos como el antequerano–. Al cine, el ya comentado *Torcal* (1933-34), se van a sumar efectivos como el *Albergue Nacional de Carreteras* (h. 1930), obra de Carlos Arniches y Martín Domínguez desaparecida recientemente, y el edificio de la antigua *Biblioteca Antequerana*, dominados todos ellos por un mismo espíritu de modernidad que actualiza formas bajo el prisma del racionalismo y propone una revisión operativa sobre el plano tipológico.

A nivel formal y conceptual, la arquitectura antequerana de regeneración enlaza directamente con su homóloga malagueña en virtud de una atención compartida hacia los contextos urbanos que rechaza la aplicación de fórmulas apriorísticas ensayadas en otros ámbitos. Los agentes del cambio son los mismos que protagonizaron en Málaga –y otras ciudades andaluzas– el giro hacia la modernidad arquitectónica, incorporándose al grupo, sin duda por aquello de las sinergias, un arquitecto tan apegado al regionalismo ecléctico como Daniel Rubio Sánchez. Este es el sorprendente autor de la antigua *Biblioteca Antequerana*, edificio destinado en origen a oficinas y almacenes de la Sociedad Hidráulica Andaluza, encargada de la implantación del sistema eléctrico de alumbrado público. Proyectado en 1933 y ampliado en 1934, el inmueble resuelve el cruce de las dos calles a las que asoma mediante el redondeo de su esquina, recurso habitual en las propuestas de la modernidad malagueña más vinculadas a la ciudad histórica [Fig. 24]. Su desnudez parietal y la sinceridad constructiva contribuyen a enfatizar la sencillez volumétrica y la expresividad del desproporcionado alero, cuyo vuelvo lo proyecta a modo de plano horizontal. El arquitecto, gran maestro de la lección regionalista malagueña, atempera el lenguaje aquí empleado mediante el recurso puntual a elementos de ornamento tradicional en ladrillo aplantillado y cerámica, como hará el propio González Edo en sus proyectos contemporáneos para Málaga.

Conclusiones para la valoración del carácter específico de la primera modernidad en arquitectura en Málaga

La visión de la primera arquitectura moderna o arquitectura de renovación en Málaga viene a

subrayar lo desfasado de la concepción historiográfica tradicional sobre la modernidad basada en un centro que domina y una periferia dominada y en la idea del progreso artístico como el escenario desencadenante de una serie de impulsos heroicos que son seguidos por la otredad. Este reducto historiográfico de la concepción romántico-darwinista del devenir de las artes no permitía valorar la importancia de las inercias y los contextos en la gestación de las producciones creativas, especialmente significativos en el caso de la arquitectura, siempre condicionada por la realidad de su entorno.

A pesar de todos los condicionantes, hubo un movimiento de regeneración en arquitectura en el sur español, desde una suerte de protorracionalismo hasta toda una serie de propuestas específicas del lugar pero próximas a la experiencia internacionalista de la vanguardia centroeuropea. Y, desde luego, lo hubo en Málaga. Ninguno de los edificios realizados podría adscribirse a lo que se considera estrictamente el racionalismo funcionalista, pero esto es solo debido a una pervivencia de la concepción determinista del Movimiento Moderno legada por la historiografía tradicional. Ni lo funcional ni lo racional puede definirse en base a unas estructuras apriorísticas, pues las propias necesidades vitales en las que se basan no dejan de ser el fruto de las condiciones históricas y culturales del lugar en el que se construye. De igual modo, ha de aparcarse el sempiterno prejuicio en torno a la presencia de lo vernáculo en la modernidad española, andaluza y malagueña como un elemento que hubiera podido incluso truncar el proyecto de la regeneración plástica y arquitectónica dentro de nuestras fronteras. La idea centralizadora y jerárquica de los estilos ha de retirarse de una vez por todas en favor del reconocimiento a los modos particulares y específicos de cada lugar de entender la modernidad arquitectónica, basados precisamente en la conciliación de lo universal, inherente a la vanguardia, con lo vernáculo. Es hora, en definitiva, de que las historias de la arquitectura moderna dejen de referirse a la producción de regiones como Andalucía y focos como Málaga bajo el epíteto de periféricas y comience a subrayarse su carácter intrínsecamente específico.

Fig. 24. D. Rubio Sánchez, Biblioteca Antequerana, Antequera, 1933-34 (foto: G. Marín)

BIBLIOGRAFÍA

ANGUIANO DE MIGUEL, Aida (1987), «Elementos morfológicos de las construcciones navales en la arquitectura racionalista», en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA), Málaga y Melilla, pp. 73-84.

BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón (1995), *Arquitectura española del siglo XX. Summa Artis*, t. XL, Espasa Calpe, Madrid.

BOHIGAS, Oriol (1970), *La arquitectura española de la Segunda República*, Tusquets Editores, Barcelona.

BONED PURKISS, Javier (2011), *Málaga. El oficio de la arquitectura moderna. 1968-2010*, Geometría, Málaga.

BONO RUIZ DE LA HERRÁN, Luis *et al.* (1996), «Veinte obras del Movimiento Moderno en Andalucía», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 15, p. 137.

BURGOS MADROÑERO, Manuel (1978), «Un siglo de planificación urbana de Málaga», *Jábega*, Diputación de Málaga, n.º 21, pp. 11-21.

CALDUCH CERVERA, Juan (2003), *La arquitectura moderna nacional. De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CRESPO GUTIÉRREZ, María Victoria (2006), «Antiguo edificio de Correos y Telégrafos de Málaga (1925-1986)», en *Catálogo de la Exposición 150 Aniversario del Telégrafo en España*, Málaga, 2006, pp. 65-78.

DIÉGUEZ PATAO, Sofía (1997), *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cátedra, Madrid.

FLORES, Carlos (1961), *Arquitectura española contemporánea, 1880-1950*, Aguilar, Madrid.

FUENTES TORRES, Miguel Ángel (1999), «65 años de vanguardia arquitectónica», *Antequera Información*, 4 de diciembre, año III, n.º 144 (b), p. 3.

– (2000), «Contrastes», *Antequera Información*, 15 de abril, año IV, n.º 163, p. 3.

FULLAONDO, Juan Daniel (1972), *Arte, arquitectura y todo lo demás*, Alfaguara, Madrid.

FUSCO, Renato de (1981), *Historia de la arquitectura contemporánea*, Hermann Blume, Madrid.

GALLARDO, Bosco (2007), «Movimiento moderno al sur», *LARS: cultura y ciudad*, n.º 8, pp. 55-59.

LOREN MÉNDEZ, Mar (2008), «La modernidad española como relato de las periferias. Laboratorio arquitectónicos y visiones urbanas en el alejado sur íbero», *Apuntes*, vol. 21, n.º 2, pp. 234-251.

LUQUE GARCÍA, Francisco R. (1998), *El papel y la obra del arquitecto González Edo*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Málaga.

MARÍN COTS, Pedro; MÉNDEZ BAIGES, Maite y PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki (2010), *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Málaga.

MOLINA ROMÁN, Carmen y ÁLVAREZ ARANDA, Amalia (1987), «El Málaga-Cinema como conjunción de formas expresionistas y racionales», en VV. AA., *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA) celebrado en Málaga y Melilla en 1985, pp. 103-115.

MORENO PÉREZ, José Ramón; MOSQUERA ADELL, Eduardo; PÉREZ CANO, María Teresa; PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1986), *50 años de arquitectura en Andalucía. 1936-1986*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.

MORENO PÉREZ, José Ramón; MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ CANO, María Teresa (1992), *De la tradición al futuro*, Actas del *Congreso de Arquitectura Contemporánea en Andalucía*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Cádiz.

MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ CANO, María Teresa (1990), *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.

MORENTE DEL MONTE, María (1992-93), «Enrique Atencia Molina: medio siglo de arquitectura malagueña (I)», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.os 13-14, pp. 309-333.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1985), «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», *Arquitectura y vivienda*, n.º 3, pp 28-35.

PINO CABELLO, Sebastián del (2010), «La modernidad arquitectónica en Antequera: dos edificios y una modesta proposición», *PH. Revista del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 75, pp. 37-42.

SALIGA, Pauline y THORNE, Martha (eds.) (1992), *Building in a New Spain. Contemporary Spanish Architecture*, Gustavo Gili, Barcelona.

VV. AA. (2003), *Anasagasti. Obra completa*, Ministerio de Fomento, Madrid.

Capítulo 5

La azarosa pervivencia de la modernidad en el primer franquismo

La azarosa pervivencia de la modernidad en el primer franquismo

María Inmaculada Hurtado Suárez

Málaga, 22 de junio de 1936: a las siete de la tarde tuvo lugar el acto de colocación de la primera piedra del *Nuevo Stadium* deportivo de la ciudad. Una alegre verbena amenizada por la orquesta Merry Song permitía recaudar fondos *pro-stadium* en una tarde de júbilo y de esperanza. La construcción del recinto se tenía prevista en seis meses, pero el 17 de julio comenzaba la sublevación que abría la puerta a la Guerra Civil española, y en algo más de seis meses, a las 7.30 de la mañana del día 8 de febrero de 1937, las tropas de Franco entraban en la ciudad de Málaga desde Torremolinos: finalizaba una etapa, y comenzaba otra nueva.

La maqueta del proyecto, redactado por Enrique Atencia y Fernando Guerrero-Strachan Rosado [Fig. 1], estuvo expuesta en los terrenos de Martiricos en junio de 1935. Tras la guerra, los trabajos de «la Rosaleda» se reanudaron, pero el proyecto inicial no se llevó a cabo. El edificio inaugurado el 13 de abril de 1941 nada tendría que ver con los diseños iniciales.

El proyecto de Atencia y Guerrero-Strachan Rosado podría ser casi una metáfora de apertura y cierre en la arquitectura malagueña de los cuarenta, la bisagra que nos situaría en una perspectiva comprensiva de lo que para muchos fueron los primeros años arquitectónicos del régimen: el abandono de los posicionamientos racionalistas y la entrada en un periodo arquitectónico oscuro y pobre.

Sin embargo, desde estas páginas queremos dar otra visión. Pretendemos explorar y reflexionar acerca de la arquitectura que fue generada en el periodo de la posguerra en Málaga, pero abriendo una vía que dé respuesta a la pregunta de qué ocurrió con la modernidad; revisar particularidades, junto con lo que ya fue definido y «etiquetado», puede llevarnos a la conclusión de que los presupuestos racionalistas (desornamentación, componentes lingüísticos, tipologías urbanas y arquitectónicas, o incluso las formas técnicas de construcción), en muchos casos pudieron ser desterrados, soterrados, disfrazados o camuflados, pero no aniquilados por la dictadura.

Con esto no pretendemos hacer una historia de la arquitectura normalizada, esto ya lo han hecho magníficamente otros autores. Queremos elegir una sola vía de estudio, si se quiere ramificada, aquella en el que las élites políticas dijeron una cosa y la arquitectura hizo otra; porque una cosa es la ley y el dogma, aquella imposición que quería ir contra la imagen de la República materializada en los presupuestos del Movimiento Moderno, y otra la norma, lo que ocurría desde el trabajo diario de los arquitectos, cuando la desorientación, la confusión y la ambigüedad debió ser generalizada en medio de un aparente ambiente de renovación arquitectónica.

Y sobre todo, queremos hacerlo sin pudores ni traumas asociados, desde la perspectiva de una distancia científica; los signos van intrínsecamente unidos a cargas de pensamiento que aún hoy pueden ser dolorosas para muchos. Pero un juicio crítico nos pide desprendernos de esa carga y valorar la arquitectura –buena o mala– en relación con la *calidad* que ofrece la respuesta arquitectónica o urbanística al momento social, económico, filosófico o político.

Algunas definiciones

Se habla de arquitectura y urbanismo de *postguerra, franquista, autárquica,* con una cronología y formulación más o menos propia. Pero acotar un periodo –histórico y estilístico– para esta arquitectura sería un trabajo no solo imposible, sino ab-

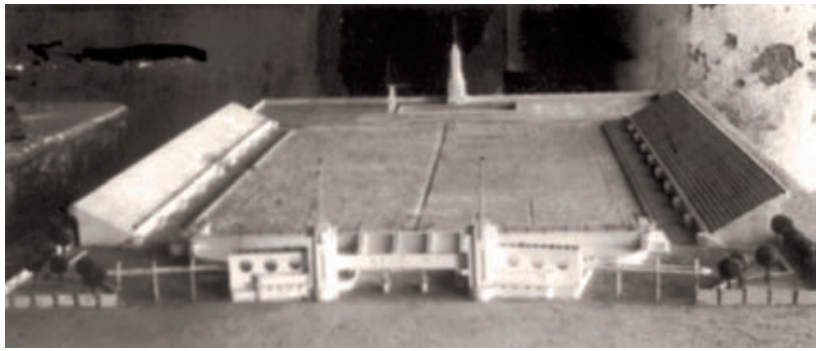


Fig. 1. E. Atencia y F. Guerrero Strachan Rosado, Maqueta del proyecto para el Estadio de Martiricos, junio de 1935 (en Castillo y Cortés, 2001, p. 59)

surdo e incoherente. No existen hechos absolutos: acercarse a una época desde esa perspectiva tan cerrada, solo arrojaría resultados partidistas. Debemos aceptar ciertas imposibilidades para poder así examinar lo que queda de una etapa, ya sea proyectado o realizado, asumiendo la ciudad que este momento nos ha aportado.

Algunas teorías ya superadas han querido ver en la arquitectura española de los años cuarenta una etapa perfectamente delimitada entre el periodo más progresista de la República y la vuelta del Movimiento Moderno allá por los años sesenta, para algunos calificable incluso como reaccionaria y de retroceso: esta visión del fenómeno, reducida y maniquea, no se adentra en un análisis sincero del heterogéneo fenómeno arquitectónico y/o urbanístico de este periodo.

Domènech en 1978 ya ponía en crisis esta teoría, afirmando además que la arquitectura de la posguerra no es unitaria, ni autónoma, sino que enlaza en un hilo conductor que se fue enriqueciendo de todas las etapas anteriores, todas ellas condicionadas por una serie de fenómenos socioeconómicos concretos, etapas políticas, etc., que «constituyen una plataforma cultural básica» que conformará la respuesta arquitectónica del periodo de posguerra. De esta manera podremos ver cómo el régimen evoluciona y se adapta, si se quiere de una manera propagandísticamente eficiente, a desiguales postulados arquitectónicos que pudieran aparecer como alejados de su ideología inicial.

Existe un consenso bastante generalizado en la idea de que el fascismo en España no fue capaz de «proyectarse a nivel de ideas», y que tampoco cristalizará en un «lenguaje específico» arquitectónico (Domenech, 1978, pp. 7-14). La arquitectura generada por el «nuevo Estado» no existió en tanto en cuanto estilo aunque sí se establecieron las bases y el camino para su definición. Si bien el régimen político buscó su propia entidad arquitectónica «estándar» e institucionalizada, no pudo tener el respaldo de una ideología arquitectónica perfectamente normalizada; aunque como veremos, se intentó.

Así nuestro trabajo aspira a establecer cuál fue la arquitectura producida *dentro* del régimen en Málaga, que no *del* régimen; una arquitectura alentada por el régimen franquista en la que destacaremos las excepciones que permitan definir la desviación de la norma, si queremos una medida de incertidumbre que defina la dispersión del momento arquitectónico.

Parece bastante claro que si centramos nuestro trabajo en aquellas producciones que parten de las promociones públicas o privadas desde 1937 hasta entrados los años cincuenta, estaremos analizando aquellos elementos arquitectónicos que se mueven en el pensamiento y la estética demandada por el sistema, pero que no representan un lenguaje unitario y canonizado, sino que trabajaremos con peculiaridades de los productos arquitectónicos malagueños, o si se quiere, con los resultados de la forma de entender la arquitectura del sistema por parte de cada uno de los arquitectos. Es por esto que nos veremos obligados a hablar de los intereses y las formas de ver la arquitectura que en su momento el régimen solicitó de los arquitectos.

Otra costumbre generalizada al hablar de arquitectura y urbanismo de la posguerra es utilizar para su análisis núcleos principales como Madrid o Barcelona, ambos con sus propias características y peculiaridades no siempre extrapolables a ciudades de la «periferia arquitectónica» como Málaga; ¿o sí?

En Málaga, el esporádico racionalismo de la República convivió con el Art Déco, historicismos y regionalismos. Esta mezcolanza continúa a partir de 1939 y se verifica al unirse con la búsqueda de nuevas formas arquitectónicas impuestas por el «nuevo Estado».

Los arquitectos y el régimen

Tras la República y la Guerra Civil, la situación para los arquitectos fue complicada: crisis económica, falta de recursos materiales y en algunos casos persecución política. Tras la guerra, la falta de vivienda y de edificios públicos procurará un momento de «oportunidades» a los arquitectos, gracias al programa de reconstrucción nacional. De la tragedia emerge esta oportunidad que podrá aprovechar plenamente solo una parte de la profesión: los que estaban estudiando antes de la guerra, los que terminaron sus estudios en los primeros años cuarenta, o los que estuvieron del lado vencedor (Ruiz Cabrero, 2001, p. 13).

Algunos arquitectos han muerto en la contienda o en la posguerra, otros no pasarán el filtro del sistema y serán inhabilitados temporalmente o a perpetuidad; parte se han exiliado, muchos perseguidos en la «caza de brujas» de la depuración político-social de arquitectos que se llevó a cabo entre los años 1939 al 1942 por los propios colegios profesionales sobre los arquitectos que, de una manera u otra, habían colaborado con la República[1].

Por otro lado las ideas teóricas y estilísticas oscilan: desde arquitectos progresistas que practicaban una arquitectura más académica, clásica o monumentalista, pasando por falangistas con pensamiento impregnado de racionalismo, hasta racionalistas que han superado la «depuración» del régimen y están al servicio de este, enmascarando sus trabajos en pantallas neo-historicistas.

Debemos tener en cuenta que esta mescolanza de estilos ya se aprecia durante el periodo republicano: arquitectos andaluces racionalistas como Francisco Alonso Martos o Antonio Sánchez Esteve trabajan en Málaga y dejan su impronta en la década de los treinta, a la vez que conviven con los regionalistas como los Guerrero Strachan, o con arquitectos madrileños como Antonio Palacios. Después llegarán los alumnos de la Escuela de Madrid: de ellos Enrique Atencia Molina se establece en Málaga en 1932, conviviendo en su trabajo con el malagueño Juan Jáuregui Briales, con José Ortega y Marín o Andrés Escassi Corbacho.

Tras la guerra, Málaga acogerá los trabajos de arquitectos foráneos que se establecen temporalmente en la ciudad o realizan obras puntuales: Miguel Fisac y Ricardo Fernández-Vallespín, que están trabajando desde 1944 para el Ministerio de Educación Nacional; José Luis Arrese y Magra, Luis Gutiérrez Soto o Luis Moya Blanco; Fernando García Mercadal, Ramón Aníbal Álvarez García-Baeza, Casto Fernández Shaw o José Joaquín González Edo, personalidades peculiares dentro de la arquitectura nacional, trabajarán para Málaga en estos años. Mirando estos nombres, nos parece presuntuoso tildar de pobre, «periférica» o de segundo orden la arquitectura producida en la ciudad en estos momentos.

Hacia el lenguaje nacional

Entre el periodo bélico y los inicios de los cuarenta algunos acontecimientos nacionales serán fundamentales en el desarrollo arquitectónico de posguerra. Uno de los primeros fue la reunión de arquitectos de Burgos en 1938, patrocinada por la Falange y liderados por Pedro Muguruza, arquitecto del Estado Mayor de Franco, al que se le encarga la reorganización de la arquitectura nacional. En estas reuniones se tratarán contenidos como la reconstrucción nacional, principios arquitectónicos y urbanísticos, y la búsqueda de un «lenguaje nacional arquitectónico».

Para el ideario doctrinal del régimen, la reconstrucción no era solo material, sino también moral: había que hacer una «renovación del espíritu de la Nueva España» (D'Ors, Víctor 1939, p. 31), una reconstrucción moral en el que «lo material debía limitarse a ser el soporte físico de lo espiritual» (Serrano Suñer en López Gómez, 1995, p. 30). En esta visión, la arquitectura y el urbanismo no solo deberían funcionar como propaganda política, sino como conformadores de la sociedad a la que aspira el sistema.

Este sentimiento de una nueva España, de renovado nacionalismo, enlaza directamente con la ideología de gobiernos afines al dictador: el partido nacionalsocialista alemán de Hitler y la república social italiana de Mussolini, con los que se mantiene una fluida línea de comunicación por la que se influirán decisivamente en el ambiente profesional español. Las publicaciones que se consultan, los viajes de los arquitectos, o las puntuales exposiciones que se disfrutan provienen de estos países: Albert Speer, Ernst Sagebiel o Paul Bonantz visitan España entre 1942 y 1943, Madrid acoge la exposición *La nueva arquitectura alemana* en 1942, o se conocen los proyectos para la Roma fascista gracias a la publicación del monográfico

1 Cfr. VV.AA., 2007, COAM, 2003, Díaz Langa, 1977 y 2002, Cuesta Hernández, 2010 y Zamora Fernández, 2009.

«Visión de la Roma futura» en la *Revista Nacional de Arquitectura*[2].

En la búsqueda del lenguaje nacional español, el sistema normativo toma posiciones estilísticas: el sentimiento nacionalista se vislumbra en la mirada a las pasadas glorias nacionales y a las costumbres regionales en la búsqueda de un lenguaje vernáculo del régimen; todo esto engendrará un *revival* arquitectónico «donde nunca se ponía el sol». En palabras de Luis Gutiérrez Soto:

> [...] Durante los tres años de duración de nuestro Movimiento Nacional, este sentimiento nacionalista fue incrementándose, hasta culminar en la más bella exaltación de nuestros sentimientos históricos y tradicionales. En la guerra volvimos a conocer nuevamente España [...] y sentimos más que nunca todo el peso y la gloria de una tradición y una historia que, por desgracia casi habíamos olvidado. Lógicamente al final de nuestra guerra a la hora de la reconstrucción este sentimiento nacionalista y tradicionalista se impuso a toda otra consideración; dos tendencias marcan este periodo, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos destruidos y otra, que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y Villanueva, y en el Escorial como precursor de una sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal netamente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación [...] porque a fuerza de ser sinceros, sentimos como un poder obsesionante de hacer una arquitectura «así» a la española, en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos consideraron falsa y apátrida (*cit.* en Fernández Alba, 1972, p. 126).

Arquitectura «falsa y apátrida», con la que Gutiérrez Soto se refiere claramente a esa arquitectura que llegó de allende los Pirineos, impregnada del lenguaje racionalista, y que él mismo practicaba. Así, uno de los aspectos más sugestivos del devenir arquitectónico durante la dictadura será su evolución adaptativa, acomodándose a los giros de la política, incluso al hecho de mantener y motivar en algunos momentos este lenguaje racionalista, «falso y apátrida», que en un primer momento, y según su propio ideario, debía ser proscrito y perseguido.

Y la arquitectura en Málaga también muestra esta adaptación estilística: por un lado lo veremos de la mano de autores que buscan en las referencias fascistas la vanguardia como medio comparativo de igualdad entre hermanos ideológicos, unido a la muerte o, si queremos, intento de asesinato, de los presupuestos de modernidad identificados con la Segunda República. Pero habrá arquitectos que no pueden ni quieren abandonar sus postulados racionalistas, grabados ya en su naturaleza operativa, que camuflan y disfrazan su arquitectura con una estética autárquica, y que enlazarán mediante una línea continua con ese momento crucial del aperturismo, tras la autarquía, en el que se apoyará la reaparición de los lenguajes vanguardistas para dotar a la dictadura de una imagen renovada ante el mundo.

A la luz de esta compleja situación se abrirán muchos foros de debate sobre arquitectura, vivienda o urbanismo, ya en las asambleas nacionales de arquitectura, ya en las publicaciones periódicas como *Reconstrucción* (1940-1956), *Revista Nacional de Arquitectura* (1941-1958) o *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (1941-1956).

Las publicaciones propagandísticas oficiales también son una documentación fundamental para visualizar de manera global, aunque partidista, todo el programa de la reconstrucción de Málaga a partir de 1937. Un primer documento de gran interés es la *Ruta malagueña y triunfal del Caudillo,* una exposición de proyectos en marcha realizada por el Ayuntamiento con motivo de la visita de Franco en abril de 1939 (Prados y López, 1939). Otro texto fundamental es el discurso formulado por el gobernador civil de Málaga José Luis Arrese y Magra, *Málaga desde el punto de vista urbanístico,* una conferencia realizada ante el micrófono de Radio Málaga onda corta el 10 de mayo de 1941 y del que hablaremos posteriormente. *Avance: construcciones de la Falange* (VV.AA., 1945), o *Sobre la miseria que nos legaron, la alegre justicia de la Falange* (VV.AA., 194?), ambas publicaciones de los años cuarenta, muestran el desarrollo de los planes constructivos de la ciudad.

Un caso muy representativo de propaganda fue *Doce años de laborar por Málaga, exposición de la obra realizada*, inaugurada el 18 de julio de 1950 y promovida por Manuel García del Olmo, jefe provincial de la FET y de las JONS y gobernador civil de Málaga (1943-1959). Esta exposición tuvo una duración de tres meses, y el tema principal fue la obra del régimen en Málaga desde 1937: se mostraban maquetas, planos y proyectos de todas las promociones realizadas o en desarrollo. Este acto promocional tuvo gran repercusión nacional e internacional gracias a la publicación

2 Cfr. Medina Warmburg, 2004, pp. 21-38, Speer, 1969, p. 199 y VV.AA., 1942, pp. 1-6.

en la revista *Mundo Hispánico* (1950, pp. 48-49) de un artículo propagandístico sobre las bondades del régimen. *Málaga, España en Paz,* de 1964 y *Veinte años de Paz en el Movimiento Nacional bajo el mando del Caudillo. Provincia de Málaga* fueron dos publicaciones resumen de la obra realizada, un ejercicio de propaganda del régimen en el que se muestran los resultados del trabajo realizado por el Estado, el Movimiento, las corporaciones municipales, provinciales y otros organismos (Cerón, 2005, p. 300, nota 526 y p. 340). A la vista de este despliegue informativo, no nos cabe la menor duda de la eficacia del aparato propagandístico institucional.

De la ciudad ideal falangista de Arrese a la ciudad incierta de José Joaquín González Edo

Uno de los ámbitos en que se quiso desplegar esta política centralista, unificadora y totalitaria del país durante el régimen fue la teoría urbanística sobre la «ciudad ideal del nuevo Estado».

La situación en Málaga desde 1937 no será muy diferente a la de otras ciudades españolas tras la ocupación militar. La dictadura del estado franquista se sustentará en tres grandes fuerzas, o si se quiere familias ideológicas entre las que oscilará el poder, y con él, la carga ideológica del régimen. En un principio será la Falange, y luego, poco a poco, irán tomando posiciones las élites vencedoras y, naturalmente, la Iglesia, la mano que bendijo como cruzada el levantamiento nacionalista.

En los inicios, el ideario de Falange respalda gran parte de la teoría urbanística y arquitectónica de la construcción del nuevo Estado. A finales de 1939, los Servicios Técnicos de Falange organizan una de las ya referidas asambleas de arquitectos (junio 1939), y posteriormente publicarán las *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción,* y desde esa misma reunión se marcaron los postulados de «a nueva política, nueva arquitectura». Este texto de 1939 será fundamental en la ordenación de las ciudades del nuevo Estado, basándose esencialmente en dos grandes teorías: la de Víctor D'Ors y la de Pedro Bidagor.

Para Víctor D'Ors (1937), el urbanismo debe ser consecuencia de la realidad, moldeada por la política «que, a su vez, debía representar la realidad espiritual del mundo al servicio de intereses superiores», y el régimen debía, además, generar una política arquitectónica que estuviese al servicio de esos intereses superiores.

> [...] Es necesario formar una España absolutamente nueva de continente y de contenido, entroncada exclusivamente con la vena auténtica de nuestra tradición. Con estilo y aspiración imperial. Jamás país alguno en ninguna época habrá basamentado con mayor alegría y mayor firmeza el edificio de su Imperio [...] (D'Ors, 1938, en Box, 2008, pp. 355, 361 y nota 1079).

D'Ors parte de la teoría de la ciudad como un organismo funcional y biológico: si la nación estaba formalizada en regiones, comarcas y ciudades con funciones específicas definidas por el Estado (órganos), existiría una jerarquía y mutua influencia, unidad y armonía en la que se podrían expresar los miembros del todo que conforma la nación.

Esta visión se completa con las ideas de César Cort (1941), más cercanas al racionalismo, quien apuesta por la limitación de las poblaciones nuclearizadas, y la creación de los barrios satélites autónomos: la nucleación en células, con elementos jerárquicos, donde la plaza –el centro– agrupa las necesidades vitales de la comunidad: parroquia, edificios administrativos, culturales, sociales y comerciales. Todos estos núcleos independientes se organizaban, comunicaban y supeditaban a la urbe central mediante arterias principales (Cort, 1941, *cit.* en Camacho, 2005, p. 56). Las ciudades serían un conjunto armónico de partes, con cuerpo (arquitectura), orden, espíritu, y con una misión que se subordina al destino señalado para la nación por Dios (Blein, 1940, p. 16, *cit.* en Box, 2008, p. 370).

Pedro Bidagor sintetiza y da forma a toda esta concepción urbanística en un híbrido *Plan para Madrid* de 1941, y junto a él, trabajará un joven José Joaquín González Edo, de cuyo Plan para la ciudad de Málaga hablaremos posteriormente.

Bidagor asimilará las propuestas urbanísticas anteriores, pero desaprueba los principios de planeamiento de la «ciudad liberal» porque buscaron soluciones foráneas a problemas urbanísticos vernáculos, uniendo a ello la inexistencia de una finalidad última. Bidagor formula que, en un trabajo urbanístico sólido, deben combinarse la «perfección técnica más alta de los tiempos de la vanguardia con la responsabilidad derivada de cumplir la más noble causa», unido al sentido artístico y al genio español. La ordenación de la ciudad no puede ser libre, sino «dirigida funcional, económica y espiritualmente a la plenitud de la perfección orgánica». Esto llevará a establecer programas de necesidades y funciones fijas y jerárquicas, estructurado en un modelo antropomórfico de organización (Bidagor, 1939, p. 61, cit. en *ibidem,* p. 372). El primer reflejo

palpable de esta teoría urbanística la veremos en Málaga de la mano de José Joaquín González Edo. Un poco antes, Arrese, gobernador civil de Málaga (1939-1941), arquitecto y ministro de la Vivienda desde 1956, quiso traer a la planificación urbana de Málaga las ideas falangistas, pero de una forma algo edulcorada. Una lucha de fuerzas internas entre Franco y Falange llevaron a Arrese y no a otro arquitecto a planificar estas intervenciones. Dentro del ideario falangista, la idea de la integración de clases fue uno de los valores que abre el debate sobre la segregación de barrios en la conformación de la *ciudad ideal*:

> Llevar las diferencias de clases a la arquitectura, construyendo edificios que parecen tener la finalidad de hacer resaltar las diferencias de los seres [...]. Cuando el ideal sería que en los distintos pisos de una misma casa pudieran habitar, indistintamente, personas de distinto rango social (Fernández Cuesta, 1939, p. 30).

Esta idea de superar la lucha de clases mediante la arquitectura y el urbanismo, *a priori* de gran modernidad, formará parte de los «26 puntos de Falange», que tras el decreto de unificación de 1937 Franco convierte, a su manera, en norma del programa de Estado, posiblemente con demasiadas concesiones y una cierta rendición ideológica de Falange a Franco. Tras el estallido de la II Guerra Mundial, el modelo político de Falange, ideológicamente influenciado por los fascismos europeos, vivirá un retroceso. A esto debemos sumar que el pensamiento falangista colisiona en muchos puntos con los monárquicos y la Iglesia que poco a poco toman posiciones dentro de la máquina del poder. Franco colocará estratégicamente hombres de su confianza en todos los puntos políticos importantes, y también en Falange; entre ellos a José Luis Arrese, arquitecto más sumiso al régimen, y quien se encargará tanto de dirigir el partido como de publicar los textos doctrinales, guiados y adaptados a las necesidades del Generalísimo.

Con Falange bajo control, un moderado José Luis Arrese realiza una propuesta de programa urbanístico y arquitectónico para Málaga en 1941, donde recoge las ideas que se había redactado en el XIX y XX sobre planeamiento pero censurando el modelo de crecimiento habido hasta ese momento. Considera que desde el XVIII, los proyectos desarrollados han contrapuesto dos aspectos: «lo bello» en un sentido urbanístico (luz, paisaje, clima, etc.) y «lo práctico» (comercio e industria); este último había tomado todo el protagonismo, encubriendo «lo bello». Arrese aboga por «clausurar el espíritu financiero de una época» para conseguir que Málaga «vuelva a ser la ciudad marinera y ancha, luminosa y solemne», de los modelos urbanos preindustriales (Arrese, 1941, *cit.* en Cerón, 2005, p. 30, nota 34).

Arrese formula actuaciones muy concretas para la ciudad: por un lado realiza propuestas urbanísticas, y por otro, quiere concretar una unidad del estilo arquitectónico en Málaga. Ambiciona buscar la belleza aplicando el ideal de igualdad falangista al crecimiento de la ciudad: romper las diferencias de las dos ciudades divididas por el Guadalmedina, que suponían una muestra de la oposición de clases. Para romper estas diferencias urbano-clasistas, propone construir dos nuevas avenidas que neutralicen la segregación urbana y la aparente lucha de los dos núcleos de la ciudad, la «obrera» en el Perchel y la «burguesa» en el centro de Málaga. Una gran avenida de más de 50 metros de ancho que debería cruzar por la Alameda y los paseos marítimos, uno hacia poniente, eliminando la zona industrial situada hacia las playas de San Andrés, el otro al este. La segunda avenida que proyecta Arrese nacería de la unión de la Alameda con el Parque –derribando el espolón de la Acera de la Marina– y se prolongaría hasta el otro lado del Guadalmedina uniéndose con el barrio del Perchel. Del cruce de las ambas avenidas surgiría la «Puerta del Sol de Málaga», que se correspondería con la actual plaza de la Marina[3].

Ya solo quedaría determinar un estilo arquitectónico «autóctono», para lo cual Arrese proyecta reunir artistas y arquitectos que analicen el mayor número de edificios e hitos urbanos, y a modo de catálogo normalizado, o si se quiere, manual de estilo, concretarlos en una obra titulada *Arquitectura civil de Málaga* (Cerón, 2005, p. 33). Un idílico y casi pintoresco sueño falangista que no llegó a ver la luz.

La vivienda en el proyecto falangista y franquista

Málaga no fue una ciudad devastada y en ruinas por la guerra, sino que al efecto de la contienda hubo que unir una situación, en cierta forma,

3 Cfr. Camacho, 2006, p. 289, Cerón, 2005, p. 31 y Luque García, 1998, p. 346.

precaria de antemano. A la miseria de la posguerra debió unirse la lucha contra el hacinamiento, la insalubridad, o los realquilados en los barrios de periferia (el Bulto, la Trinidad o el Perchel) en infraviviendas como las «chabolas», las casas-cuevas, los barrios de latas y cartones que se extendían por el Palo, las Playas del Perro, Misericordia, Malagueta, Arroyo el Cuarto o las *Esterqueras*. En esta lucha, la doctrina falangista abogaba por crear hogares, no edificios y casas, y por los barrios socialmente heterogéneos. Un ideario radical que ve en el diseño arquitectónico y urbanístico un arma de doble filo: un medio capaz de alentar las luchas sociales, o, por el contrario, de modelar una sociedad equilibrada. Pero si profundizamos en esta idea, advertimos que no se pretende modificar esas diferencias sociales, no hay una utópica búsqueda de cambiar al hombre o al mundo por medio de la arquitectura y el urbanismo, sino dignificar lo inamovible:

> [...] ahora queremos hacer barrios para gentes que estén unidas por un fin común, y dentro de cada uno de estos barrios estará comprendida toda la jerarquía desde la máxima hasta la mínima [porque la] zonificación urbana es la tradición material de la lucha de clases socialista que hay que desterrar (Fernández Cuesta, 1938, p. 31).

Respecto a los planes de vivienda, la casa es descrita racionalmente y regida por una estructura moral, funcional e higiénica: separación de habitaciones, ventilación, adecuada orientación, iluminación, agua y adaptación a las características regionales (FET y de las JONS, 1939, pp. 7-11). Un *manifiesto* de intenciones sí, pero alejado del ideal ético del Movimiento Moderno.

Entre Falange, Muguruza y la corriente más conservadora representada por César Cort surgirá un debate sobre la segregación de los barrios obreros en los años cuarenta. Muguruza aspira a buscar la armonía entre clases por medio de la unificación de los barrios donde las clases sociales se mezclan jerarquizadamente «con un carácter de hermandad, de gran familia social; ligada incluso al patronazgo de quien incorpora con su rango social un matiz de tradición española al conjunto nuevo». O lo que es lo mismo, un esquema piramidal perfecto que incluya una casa «noble como ejemplo» en cada comunidad (Muguruza, 1941, pp. 11-13). Esta teoría le enfrentará a la especulación inmobiliaria burguesa que apoya y busca esta segregación; el paternalismo de estos planes es evidente, y como veremos, esta filosofía no logrará la superación clasista en la ciudad.

En cuanto a tipologías de vivienda en Málaga, entre 1937 y entrados los años sesenta, se proyectan fundamentalmente dos tipos de edificaciones: las *casas baratas y* las *barriadas*. Este tipo de construcciones se decantan principalmente por una estética basada en la vivienda rural; no obstante, sus tipologías y estética evolucionarán desde cierto purismo y simplificación de las formas arquitectónicas (1937-1948) hasta manzanas con un extremo cerramiento al exterior y una mayor carga de casticismo autárquico, caso de la proyectada por Renfe para los trabajadores ferroviarios, conocida popularmente en Málaga como «el Fuerte».

El caso más sobresaliente en estas barriadas autárquicas es la *barriada Generalísimo Franco,* Carranque (1953-1957), diseñada por Enrique Atencia, Juan Jáuregui Briales, Eduardo Burgos y Guerrero Strachan Rosado. El proyecto de esta barriada autosuficiente y aislada, sitúa las viviendas plurifamiliares formando la fachada-pantalla hacia el exterior de la ciudad, mientras que las viviendas unifamiliares se colocan en la zona interna, tomando entidad de pueblo fuera de la ciudad. Esta micro-ciudad cuenta con todos los servicios y equipamientos necesarios para su autogestión: un cine, un mercado, la iglesia, el colegio, y como elemento gestor de la trama, la plaza mayor con pórticos o soportales, núcleo central de la convivencia social. Estilísticamente, este barrio toma elementos de la vivienda rural impregnados de la memoria de la arquitectura imperial. Frente a este formato cerrado, ya reiteradamente estudiado[4], el *grupo Generalísimo Franco* [Fig. 2] de Ciudad Jardín es diferente y más desconocido. Fue la primera iniciativa constructiva en la ciudad, promovida en 1937 por el general Queipo de Llano y edificada gracias a las suscripciones económicas de la Obra Nacional para Inválidos, Empleados y Obreros. Estas viviendas estarían destinadas a los «caballeros mutilados de guerra», claro está, del ejército vencedor.

El proyecto se comienza a levantar en Ciudad Jardín, en terrenos que en su día pertenecieron a la cooperativa de casas baratas Pablo Iglesias. Quizás su pronta construcción o la influencia de los postulados de Falange en sus inicios, hizo de estos inmuebles algo diferente dentro del despliegue constructor autárquico. Actualmente permanecen

4 Jiménez Díaz, 1982, pp. 59-100, Lara García, 2004, pp. 357-380, Candau, Díaz y Rodríguez Marín, 2005, p. 285 y Camacho, 2006, pp. 496-497.

Fig. 2. J. Jáuregui (1937), E. Atencia y J. J. Pérez Simonet (1939), Grupo Generalísimo Franco I y II (Archivo Municipal de Málaga [AMM])

en estos terrenos dos bloques independientes de dos proyectos diferentes de 1937 y 1939, junto con el *grupo de viviendas Generalísimo Franco II* y el *Hospital de la Cruz Roja*.

El primero de los proyectos, redactado por Juan Jáuregui Briales (junio 1937), desarrolla siete bloques con esquema en peine que se adaptan a la geometría triangular del solar, y se encadenan entre sí por frentes de acceso que formalizan la fachada al eje principal de Ciudad Jardín. Las zonas libres entre bloques se configuraron como zonas ajardinadas y de circulación peatonal, y gracias a los frentes entre edificios y su orientación, estos no miran directamente hacia la avenida general [Fig. 3]. El proyecto inicial de siete bloques (152 viviendas en cuatro plantas) con jardines y «casa de socorro», nos sirve para demostrar cómo las propuestas de ordenación y construcción del Movimiento Moderno se mantienen entre los arquitectos que construyen tras la Guerra Civil, uniendo esto a cierto purismo y simplificación de las formas tradicionales de la arquitectura local. Arquitectura oficial, expresión de los valores del nuevo régimen que aún se deja seducir por las propuestas urbanísticas del Movimiento Moderno, unas formas puras y cúbicas, la cubierta plana, la ordenación asimétrica de la fachada y la simplificación de elementos de lo vernáculo. Viviendas «saludables, higiénicas y alegres», que en palabras de los dirigentes falangistas «buscan la justicia social» (*Abc,* 28/07/1937, p. 19).

De alguna manera, Juan Jáuregui será el introductor en Málaga de esta forma de ordenación en calles de fondo de saco y manzana *Radburn,* influencia del planeamiento norteamericano de entreguerras, aunque no llegue a su puesta en práctica hasta la construcción posterior de los bloques de viviendas para *Haza Cuevas* de 1940 [Fig. 5] o su proyecto para *grupo Generalísimo Franco II*, también en Ciudad Jardín, materializado ya en los cincuenta (Reinoso, 2005, pp. 66, 71, 247). Esta misma tipología la utilizarán Fernando García Mercadal y Pablo Cantó Iniesta en las *Casas de Cantó* [Fig. 8] del paseo marítimo de Miramar (paseo marítimo Pablo Ruiz Picasso, 8-12).

En 1939, el proyecto de Jáuregui para el *grupo Generalísimo Franco* se paraliza, cuando solo se ha construido un edificio. En mayo del mismo año, los arquitectos Enrique Atencia Molina y Juan J. Pérez Simonet realizan otro segundo proyecto en estos terrenos para la Obra Nacional de Casas, en el cual integran el bloque construido por Jáuregui, mantienen la estructura en peine de la planta de siete brazos, pero en este caso se proyecta un solo bloque, casi gemelo al de Jáuregui, junto a viviendas unifamiliares adosadas de dos plantas [Fig. 4]. De este proyecto solo se materializa el bloque de viviendas. Para la parte del solar que quedó

libre, Juan Jáuregui Briales proyecta el *grupo de viviendas Generalísimo Franco II* (1944-1957) de la Obra Sindical del Hogar, y posteriormente, en los terrenos restantes se levantará el *Hospital de la Cruz Roja* (ca. 1950).

En este punto deberemos continuar examinando aquellas producciones arquitectónicas o urbanísticas de los años cuarenta que podrían considerarse peculiares al utilizar estrategias alejadas de los prototipos autárquicos y que plantean respuestas más racionalistas. Dentro del gran plan de Arrese para construcción de viviendas, es interesante confrontar las tipologías urbanas y arquitectónicas utilizadas en dos barriadas realizadas casi al mismo tiempo: *Haza Cuevas* (1940) [Fig. 5] y *Haza del Campillo* [Figs. 6 y 7], ambas en la zona de Eugenio Gross. Promovidas por José Luis Arrese, fueron subvencionadas en su mayoría por el Instituto Nacional de la Vivienda y la Delegación Nacional de Sindicatos, y en las que contó con un gran grupo de reconocidos arquitectos: Fernando Guerrero Strachan Rosado, Juan Jáuregui Briales, Enrique Atencia Molina, Eduardo Burgos Carrillo, José Ortega y Marín y Gutiérrez Lescura (Reinoso, 2005, pp. 220-225.)

Las fotografías de *Haza del Campillo* del día de su inauguración (22 de junio de 1942), muestran la esquina de la actual calle de José María Coopello, 2 [Fig. 6], la imagen de un pueblo típicamente andaluz, donde las viviendas unifamiliares adosadas se aislan del entorno gracias a los edificios plurifamiliares que cierran la barriada hacia la trama urbana. En su interior, los equipamientos principales, casa de Falange, el edificio de los baños, la guardería y jardín maternal y la iglesia se organizan en un centro jerárquico más o menos delimitado por los espacios libres. Ordenación tí-

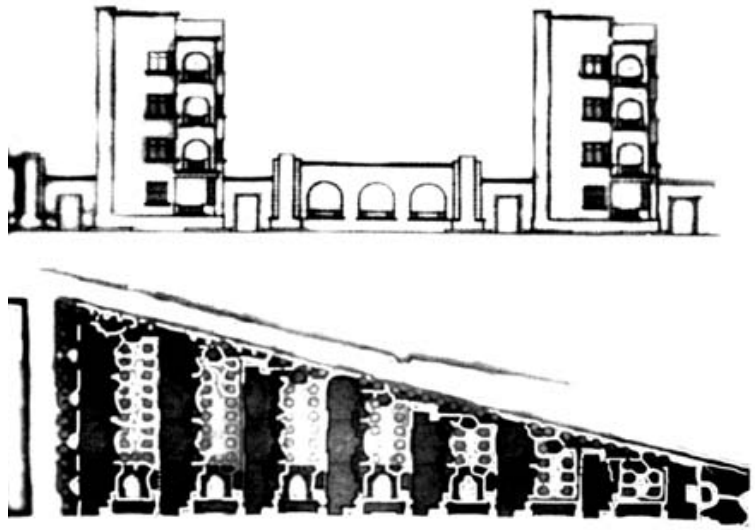


Fig. 3. J. Jáuregui, Grupo Generalísimo Franco I, 1937: alzado y planta del proyecto (Archivo General del Gobierno Civil, en Reinoso, 2005, p. 383)

Fig. 4. E. Atencia y J. J. Pérez Simonet, Grupo Generalísimo Franco II, 1939: fragmento del alzado del proyecto (Archivo General del Gobierno Civil, en Reinoso, 2005, p. 384)

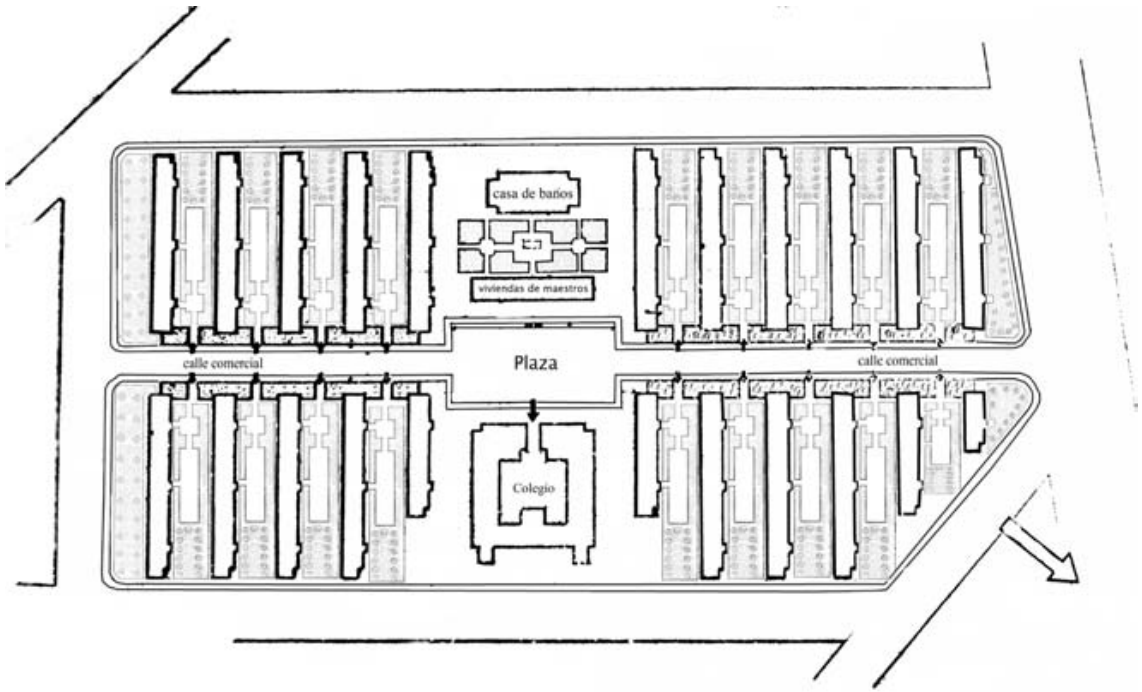


Fig. 5. F. Guerrero Strachan Rosado, J. Jáuregui, E. Atencia, E. Burgos, J. Ortega y Marín y J. Gutiérrez Lescura, Barriada de Haza Cuevas: plano de conjunto

pica de un barrio de autarquía, que sin embargo permite admirar el ritmo cadencioso que mantienen los módulos de viviendas en una estética de sencillez y purismo, imagen que nos trae ecos de los trabajos que se podrán ver en los Pueblos de Colonización en la provincia de Málaga, y cuyo instituto ya funciona en estas fechas.

En la calle Rivas Fernández, 8 aún se mantiene el edificio de la *Casa de Falange* (actual Hogar del Jubilado de Gamarra), proyecto que podemos conocer gracias a la recreación de un dibujo de 1940 [Fig. 7]: arquitectura vernácula popular, que bajo el pensamiento falangista aspiraba a alumbrar una mirada de futuro que guiara y fortaleciese la moral del pueblo.

Frente a esta imagen cerrada, la *barriada de Haza Cuevas*, construida en las mismas fechas, se dibuja permeable y abierta [Fig. 5]. De nuevo un esquema *Radburn* en peine pero doble, donde la calle principal es el corredor que ordena la doble crujía de edificios. Esta calle asume a la vez los espacios de relación, de equipamientos y comerciales: la escuela, actualmente reedificada, un edificio de viviendas para los maestros y unos locales para duchas y baños (ya derribada), ya que las viviendas no tenían estos servicios. Cada módulo en «u» se constituye por dos bloques de cuatro alturas, y se cierra en la base por un edificio de dos, permitiendo que las calles en fondo de saco se vuelvan permeables con la principal gracias a pasillos que atraviesan estos módulos. Como indica Reinoso (2005, p. 220), «el tratamiento de esta calle pretende esconder una respuesta de potente carácter racionalista residencial tras una imagen ruralizante».

Se debe tener en cuenta que todas estas construcciones estaban sometidas a las ordenanzas de viviendas protegidas del Instituto Nacional de la Vivienda (8 de septiembre de 1939 que se completa en 1941) que recogen propuestas del Movimiento Moderno cuando establecen las composiciones generales, usos, materiales, ordenación, agrupación de viviendas, diseño de edificios, etc., y no debemos olvidar que esta ordenación de bloques de viviendas en peine» ya se ensayaron satisfactoriamente en los inicios del Movimiento Moderno, por ejemplo en

los barrios berlineses diseñados por Walter Gropius como la *colonia de viviendas de Dammerstock* o el *barrio de Siemenstadt*. Esta funcional manera de ordenación con bloques plurifamiliares pervivirá en la arquitectura malagueña del periodo franquista hasta bien entrados los años sesenta.

El «negocio del siglo»: las viviendas bonificables

El sector de la promoción privada de viviendas en los inicios de los años cuarenta no fue muy significativo en Málaga, aunque sí se levantaron unas muy importantes, los *bloques de viviendas del paseo marítimo,* conocidas popularmente como *Casas de Cantó* [Fig. 8].

Las «viviendas bonificables» fueron una de las formas de promoción y edificación con más ventajas para los promotores; en palabras de Cerón, fueron un gran negocio, dado que se realizaban con el dinero del Estado, se alquilaban, se vendían, o ambas cosas, con lo que el promotor privado conseguía enormes beneficios (2005, p. 371). En Málaga solo se construyeron estas 308 viviendas de las tres edificaciones del paseo marítimo.

Este conjunto de bloques residenciales plurifamiliares fue realizado por Fernando García Mercadal y Pablo Cantó Iniesta en 1941. Ambos arquitectos formaron parte del GATEPAC, aunque es más desconocido que Pablo Cantó alcanzó un reconocido nivel profesional cuando junto con Ramón Aníbal Álvarez redactaron el proyecto para la iglesia de San Nicolás en Miranda de Ebro, lo que les valió recibir el segundo premio del Certamen Nacional de Arquitectura de 1945.

Fig. 6. F. Guerrero Strachan, J. Jáuregui, E. Atencia, E. Burgos, J. Ortega Marín y J. Gutiérrez Lescura, Barriada Haza del Campillo, ca. 1940: inauguración y entrega de las primeras viviendas (AMM)

Fig. 7. F. Guerrero Strachan, J. Jáuregui, E. Atencia, E. Burgos, J. Ortega Marín y J. Gutiérrez Lescura, Barriada Haza del Campillo, ca. 1940: proyecto para el edificio de la Casa de Falange (AMM)

Fig. 8. F. García Mercadal y P. Cantó Iniesta, Bloque de viviendas del paseo marítimo, conocido como las Casas de Cantó, 1941 (Geovisor Bing Maps)

Situado en el paseo marítimo Pablo Ruiz Picasso, junto al Palacio de Miramar, ocupa una amplia manzana rectangular. La planta describe un peine de tres brazos que miran y se abren al mar, dejando entre ellos espacios libres de relación, zona verde, etc., que actualmente son aparcamientos. El módulo de bloques que cierra la base del tridente, continuo y cerrado, hace que la estructura urbanística sólo respire en su fachada al mar. En un inicio, estas viviendas fueron para alquileres, y en ella residían familias de nivel social medio-alto que con el tiempo pudieron comprar estos pisos.

Lo que hace que este edificio sea de vital importancia dentro de las construcciones coetáneas, es que Mercadal y Cantó recojan la propuesta arquitectónica y urbanística ensayada por Jáuregui en los proyectos de 1937 para el *grupo de viviendas Generalísimo Franco* [Fig. 3] y para las viviendas de *Haza Cuevas* (1940) [Fig. 5], manteniendo esa línea de modernidad.

García Mercadal y Cantó, conocedores de los estudios urbanísticos sobre tipologías residenciales y vías de comunicación desarrollados a final de los años veinte, y siguiendo la normativa impuesta por el Instituto Nacional de la Vivienda, plantean un estudio de espacios que sirven de transición entre lo privado y lo público, entre la vivienda y la calle, además de la separación de los sistemas viarios de manera que el peatón y el vehículo nunca se crucen. El espacio de acercamiento de ambos lo suponen las zonas intermedias focalizados en calles en fondo de saco que distribuyen la circulación peatonal de la manzana. Este tipo de manzana se basa en unidades orgánicas jerarquizadas, que unidas pueden formar unidades superiores. Es un típico ejemplo de la influencia del planeamiento norteamericano de entreguerras en España, que «diferencia una penetración interior peatonal en fondo de saco y unas vías rodadas periféricas conectadas con el interior» (Tordesillas, 2006, pp. 66-67). O más claramente, una manzana residencial que se crea a partir de unidades más pequeñas, en la que se reduce la invasión del tráfico gracias a la jerarquización de vías (peatonales y para vehículos) y, en su interior, define un espacio libre central peatonal, en el que las calles en fondo de saco dan acceso a las viviendas.

En alzado, el brazo central del tridente tiene ocho alturas, frente a los laterales con seis, manteniendo la misma línea de imposta que los bloques paralelos; pero esa coronación no resulta pesada porque se le han eliminado los balcones al exterior.

Los detalles ornamentales (escurialenses y vernáculos) intentan disfrazar la sencillez de la composición de los vanos, huecos, balcones y terrazas. Así, en este edificio, junto con el *grupo Generalísimo Franco,* se detecta esa «contradicción dialéctica», dualidad de la que participa este periodo arquitectónico: las *Casas de Cantó*, una realización de provincias en la que pervive, enmascarado, el lenguaje racionalista de la etapa anterior (cfr. Sambricio, 1977, pp. 21-33; Candau *et al*., 2005, p. 217).

La mirada en el pasado. El «míxtico» *revival*

En nuestro análisis previo vimos cómo los *revivals* historicistas serán otra de las formas en que se materialice la arquitectura de posguerra. En Málaga, uno de los edificios más importantes y que también mantiene una severa dialéctica racionalismo-

tradición será el proyecto arquitectónico para el *Palacio Provincial de Biblioteca, Archivo y Museo,* conocido como la *Casa de la Cultura* [Fig. 9], hoy desaparecido.

El proyecto se encarga a Luis Moya Blanco y el arquitecto de obra Juan Jáuregui Briales. El edificio se promueve gracias a las gestiones de Francisco Bejarano y Francisco Báguena, que llevaron a un acuerdo a la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, al Ayuntamiento y Diputación de Málaga en 1940.

Tras la Guerra Civil se realiza el plan de ordenación de la calle Alcazabilla, del cual se ha hablado en el capítulo anterior. Se la quiere dotar de un carácter monumental, por lo que se planifica la construcción de varios edificios emblemáticos, entre ellos el *Teatro-Cine Albéniz* (1947, González Edo), el edificio de Atencia en la esquina con la calle Zegrí (1948), y el Gobierno Civil (1944), que nunca se llevó a cabo.

La *Casa de la Cultura* fue comenzada en los años cuarenta, con algunos cambios sobre el proyecto definitivo, del que desaparece la torre con cubierta a cuatro aguas del proyecto inicial. Este edificio recrea una estética *clónica* de la monumental *Aduana,* con la que estaba en directa confrontación y diálogo arquitectónico; Moya resuelve así una edificación correcta y a la vez con una planificación perfecta de necesidades. En palabras de Camacho y Morente (1989, pp. 329-350) el edificio se concibe con un aire clasicista y tradicional, con una monumentalidad buscada de importantes valores arquitectónicos, y se encaja en el paisaje de una manera equilibrada.

Como decíamos al inicio de este punto, este edificio cuestiona la lucha tradición-modernidad de los años de posguerra. Luis Moya Blanco es fiel en sus proyectos a la tradición clásica como respuesta a la *utilitas*, lo que *a priori* le enfrenta en sus trabajos a «lo moderno» en tanto en cuanto que para él la arquitectura moderna muestra indiferencia por la funcionalidad de los edificios al considerar sus «tipos» arquitectónicos como universales. Sin embargo, acude a la visión y a los recursos del funcionalismo desde criterios académicos con una voluntad de encontrar soluciones a los problemas contemporáneos. De esta manera, en la obra de Luis Moya:

> [...] clasicismo no es regresión, sino capacidad de resolver los problemas contemporáneos. Presidido por los principios y los recursos propios, el clasicismo será capaz de asimilar lo nuevo, transformándose, y ofrecer una alternativa contemporánea, clásica y española (González Capitel, 1976, p. 5).

Fig. 9. L. Moya, Proyecto para el Palacio Provincial de Biblioteca, Archivo y Museo, conocido en Málaga como la Casa de la Cultura, ca. 1941 (en Corrales, 2007, p. 54)

Hacia 1940, y gracias a Miguel Artigas (1940, pp. 11-14) se regularon las características y funciones que debían reunir estos edificios de los nuevos *palacios provinciales de bibliotecas, archivos y museos* a realizar «en provincias» (Rodrigo Echalecu, 2009, pp. 116-118), con «estilo tradicionalista» y teniendo en cuenta la arquitectura vernácula. En 1941 se aprueban varios proyectos como Málaga, Murcia o Vitoria: estos edificios debían contar con biblioteca, museo y el archivo provincial, además de salas de conferencia y salón para exposiciones (Escavy *et al.*, 2005, p. 726). El proyecto elemental de estos edificios entre sí es bastante parecido, aunque cada uno posee particularidades de la arquitectura vernácula de cada ciudad.

En 1951 el edificio está prácticamente terminado y se comienzan las labores de la zona de jardines a los pies de la entrada principal de la *Casa de Cultura*. En este momento (o antes, acallado

por la Administración) es cuando aparecen los restos del *Teatro Romano*, se aprueba el proyecto de restauración de la Alcazaba (1953), y se inaugura el edificio el 30 de abril de 1956. Tras la aparición de los restos del *Teatro Romano* se abre una división en la opinión de los expertos: los que quieren recuperar en su totalidad las ruinas y los que desean conservar uno de los edificios emblemáticos de la arquitectura de autarquía. Este enfrentamiento finalizó en 1994 con el derribo del edificio[5].

Pero aún se conservan en Málaga otros edificios en esta misma línea «revivalista», de gran calidad. Uno de ellos es el edificio administrativo de los *antiguos juzgados*, un producto –permítannos esta definición– *ecléctico-historicista moderno,* situado en el Muelle de Heredia, que en palabras de Maite Méndez (2010, p. 89), anticipa la «tendencia regionalista-míticohistoricista del relax». Sorprendente a la vista por la intensidad de sus elementos decorativos, sirvió como patrón estético para la configuración de la fachada marítima de Muelle de Heredia, en la que destaca intencionalmente para aportarle representatividad y predominio en el espacio que ocupa.

El proyecto de los *antiguos juzgados* se encarga a José Luis Arrese por el Ministerio de Justicia, aunque José Manuel Bringas también interviene en los planos definitivos. Las obras se desarrollan entre 1948-1950 y se configura en un volumen compacto y cuadrado al que se le anexa una torre en un lateral. El paramento, en ladrillo visto, se diferencia de la piedra reservada para el cuerpo bajo, pilastras, hornacinas de esquina y recercado de vanos.

En el número 6 de la Alameda Principal se alza el *edificio Taillefer* (1950-1955). De promoción privada, es uno de los primeros edificios para oficinas y comercio de la ciudad. Taillefer realizaba montaje de automóviles Austin en su fábrica de la calle Ayala, y en este edificio se encontraban parte de las oficinas. El proyecto del edificio es de Ramón Aníbal Álvarez García-Baeza y Fernando García Mercadal, y la dirección de obra fue de Enrique Atencia Molina. Constructivamente se establece una doble crujía con patio interior triangular en ángulo cerrado, una solución muy eficaz para corregir la planta del solar de la que se disponía. Una mirada al edificio destaca su paramento bícromo (rojo y blanco) y la portada neobarroca del balcón de apariciones. El mismo esquema de materiales en el paramento y la estructura en cuerpos lo repiten edificios como el del *Banco Zaragozano* (1949-1952), y a su lado, como edificio central de la plaza de la Marina, el edificio de la *Caja de Ahorros de Ronda* (1952-1955); cerrando la última manzana de la plaza, el edificio de la *Diputación Provincial*, inaugurado en 1960.

En el inicio de los años cincuenta, con el *proyecto para la plaza de la Marina*, se busca dar una nueva imagen de la fachada marítima, y por ende una imagen nueva de la ciudad. Debieron derribarse casas y calles del casco antiguo, constituyendo estas tres manzanas separadas por calles peatonales. Para ello, se abrió un concurso de anteproyectos y, aunque no ganó, fue Juan Jáuregui Briales quien realizó las obras. La fachada a la plaza se compone de tres edificios con unidad de estilo y materiales, de carácter monumental, y ornamentados con elementos historicistas o *neoimperialistas* según las funciones de cada edificio.

Las bases para el concurso de ideas para la plaza de la Marina fueron redactadas por José Joaquín González Edo como director de la Oficina de Urbanismo y en relación a su proyecto previo; sin embargo, el desarrollo arquitectónico de Juan Jáuregui no conservó las condiciones exigidas por las bases del concurso. Este no fue el único proyecto de González Edo que se quedó en mera utopía, aun siendo una de las grandes figuras que trabajaron en Málaga en la posguerra.

José Joaquín González Edo: urbanista y arquitecto

González Edo fue un arquitecto instruido y en constante búsqueda. En la Escuela de Arquitectura de Madrid entabla relación con compañeros como Fernández Shaw o Emilio Moya. Ya en esos años se apasiona con la arquitectura de Wagner, Olbrich y Hoffman, lo que le marcará profesionalmente. Entre sus profesores se encuentran figuras como Palacios, López Otero o Aníbal Álvarez; de la mano de Mercadal y Blanco Soler se introduce en el debate urbanístico y arquitectónico del GATEPAC; mientras, trabaja en el estudio de Anasagasti, hasta que llega a Málaga.

En nuestra ciudad comienza trabajando como arquitecto director para las construcciones escolares de Málaga y arquitecto del Catastro de Urbana de Málaga (1921). Las primeras noticias de González Edo como urbanista en Málaga proceden de la

5 Cfr. González Capitel, 1982, pp. 36-41, Camacho y Morente, 1989, Davó, 1997, pp. 83-91 y Corrales Aguilar, 2003, pp. 377-392.

etapa de Primo de Rivera: una propuesta de urbanización iniciativa de la Sociedad Constructora de Casas Baratas de Málaga.

Como vimos, desde la Dirección General de Arquitectura se crean las Comisiones de Ordenación Urbana Provinciales (1945). Al frente de la Comisión de Málaga se designa a Enrique Atencia mientras que González Edo estaría a cargo de la Oficina Técnica (1946); este será el encargado de la redacción del Plan General de Ordenación de la Provincia, que no será aprobado hasta 1950, derogado poco después por sentencia del Tribunal Supremo en 1964.

Influenciado por su trabajo junto a Bidagor en Madrid, González Edo establece una teoría de la ciudad fundamentada en tres ideas: órganos de la ciudad, sistemas y ciudad:

> [...] que se explican de un modo humanista como órganos del cuerpo, sistemas y cuerpo humano. Y que responden a una concepción de la arquitectura basada en tres elementos constitutivos: bondad, verdad y belleza (Luque García, 1998, pp. 311 y 348).

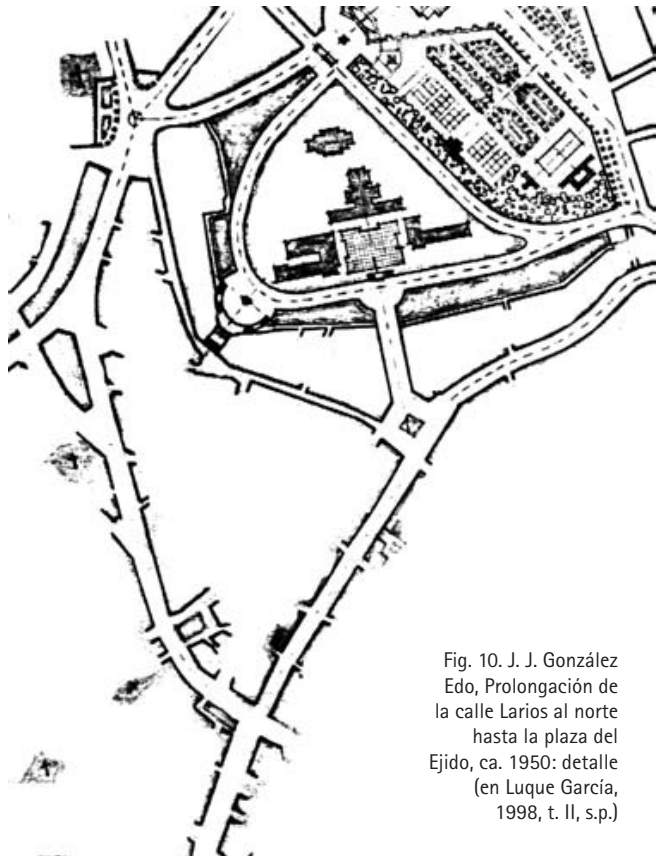
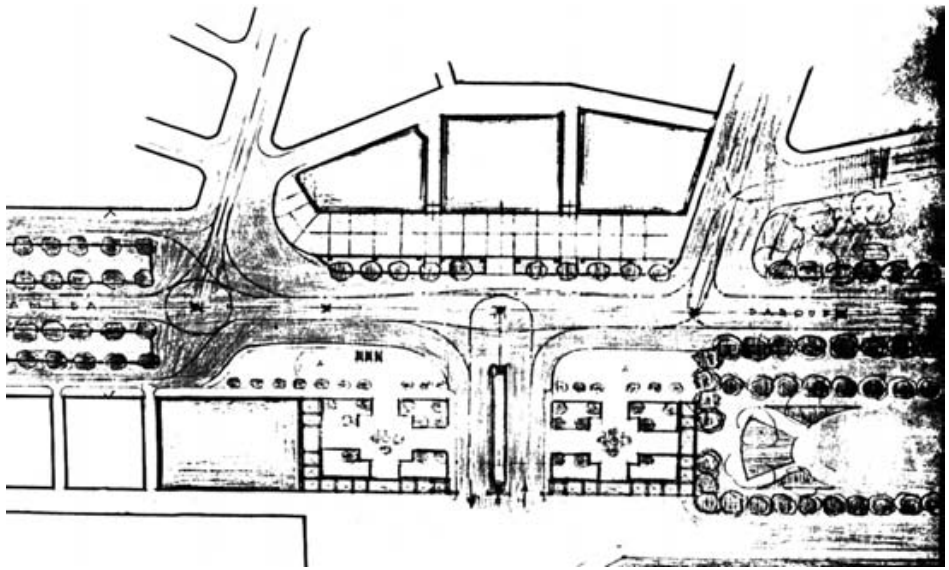


Fig. 10. J. J. González Edo, Prolongación de la calle Larios al norte hasta la plaza del Ejido, ca. 1950: detalle (en Luque García, 1998, t. II, s.p.)

Una de las líneas de desarrollo más interesantes del plan González Edo para la ciudad es la económica y social: plantea potenciar las fuentes de riqueza y el renacimiento de la industria local como vía para el aumento del nivel de vida del ciudadano. Además concibe como necesaria una redistribución de la riqueza para aumentar la capacidad de consumo de la población. Para alcanzar todo esto, propone tres objetivos: la puesta en riego de la cuenca del Guadalhorce, la mejora de las vías de transporte y la intensificación del turismo extendiendo la ordenación a lo largo de la costa. Pero, como apunta Seguí (1999, p. 125), esto se hará de una manera muy diferente a la esperada. Muchos de los planteamientos de González Edo fueron demasiado atrevidos y progresistas para la posguerra en Málaga, por lo que se quedarán en meras utopías.

Para la ciudad, fija una altura máxima de siete plantas en las construcciones, establece normativas para la conservación de edificios con valores artísticos o históricos, y en los barrios en los que se proteja el ambiente tradicional histórico, se prohíban las obras que los alteren, y se regulan las subvenciones a los particulares con viviendas de interés histórico-artístico para mejora y conservación (*idem*). Una visión patrimonialista muy adelantada que ni siguiera hoy día se ha podido llevar a la práctica.

El plan González Edo ha sido minuciosamente estudiado por Luque García (1998) y Seguí (1999). Partiendo de estos completos trabajos nos detendremos en algunas consideraciones sobre los proyectos para la *prolongación de la calle Larios hasta la plaza del Ejido* [Fig. 10], *la ordenación*



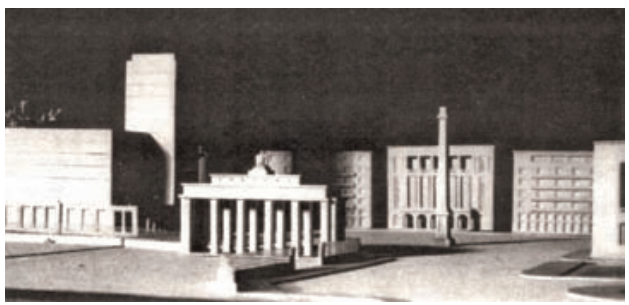


Fig. 11. J. J. González Edo, Anteproyecto para la unión de la Alameda y el Parque, ca. 1945: planos y maqueta (Archivo José Seguí y Archivo Provincial de Málaga [APM], en Luque García, 1998, t. II, s.p. y Reinoso, 2005, p. 327)

de la Malagueta, *anteproyecto para la unión de la Alameda y el Parque*, y la construcción del paseo marítimo iniciado en tiempos de Arrese.

Uno de sus primeros proyectos de envergadura será el *anteproyecto para la unión de la Alameda y el Parque*, propuesto en varias ocasiones en el XIX y XX –vimos los proyectos de Arrese–, y que se llevará a cabo en los cincuenta. González Edo realiza un anteproyecto que presenta al Ayuntamiento cuyas imágenes de la maqueta y plano se conservan (ca. 1943) [Fig. 11]. Dispone tres manzanas como fachada al mar, con edificaciones de la altura de la calle Larios y una galería que haría de borde urbano delimitando un espacio público que miraba al puerto. La Comisión Superior de Ordenación de Málaga, aun elogiando el trabajo de Edo, realiza un concurso nacional de anteproyectos, y él mismo como director de la Oficina de Urbanismo redacta las bases. El arquitecto realizó declaraciones muy significativas sobre sus intenciones: «proyecté unos edificios para que el frente del puerto, la entrada a Málaga, estuviese dedicada a espectáculos, hoteles, expansión» (Luque García, 1998, pp. 467-481).

Sin embargo, analizando la fachada marítima de la plaza de la Marina, vemos que se aleja mucho del ideal de González Edo. En el concurso, el primer premio quedó desierto; González Edo estuvo en el jurado y mantuvo que los proyectos que se presentaron no cumplían las normas que él mismo propuso, edificios para el comercio, el espectáculo, pero:

> Nunca para edificios oficiales y bancos. Se ha hecho todo lo contrario. En la Comisión se hizo un acta oficial, firmada por el gobernador, el secretario y por mí, para que allí sólo se levantasen edificios dedicados al turismo y al entretenimiento, llamativos y

> alegres, una cosa blanca que diese la bienvenida a la ciudad, no de ladrillo. Yo pretendía una altura no mayor a la calle Larios (*ibidem*, p. 473).

El concurso de anteproyectos fue un fracaso. Al quedar desierto el primer premio, los solares salieron a la venta a partir de 1949, y uno tras otro pasaron a manos particulares. El primero de ellos el Zaragozano (proyecto de Jáuregui Briales), después el edificio de la Caja de Ahorros de Ronda y Diputación hasta conformar la fachada actual (*ibidem,* pp. 392-397).

La mirada de futuro de González Edo queda perfectamente reflejada en esta visión de la imagen de Málaga como ciudad con calidad de vida, marítima y repleta de zonas verdes que permitieran al ciudadano estar en contacto con la naturaleza. En el plan, diseña varios parques, uno en la Aurora (Prolongación de la Alameda) por sus especies botánicas, otro en la Malagueta [Fig. 12] donde planea jardines frente al mar, y sitúa edificios públicos de pequeña envergadura junto a un parque de atracciones. El tercer parque lo proyecta para Gibralfaro, rodeando el *Parador Nacional* [Fig. 13]; no acabará ahí, ya que en los ochenta diseña un «gran parque» en la desembocadura del Guadalhorce para el esparcimiento marítimo y el deporte. Su amplia visión le llevó hasta la idea de rehabilitar la *finca de la Concepción* y repoblar la cuenca del Guadalmedina, además de dotar con grandes arboledas las vías de comunicación, las rondas, etc. (*ibidem*, p. 365).

González Edo entendió el patrimonio urbano y la ciudad heredada como algo que debe ser protegido, pero no como un hito que integrar en la nueva ciudad a modo de museo o *monumentum*, sino «con una completa propuesta de ordenación basada en la integración funcional y activa de la ciudad heredada con el resto de la trama urbana, a través de una serie de operaciones estructurantes» (Seguí, 1999, p. 127). Pero esta pequeña muestra de la gran utopía de González Edo tuvo un final claro ante el negocio inmobiliario. En 1964 se acaba con el brillante plan, especuladores y políticos se unieron para hacer otra Málaga: solo hay que mirar la agobiante fachada al paseo marítimo de la Malagueta y compararla con la equilibrada ordenación que esbozó González Edo para confirmar la gran deuda que Málaga tiene con este arquitecto y urbanista, y los errores cometidos.

Fig. 12. J. J. González Edo, Ordenación de la Malagueta: maqueta, fotografía de 1959 (AMM)

Como hemos apuntado anteriormente, González Edo trabaja en los años veinte en el estudio de Anasagasti, para llegar a Cádiz en 1922, momento en el que desarrolla un precursor trabajo de depuración formal y geometrización de volúmenes. Luque García (1998, p. 118) apunta que en su trabajo de estos años aún presenta referencias muy claras al clasicismo y se percibe que no ha asimilado plenamente el racionalismo, proceso al que llega en la segunda etapa de su obra, con la *llegada* de la nueva oleada de arquitectura vanguardista de los años cincuenta, y que aun así producirá «arquitecturas modernas» mas que racionalistas. No compartimos totalmente esta idea: antes de la Guerra Civil, González Edo realiza obras como el *Cine Actualidades* (1932-1934) o las viviendas en Reding de el *Desfile del amor* (1935), estudiadas en el capítulo anterior. Con el comienzo de la guerra, marcha a Madrid, donde en 1938 proyecta un *complejo deportivo* para Málaga, junto con un aerodinámico proyecto para *pabellón bar-cafetería*. De nuevo debemos situarnos ante respuestas arquitectónicas personales frente a la homogeneidad dogmática del racionalismo. Asimila, procesa y aporta una respuesta «racional» dentro de los parámetros peculiares de la

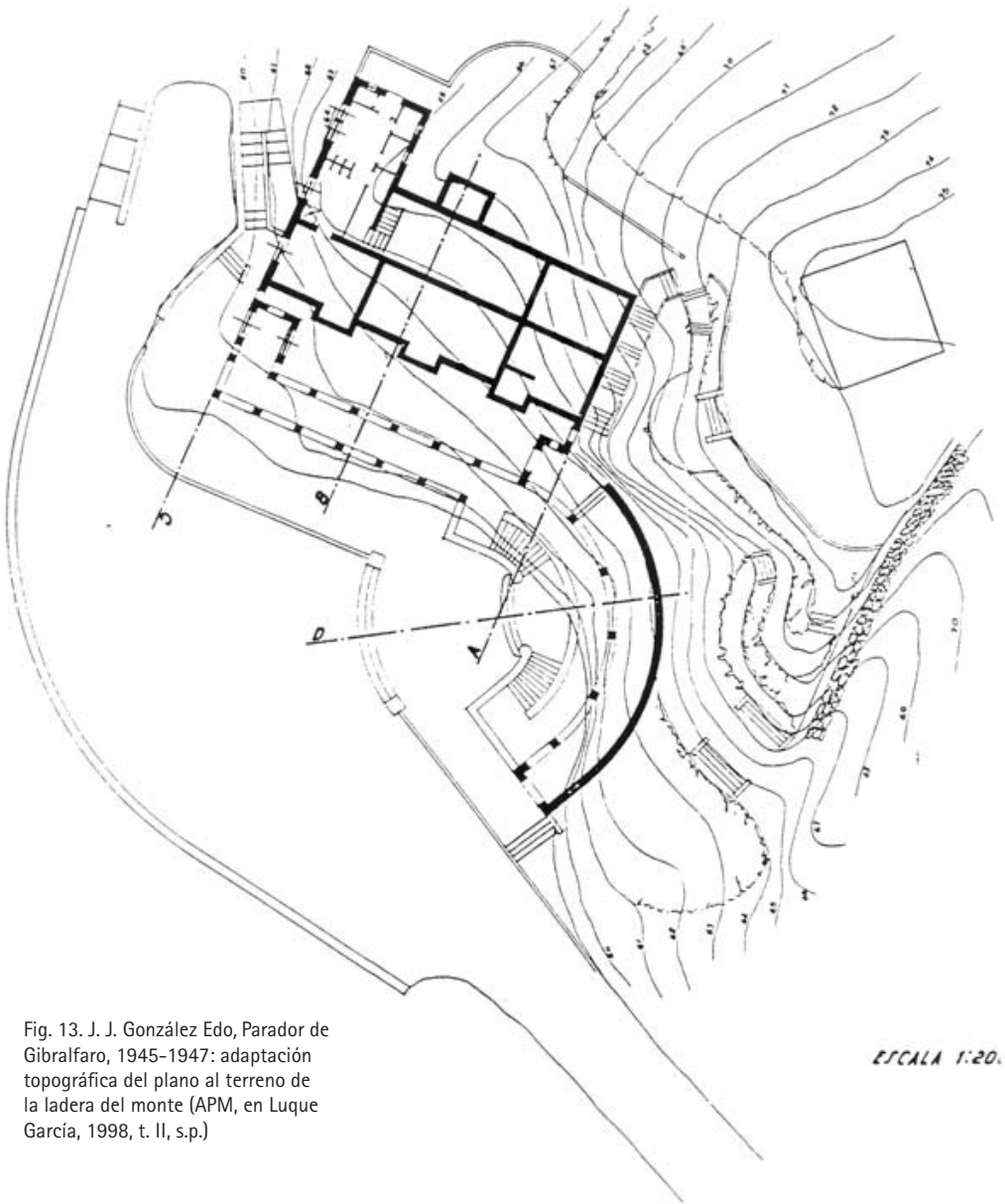


Fig. 13. J. J. González Edo, Parador de Gibralfaro, 1945-1947: adaptación topográfica del plano al terreno de la ladera del monte (APM, en Luque García, 1998, t. II, s.p.)

arquitectura racionalista en España: González Edo convierte lo *plausible* en posible sin dejar esta característica a lo largo de todo su trabajo.

La obra arquitectónica de González Edo es muy amplia, por lo que elegiremos dos edificios fundamentales que nos aporten claridad a la visión arquitectónica del autor durante el periodo de autarquía: su forma de entender el clasicismo y el racionalismo, junto a la integración urbana de un hito histórico-artístico.

En el *Parador de Gibralfaro* (1945-1947), González Edo mantiene los principios de integración del patrimonio histórico-artístico en una intervención urbana dentro de un entorno patrimonial natural e histórico artístico [Fig. 13]. Por esto, el arquitecto diseña un edificio que no oculte ni reste valores al Castillo de Gibralfaro ni atente contra el entorno natural. En un primer proyecto, concibe tres brazos en ángulo recto con dos plantas en altura, parecería excavada en la roca (ya que se recubriría con ella) dejando una explanada delante; de esta manera aparecería integrada y casi camuflada en el entorno. En el proyecto final plantea una «L», donde la explanada se encuentra frontal a la base, y la crujía perpendicular se oculta tras el primer cuerpo.

El edificio se apoya directamente en la roca, se integra gracias a su adaptación topográfica y a los muros de piedra rústica y de mampostería rugosa. Permite vistas panorámicas, proyectando en el perímetro una terraza descubierta, y una galería porticada en el brazo este. En altura, los cuerpos se van retranqueando, para así aprovechar el cuerpo anterior como terrazas.

Apoyamos la visión de Luque García (1998, pp. 414-417) sobre el compromiso de González Edo «a la manera wrightiana» con una arquitectura que se

integra con la topografía y se camufla gracias a los materiales similares a la piedra de la zona. Para el autor, una peculiaridad de la arquitectura de González Edo es hacer de cada proyecto arquitectónico «un proyecto de ciudad», no edificios encerrados en sí mismos, sino «que constituye artefactos urbanos», y en este edificio se sirve de la atmósfera del entorno para integrarlo perfectamente en un medio natural e histórico-artístico, cumpliendo su función y pasando desapercibido.

Sin embargo, no pasa desapercibido el contundente edificio para la *Jefatura de Obras Públicas* que proyecta para el paseo de la Farola (1941-1947). Tras un proyecto previo, el definitivo [Fig. 14] se alza en tres plantas, áticos y semisótano hacia la farola, que se vuelve planta baja de servicio por la calle trasera (San Nicolás, 19).

Fig. 14. J. J. González Edo, «Perspectiva del nuevo edificio de la Jefatura de Obras Públicas según el proyecto de D. José González Edo», 1941-1947 (en *Cortijos y Rascacielos*, 1948, n.º 59)

La sobriedad es la nota dominante en esta fachada, modulada gracias a los vanos rectangulares situados regularmente y enmarcados en piedra, única concesión al ornamento que también aparece en la gran entrada con tres huecos enmarcados, el zócalo, y el remate de la cornisa. Ha sufrido varias intervenciones que han cambiado el perfil del edificio: al eliminar el escalonamiento en altura, el edificio se ha vuelto más pesado, compacto, y menos equilibrado.

Luque García (1998, p. 175) señala cómo para González Edo, en el proyecto arquitectónico, deben unirse «bondad, verdad y belleza» para satisfacer las necesidades funcionales, técnicas y estéticas de la obra. Así la «bondad» del proyecto es la manera en que el arquitecto da una respuesta a las diferentes necesidades del edificio según las funciones que se desarrollan. Para ello el programa constructivo de la *Jefatura de Obras Públicas* se resuelve mediante la «estratificación» de servicios, situando cada uno en el lugar más idóneo: planta principal para los servicios que se relacionan con el exterior; la primera planta más tranquila, para los servicios técnicos; los servicios auxiliares quedan en el semisótano con una entrada secundaria (calle San Nicolás) y sin comunicación con las otras.

El concepto de «verdad» responde a cuestiones estructurales y técnicas: franqueza en los materiales y en la estructura. Del edificio anterior de *Jefatura* aprovecha el trozo de muralla del puerto donde se apoyaba la fachada del antiguo edificio al paseo de la Farola, reutilizándose en este nuevo. El hormigón sirve para el armado que se apoya en la muralla y las zapatas para el reparto de cargas. La distribución simétrica con doble patio cubierto se traduce a la fachada, y se repite en las dos primeras plantas; la tercera se levantaba entre patios, dotando al edificio de la silueta escalonada, hoy desgraciadamente perdida.

La dimensión «estética» procede de la unidad entre función y estructura: su belleza emana del cumplimiento de los presupuestos anteriores. Para muchos el edificio no es bello, si quieren «belleza al ojo», incluso detectan cierto «brutalismo» en la visión del paramento y la muralla cubierta de placas de piedra al descubierto en el basamento, pero su belleza funcional-representativa y estructural se unifica perfectamente. Decía la revista *Cortijos y Rascacielos* sobre esta obra que «una vez más González Edo ha demostrado cómo puede hacerse arquitectura moderna dentro de una serenidad clásica y siempre amoldada al ambiente donde está situado el edificio» (1948, p. 32).

Este «clasicismo moderno», que no neo-clasicismo, será una de las líneas de labor de muchos

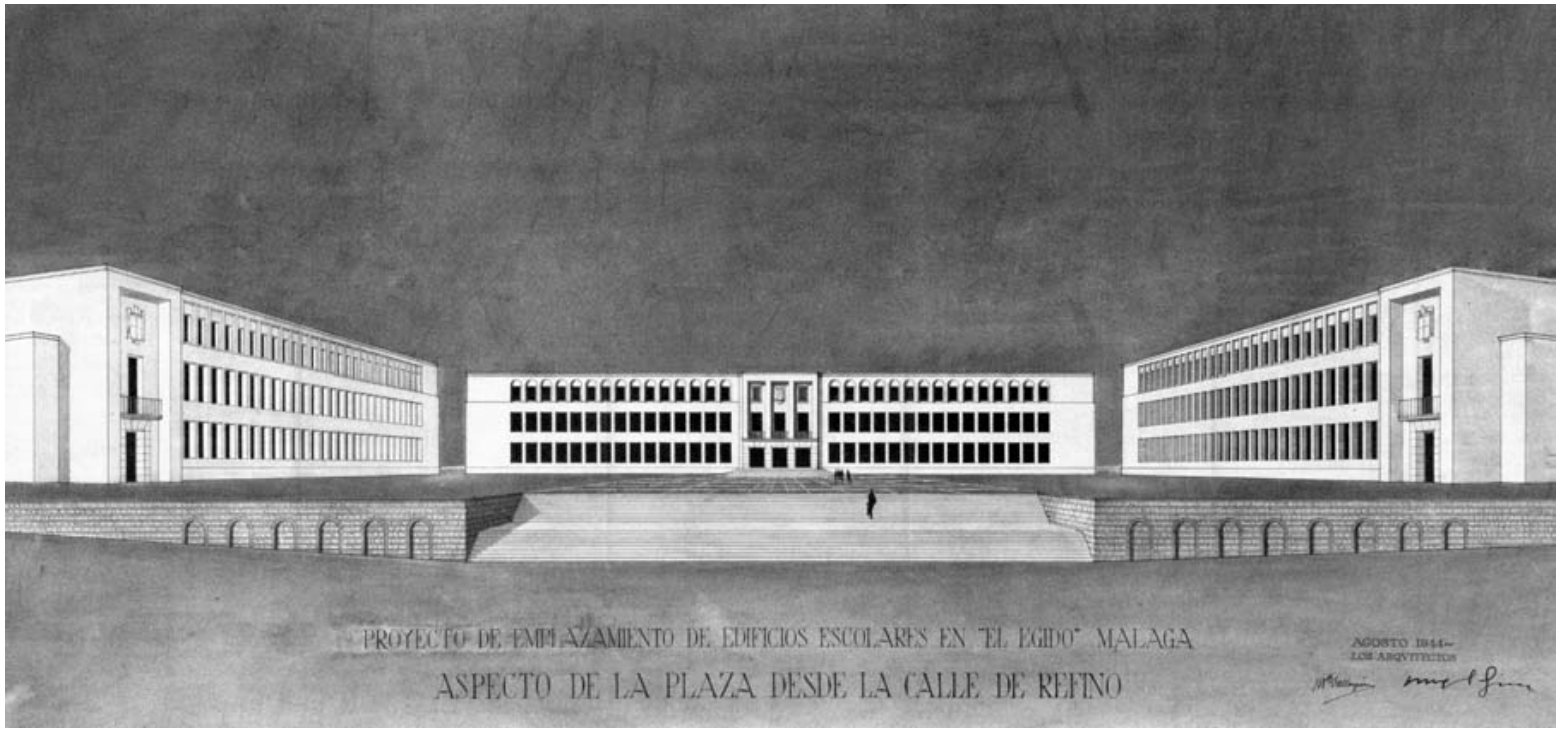


Fig. 15. M. Fisac y R. Fernández Vallespín, Proyecto de edificios escolares para el Ejido, 1944 (Archivo General de la Administración [AGA])

autores de posguerra, como por ejemplo los trabajos de Miguel Fisac Serna en la etapa más temprana de su producción, cuando realiza un edificio muy similar al de la *Jefatura* de González Edo en el año 1948, el *Instituto de Óptica Daza-Valdés* en Madrid y otro edificio bastante más desconocido: la antigua *Escuela de Peritos* (1950-1961) en el campus del Ejido de Málaga.

Miguel Fisac (1913-2006), graduado en Madrid en 1942, es uno de esos autores que llega a la práctica de la arquitectura en la posguerra, incorporándose a la reconstrucción física y espiritual de su profesión «sin un pasado que lo condicionara expresamente, sin una versión interior o camino propio de la arquitectura que lo hiciera aparecer como revolucionario o innovador», pero que ha sabido «anticiparse cautamente, al devenir histórico» (Domenech, 1978, p.104).

En ese devenir, y en la búsqueda de un vocabulario propio que iniciará en los años cincuenta, proyecta para Málaga el *Instituto Nuestra Señora de la Victoria* (Martiricos, ca. 1955), que por sus características y principios diferentes, se tratará en el capítulo posterior. Es casi desconocido que antes, en los inicios de los años cuarenta, Fisac diseña junto con Ricardo Fernández Vallespín, un *proyecto para edificios escolares para el Ejido, Málaga* [Fig. 15], y que de dicho proyecto tenemos la suerte de conservar la antigua *Escuela de Peritos de Málaga* (1950-1961), actual Facultad de Bellas Artes en la plaza del Ejido, cuya obra fue dirigida por Juan Jáuregui Briales [Fig. 16].

Miguel Fisac se titula en 1942, y este proyecto se plantea en los dos años siguientes. Mientras termina la carrera, la arquitectura italiana *novecentista* será decisiva en los estudiantes de los años

cuarenta. Las *nuevas* tendencias arquitectónicas italianas llegan de la mano de la *Exposición de Arte Italiano* realizada en 1943 por el Ministerio de Exteriores en Madrid o las revista de arquitectura como *Architettura e Arti Decortive* (1921-1932), posteriormente *Architettura* (1932-1943), que informa puntualmente de uno de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos más importantes de ese momento: el concurso convocado en 1936 para la organización de la Esposizione Universale Roma «EUR42» (Navarro, 2004, p. 62). Esta arquitectura metafísica, de orden y limpieza, es una mirada a la modernidad desde los presupuestos canónicos y los materiales nobles que recuperan los edificios del «sueño fascista».

En este contexto Fisac comienza sus trabajos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1942-1943); desde la mirada del propio Fisac, en los años cuarenta «aquellas columnatas, pórticos y cornisas llegaron a parecer 'una audacia moderna' en el ambiente rabiosamente historicista y folclórico en que se desarrollaba en España la intensa actividad de reconstrucción arquitectónica» (VV.AA., 2010, p. 415). Ese *Novecento* del periodo mussoliniano era la única salida a priori, una vez muerto el Movimiento Moderno y acabada su vigencia.

El edificio de la *Escuela de Peritos* de Málaga propiedad de la Universidad, es uno de los más antiguos del campus del Ejido. Su construcción fue promovida por el Ministerio de Educación Nacional y actualmente lo ocupa la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

Con planta en «L» se ubica en la parcela más occidental de la plaza, de la que originalmente ocupaba todo el rectángulo del solar con una planta en «U». Pero en 1989, sobre la zona de la nave de talleres (en el ángulo suroeste del complejo de la Escuela) se construyó el edificio del anexo de la Politécnica para la Escuela de Informática [Fig. 17].

Fig. 16. M. Fisac y R. Fernández Vallespín, Proyecto 1950, J. Jáuregui arquitecto de obra (1950-1959). Plaza del Ejido en obras con la Escuela de Peritos de Málaga (ca. 1958-1959), actual Facultad de Bellas Artes (AMM)

El núcleo más importante de la composición de la fachada, intencionalmente descentrado, es el acceso monumental adintelado que enmarca la entrada y el balcón de apariciones situado hacia la plaza [Fig. 16]; a este volumen de acceso lo envuelve una atmósfera de modernidad racionalista que se manifiesta también en el blanco del paramento y los volúmenes puros y rectilíneos del edificio. Esta aspiración a la modernidad, de pausada visión italianizante, la muestran otros de sus edificios en este periodo, de los que podemos tomar como ejemplo el edificio para Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid de 1943.

En el inicio de los años cuarenta ya tenemos referencias de la intención de edificar en el Ejido, y en marzo de 1944 Miguel Fisac Serna y Ricardo Fernández Vallespín realizan un «proyecto de emplazamiento de edificios escolares en el Egido [sic] Málaga» [Fig. 18]. El proyecto sitúa tres edificios en la plaza: un instituto al norte, la escuela de comercio al oeste y la escuela de trabajo al este. Este proyecto se verá alterado posteriormente como puede apreciarse en el *proyecto parcial para el Ejido* de

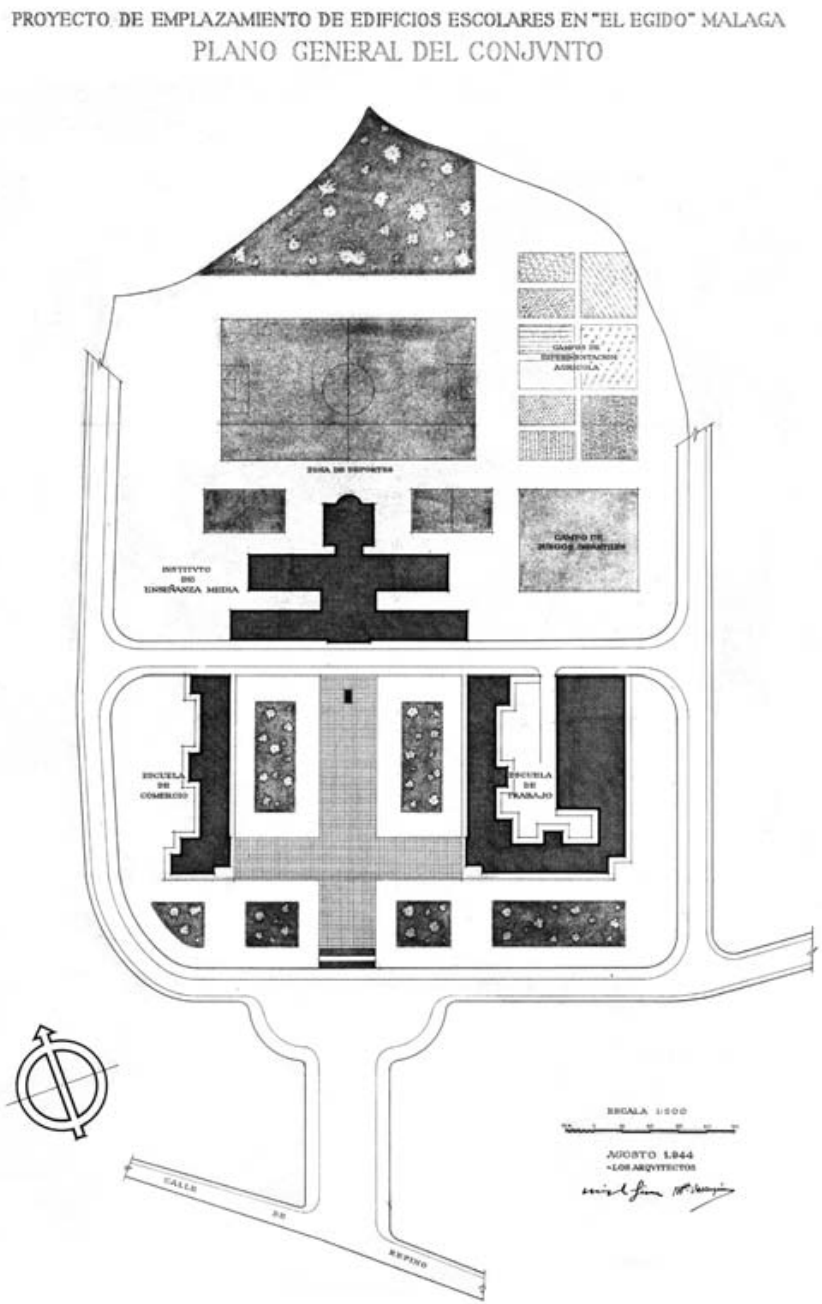


Fig. 18. M. Fisac y R. Fernández Vallespín, Proyecto de emplazamiento de edificios escolares en «el Egido», Málaga: plano general del conjunto, 1944 (AGA)

Fig. 17. Vistas aéreas de la plaza del Ejido, 1960 y 1977 (en VV.AA., 1987, *Málaga in memoriam*, p. 117 y Ortofotografía Digital Histórica de Andalucía, 1977-1978)

González Edo [Fig. 10], volteando la colocación de edificios, alineando los espacios educativos y zonas verdes, y trazando la estructura y configuración del núcleo fundamental del futuro campus del Ejido, con un diseño academicista y simétrico.

Desconocemos por qué este proyecto se paralizó, pero parte del mismo, tanto el instituto como la escuela de comercio, se edificarán con un nuevo proyecto en un solar del paseo de Martiricos, el actual *Instituto Nuestra Señora de la Victoria* y la actual *Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud* de Málaga, entonces *Escuela de Comercio*. El diseño será realizado, esta vez en solitario, por Miguel Fisac (ca. 1952).

Con las obras del Ejido paralizadas, en diciembre de 1951 el ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz-Gimenez y Cortés visita Málaga. Tras diferentes reuniones con representantes del Ayuntamiento, Universidad y Educación, encarga directamente el proyecto del Grupo Escolar Conmemorativo Reyes Católicos al arquitecto escolar Juan Jáuregui Briales; dicho proyecto contará con una escuela de magisterio (Teresa de Aspiazu) y sus Graduadas Anejas, y un edificio anexo con capilla, salón de actos y gimnasio en el Ejido (AGA, expediente de construcción).

Los trámites para la construcción se dilatan en el tiempo por diferentes causas, mientras Jáuregui como arquitecto escolar redacta los proyectos de obra. Es apreciable que las edificaciones de Jáuregui [Figs. 17 y 19] toman el punto de arranque en los diseños de Fisac y Vallespín de los edificios escolares para el Ejido [Figs. 15 y 20] de 1944.

Por su parte, Miguel Fisac Serna y Fernández Vallespín en paralelo, y usando como base el proyecto para *Escuela de Trabajo* de 1944 para el Ejido, realizan los diseños para *Escuela de Peritos* de Málaga que sí se construirá, y que comienza a funcionar en el curso 1959-1960, aunque se inaugura oficialmente en 1961 junto con Magisterio. El arquitecto de obra será el propio Jáuregui Briales.

Fig. 19. J. Jáuregui, Antiguo edificio de la Escuela de Magisterio y Graduadas Anejas a Magisterio; abajo, edificio anexo con capilla, salón de actos y gimnasio, en construcción. «Grupo Conmemorativo Reyes Católicos», ca. 1960 (AMM)

Las obras para el edificio anexo se paralizan posiblemente por falta de recursos, y ya no se terminaría. Fotografías de los años sesenta [Fig. 17] muestran que la estructura del anexo se comenzó a construir, pero que será derribada para levantar en los años setenta el actual centro Cánovas del Castillo. Por su parte, el edificio para Magisterio y Graduadas Anejas deberá sufrir grandes cambios en su estructura para adaptarse a la inclusión del salón

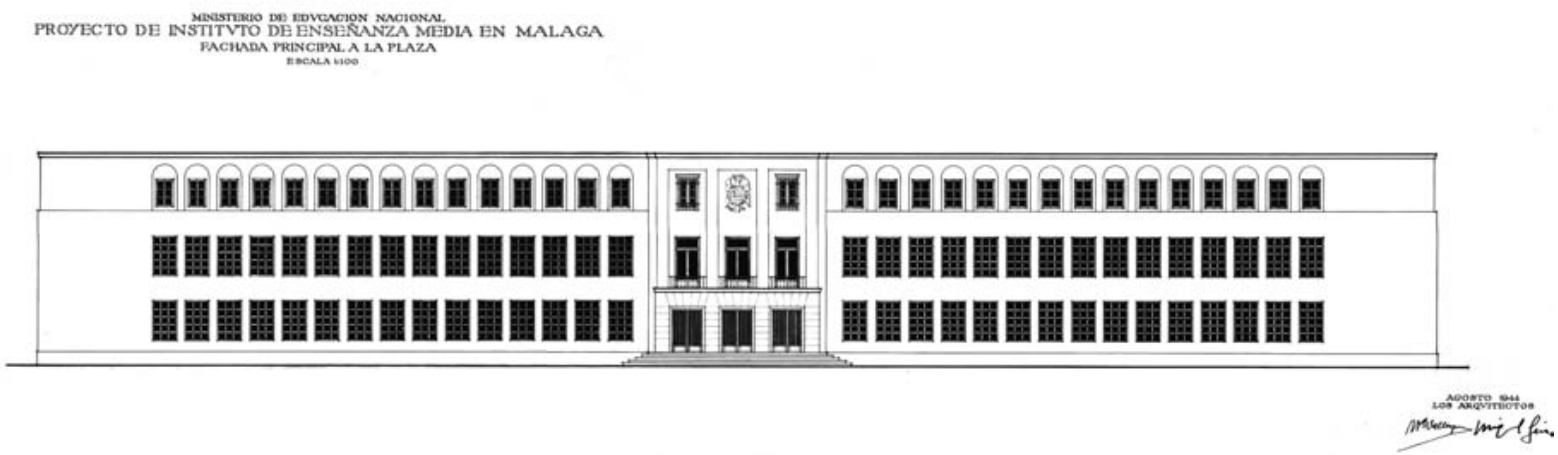
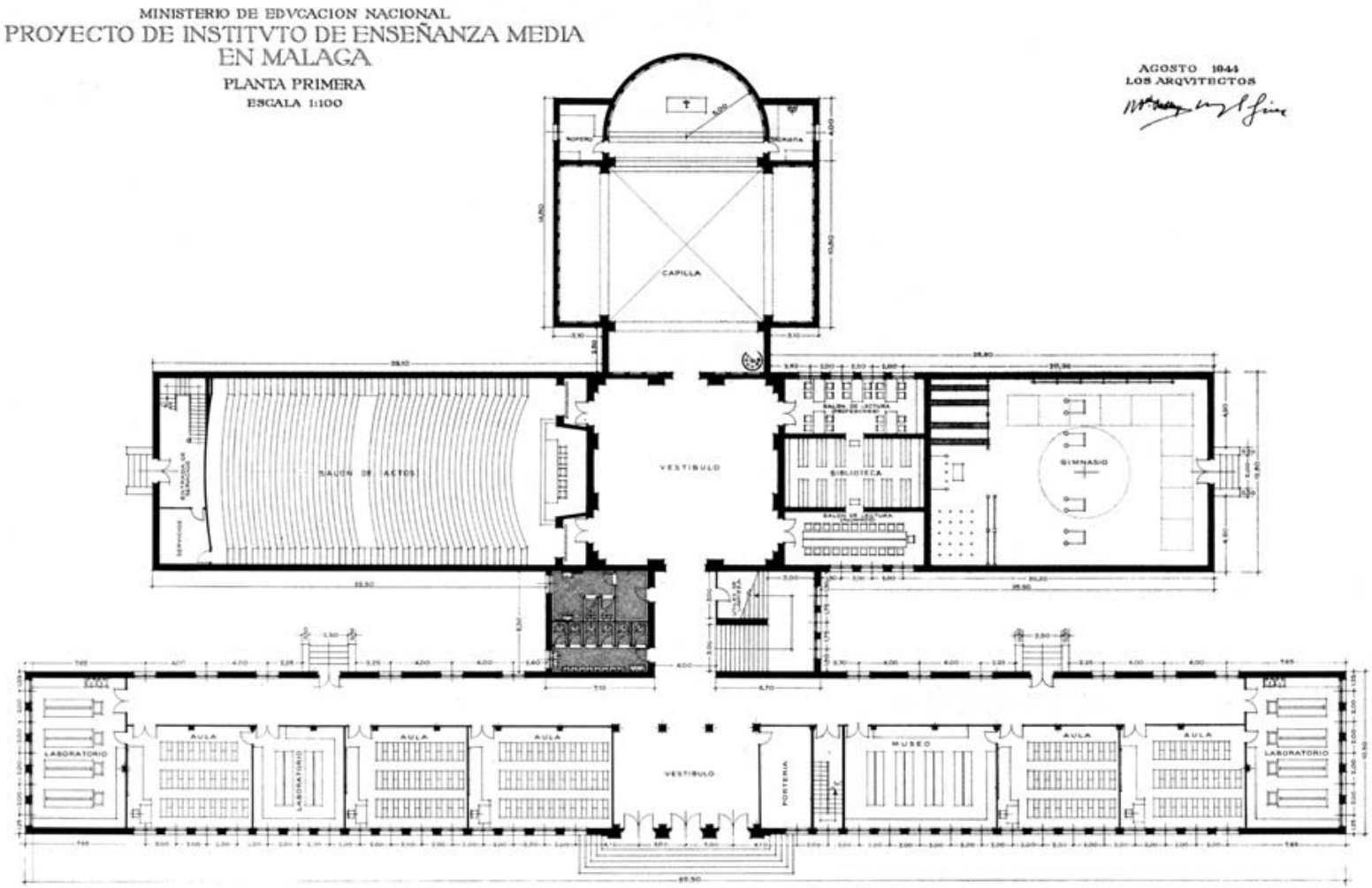


Fig. 20. M. Fisac y R. Fernández Vallespín, Instituto de Enseñanza Media en Málaga: alzado frontal a la plaza, vista de la entrada principal y, en página derecha, planta primera, 1944 (AGA y Fundación Miguel Fisac)

de actos, capilla y gimnasio que en un principio estarían en el edificio anexo.

El análisis de la planta y alzados del primer proyecto de Fisac y Vallespín de 1944 para la plaza del Ejido [Figs. 15 y 18], muestra una composición en «u» de perspectiva central y fuga al infinito, donde el edificio del instituto ocuparía el centro de la composición en su lado norte, y conformando los otros dos lados de la plaza del Ejido para la Escuela de Comercio (a la izquierda) y una Escuela de Trabajo (a la derecha). Composición axial del espacio totalmente clásica que también se traslada a las fachadas de los edificios. El edificio principal, el instituto [Fig. 20], se proyecta con una imagen compacta, simétrica, articulada en dos grandes volúmenes regidos desde el centro con un gran pórtico monumental, muy similar el diseño para el edificio central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas realizado por Fisac y Vallespín en el año 1943. Los dos primeros cuerpos del edificio



se articulan en quince calles de límpidos vanos rectangulares, y el último cuerpo, retranqueado, cambia esta estructura por vanos rehundidos, de menor tamaño y enmarcados en arco de medio punto. Resulta curioso cómo este proyecto de fachada y volúmenes puede «leerse» también en la antigua *Escuela de Magisterio* [Fig. 19].

El edificio de la *Escuela de Peritos* [Fig. 16] se ha definido como «desproporcionado», incluso con un desarrollo en exceso de los espacios de comunicación, lo que le restaría espacio útil. Las dependencias docentes y las aulas se extienden a lo largo de la fachada exterior, y los elementos de servicio como aseos o cajas de escalera, mirando a la fachada posterior. Pero hay que pensar que

Fig. 21. Hogar infantil Virgen de la Esperanza, Torremolinos, 1961
(Asociación de Antiguos Alumnos Hogar Infantil Virgen de la Esperanza)

actualmente, le falta una parte fundamental de su estructura: la nave industrial de talleres [Fig. 17], con la que tendría comunicación directa por un patio, en el que se ha encastrado el actual edificio anexo para la Escuela de Informática (ca. 1989)

Según el catedrático Pedro Portillo Franquelo (1998, pp. 267 y 315) el diseño del edificio junto con la nave industrial estaba destinado a otro lugar de España, posiblemente Burgos. Pero parece quedar demostrado que este edificio se piensa para la plaza del Ejido como «Escuela de Trabajo», pero justo para situarlo en el lateral frontero.

Analizando fachada y planta [Figs. 15-18 y 20], observamos cómo se le ha dado la vuelta en forma de espejo al proyecto; posiblemente algún problema con la permuta de los terrenos hizo que el arquitecto de obra Juan Jáuregui, adaptándose a las necesidades del momento, girase el diseño de Fisac y Vallespín, trasladándolo al lado oeste de la plaza, volteándolo 180 grados, lo que situaría la entrada monumental del edificio al norte, y no al sur como aparecen en el proyecto de Fisac de 1944, y los dientes de sierra de las cerchas de la nave de talleres mal orientadas en función de la iluminación.

Presuponemos que en su momento el proyecto de Fisac y Vallespín debió de ser un proyecto llamativo y de «usos múltiples», porque en Torremolinos se construye un edificio de características formales muy similares, aunque se resuelve con menor elegancia: el *Hogar Virgen de la Esperanza* [Fig. 21] (1954-1961), inaugurado el 2 de mayo de 1961. El pragmatismo del régimen y de sus arquitectos a la hora del aprovechamiento de elementos y arquitecturas no puede ponerse en duda.

Por las mismas fechas y con la mirada puesta en lo moderno, Luis Gutiérrez Soto ejecuta en Málaga varios edificios de gran interés.

Luis Gutiérrez Soto: la adaptación al medio

Luis Gutiérrez Soto (1900-1977), arquitecto madrileño, construirá en Málaga y provincia una cantidad considerable de edificios representativos del periodo franquista.

Antes de la Guerra Civil española, Luis Gutiérrez Soto ya era un arquitecto de prestigio tras ganar el concurso para la construcción de la *terminal aérea de Barajas* (1929), un producto aerodinámico con un diseño totalmente racionalista. Tras la guerra, y en aparente contraposición a su trabajo anterior, realiza dos proyectos para el Ministerio del Aire en Madrid. El primero (1941), tras sus visitas a Alemania e Italia, está influenciado por la arquitectura del alemán P. L. Troost y la monumentalidad romana. No gustó mucho este proyecto, y en 1942 presenta un segundo en el que adopta un estilo más escurialense; pero lo curioso es que lo hace sin variar la formalización en planta, un uso racional de la forma que adapta estéticamente a las necesidades del momento.

Se han vertido muchas opiniones sobre Gutiérrez Soto y su abrazo a los postulados del régimen tras el inicio de la Guerra Civil; para Domenech este periodo de búsqueda y cambios estilísticos refleja la profesionalidad del arquitecto, de quien sabe convivir con las nuevas situaciones, de quien

sabe «encontrar la técnica válida para afrontar el encargo del momento», meramente un instrumento de trabajo, una arquitectura funcional, donde «el lenguaje es solamente un traje al que el buen oficio del arquitecto coloca a medida sobre la estructura lógica del edificio: esta es la estructura de las proporciones, del módulo que relaciona fachada y planta». Compartimos con el autor la idea de que en la disponibilidad de la figura de Gutiérrez Soto y en otros profesionales del momento se demuestra que «no hubo paréntesis franquista entre las arquitecturas de la República y del desarrollo, sino una patológica parálisis temporal de algo imparable, el progreso de la arquitectura moderna» (Doménech, 1978, pp. 96-98 y 102-103).

La imagen de Gutiérrez Soto como arquitecto es bien conocida, pero lo es menos la de ingeniero militar. Antes de llegar a Málaga, cuando estalla la Guerra Civil, Gutiérrez Soto pasa unos meses escondido en Torrelodones (desde el 18 de julio de 1936 al 15 de agosto de 1936) hasta que logra entrar en la embajada de México en Madrid, desde donde se le evacúa a Francia el 15 de abril de 1937. Desde allí pasa a la zona nacional el 18 de abril de 1937, e ingresa en el Arma de Aviación como teniente honorario al servicio de la infraestructura de la Jefatura del Aire de Salamanca. Posteriormente asciende a capitán honorario (1938) y a capitán de la Escala de Complemento de Ingenieros Aeronáuticos en 1941, graduación con la que se retira el 30 de abril de 1955.

Durante la campaña y en la posguerra, se dedica a la redacción de proyectos para aeropuertos y bases militares: *Capitán Haya (la Parra)* de Jerez de la Frontera, *aeropuerto de San Pablo* y *aeródromo de Tablada* en Sevilla; *Pollensa* y *Son Sant Joan* en Palma de Mallorca, Málaga (*aeropuerto civil* y *base aérea militar*), *aeródromo de Matacán* (Salamanca), *base de «Hidros»* en Cádiz, y en 1951 se traslada a Tánger y otros puntos de África para ocuparse de las obras que tiene a su cargo en el *protectorado* (AHEA, «Expediente Luis Gutiérrez Soto»).

Fig. 22. L. Gutiérrez Soto, Base aérea y torre de control del aeropuerto militar del Rompedizo, Málaga: vuelo del día 1 de mayo de 1941 (Archivo Histórico del Ejercito del Aire [AHEA])

Se han escrito y publicado excelentes trabajos sobre la base aérea del Rompedizo en Málaga y sobre el aeropuerto civil del mismo nombre[6]. Nosotros nos centraremos en saber algo más sobre la *torre de control del aeropuerto militar del Rompe-*

6 Cfr. Portela, 2002, pp. 333-372, nota 27; Pardo, 2006, pp. 11-16; Fuentes, 1986, pp. 98-108; Hidalgo, 2006, pp. 45-59; Pareja, 2006, pp. 171-186; Utrilla, 1994 y 1999.

Fig. 23. L. Gutiérrez Soto, base aérea, Escuela de Especialistas, Tripulantes y Observadores en el Rompedizo, Málaga: vista aérea, ca. 1937 (donación de D. Fernando Sanz-Pastor en base aérea de Armilla, Granada)

dizo, dentro del proyecto general de Gutiérrez Soto para la *base aérea de Málaga* [Fig. 22].

Tras la creación de la Escuela de Especialistas, Tripulantes y Observadores en Málaga (ya en funcionamiento en 1937), se comienza con la construcción de la base, trabajo del que se encarga el ingeniero de montes y oficial provisional de zapadores José María Sanz-Pastor y Fernández de Pierola.

Los prisioneros de guerra del campo de concentración y trabajo Cuartel de la Aurora (680 prisioneros del batallón 103) serán una mano de obra barata para realizar un primer acondicionamiento, en tanto que el Servicio de Obras de la Región Aérea del Estrecho pone en marcha los proyectos para la base (Martínez y Gutiérrez, 2007, pp. 1-33).

Hasta ahora las investigaciones publicadas han apuntado a que todas las instalaciones de la base aérea se inauguraron (incluyendo la *torre de control*), el 9 de febrero de 1938; sin embargo creemos que esto no fue así. En opinión de algunos expertos consultados la torre se comenzaría a construir después de la inauguración de la Escuela de Especialistas, Tripulantes y Observadores en Málaga, y durante el periodo bélico se utilizarían instalaciones de campaña con una torre de control provisional.

Unas fotografías hasta ahora inéditas realizadas por el ingeniero de obra José María Sanz-Pastor y Fernández de Pierola [Fig. 23], fechadas entre julio de 1937 y abril de 1938, apoyan esta teoría: muestran el desarrollo de las obras de la base y la imagen de una estructura provisional situada casi en el mismo lugar que la *torre de control*, pero de menor tamaño y diferente forma. Además, documentos existentes en el Archivo Histórico del Ejército del Aire sitúan el inicio de las obras de la plataforma de la torre el 20 de junio de 1939. Por todo esto podemos concluir que Gutiérrez Soto realiza los proyectos para el *aeródromo del Rompedizo* y su *torre de control* hacia 1937, las obras de la base se desarrollan por etapas durante 1937-1939, año este último en el que la torre está ya en obras, y en julio de 1940 ya aparece fotografiada y finalizada.

Gutiérrez Soto, demostrando su conocimiento del lenguaje arquitectónico y de las necesidades funcionales y simbólicas, se acoge a una forma racionalista pero dándole su propio sello: el arco, la reja, la celosía, procedentes de la arquitectura vernácula, se mezclan con los cubos simplificados, maclados entre sí, y la expresionista curva de la base de la torre; ascienden en una lógica formación geométrica que, vista desde su cara noreste, simplifica la esencia de la arquitectura mediterránea en la metáfora visual de un minarete [Fig. 24].

Actualmente existe un anteproyecto de adaptación y rehabilitación de la torre de control de la base aérea de Málaga [Figs. 24 y 25] promovido por la Asociación de Veteranos del Ejército del Aire

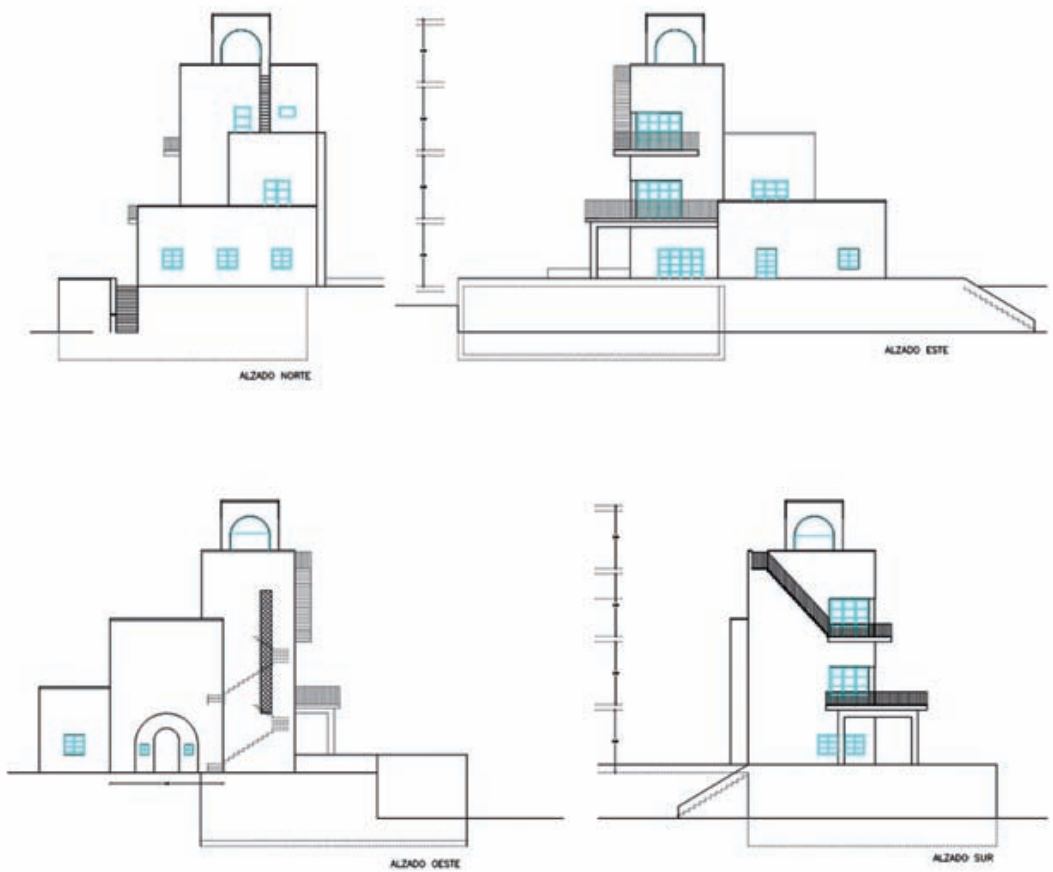


Fig. 24. L. Gutiérrez Soto, Torre de mando de la base aérea del Rompedizo, Málaga: detalles de los cuatro alzados (arquitecto Raúl Gantes Rodríguez y Asociación de Veteranos del Ejército del Aire Gurripatos de Málaga)

Gurripatos de Málaga, y realizado por el arquitecto Raúl Gantes Rodríguez. El objeto del anteproyecto es proponer a la autoridad del Ejercito del Aire competente la autorización para la realización de un proyecto de restauración arquitectónica y de rehabilitación de la antigua *torre de control* de la base aérea de Málaga para darle un destino cultural, posiblemente un museo-centro de interpretación.

La presencia de Gutiérrez Soto en Málaga en estos años está documentada: es conocida su residencia habitual en la zona de Guadalmina en Marbella, y su presencia en 1938 en el concurso para la construcción del Mercado de Mayoristas con un primer proyecto. Gana el primer premio del segundo concurso para el mercado con el proyecto *Aviación* (1939) presentado junto a Juan Jáuregui Briales.

Ante un encargo diferente, una nueva lección de pragmatismo arquitectónico. En este caso, ocupa un solar en forma de abanico, y la edificación se divide en dos grandes bloques, determinados por formas geométricas diferentes: la zona de comercio del mercado que se abre sobre el solar en forma triangular, y en su vértice, la cabecera con los servicios auxiliares, un prisma cuadrangular más monu-

Fig. 25. L. Gutiérrez Soto, Torre de mando de la base aérea del Rompedizo, Málaga: detalles del estado actual (arquitecto Raúl Gantes Rodríguez y Juan Manuel González)

mental al norte. Sobre ellos, y de mayor elevación, la torreta del depósito de agua, un elemento funcional que el arquitecto integra con una disposición estética externa. Utiliza formas geométricas macladas, y en los detalles de la torre-depósito elevada sobre el mercado, de formas cúbicas escalonadas, y la línea curva del bloque principal de comercio, no deja duda de que ambos proyectos, mercado y torre de control, parten de Gutiérrez Soto.

La tipología arquitectónica del mercado ha dado una gran variedad de productos de posguerra en Málaga: desde los regionalistas de los barrios autárquicos de málaga, el racionalismo-ecléctico de final de la autarquía del *Mercado de Bailén* [Fig. 26], de clara inspiración en el *Mercado Mayorista*, a las sorprendentes formas del *Mercado de Mármoles* (ca. 1939), hoy tristemente desaparecido.

El *Mercado de Mármoles* [Fig. 27] pudo ser obra del arquitecto municipal Eduardo Esteve Monasterio. Esteve trabajó en las obras del conocido *Mercado de Salamanca* de Daniel Rubio (1925), que, como sabemos, reproduce el arco de entrada de la calle Larios el día de su inauguración. Pero realizando un ejercicio de simplificación formal, el Mercado de Mármoles se nos aparece como la prolongación del arco que genera la nave central del Mercado de Salamanca, llevándolo a su mínima expresión funcional y al que se le ha dotado de modernas marquesinas que vuelan sobre la estructura y que sirven tanto para proteger con su voladizo la nave central del mercado como los laterales y accesos.

Esta transformación hacia la desnudez en el *Mercado de Mármoles*, se cambia a disfraz en el *Mercado de Mayoristas*[7] donde el arquitecto fa-

7 Hoy en día es la sede del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).

brica «un nuevo traje», que en palabras de Juan Antonio Ramírez (1987, p. 27) es «uno de los más célebres procesos de *travestimiento* de la España contemporánea». Tomaremos la idea del autor al afirmar que un edificio representativo de la bondad económica del régimen necesita de un repertorio lingüístico distinto; pero aunque este repertorio lingüístico aún está por hacer, «ya se atisbaban las consecuencias de los nuevos tiempos». Un producto arquitectónico con referencias directas tomadas del Movimiento Moderno, que en su monumental portada de acceso vuelve a llevarnos a las influencias de la arquitectura fascista italiana y germana, incorporando signos de la *retórica imperial,* que no es más que «la muestra de cómo se podía conservar una estructura racional, bajo una máscara de retórica de gusto franquista».

Muy cerca del *Mercado de Mayoristas*, en la terminación de la Alameda de Colón con Muelle de Heredia, sobre un solar trapezoidal en esquina, Gutiérrez Soto proyecta el *edificio de la Casa de Sindicatos* [Fig. 28], dirigiendo las obras Juan Jáuregui Briales.

Construido entre 1948 y 1952, en este edificio vuelve a mostrar la flexibilidad de su trabajo a la hora de abordar su diseño, demostrando un gran pragmatismo, y la forma en que sabe adaptar sus proyectos realizados. En 1945 este arquitecto proyecta un *bloque de viviendas en la calle Padilla* de Madrid [Fig. 28]. El solar es de características similares al de los sindicatos, y ambos los resuelve de igual manera, cambiando de nuevo su apariencia para dotar al de la Alameda de Colón de una imagen más oficial: un lenguaje de propaganda que hace uso del orden gigante en pilastras, puerta monumentalizada y destacada, gran basamento,

Fig. 26. Mercado de Bailén: fachada principal a la plaza de Bailén y posterior a la calle Natalia (fotos: A. Santana e I. Hurtado)

Fig. 27. Mercado de Mármoles, ca. 1940 (AMM)

colores agrisados en el paramento y retícula ordenada en los vanos. Ambos edificios ocupan un solar en esquina, y de igual manera dispone un retranqueo cóncavo del chaflán. Distribuye de igual forma tres módulos en altura, que en el caso del edificio de sindicatos se retranquea en el basamento; de esta manera la portada queda destacada y decrece en la zona de ático hasta llegar a la torreta que la corona. En planta busca soluciones similares: dos alas que nacen desde el chaflán central y que rodean un patio interior de luces.

No muy lejos del *Mercado de Mayoristas* y del edificio de la *Casa de Sindicatos,* en la esquina de la calle Comandante Benítez con la avenida de Manuel Agustín Heredia, existía otra obra del mismo autor, la *Jefatura Provincial de Sanidad* [Fig. 29], edificio clónico del *Mercado de Mayoristas*, y de alguna manera también de la *Casa de Sindicatos,*

Fig. 28. L. Gutiérrez Soto, Bloque de viviendas en la calle Padilla de Madrid, 1945 y Edificio de la Casa de Sindicatos, Málaga, 1948-1952 (en VV.AA., 1987, *Málaga in memoriam*, p. 136)

derribado para construir la sede actual del Servicio Andaluz de Salud. Su fachada repetía los principios de la del *Mercado de Mayoristas*, al igual que su planta, que también se abría en abanico, pero en este caso, con dos crujías en ángulo dejando en el centro un patio, solución similar al del edificio de la *Casa de Sindicatos*.

Como la *Jefatura Provincial de Sanidad*, fueron muchas las construcciones sanitarias en Málaga en el periodo de posguerra. Una de las más importantes será el edificio de *la Caja Nacional* en la calle Córdoba, 4, que se construye entre 1950-1952 sobre el solar del *Gran Olimpia,* bajo el proyecto de Germán Álvarez de Sotomayor y Castro, quien también proyecta el *Hospital Carlos Haya*.

Fig. 29. L. Gutiérrez Soto, Jefatura Provincial de Sanidad, ca. 1940 (*Mundo ilustrado,* 1944, s.p.)

Este arquitecto diseñará varios edificios para el Instituto Nacional de Previsión, como los de Cáceres o Jaén, con un modelo similar a la *Caja Nacional*. Arquitectura puramente autárquica de inicio de los cincuenta, emplea en su realización una sencilla y sobria articulación, con una imagen compacta y maciza en sus siete plantas. Parte del esquema tradicional de basamento, cuerpos y ático, y portada amplia, destacada y simétrica en su fachada. Siguiendo estos mismos esquemas tradicionales, tanto la arquería como los huecos de vanos, no responden a la estructura de espacios interiores, ni a la funcionalidad interna del edificio (Cfr. Candau *et al*., 2005, p. 90; Camacho, 2006, p. 323; VV.AA., 1986, p. 252; Molina Cobos, 1986).

Comparte algunas características con el *Hospital Carlos Haya* [Fig. 30], inaugurado el 30 de abril de 1956. En 1946 la Caja Nacional del Seguro convoca un concurso para proyectos de instalaciones sanitarias, donde los premios serían en metálico, y el Instituto Nacional de Previsión podría utilizar los anteproyectos teóricos a su conveniencia, contratando o no a los arquitectos ganadores en la construcción de los edificios. El Instituto decide contratar a tres de los arquitectos premiados: Botella, Marcide y Mercadal, que se integran en el Instituto junto con los arquitectos Zavala, Garay y Álvarez de Sotomayor.

Los proyectos se repartieron entre los arquitectos presentados, eligiendo para cada uno las zonas geográficas que preferían en relación a su disponibilidad para sacar adelante los diseños en el menor plazo. Garay y Álvarez de Sotomayor proyectaron residencias para 550 y 480 camas, siendo este último el encargado de realizar el proyecto para la residencia sanitaria en Málaga y Equinos Hermanos la constructora a la que se le otorga la edificación.

El proyecto de Germán Álvarez de Sotomayor, un bloque muy compacto, se organiza alrededor de dos patios de luces y ventilación. Añade terrazas en las habitaciones laterales, solución funcional y estética ya que aligera el aspecto compacto de su estructura de bloque y proporciona iluminación y ventilación al inmueble. Un proyecto algo tradicional, aunque incorpora medidas higienistas importantes como aseos en todas las habitaciones, algo muy novedoso; estas habitaciones no pasaban de tres camas.

Durante los inicios del Plan de Instalaciones del Instituto Nacional de Previsión, las primeras residencias asumen un tradicionalismo impuesto a las obras oficiales, aunque muchos proyectaban con gestos racionalistas, disimulándolos añadiendo alguna columna, pórtico o frontón (Pieltain, 2003, pp. 37-38, 51, 63 y 99).

El «pabellón viejo» –como se conoce el Pabellón A en esta ciudad–, se desarrolla en dos alas a partir de un módulo central que organiza la composición, del que parten las líneas horizontales y verticales de los *solarium*, balcones de esquina y terrazas superiores. Como hemos indicado, la planta se organiza simétricamente alrededor de dos patios de luces y ventilación. Esta distribución,

Fig. 30. G. Álvarez de Sotomayor, Hospital Carlos Haya, 1946-1956. En página derecha, planta primera (en VV.AA., 1959, y *Revista Arquitectura,* 1960, n.º 19, pp. 26-27)

que inicialmente pudo parecer muy funcional, actualmente se ha vuelto un verdadero laberinto, demasiado compleja para desplazamientos por el gran desarrollo de los espacios de comunicación alrededor de los patios; en esto han colaborado las repetidas intervenciones poco afortunadas. Tras la construcción del Pabellón B –el «pabellón nuevo»-, la funcionalidad del edificio original ha quedado aún más reducida por la dificultad a la hora de realizar los desplazamientos entre ambos módulos.

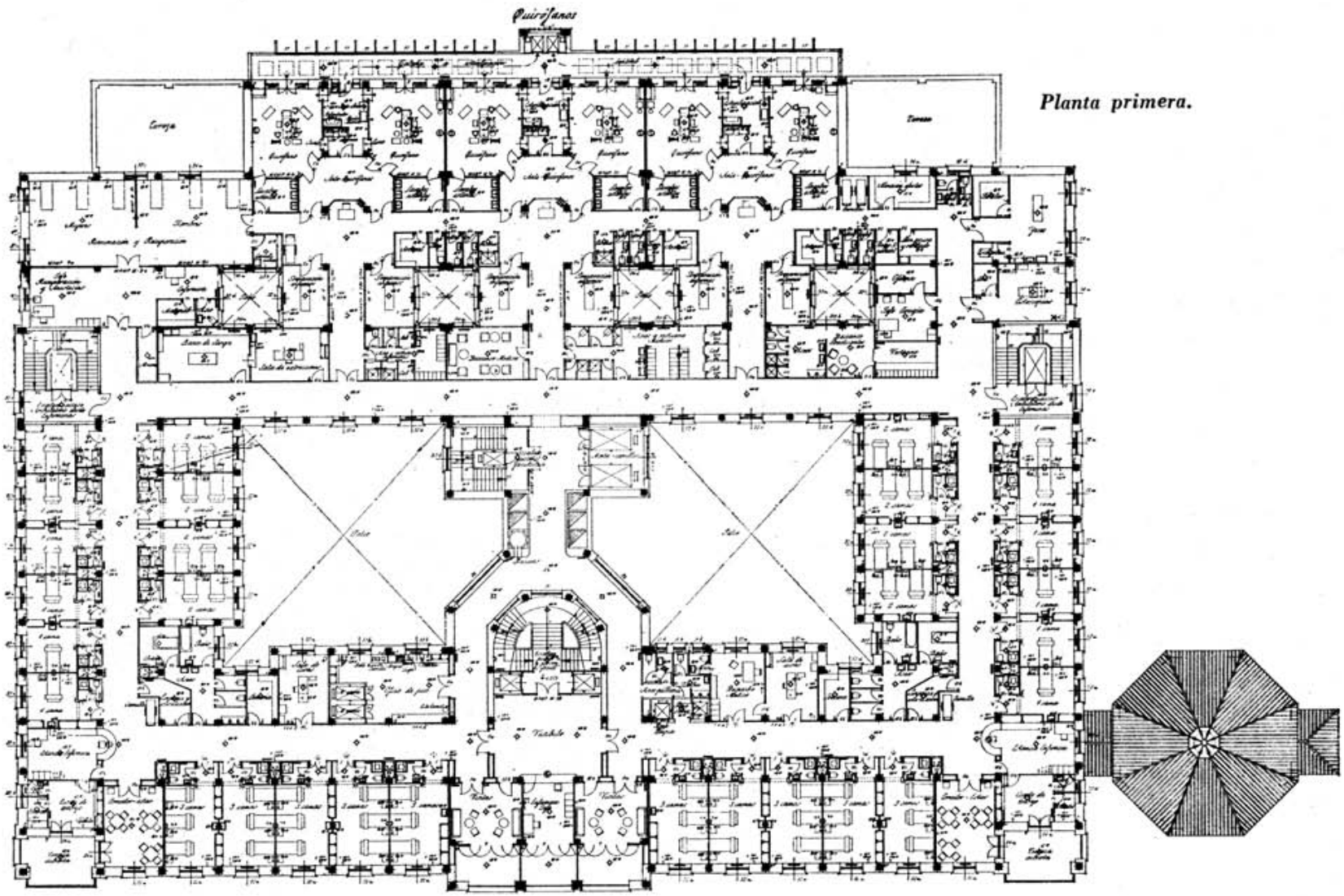
Una planta bien distinta y mucho más funcional presentaba otro de los hospitales de la posguerra en Málaga, el desgraciadamente desaparecido *Sanatorio Antituberculoso* de Campanillas [Fig. 31], conocido en Málaga como «el hospital del tórax».

En los primeros años de la posguerra, España pone en marcha el plan de construcción del Patronato Nacional Antituberculoso. En 1943, la *Revista Nacional de Arquitectura* anuncia el «Concurso de Anteproyectos de Sanatorios Antituberculosos» (*RNA,* 1943, n.º 15, p. 121). Para organizar el plan de construcciones sanitarias, el territorio español se organiza en diez regiones peninsulares, tres insulares y el protectorado de Marruecos y posesiones africanas.

El concurso se convoca para proporcionar al servicio de construcciones del Patronato unos «tipos» que luego desarrollarían con variantes. Las bases se publican en 1942, para sanatorios con 200, 300 y 400 camas, en tres áreas climáticas del país: norte, Castilla, y área andaluza y litoral mediterránea. Se ponían condiciones para los terrenos, como orientación solar, tranquilidad, vistas o la distancia a la ciudad. Era importante que tuvieran una distancia de seguridad hasta las poblaciones más cercanas, pero lo bastante cerca para facilitar la visita de familiares, reducir los gastos de mantenimiento y no tener que construir residencia para los trabajadores.

El primer premio de los tres tipos y zonas fue para el proyecto de Ernesto Ripollés, Aurelio Botella, Sebastián Vilata y Ambrosio Arroyo; los proyectos presentaban variantes formales atendiendo a la diversidad geográfica. En el caso de los sanatorios andaluces [Fig. 32], las galerías de cura miraban al sur delante de las habitaciones, y al norte para cura de aire en verano. Esto no ocurría en los tramos pediátricos, cuyas galerías se desplazaban en torno a un patio. También consideraban diferentes texturas para cada zona geográfica: en el caso de las andaluzas, revoco y cal, con cubiertas planas y ventanas con arco (Pieltain 2003, pp. 3-14, *RNA* [1943], n.º 15).

La apertura se tenía prevista para octubre de 1944, pero se inaugura el 9 de mayo de 1945 con 250 camas. El centro hospitalario se situaba junto a los terrenos de lo que es hoy el polígono del Viso, en la actualidad un terreno vacío situado a la altura de la avenida de José Ortega y Gasset, 320.



Planta primera.

Fig. 31. E. Ripollés, A. Botella, S. Vilata y A. Arroyo (proyecto), Sanatorio Antituberculoso de Campanillas, 1943-1945 (AMM y Ortofoto Digital Histórica de Andalucía, 1977-1978)

El edificio de Campanillas respondía casi totalmente al proyecto de Ernesto Ripollés, Aurelio Botella, Sebastián Vitala y Ambrosio Arroyo, con pequeños cambios en la fachada y acortando las alas en ambas direcciones, convirtiendo la planta en una cruz de doble travesaño, tres crujías conectadas mediante otras dos perpendiculares, creando sendos patios abiertos, que siguiendo criterios higienistas, favorecerían la ventilación cruzada de los edificios. Esta solución de planta nos parece más eficaz y adelantada que la que presenta el monumental edificio del *Hospital Carlos Haya*.

El «hospital del tórax» funcionó hasta 1986 cuando se cerró para ser remodelado. En 1987, una vez finalizada la obra de remodelación, se habían invertido doscientos cincuenta millones de pesetas en la mejora de la estructura del edificio central que presentaba peligro de derrumbamiento; sin embargo, los nuevos informes sobre la viabilidad de su reapertura como centro de salud de la Consejería no fueron buenos. Al final, y aunque se consideró la posibilidad de trasladar el centro Asilo de los Ángeles a este edificio, la idea no prosperó y se derriba en 1998.

Del prólogo al epílogo: Enrique Atencia como metáfora de apertura y cierre en la arquitectura malagueña de los cuarenta y cincuenta

Abrimos este capítulo con Enrique Atencia, y con él queremos cerrarlo, o más bien abrir una puerta a la continuidad.

Morente (1992-1993) subtitula su ensayo sobre Enrique Atencia como «medio siglo de arquitectura malagueña». Podríamos haber elegido otro nombre sobresaliente de todos los que hemos visto hasta este momento, pero elegimos este por esos cincuenta años de trabajo en la arquitectura de esta ciudad y desde Málaga. En estos años profesionales se pueden ver reflejados todos los ambientes, reflexiones, equívocos y aciertos del devenir arquitectónico en Málaga, y como ya indicaba Morente (Morente, 1992-93, p. 310) puede ayudarnos a «comprender no únicamente a un arquitecto sino a toda una época, unos comportamientos culturales, una estética y con ello una concepción arquitectónica y un diseño de ciudad».

Antes de la Guerra Civil y desde su llegada a Málaga en 1932, Atencia realiza algunas obras racionalistas como ya vimos en su proyecto para el

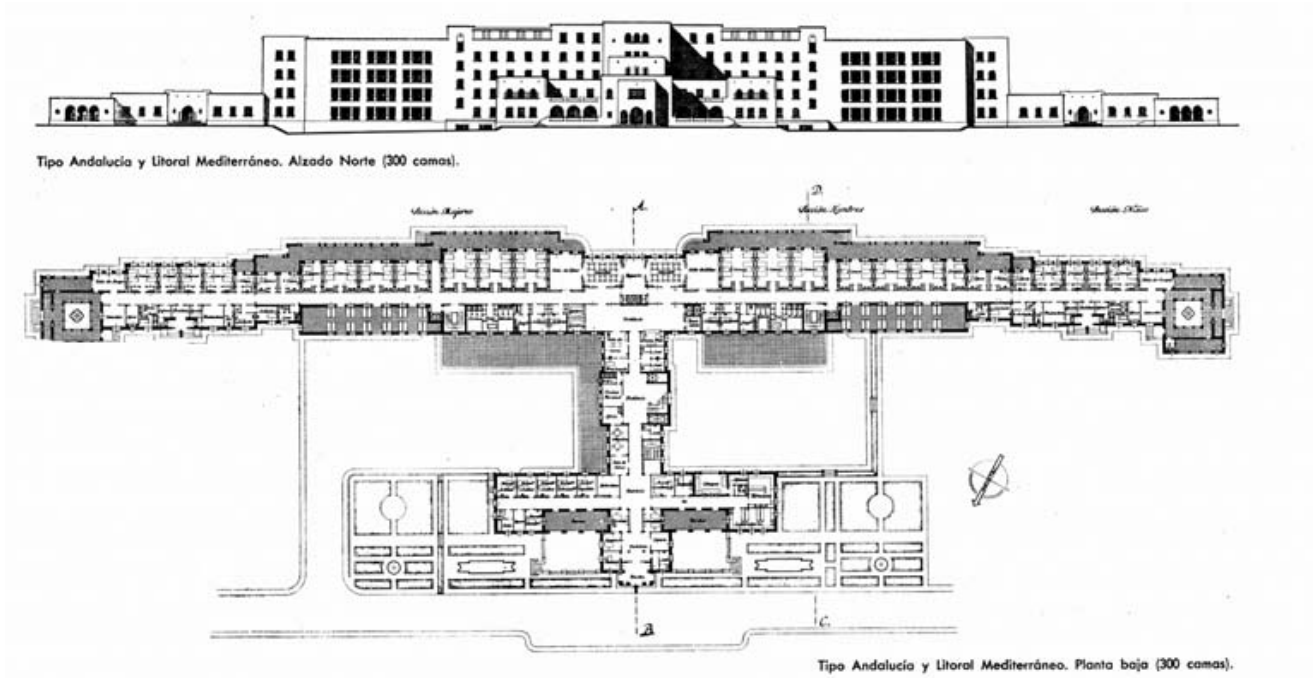


Fig. 32. E. Ripollés, A. Botella, S. Vilata y A. Arroyo, Alzado frontal y planta del «proyecto-tipo para área andaluza y litoral mediterráneo», plan de construcciones sanitarias del Patronato Nacional Antituberculoso, primer premio (en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 15, 1943, p. 121)

Estadio de la Rosaleda (1935) [Fig. 1] con Guerrero-Strachan. Junto a este, realiza sobre todo viviendas particulares como el *edificio en esquina de la plaza de Uncibay, 7 y 9* o el magnífico *edificio de la plaza de Olletas*.

Tras la guerra, Atencia se dejará seducir por los estilos locales y lo vernáculo: es el periodo de las intervenciones, restauraciones y rehabilitaciones en el patrimonio histórico local. Así, para la autora, de estos trabajos se obtiene una consecuencia lógica dentro de la definición del propio estilo del arquitecto y su vinculación al lenguaje vernáculo; su insistencia en modelos de la tradición de nuestro patrimonio histórico o al historicismo regionalista ecléctico, no se debe tanto al influjo resucitador de las formas tradicionales durante la autarquía, sino a una línea de continuidad lógica de los lenguajes puestos en práctica por los arquitectos locales en años anteriores (Morente, 1992-1993, pp. 314-315).

Pero, en otra línea, Atencia también practica en esta primera etapa de su trabajo una arquitectura de la simplificación formal, de volúmenes superpuestos y fachadas lisas a la que suma elementos de la tradición andaluza como los zócalos o la reja. Compartimos con Morente (*ibidem*, pp. 316-317) que uno de los ejemplos más representativos de esta etapa de simplificación formal es la *Escuela Maternal Santa Lucía de la barriada del Palo* (1939-1944) [Fig. 33], y que puede considerarse enlace entre la producción de Atencia antes de la guerra y la que realizará en los cincuenta. Pero no podemos compartir con la autora su afirmación sobre que esta permeabilidad de formas racionalistas en las arquitecturas de posguerra no se vinculan a cuestiones de convencimiento conceptual, sino que solo se deben a una cierta necesidad de «vanguardismo estético», libre de principios éticos que transforma el lenguaje racionalista a una suerte de «neorracionalismo» aceptable incluso por el régimen, impregnado de una nueva lectura «al servicio de la propaganda del nuevo orden».

La visión de la modernidad en lo vernáculo sí debe considerarse un «abrazo a principios éticos» y conceptuales de la modernidad, en tanto en cuanto las ideas desplegadas por el Movimiento Moderno en España de la mano del GATEPAC, se afianzan en la defensa de la revalorización del pensamiento

Fig. 33. E. Atencia, Escuela Maternal Santa Lucía de la barriada del Palo, 1939-1944 (AMM)

arquitectónico de lo vernáculo y la arquitectura popular. Pero vernáculo y popular no deben confundirse con el «pintoresquismo» decimonónico, más bien como la mirada hacia los paraísos perdidos en los inicios de las vanguardias.

Estas ideas se muestran en la revista *Ac,* que en su número 18 de 1935 dedica un espléndido artículo a la arquitectura mediterránea. Desde este pensamiento, las constantes arquitectónicas estandarizadas que se cimentan sobre bases racionales y que han demostrado su eficacia dentro de las características peculiares de cada territorio –dominancia de la horizontalidad, formas prismáticas, superficies lisas, colores puros, escala humana, economía, unidad y orden–, esas «sanas normas eternas», son modernas, racionalistas y, sin lugar a dudas, éticas. Realizar una arquitectura basada en elementos existentes para un clima, luz y paisaje determinados, de formas puras y simples, volúmenes notorios, elementos utilitarios, amables a la vista, y que mejoran la vida del hombre, es entrar de lleno en las «raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», aunque no se abracen de forma incondicional los principios absolutistas y apriorista de la homogeneización de la arquitectura que impuso –recordemos que de manera utópica y casi fallida–, el Movimiento Moderno. Eso nos parece ética arquitectónica, y esta queda perfectamente reflejada en este sencillo edificio en la popular barriada del Palo.

Estos mismos presupuestos de sencillez racionalista no se detectan de manera tan pura en el *bloque de viviendas de la calle Zegri, 2,* esquina a Alcazabilla y la calle Santiago (1948), que aspira a ocupar otro lugar diferente de lo moderno. Desde nuestro punto de vista, esta vivienda plurifamiliar muta desde la definición de «neorracionalismo» de Morente a una arquitectura menos definible que se maquilla, en exceso quizás, de elementos de la tradición local. Su fisonomía se define verticalmente sin líneas de imposta ni cornisas que determinen las plantas gracias a los volúmenes verticales sobresalientes que engloban los vanos, elementos que derivan de los cierros de madera de balcones, y que ya utilizara Antonio Palacios en su edificio de la calle Alcazabilla esquina con Císter.

Ya entrados los años cincuenta, Atencia se moverá en trabajos con una clara intención racionalista, desornamentados e intensificando el juego de volúmenes. El *noviciado de San Juan de Dios* (1959) en la Finca de San José es para Morente (*ibidem,* p. 321) «uno de los mas interesantes de esta época», donde no continúa la línea estilística que marca el palacete neoclásico de la finca, y se deja llevar por una decidida modernidad volumétrica y exenta de ornamentación. Esta continuidad se intensifica en la *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos* (1964), y en el *Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático* (1975), que en nuestra opinión, continúan de una forma más clara la línea depurada que arranca en la *Escuela Maternal Santa Lucía de la barriada del Palo* (1939-1944) [Fig. 33].

A la vez, su obra se verá «envuelta» en la línea curva mendelsohniana, ya en un moderno proyecto para el *pabellón anexo del Sanatorio Francisco Franco de la Obra Sindical del 18 de Julio* como en la *farmacia Méndez* en la que la lectura expresionista de su línea curva remite a edificios anteriores a la Guerra Civil como el *Cine Torcal de Antequera* (1935) o a su hermano mayor, el *Málaga Cinema* (1935), ambos de Antonio Sánchez Esteve. Y como en sus hermanos mayores, su lenguaje expresionista, como apuntan Ramírez (1987)

y Méndez (2010), se torna déco de la mano de la delicadeza de sus formas que perdieron su espesa capa de doctrina.

Ramírez (1987) junto a Méndez (2010, pp. 69-88) han estudiado el *estilo del relax,* al que han llamado «un hijo legítimo de la rama de lo moderno», que más allá de quedarse solo en la arquitectura, ha pretendido contaminar la vida en un despreocupado caminar. Lo definen como un estilo «sin programa ni corpus teórico», sin aspiraciones más allá de sí mismo. Espontáneo, sincrético y hasta frívolo, que copia y saquea, exagera y vulgariza los «estilemas de las vanguardias sin preocuparse por la ortodoxia de sus planteamientos ni por la coherencia intelectual de los resultados. Su aspiración es 'dejar encantado' al consumidor» (Ramírez, 1987, pp. 11-12).

En los antecedentes a este estilo del relax, ambos autores ven un vocabulario racionalista llevado a las masas, una versión más decorativa y amable de los lenguajes de la modernidad detectable ya en muchas obras de la posguerra y que llegan hasta bien entrados los años cincuenta: entre ellos está ese déco que Ramírez ya bautizó como «art déco aerodinámico» (*ibíd.*, p. 14). En el estilo del relax los autores identifican aquellos elementos arquitectónicos precursores del pleno relax –*expandido*, claro– que concretan una modernidad déco atemperada, un eclecticismo juvenil y juguetón, un racional-déco-regionalista, que Méndez (2010, p. 69) define como «una vía libre de dramatismo, con un aspecto general de modernidad amable, osada pero no temeraria [...] moderna, pero no del todo vanguardista».

Y como hemos visto, llegados los años cincuenta, el trabajo de Atencia también *toma la curva* y se asoma tímidamente al camino que emprende el pleno relax del que podremos disfrutar en el capítulo siguiente de este libro.

En esa *curva* se sitúan algunas obras del autor; como ejemplo, la *portada de acceso al Colegio de Gamarra* por la calle Villarrubia, 7 [Fig. 34], una de las intervenciones que Atencia realiza en los años sesenta en el centro escolar que él mismo construye en los cuarenta con una estética tradicional y regionalista. El tratamiento que hace de esta puerta de acceso está totalmente desvinculado del proyecto de los años cuarenta, e incorpora la línea curva en el voladizo que se sostiene sobre dos columnas troncocónicas invertidas recubiertas de la piedra rústica, al que se le anexa una suerte de torre-vigía-portería-faro de liso paramento, que se acerca a la simplificación simbólica del campanario cristiano. Esta entrada ya la insertó Ramírez (1987, p. 87) en la arquitectura del relax, y se asemeja como hermano a otro trabajo de Atencia en los años cincuenta, pero este mucho más desconocido: el *proyecto para la portada del campo de deportes del Frente de Juventudes, c*ampo de deportes que proyecta junto a Jáuregui y Burgos a partir de 1955, y que es conocido en Málaga como *la Ciudad Deportiva de Carranque* situado en la barriada del mismo nombre.

Fig. 34. E. Atencia, Portada de acceso al Colegio de Gamarra por la calle Villarrubia, 7, ca. 1965 (foto: C. Canal, 1987)

Los proyectos iniciales para este campo de deportes están fechados en agosto de 1955, y aunque solo aparecen firmados por Enrique Atencia, la prensa del momento otorga autoría del proyecto también a Eduardo Burgos Carrillo, Juan Jáuregui Briales y José Ortega Marín. Dentro del amplio recinto, contaría con piscina olímpica e infantil, pistas para diversos deportes, campo de fútbol con pista de atletismo alrededor, tribuna y vestuarios; se podían encontrar instalaciones complementarias como vestuarios, almacenes, vivienda para el director y el conserje, bar y zona de juegos.

La idea de la *Ciudad Deportiva* partió del delegado provincial del Frente de Juventudes, Francisco Valverde Dihort, y encargado por el jefe provincial del Movimiento Luis Julve. El Ministerio de la Vivienda encarga las obras a la constructora Sarsan de Madrid como equipamiento para la barriada de Carranque. No fue ciudad deportiva del Movimiento o gestionada por el Frente de Juventu-

Fig. 35. E. Baselga y F. García Escudero, Instalaciones deportivas universitarias de Barcelona: grada cubierta, monolito de entrada y gran piscina de trampolines, 1952-1957 (Universidad de Barcelona, L'Esports UB)

des, aunque en su momento las noticias de prensa hablaran de que este último se haría cargo de las instalaciones para competiciones deportivas de la organización u otras entidades del Movimiento.

Las obras pudieron comenzar hacia enero de 1957, y en octubre de 1958 ya estaban en pie algunas de las instalaciones principales; se inaugura posteriormente, el martes 6 de octubre de 1959, aún sin concluir. Su inauguración oficial no llega hasta el 28 de abril de 1961, con la visita de Francisco Franco.

Casi en las mismas fechas del inicio de las obras de la *Ciudad Deportiva de Carranque* se inauguran las *Instalaciones Deportivas Universitarias de Barcelona* [Fig. 35]. Se situaron en la incipiente Ciudad Universitaria de Pedralbes, proyectada por Eduardo Baselga y Felipe García Escudero. La estrella del proyecto fue *la tribuna del Estadio de Atletismo*, una pieza diseñada en hormigón armado, y con un voladizo de ocho metros y una longitud total de 44 metros. Estos mismos arquitectos realizarán los proyectos para el *Campo de Vallehermoso* en Madrid (1958-1960), que realiza el Servicio de Arquitectura de la Delegación Nacional de Juventudes (Águila, 2006, p. web).

Un recorte de prensa de *El Correo Catalán* del sábado 26 de enero de 1957, sobre la inauguración de estas instalaciones, se encontraba en el archivo personal de Enrique Atencia. En esta publicación pudo contemplar la gran tribuna, la espectacular puerta de acceso, las piscinas o el frontón, en fechas cercanas al inicio de las obras en Málaga. Debemos mencionar que, en el caso de Madrid y Barcelona, las obras se encargaron a técnicos del Servicio de Arquitectura de la Delegación Nacional de Juventudes, pero en el caso de Málaga, se encarga a arquitectos, por lo que, en opinión de responsables gestores de la Ciudad Deportiva, esta

se proyecta con criterios ajenos al diseño deportivo y técnicamente erróneas desde el punto de vista de la práctica deportiva, la organización, control o gestión de las mismas, a diferencia de otras instalaciones deportivas inauguradas en aquellos años.

Pero sí hubo intervenciones acertadas en el diseño de las instalaciones, siempre desde el punto de vista arquitectónico, y que sí se llevaron a cabo: nos referimos a varias partes de la construcción, algunas ya tenidas en cuenta en la publicación de Ramírez (1987, pp. 73 y 94). El bar del *Polideportivo de Carranque*, la portada de acceso a las instalaciones, y por último en *la cubierta de la grada de la pista de atletismo*.

El *bar al aire libre del Polideportivo de Carranque* [Fig. 36] –otra forma de nombrar estas instalaciones en Málaga–, hoy ya derruido, estaba situado en la parte nordeste de las instalaciones y a gran altura a causa del declive del terreno. Un espacio curvo, cerrado y asimétrico, para Ramírez (1987) «lógico a su manera pero también arbitrario». Con una «encantadora barra circular con un mostrador rojo», se cubría con una lámina de hormigón curvo sostenida por dos pilares troncopiramidales invertidos. La siempre poética reflexión de Ramírez vino a ver en este bar al aire libre, abierto totalmente al espacio circundante «una especie de gasolinera del cuerpo, como sugiriendo una perversa asimilación metafórica entre

Fig. 36. E. Burgos, J. Jáuregui, J. Ortega Marín y E. Atencia, Campo de deportes del Frente de Juventudes, 1955: cubierta y grada, restos de la portada de acceso y bar al aire libre (fotos: C. Canal, 1987)

el mundo mecánico y el deportivo». El hormigón bruto, la piedra rústica y las superficies lisas, se repiten en la *portada de acceso* [Fig. 36] cuyo proyecto, como apuntamos, era muy similar al de la *portada de acceso al Colegio de Gamarra* por la calle Villarrubia, 7.

La *cubierta de la grada de la pista de atletismo* [Fig. 36] toma referencias del graderío de las instalaciones de Barcelona, pero de dimensiones más reducidas. Su disposición curvilínea, como apunta Ramírez (1987, pp. 89-94), enlaza con la obra de Félix Candela Outeriño y sus estructuras laminares en hormigón armado. Pero hay que seguir viajando hacia atrás, a las cubiertas y graderíos del Hipódromo de la Zarzuela (Madrid, 1935), proyectados por C. Arniches, M. Domínguez y Eduardo Torroja, para conectar la emulación casi «doméstica» de aquellas ingenierías con estas que acabaron adornando muchos puntos de la N-340.

Y de esta manera, el relax tomó suave y decididamente una de las grandes obras oficiales del final del primer franquismo, y poco a poco asentará sus peculiaridades en ciertas arquitecturas de los cincuenta a los setenta en Málaga.

¿Existen las cosas antes de ser definidas? Quizás solo entonces somos conscientes. Por ello, el trabajo de investigación sobre la pervivencia de la modernidad en la arquitectura malagueña del primer franquismo deja una gran puerta abierta a su revisión, iniciada en una de sus líneas por el trabajo, las reflexiones y textos de Juan Antonio Ramírez. Aquí ponemos el punto y seguido. Amén maestro Ramírez.

BIBLIOGRAFÍA

ÁGUILA GARCÍA, Alfonso del (2006), «Instalaciones deportivas de Vallehermoso, distrito de Chamberí, Madrid. Estudio Histórico», *Concursos COAM*, Colegio Oficial Arquitectos de Madrid.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Germán (1960), «Residencia sanitaria de Málaga», *Arquitectura,* n.º 19, COAM.

BALDELLOU, Miguel Ángel (1971), «20 preguntas a Luis Gutiérrez Soto», *Hogar y Arquitectura,* n.º 92, pp. 153-158.

— (1971), «La obra de Gutiérrez Soto», número monográfico de *Hogar y Arquitectura*, n.º 92 (enero-febrero).

— (1973), *Luis Gutiérrez Soto,* Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

— (1995), «Hacia una arquitectura racional española», *Summa Artis*, Tomo XL, Espasa-Calpe, Madrid.

— (1997), *Luis Gutiérrez Soto,* Fundación Cultural COAM, Madrid.

BOX VARELA, Zira (2008), *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo,* Memoria de Doctorado, Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Universidad Autónoma de Madrid.

— (2010), «El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo», *Seminario de Investigación del Departamento de Ciencia Política y de la Administración*, Universidad Complutense de Madrid, página web, http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento19015.pdf (consultado el 23 de diciembre 2010).

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y MORENTE DEL MONTE, María (1989), «El edificio de Archivos, Bibliotecas y Museo, Casa de la Cultura de Málaga», *Boletín de Arte,* n.º 10, Departamento de Historia del Arte, UMA, pp. 329-350.

CAMPOS ROJAS, María Victoria (1975), «El teatro romano de Málaga», *Jábega,* n.º 11, CEDMA, pp. 36-41.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CASTILLO CASERMEIRO, Manuel y CORTÉS JAÉN, Juan (2001), *Un siglo de deporte en Málaga,* Prensa Malagueña S.A., Málaga.

CERÓN TORREBLANCA, Cristian Matías (2005), *Consolidación y evolución del franquismo en Málaga: 1943-1959,* Tesis Doctoral, Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga.

— (2007), *La paz de Franco: la posguerra en Málaga desde los oscuros años 40 a los grises años 50*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga.

CORRALES AGUILAR, Manuel (2007), «El teatro romano de Málaga: evolución de un espacio», *Mainake,* XXIX, pp. 53-76.

CORRALES AGUILAR, Pilar (2003), «Datos para la reconstrucción histórica de Málaga romana: una aproximación a su urbanismo», *Mainake* n.º XXV, pp. 377-392.

CORTES, Juan (2010), «La primera piedra de la Rosaleda», Diario Sur Digital, Málaga, página web, http://malagacf.diariosur.es/noticias/2010-07-03/primera-piedra-rosaleda-20100703.html (consultado el 30/03/2010).

CUESTA ÁLVAREZ, Martín (2002), «Aeródromos militares/civiles, bases aéreas y aeropuertos. Su infraestructura y radioayudas», *Aeroplano,* especial 100 años de aviación, Instituto de Historia y Cultura Aeronáutica, Madrid, pp. 93-115.

CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier (2010), «La modernidad interrumpida: la arquitectura española de la postguerra», *AACA Digital,* n.º 14 marzo, Revista Digital, página web, http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=326 (consultado el 10/11/2010).

DAVÓ DÍAZ, Pedro José (1997), «Proyecto de calle Alcazabilla en el siglo XX», *Jábega,* n.º 76, CEDMA, pp. 83-91.

DÍAZ LANGA, Joaquín (1977), «Depuración político-social de arquitectos», *Arquitectura*, COAM, Madrid, n.os 204-205.

— (2002), «Depuración político-social de arquitectos», *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*, Universidad Autónoma, Madrid, pp. 233-234.

DOMÈNECH, Lluís (1978), *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España,* Cuadernos ínfimos n.º 83, vol. 10, Tusquets, Barcelona.

ESCAVY ZAMORA, Ricardo *et al.* (2005), *Amica Verba: in hororem Prof Antonio Roldán Pérez,* vol. II, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, José (1991), *Las ciudades: morfología y estructura*, Síntesis, Madrid.

FERNANDEZ ALBA, Antonio (1972), *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Edicusa, Madrid.

FUENTES VÉLEZ, Antonio (1986), «Historia del campo de aviación el Rompedizo», *Aeroplano,* noviembre, n.º 4, Instituto de Historia y Cultura Aeronáutica, Madrid, pp. 98-108.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco (1995), *Los orígenes del urbanismo moderno en Málaga: el paseo de la Alameda,* Colegio de Arquitectos de Málaga y Universidad de Málaga.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco *et al.* (2003), «La ambigüedad de la memoria. Bases para la reconstrucción del color del Mercado de Mayoristas de Málaga», *Boletín de Arte,* n.º 24, Departamento de Historia del Arte, UMA, pp. 583-602.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos y PICO VALIMAÑA, Ramón (1999), *MoMo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla.

GONZÁLEZ CAPITEL, Antón (1976), *La arquitectura de Luis Moya Blanco,* Tesis doctoral, Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

— (1982), *La arquitectura de Luis Moya Blanco,* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

HIDALGO DEL VALLE, Francisco Javier (2006), «70 años de aviación en Málaga», conferencia realizada el día 23 de mayo en el antiguo edifico de Correos, actual Rectorado de la Universidad, *Boletín de la Academia Malagueña de las Ciencias,* Málaga, época VII, vol. VIII, pp. 45-59.

JIMÉNEZ DÍAZ, José Carlos (1982), «El urbanismo de la autarquía en Málaga (1937-1959): el caso de la barriada de Carranque», *Baética,* n.º 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, pp. 59-100.

JIMÉNEZ DÍAZ, Juan Carlos y RUBIO DÍAZ, Alfredo (1980), «Notas sobre el urbanismo de la autarquía: algunas realizaciones en Málaga (1937-1959)», *Baética,* n.º 3, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, pp. 59-80.

LARA GARCÍA, María Pepa (2004), «Cárcel en las inmediaciones de Carranque en Málaga (1927-2004) y posterior creación de la barriada del mismo nombre», *Isla de Arriarán*, XXIII-XXIV, Málaga, pp. 357-380.

LÓPEZ DÍAZ, Jesús (2003), «Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40», en *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales,* Universidad de Barcelona, vol. VII, n.º 146, 1 de agosto.

LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel (1995), *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas, 1939-1957,* Departamento de Educación y Cultura Zaragoza.

LUQUE GARCÍA, Francisco Rafael (1995), *Utopía y realidad de Málaga,* Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte.

— (1998), *Arquitectura y Ciudad: la obra del arquitecto D. José González Edo*, Tesis Doctoral, II vols., Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

MACHUCA SANTA-CRUZ, Luis (1987), *Málaga ciudad abierta. Origen, cambio y permanencia de una estructura urbana*, Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga.

MARTÍN LÓPEZ, David (2009-2010), «Arquitectos masones y su relación con el franquismo: represión, exilio y asimilación por el régimen», Propuesta Universidad de Granada en el *XII Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española,* 8 al 10 de octubre, Almería, organizado por Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española (Universidad de Zaragoza) y el Grupo de Investigación Sur Clío (Universidad de Almería).

MARTÍNEZ, Lola y GUTIÉRREZ MOLINA, José Luis (2007), «El trabajo esclavo de los presos políticos del franquismo en Andalucía», *Historia y memoria: todos los nombres, mapa de fosas y actuaciones de los tribunales de responsabilidades políticas en Andalucía,* Universidad de Almería, comunicaciones al Congreso Internacional *Historia y Memoria, Universidad de Granada.*

MEDINA WARMBURG, Joaquim (2004), «Irredentos y conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)», *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Actas Congreso Internacional, 25-26 marzo 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 21-38.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (2010), «Regionalismo mítico-historicista o el tipismo reinventado», en MARÍN COTS, Pedro; MÉNDEZ BAIGES, Maite y PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki, *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, pp. 89-102.

MOLINA COBOS, C. (1986), *Arquitectura y urbanismo en la Málaga de la autarquía,* Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte.

MORENTE DEL MONTE, María (1986), *La arquitectura malagueña del siglo XX. Enrique Atencia Molina,* Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte.

— (1988), «Apropiación y símbolo: el Mercado de Mayoristas de Málaga», *Boletín de Arte*, n.º 9, Universidad de Málaga, pp. 279-294.

— (1992-1993) «Enrique Atencia Molina: Medio siglo de arquitectura malagueña» (I), *Boletín de Arte*, 13-14, Universidad de Málaga.

NAVARRO, María I. (2004), «La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española de la segunda modernidad», *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Actas Congreso Internacional, 25-26 marzo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, p. 62.

PARDO GONZÁLEZ DE QUEVEDO, Carlos (2006), «La primera terminal civil», *Revista Rompedizo,* Boletín Cultural de la Asociación de Amigos del Museo de Aeropuertos y Transporte Aéreo, n.º 1, septiembre 2006, pp.11-16.

PAREJA LINARES, José (2006), «Los gurripatos. Escuela de Especialistas de Aviación», *Isla de Arriarán*, XXVII, junio 2006, pp. 171-186.

PASTOR PÉREZ, Francisco y REINA SEGOVIA, Marcos María (1995), «El Mercado de Mayoristas de Málaga: acercamiento a dos anteproyectos desconocidos», *Boletín de Arte*, n.º 16, Universidad de Málaga, pp. 249-260.

PIELTÁIN ÁLVAREZ-ARENAS, A. (2003), *Los hospitales de Franco, una versión autónoma de una arquitectura moderna,* Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

PORTELA SALDOVAL Francisco José (2002), «El eco del Escorial en la arquitectura española de los siglos XIX y XX», *El monasterio del Escorial y la arquitectura*, Actas del Simposium, del 8 al 11 de septiembre.

PORTILLO FRANQUELO, Pedro (1998), *Málaga y su Escuela de Peritos. Ambiente, personajes no famosos de una época y 50 años de recuerdos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

RAMÍREZ, Juan Antonio *et al.* (1987), *El estilo del relax. N-340, Málaga, h. 1953-1965*, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Málaga.

REINOSO BELLIDO, Rafael (2005), *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959,* Colegio de Arquitectos de Málaga/Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

RIPOLLÉS, Ernesto; BOTELLA, Aurelio y ARROLLO, Ambrosio (1943), «Plan de estructuraciones sanitarias del Patronato Nacional Antituberculoso». Primer premio, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 15, p. 121.

RODRIGO ECHALECU, Ana María (2009), *Las bibliotecas públicas durante el primer franquismo: entre la continuidad y la ruptura*, Memoria de máster, Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, pp. 116-118.

RUBIO DÍAZ, Alfredo (1986), *Paseos por Málaga, ciudad del Paraíso*, Málaga.

— (2003), *Málaga, de ciudad a metrópolis*, 2 vol., Asociación Provincial de Constructores y Promotores de Málaga, Málaga.

RUIZ CABRERO, Gabriel (2001), *El moderno en España 1948-2000*, Tanais, Sevilla.

SAMBRICIO, Carlos (1977), «¡Que coman República!... Introducción a un estudio sobre la reconstrucción en la España de posguerra. Arquitectura para después de una guerra 1939-1949», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo,* n.º 121, enero, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, pp. 21-33.

SEGUÍ, José (1999), «J. González Edo: análisis de su obra», *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* año VII, n.º 28, pp. 120-129.

SPEER, Albert (2001), *Memorias,* Acantilado, Barcelona.

THORNE, Marta (1983), «Entrevista con Miguel Fisac», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme,* n.º 157, p. 100.

TORDESILLAS, Antonio Álvaro (2006), «La unidad vecinal 'rural': del 'Parque Central' a Vegaviana», *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965),* Actas preliminares, Pamplona, 16 y 17 de marzo 2006, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 66-67.

URRUTIA, Ángel (1997), *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid.

— (2002), *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*, Universidad Autónoma de Madrid.

UTRILLA NAVARRO, Luis (1994), *Historia del aeropuerto de Málaga. La aviación malagueña de 1910 a 1992,* AENA, Málaga.

— (1999), *El aeropuerto de Málaga*, AENA, Málaga.

VÁZQUEZ, A. (2006), «Medio siglo de salud. El Hospital Carlos Haya cumple 50 años», *La Opinión de Málaga,* diario digital, 29 de enero, página web, http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2421/hospital-carlos-haya-medio-siglo-servicio-malaguenos/60490.html, consultado el día 13/05/2010.

VV.AA. (1986), *50 años de arquitectura en Andalucía (1936-1986)*, Géver, Sevilla, 1991.

VV.AA. (1987), *Málaga in memoriam. Cien años a pie de foto,* Arguval, Málaga.

VV.AA. (1987), *Plano-guía de la arquitectura malagueña*, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Málaga.

VV.AA. (2006), *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965),* Actas preliminares, Pamplona, 16 y 17 de marzo 2006, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.

VV.AA. (2007*), Arquitecturas desplazadas, arquitecturas del exilio español*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

VV.AA. (2010), *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*, Ministerio de Vivienda-Ediciones Lampreave, Bilbao.

ZAMORA FERNÁNDEZ, Ana (2009), «La depuración de funcionarios en la Diputación de Málaga durante el periodo franquista de 1937, a la luz de los documentos custodiados en su archivo, *Jábega*, n.º 99, CEDMA, pp. 15-30.

Documentos y artículos de periódicos

ABC (1936), «Obra Nacional de Construcción de casas para inválidos, empleados y obreros», 29 de diciembre, p. 15.

— (1936), «Un estadio en Málaga», 23 de junio, Madrid.

ABC (1937), «Disposiciones Oficiales», 29 de abril, p. 18.

— (1937), «Hogares confortables y alegres para familias modestas», 28 de julio, p. 19.

— (1938), «Málaga celebra el aniversario de su liberación», 9 de febrero, p. 13.

— (1939), «Aportaciones a la Obra Nacional de Casas para Caballeros Mutilados», 31 de marzo, p. 19.

— (1939), «Casas alegres e higiénicas para mutilados de guerra, empleados y obreros», 17 de marzo, p. 15.

— (1939), «Edicto. Se sacan a subasta las obras de construcción del mercado en calle de Mármoles», 28 de febrero de 1939, Madrid.

— (1942), «Reuniones del Patronato Nacional Antituberculoso baja la presidencia del ministro de la Gobernación», 27 de diciembre, Madrid, p. 25.

— (1944), «El Sanatorio Antituberculoso Generalísimo Franco se inaugurará mañana en Bilbao», 18 de junio, Madrid, p. 22.

— (1945), «Inauguración del Sanatorio Antituberculoso», 13 de mayo, Madrid, p. 2.

— (1945), «Inauguración del Sanatorio Antituberculoso», 9 de mayo, Madrid, p. 5.

— (1954) «Una ciudad infantil será construida en Torremolinos», sábado 27 de noviembre, Madrid, p. 43.

— (1956), edición de la mañana, «Franco presidió en Málaga varias inauguraciones, entre ellas la Residencia Sanitaria 'Carlos Haya' y la Casa de la Cultura», 1 de mayo, pp. 27-28.

ARRESE MAGRA, José Luis (1941), *Málaga desde el punto urbanístico*. Conferencia leída ante el micrófono de Radio Málaga Onda Corta el día 10 de mayo de 1941.

ARTIGAS, Miguel (1940), «El Palacio Provincial de Biblioteca, Archivo y Museo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Junta Bibliográfica y de Intercambio Científico, Madrid.

BIDAGOR, Pedro (1939), «Plan de ciudades», en *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939,* Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, Madrid.

BLEIN, Gaspar (1940), «La unidad urbana en Madrid», *Reconstrucción*, n.º 7, p. 16.

COAM, Comunicados de la Junta de Gobierno, «Depuración político-social de arquitectos», Acuerdo adoptado en sesión 2003.J/24.

CORT, César (1941), *Campos urbanizados y ciudades ruralizadas*, Federación de Urbanismo y de la Vivienda de la Hispanidad, Madrid.

D'ORS, Víctor (1937), «Hacia la reconstrucción de las ciudades de España», *Vértice, Revista Nacional de Falange*, FET y JONS, junio.

— (1938), «Confesión de un arquitecto», *F.E. Doctrina del Estado nacionalsindicalista*, n.º 2, p. 209.

— (1939), *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939*, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, Madrid, p. 31.

EL PAÍS (1977), «Gutiérrez Soto: la imagen cambiante de una arquitectura», 10 de febrero, Madrid.

FERNÁNDEZ CUESTA, Raimundo (1939), «Discurso pronunciado el 14 de febrero de 1938 en Burgos en el acto de clausura de la Primera Asamblea de Arquitectos», *Discursos*, Ediciones Fe, Madrid, pp. 29-30.

FET Y DE LAS JONS (1939), *Doctrina e historia de la revolución nacional española,* Madrid, Servicio de Publicaciones de FET y de las JONS.

GONZÁLEZ EDO, José Joaquín (1944), «Campo de Golf en Málaga», *Cortijos y Rascacielos,* n.º 21, Madrid.

— (1944), «Un cinematógrafo en Málaga», *Cortijos y Rascacielos,* n.º 24, Madrid, p. 24.

— (1945), «Labor de la Jefatura de Obras Públicas de Málaga», *Cortijos y Rascacielos,* n.º 27, Madrid, p. 14.

GONZÁLEZ EDO, José Joaquín (1948), «El nuevo edificio de la Jefatura de Obras Públicas de Málaga», *Cortijos y Rascacielos,* n.º 50, Madrid, p. 32.

— (1949), «Hostería en el Monte Gibralfaro», *Cortijos y Rascacielos,* n.º 52, Madrid, p. 31.

— (1950), «Concurso para unión del Parque con la Alameda en la ciudad de Málaga», *Revista Nacional de Arquitectura,* n.º 100, Madrid, p. 143.

— (1951), «Proyecto de Real Club Mediterráneo en Málaga», *Cortijos y Rascacielos,* n.º 63, Madrid, p. 32.

LA UNIÓN DE MÁLAGA, «Con toda solemnidad se colocó la primera piedra del nuevo campo de deportes», lunes, 22 de junio de 1936, p. 2.

—, Anuncio «Gran Verbena en la caseta de Martiricos del Excmo. Ayuntamiento con motivo de la colocación de la primera piedra del Stadium y a beneficio de Pro-Stadium», domingo 21 de junio de 1936, p. 11.

LA UNIÓN MERCANTIL, «Sobre el futuro estadio de Málaga. Entrevista a D. Pedro de Gorgolas», 12 enero de 1935, p. 12.

MUGURUZA, Pedro (1941), «Conferencia sobre problemas técnicos planteados en el mejoramiento de la vivienda humilde», *XVI Congreso de la Asociación para el Progreso de las Ciencias*, Zaragoza, diciembre de 1940, Publicaciones de la Asociación, Madrid, pp. 11-13.

MUNDO ILUSTRADO: Revista trimestral de monografías y actividades y ciudades ibero-americanas (1944), monográficos dedicados a Málaga y Melilla, año XXI, n.ºs 85-86, marzo, Madrid, s.p.

PRADOS y LÓPEZ, Manuel (1939), *Ruta malagueña triunfal del Caudillo*, 19 y 20 de abril del año de la victoria, Ayuntamiento de Málaga.

SERVICIOS TÉCNICOS DE FET Y DE LAS JONS (1939), *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción,* Madrid, Año de la Victoria.

VV.AA. (194?), *Sobre la miseria que nos legaron, la alegre justicia de la Falange,* Málaga, Servicio Provincial de Viviendas Protegidas de FET y JONS de Málaga, s.l., s.n.

VV.AA. (1942), «Visión de la Roma futura», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 8, pp. 1-6.

VV.AA. (1945), *Avance: construcciones de la Falange*, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, Málaga.

VV.AA. (1950), «Málaga maravilla de España. Detrás de las costas más bellas de Europa se alza una obra genial de reconstrucción, de engrandecimiento social, y de ordenación económica», *Mundo Hispánico*, n.º 32, Instituto de Cultura Hispánica, pp. 48-49.

VV.AA. (1950), «Concurso de unión del Parque con la Alameda en la ciudad de Málaga», *Revista Nacional de Arquitectura,* n.º 100, Madrid.

VV.AA. (1959), *Veinte años de paz en el Movimiento Nacional bajo el mando de Franco,* provincia de Málaga, Delegación Nacional de provincias de FET y de las JONS.

VV.AA. (1964), *Málaga, España en paz*, Instituto de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, Publicaciones Españolas, Madrid.

Entrevistas

Teresa Regojo Regojo

Jesús Guerrero-Strachan Carrillo

Pedro Portillo Franquelo

Luis Utrilla Navarro

Francisco Hidalgo del Valle

Juan Manuel Doblas, capitán ingeniero de infraestructuras de la Base Aérea de Málaga

Juan Arraez Cerdá, escritor e historiador aeronáutico y militar

Juan Manuel González, ingeniero aeronáutico, Ejército del Aire

Miguel Ángel Baldellou Santolaria

Fernando Sanz-Pastor

Raúl Gantes Rodríguez

Miguel Ángel del Pozo Tomé

Capítulo 6

La arquitectura del sol. El Movimiento Moderno durante los años cincuenta y sesenta

La arquitectura del sol. El Movimiento Moderno durante los años cincuenta y sesenta

Maite Méndez Baiges

A la memoria de Juan Antonio Ramírez

Situados sobre las coordenadas 36º 37'57'N de latitud y 4º30'18''W de longitud en Goolzoom, a vista de pájaro se puede apreciar un edificio con una forma llamativa, de caracol o concha marina, que contrasta con el panorama de rectangulitos que las plantas de los edificios aledaños dibujan sobre el terreno. También podría hacer pensar en el fósil de un animal antediluviano. Esas primeras evocaciones orgánicas se podrían ver acompañadas, a medida que hagamos sucesivos zooms, de otras de origen artificial, pues las formas de esta arquitectura, vistas así desde el cielo, también son comparables a una especie de ciudad espacial de película; tienen algo supersónico, de artificio propio de cine de ciencia ficción, especialmente patente en los croquis de este proyecto, que conservan un inconfundible aire de época, finales de los años sesenta [Fig. 1]. Es curioso, en todo caso, que permita acudir tanto a metáforas prehistóricas como futuristas el *Palacio de Congresos y Exposiciones* de Torremolinos, obra de Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares inaugurada en 1971. Y no es el único edificio de esta época y de este lugar que lo permite.

Es recomendable acercarse así a este edificio, desde un punto de vista elevado, e inmediatamente adentrarse en él, para, tras una visión integral, entender que el «olvidado simbolismo de la forma arquitectónica» no está reñido con una estricta vocación funcional. En el ámbito internacional, esto era algo que se encargaría de poner de manifiesto una parte nada desdeñable de la arquitectura de la década de los setenta. Algunos considerarían enseguida que una arquitectura capaz de suscitar metáforas iba a necesitar un nombre distinto al de modernidad, como por ejemplo, el de postmoderna; para otros, no había necesidad de nuevos nombres, pues este tipo de efectos no era más que la lógica evolución de la arquitectura moderna apreciada desde nuevos parámetros críticos. Lo cierto es que la descomposición del volumen prismático en distintos cuerpos funcionales, la clave de la organización espacial de este *Palacio de Congresos*, es un principio genuino de la arquitectura del Movimiento Moderno, aunque aquí llevado a una cota de fragmentación que tampoco es tan común en la historia del mismo.

El *Palacio de Congresos* de Torremolinos es un buen preámbulo para empezar a recorrer la «arquitectura del sol» que se produce en Málaga y la Costa del Sol durante las décadas de los cincuenta y de los sesenta, esa que constituye uno de los capítulos más característicos de la historia de la arquitectura del siglo XX en este territorio.

Para esta arquitectura se han ideado distintos nombres genéricos. Uno de los más conocidos, como es bien sabido, es el de «estilo del relax», nacido de la apreciación desde un punto de vista artístico de la arquitectura producida entre 1953 y 1965[1] en el eje malagueño occidental de la carretera nacional 340, una apreciación que se re-

1 Es el periodo que abarcaba este estilo en la primera edición del libro *El estilo del relax*, fruto de una idea de Diego Santos con fotografías de Carlos Canal y textos de Juan Antonio Ramírez, publicado en 1987, reeditado en 2010, por el Observatorio de Medio Ambiente Urbano. Esos límites cronológicos se han ampliado en el segundo volumen, *El relax expandido*.

monta a 1987 y debemos al artista Diego Santos, el historiador del arte Juan Antonio Ramírez y el fotógrafo Carlos Canal. De hecho, gracias a ellos, se puede asegurar que el enfoque desde el que se ha examinado esta arquitectura ha sido antes artístico, o histórico-artístico, que estrictamente técnico. Su mirada fue la primera en rescatar, en medio del desastroso marasmo arquitectónico y urbanístico que es la línea costera de Málaga, ejemplares valiosos de los que, además, es posible derivar un estilo común. La denominación se refería sobre todo a arquitectura del turismo, esa que casi siempre había sido y es despachada apresuradamente debido a su comprometedora identificación con operaciones meramente especulativas (de hecho, a menudo se reconoce en la alianza arquitectura-turismo el rostro más horripilante de la edificación moderna, y por lo tanto, un rostro que debe permanecer oculto, reprimido). Pero a la del relax se pueden añadir otras denominaciones, como la de «arquitectura del sol», que es asimismo el título de uno los estudios más completos de la arquitectura turística en la costa canaria y la peninsular mediterránea (VV.AA., Colegios de Arquitectos, 2002), de donde lo hemos tomado prestado para titular este capítulo. Incluso se podría hablar, siguiendo las sugerencias de la lectura del espléndido *La Costa del Sol en la hora pop*, de Juan Bonilla, de algo parecido a una arquitectura pop malagueña, o como también sugiere este escritor, de un «sol arquitecto».

Es a principios de los años cincuenta cuando España descubre y empieza a explotar la industria del turismo, que, poco después, en los sesenta, se habrá convertido ya en un fenómeno de masas. Entre 1951 y 1962 el número de plazas hoteleras en España crece un 244% (De Terán, 2003, p. 135). El turista es una pieza fundamental del sistema productivo de algunos países occidentales desde mediados del siglo XX. Sobre su condición gravita casi siempre un malentendido, y es que el turista, a pesar de que pueda parecer lo contrario, no es una pieza ociosa de ese sistema, sino que es un productor, y, en nuestro caso concreto, un trabajador de un sector que será clave para la economía española. El ocio no es aquí lo contrario del trabajo, sino más bien el producto del trabajo del turista. La arquitectura turística podría ser considerada, así, como la que se encarga de diseñar los lugares de trabajo –las fábricas– de este tipo de productor (hoteles, apartamentos, etc.). Decía Mies van der Rohe que la arquitectura es la voluntad de una época expresada en términos espaciales; y, en efecto, la arquitectura moderna de la Zona Metropolitana de la Costa del Sol (ZoMeCS)[2] es una expresión genuina de la sociedad de masas o sociedad de consumo, y de uno de sus más preciados frutos, el turismo, gran apisonadora de identidades y destructora de territorios y peculiaridades. Debido a su carácter, no debe extrañar que el paisaje y el territorio por el que pasa o ha pasado la explotación turística tenga por lo común un aspecto general altamente comercial, degradado tanto en su dimensión urbanística como arquitectónica, es decir, que sea claramente entrópico (como ocurre, en general, con el paisaje industrial). Estamos, como en Las Vegas, en un contexto ecléctico donde los signos reemplazan a la «arquitectura pura», pues también la Costa del Sol es el producto de un espacio público progresivamente privatizado, saturado por los signos del mercado, constantemente conectado a la producción y al consumo del turismo (parafraseando a Beatriz Preciado, 2005, p. 11). Se podría decir que esta es la forma en la que la arquitectura moderna toma posesión del territorio en Málaga y la Costa del Sol a mediados del siglo XX: en muchos casos, la arquitectura estaba destinada a servir más como reclamo turístico y como signo de lo moderno, que a ser incorporada al territorio por su puro valor arquitectónico. La arquitectura turística acaba produciendo a menudo el no-lugar, por eso parece casi natural que se aliara con lo que en ese momento resultaba el estilo más preparado para la producción de no-lugares; nos referimos, naturalmente, al Estilo Internacional, que hizo su verdadera entrada en Málaga en este momento, y de la mano del desarrollo turístico.

Enmarquemos la arquitectura de Málaga de los años cincuenta y sesenta dentro del panorama general de lo moderno en nuestro país. Algunas historias de la arquitectura española sitúan en el inicio de la década de los cincuenta el momento de la recuperación del pulso moderno que había

2 ZoMeCS es el acrónimo creado para «Zona Metropolitana de la Costa del Sol», zona de estudio oculta bajo el estereotipo de la Costa del Sol. Se trata también de un colectivo que en sus investigaciones y «derivas» por la zona, pone de manifiesto su carácter urbano no-planificado y abocado al desastre, así como los posibles intereses (económicos, estratégicos, etc.) que ejercen su presión sobre este territorio. Su enfoque rehúye sin embargo el tan socorrido lamento ante el estado de cosas, e intenta una forma inédita de abordar el futuro, a partir de la vitalidad que destila la zona y su peculiar naturaleza híbrida, como estímulos de una reinvención de nosotros mismos, sus habitantes. Véase Reinoso, Romero y Serrano en http://www.parabolica.org/costa_del_sol.htm.

asomado tímidamente durante los años de la Segunda República, para luego quedar interrumpido con la Guerra Civil y por la escasa tolerancia hacia las formas vanguardistas que aquejó al régimen franquista justo tras su implantación. Cuando España empieza a acoger de nuevo lo moderno dentro de sus fronteras, el Estilo Internacional se extendía como la pólvora por los cinco continentes, pero también era duramente criticado en sus lugares de origen por los arquitectos más innovadores del momento. Durante los cincuenta y los sesenta esta crítica conducía al debate sobre racionalismo-organicismo (las propias revistas españolas se preguntaban si estábamos asistiendo al final del racionalismo), a la crisis de los CIAM, al despuntar del prestigio del empirismo nórdico, al nacimiento de propuestas como las que entrañaba el nuevo brutalismo, el metabolismo, las posturas experimentales de grupos como Archigram o la Internacional Situacionista, y la formulación de un «regionalismo crítico» procedente de diferentes geografías y que se postulaba como un recambio válido para estos tiempos de crisis. Con sus fervientes partidarios, múltiples caminos despuntaban así sobre el horizonte de la arquitectura mundial como alternativas sólidas al Estilo Internacional que no por ello dejaba de extenderse sin apenas cortapisas por todo el globo terráqueo, en parte, como efecto de la propaganda política del bloque liderado por los EE.UU. La implantación definitiva, y tardía, de lo moderno en España acabó dándose en forma de aluvión; nuestro país recibió y adoptó simultáneamente elementos de esas corrientes. De ese aluvión es fiel testimonio la arquitectura de la Costa del Sol entre los años cincuenta y los setenta. Y su sincretismo aún será mayor porque se le sumarán rasgos peculiares de la zona. De hecho, si pasamos de la perspectiva española a la regional, hemos de tener en cuenta este otro ingrediente, según el cual en Andalucía «hubo otra forma de compaginar la tradición local con la modernidad que suponía un grado de humor casi surrealista» (Ruiz Cabrero, 2000, p. 39).

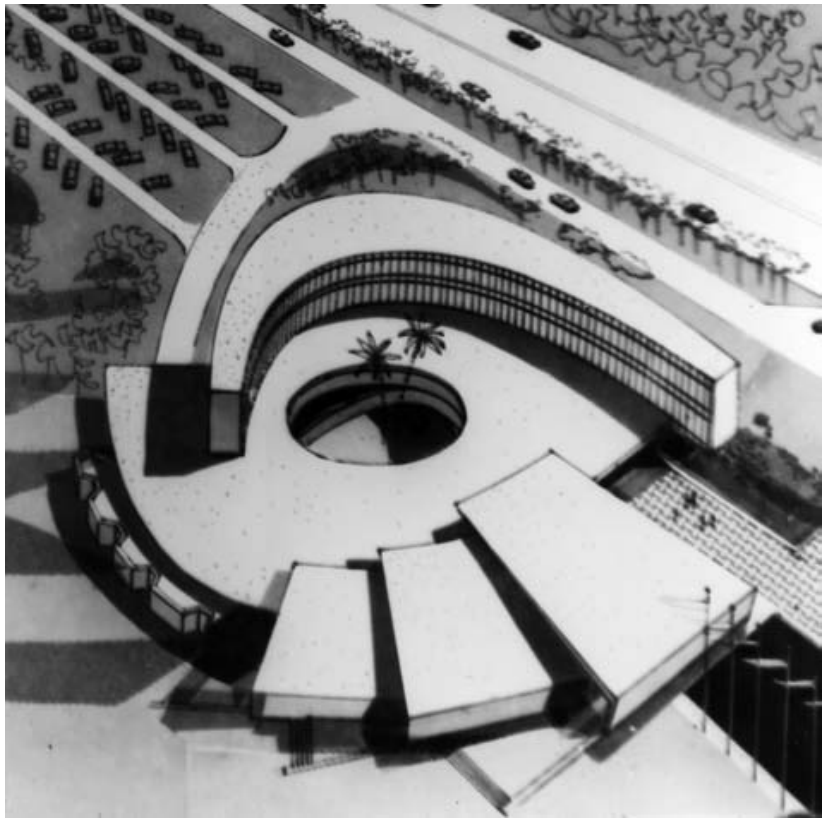


Fig. 1. R. de La-Hoz y G. Olivares, Croquis del Palacio de Congresos de Torremolinos, 1967 (Archivo Rafael de La-Hoz, Madrid)

En Málaga y la Costa del Sol esta modernidad irrumpe a mediados de siglo de un modo tan desordenado como desenfadado, desprejuiciado, heterodoxo y heterogéneo, aparte de comercial. No olvidemos que su arquitectura no proviene de los centros de decisión y debate de lo moderno (Madrid y Cataluña), y que no aspira ni mucho menos a ocupar un lugar relevante en los mismos. Es doblemente periférica, por su ubicación geográfica, y por estar altamente determinada por condicionantes de mercado, no por una voluntad estética.

El resultado será una arquitectura híbrida, impura, culta y popular al mismo tiempo, con deseos de dar apariencia de vanguardia pero a ratos también firmemente anclada en lo vernáculo, que mira al pasado y al futuro, a los arquitectos de asentado prestigio casi tanto como a la iconosfera de la cultura popular urbana –como por ejemplo el estilo *googie* de la California de los cincuenta–, a América tanto como a Europa; además, no teme al *kitsch*, como es lógico si pensamos en que está hecha a la medida exacta de los gustos del consumidor.

La verdad es que gran parte de la arquitectura malagueña contemporánea no pasa de ser mera construcción. Ahora bien, entre el desorden de la construcción, también hay ejemplos de arquitectura dignos de destacar, debido a distintas razones: sus soluciones constructivas, espaciales, formales, la búsqueda de resultados dignos dentro de la producción de masas, o incluso a sus originales hallazgos, que le imprimen una personalidad especial; o interesan, sencillamente, por dar testimonio de lo que ha sido la arquitectura contemporánea en Málaga. Algunos de estos ejemplos, como enseguida veremos, se deben a arquitectos de sólido prestigio nacional, procedentes de distintas generaciones, como Gutiérrez Soto, García de Paredes, Blanco Soler, Miguel Fisac, Antonio Lamela, Rafael de La-Hoz junto a Gerardo Olivares, a quienes se añaden otros nombres más prolíficos en una dimensión más local: Jáuregui Briales, González Edo, Manuel Jaén Albaitero y Manuel Jaén de Zulueta, Luis Alfonso Pagán, José María Santos Rein, Enrique Atencia, Fernando Morilla, Antonio García Garrido, César Olano, Carlos Verdú, etc. y arquitectos extranjeros como Robert Mosher, Bernard Rudofsky, Peter Harnden y Lanfranco Bombelli.

El estilo del relax y sus rasgos

Una parte importante de la arquitectura moderna que se produjo en Málaga durante estas dos décadas, puede englobarse dentro del así llamado «estilo del relax». La idea de la existencia de un aire común que singularizaría a una serie de edificios u objetos de diseño en Málaga y la Costa del Sol procede del artista Diego Santos, adquiere su exacta consistencia visual en las fotografías de Carlos Canal y su formulación conceptual en un texto de Juan Antonio Ramírez. Lo que identificaron en 1987 como estilo no había nacido en realidad con una voluntad deliberada de configurarse como tal, pero ambos artistas y el historiador del arte advirtieron su presencia en un buen puñado de ejemplos y, así, dieron curso a la posibilidad de que fueran descritos y contemplados bajo unos rasgos comunes, que los convertía en los auténticos «monumentos» de la zona [Fig. 2]. No todo lo moderno en este momento y lugar es estilo del relax, pero es necesario prestarle una atención preferente si queremos llegar a una justa comprensión de la implantación del Movimiento Moderno en Málaga.

Pero, ¿cuáles eran esos rasgos que hacían que estos edificios construidos en Málaga y la costa, a lo largo del eje de la N-340 entre 1953 y 1965 configuraran el estilo del relax? Atendamos a lo que escribía el propio Juan Antonio Ramírez en 1987. El estilo del relax, afirmaba, supone la alegre inconsistencia de lo moderno sustituyendo a una raída y grave tradición, la de la arquitectura del franquismo. Se ha de entender como una modernidad sincrética para sueños estandarizados, los del turismo. Además, es un estilo de consumo que toma elementos de todas las vanguardias al mismo tiempo. Ramírez encontraba en él un algo candoroso, muy modernamente *chic*, sin teoría ni marco doctrinario algunos. También señalaba que sus formas atrevidas y caprichosas proceden del «candelismo», es decir, que en algunos casos (sobre todo en los de gasolineras, marquesinas de hoteles y bares) se inspira en las formas cultivadas por arquitectos como Félix Candela, a los que se podrían añadir Torroja y Niemeyer. El estilo del relax anunciaría el triunfo de la vida moderna y es un estilo imperialista porque lo invade todo (muebles, edificios, ceniceros y un sinfín de objetos). Aunque se trata de un lenguaje serializado y uniformado, aún admite detalles a mano, peculiares e imprevisibles, porque en él también cabe lo artesanal. Hay aún otro rasgo fundamental, el hecho de que se trate de un estilo que no se toma a sí mismo muy en serio, pues su eficacia comercial se apoya en una tenue ironía que a veces llega a convertirse en abierta hilaridad: «los diseñadores convierten la abrumadora trascendencia de la vanguardia en una suave caricatura», por eso resulta candoroso y se puede afirmar que es fruto de la frivolidad. También es retrofuturista, pues lo mismo evoca formas futuristas y tecnológicas, que otras vernáculas, arraigadas en la cultura local. Se podría decir que el estilo de la arquitectura de Málaga y la Costa del Sol procede a menudo de un entrecruzamiento de una modernidad culta, la del Estilo Internacional, con una modernidad consumista y más desprejuiciada. Quizá por ello le sientan a la perfección calificativos como el de «populuxe», o incluso, «cutre de luxe». Cuando se inclina más hacia esta última parece, por momentos, la aclimatación del *Googie Style* californiano de los años cincuenta (prolífero en boleras, bares o gasolineras) a una región cos-

Fig. 2. Mapa de monumentos en *El estilo del relax,* de Diego Santos, Carlos Canal y Juan Antonio Ramírez, Málaga, 1987

tera de la Europa meridional. Conviene no olvidar, advertía ya Juan Antonio Ramírez, que es el estilo que aparece dibujado en los tebeos de la época: una especie de encuentro entre los paisajes supersónicos de los Jetson, los prehistóricos de los Picapiedra y los cutre modernos de las hermanas Gilda. Y es que, en efecto, lo podemos comprender como una modernidad distendida que desde la Europa del sur mira hacia EE.UU., donde precisamente lo moderno, desde el final de la II Guerra Mundial, deja de ser una cuestión de élites estéticas e intelectuales para convertirse en un fenómeno de masas, incluso en un medio de comunicación (como ha planteado Beatriz Colomina, 2010).

Cabría también señalar que este diseño arquitectónico acabó por dar forma al escenario idóneo para una cierta manera de vivir durante la época dorada de la Costa del Sol; casi se podría considerar este estilo un estado de ánimo: despreocupado, festivo, vacacional y veraniego, afín al mambo, a la laxitud playera y sexual, todo lo cual contrastaba con las costumbres y la retórica oscurantista del régimen de Franco. Por esta costa se introducía un tipo de modernidad que, con su actitud, también constituía un modo de amenaza a la dictadura.

En suma, se podría decir que la arquitectura de Málaga y la Costa del Sol en los años cincuenta y sesenta es el testimonio de una sensibilidad paradójica, esa a la que se refería Robert Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* cuando escribía: «una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad». Sin olvidar que se da en un contexto de alboroto arquitectónico y urbanístico, en unas condiciones en las que «El caos está muy cerca; es su cercanía, no su evasión, lo que le da fuerza» (Venturi, 1992, pp. 25 y ss.). Y aunque las ideas del matrimonio Venturi se han visto ciertamente distorsionadas por el peso retrospectivo de lo posmoderno, su reivindicación del pop, su conciencia de las condiciones que impone a la arquitectura una

Fig. 3. F. Morilla Cabello, Bazar Aladino, Torremolinos, 1953 (foto: C. Canal en *El estilo del relax*, 1987)

nueva iconosfera, son puntualmente válidas para la arquitectura también desprejuiciada, a ratos *kitsch* y hortera, playera, mediterránea e informal con la que aquí nos encontraremos.

La inminente modernidad de los 50

A lo anterior convendría añadir lo que advertía José Miguel Morales Folguera en su estudio sobre la arquitectura turística, publicado en 1982, que el racionalismo «se da pocas veces en la Costa del Sol de forma completa, por lo que tampoco sus edificios responderán enteramente a los principios formulados por un Gropius o un Le Corbusier, apareciendo amalgamados con finalidades claramente especulativas» (Morales Folguera, 1982, p. 73).

En la arquitectura de la Málaga de los años cincuenta todavía no se aprecia, de un modo generalizado, una decidida modernidad; se hace patente, más bien, algo híbrido, por ejemplo en algunos edificios de arquitectos de prestigio, como el usual recurso al art déco, cruzado con racionalismo, que vemos en la *Farmacia Méndez*, de Enrique Atencia Molina, 1950-52. Debido a esa falta de referentes modernos directos *in situ*, en este panorama resultan extraordinarias algunas obras que sí comportan la implantación más firme de una arquitectura basada en los parámetros de lo moderno. No es extraño tampoco, en este momento, que algunos de ellos destaquen por su singularidad, lo cual si bien impide que se conviertan en modelos propiamente dichos para la arquitectura por venir, sí nos permiten vislumbrar algunas pautas por las que habrá de transitar esta. Entre estos pioneros cincuenteros de la modernidad malagueña se encuentran algunos edificios que se han hecho míticos, como el *Bazar Aladino* en Torremolinos, de Fernando Morilla Cabello (1953), los hoteles *Pez Espada,* también en Torremolinos, de Juan Jáuregui Briales con Manuel Muñoz Monasterio (1959-60) y *Málaga Palacio* (Málaga, proyecto de 1957, construido entre 1960 y 1968) de Jáuregui Briales, y ya al final de la década, lo más parecido a una obra maestra orgánica que se puede encontrar en la zona, la *Casa Lange* de Robert Mosher (Málaga, 1959). Con estos ejemplos se alcanza a comprender que en territorio malagueño, es casi siempre en los programas asociados al turismo donde se encontrará el lugar más apto para el acomodo de lo moderno. Y que en virtud de los imperativos del turismo, la arquitectura encajará en los moldes de lo popular y estandarizado. Su punto fuerte no es el elitismo, sino que se orienta a esa idea que Juan Antonio Ramírez identifica como propia del relax: seguir tácitamente el eslogan de «la vanguardia es para todos». Si pensamos en términos globales, percibiremos mejor la relevancia de esta consigna, pues es por entonces, a mediados de siglo, cuando el arte contemporáneo, encabezado por actitudes neodadaístas y pop, decide inundar el arte culto, o *hi cult*, de unas dosis de *kitsch* poco aptas para espíritus elitistas.

Como apuntábamos, uno de los pioneros es un edificio tan singular como el *Bazar Aladino*, 1953, en Torremolinos, de Fernando Morilla Cabello [Fig. 3]. Anuncia la nota algo estrambótica que presidirá la arquitectura de este momento. Se trata de un edificio que evoca la forma de un barco (con ojos de buey, barandillas, esquinas redondeadas, chimeneas de ventilación). Pérez Escolano lo incluye en la lista de vástagos de la estética náutica aplicada a edificios de playa, inaugurada con un icono del Movimiento Moderno peninsular: el *Club Náutico de San Sebastián* de Aizpurúa y Labayen (1928-29); etiqueta el *Bazar* bajo la categoría de «remedos naif» de esta tendencia (Pérez Escolano, 2003, p. 19). Ha sido estudiado detenidamente por Rosario Camacho, que explica que tomó forma como centro cívico y centro comercial en planos y memoria fechados en 1953, y lo relaciona con una idea fundamental para entender la arquitectura del turismo que este mismo edificio está inaugurando: «El arquitecto, el diseñador urbano, saben que es esencial a la arquitectura del ocio 'la cualidad de oasis dentro de un contexto quizá hostil' (Venturi) y ofrecer la capacidad para que el visitante asuma un papel diferente al de su vida cotidiana» (Camacho, 1987,

p. 91). De ahí que, argumente también Camacho, el barco, no es aquí un estímulo para la creación arquitectónica, sino un modelo de «ornato o sobrepuesto arquitectónico utilizado con otras intenciones», directamente ligadas a los símbolos propios de un lugar de vacaciones, reclamo para captar al visitante y convertirse en medio u objeto de su deseo, a lo que contribuiría asimismo las connotaciones de su nombre, Aladino, que remite a «la lámpara maravillosa, latente en nuestro subconsciente más infantil, capaz de hacer posibles los sueños de vacaciones, muchos de ellos materializados en los objetos que allí se venden y en el escenario en que se ofrecen» (Camacho, 1987, p. 91). La autora lo asocia a la cadena de connotaciones del barco: desplazamiento a un mundo de fantasía, al placer, la aventura, el lujo, etc. que lo cualifican como un eficaz «edificio anuncio o edificio reclamo».

Es interesante que uno de los primeros edificios modernos de la Costa del Sol remita al barco, esa máquina por la que Le Corbusier sentía tan singular atracción. El paquebote es la metáfora de su *Unidad de habitación*, que tendrá algunos seguidores de gran relevancia en la arquitectura malagueña contemporánea, como ahora se verá. El barco es una heterotopía, de acuerdo con la definición ideada por Michel Foucault; y heterotopía es también, precisamente, la ciudad de vacaciones diseñada para el turista (cfr. Foucault, 2008).

Entre los otros puntos de arranque de lo moderno que iba a deparar la década de los cincuenta en Málaga hay precisamente una ciudad de vacaciones y dos hoteles, todos ellos coetáneos, aunque deudores de influencias de corrientes arquitectónicas internacionales de lo más diversas. Ya dijimos que estamos ante una modernidad de aluvión, que, poco doctrinaria, acoge alegremente las modas que flotan en el ambiente. Así, aquí podremos pasar del organicismo y la expresividad de la *Ciudad sindical de vacaciones*, 1956-63, de Manuel Aymerich Amadiós y Ángel Cadarso del Pueyo, en Marbella, a los aires levemente expresionistas que presiden la composición de los dos hoteles mencionados de Jáuregui Briales, el *Málaga Palacio* y el *Pez Espada*. Este arquitecto había concluido sus estudios de arquitectura en 1928, y ahora, en los cincuenta, estos dos proyectos lo convierten en un decidido introductor del Movimiento Moderno en la ciudad, a pesar de que otra parte de su obra es francamente historicista. De hecho, el conjunto de sus obras, situadas precisamente a pocos pasos unas de otras, en el centro de Málaga, reflejaría en realidad la indecisión estilística –entre el historicismo y la modernidad– propia de la arquitectura del periodo franquista. Con el *Hotel Pez Espada*, 1959-60, de Torremolinos, obra conjunta de Jáuregui Briales y Muñoz Monasterio [Fig. 4], hizo su aparición uno de los primeros hoteles de lujo de la Costa del Sol, un edificio emblemático, tanto por la novedad que suponían sus formas arquitectónicas como por el hecho de que se convertirá enseguida en el centro de jugosas anécdotas de la vida social del momento, e importante seña de reconocimiento de la zona, como símbolo de vida nocturna y glamourosa, frecuentado por estrellas de Hollywood, jeques árabes, nobles británicos, etc.[3] El brillo que estos le daban, la modernidad que acogía con regocijo un edificio como el *Hotel Pez Espada*, contrastaban con la

Figs. 4 y 5. J. Jáuregui y M. Muñoz Monasterio, Hotel Pez Espada, Torremolinos, 1959-60: fachada principal e interior (foto: C. Canal y postal en *El estilo del relax*, 1987)

3 El escritor Alfredo Taján ha recreado recientemente este ambiente en la novela *Pez Espada,* Ediciones del Viento, A Coruña, 2011.

Fig. 6. J. Jáuregui Briales, Hotel Málaga Palacio, Málaga, 1960-68, en una postal de ca. 1970 (Archivo Municipal de Málaga [AMM])

cruda realidad política española, eran ciertamente una forma de modernidad que chocaba con las costumbres de la época. Al parecer, Frank Sinatra protagonizó en este hotel un incidente que provocó que se le invitara a abandonar el país, cosa que hizo dejando bien manifiesto su «odio por estos sucios bastardos fascistas». De todas formas, el modo de vida, no importa si real o imaginario, que prometía la Costa del Sol, parecía haber encontrado su marco ideal en un hotel semejante. Se puede afirmar que aquí se toma la decisión de recurrir al Estilo Internacional para cubrir las necesidades, crecientes de ahora en adelante en este territorio, del turismo de vacaciones de sol y playa. En reiteradas ocasiones (por ejemplo en VV.AA.-Colegios de Arquitectos, 2002, p. 263, y Bonilla, 2007, pp. 123 y ss.) se ha afirmado que este edificio se convirtió en el buque insignia y en el presagio de lo que vendría a continuación, prototipo y espejo de los posteriores. «Su construcción [...] representó un 'punto de no retorno' para la industria del ocio local. El prototipo se había creado y sólo faltaba el juego infinito de la reiteración y la variante» (Ramírez, 1987, p. 41).

Situado a lo largo de un eje perpendicular a la costa que, al contrario de lo que ocurre con algunas de sus secuelas, no lo convierte en un impedimento para las vistas al mar de sus vecinos, incorpora en su diseño, como escribe Igor Vera, las tendencias revisionistas del Movimiento Moderno en esos años, en los que se dulcifica la rigidez de la forma estrictamente derivada de la función, con la introducción de juegos de colores, texturas, líneas ondulantes, etc. Las dos grandes escaleras del vestíbulo configuran el aspecto de la fachada principal, caracterizada por el cuerpo semicilíndrico que alberga la escalera principal, siendo la formalización del resto de las fachadas variada con un uso diferenciado, en función de la orientación, de parasoles y antepechos.

«Visto con cuidado –aseguraba Ramírez– el *Pez Espada* exhibe con vehemencia poco habitual los rasgos más notables del estilo del relax» (Ramírez, 1987, p. 42), y, especialmente, en la escalera, cilindro de cristal traslúcido, o sugerente linterna en las horas nocturnas, que se proyecta al exterior en la fachada de entrada, que no solo concede protagonismo a un elemento de recorrido, como quería el racionalismo desde su más temprana hora, sino que consigue aquí dotarlo de una sólida seña de identidad.

Este hotel prototipo tenía la personalidad suficiente como para singularizarse; y es que el Estilo Internacional era fácilmente importable, sí, pero no olvidemos que frecuentemente se asociaba a la imagen de eficacia de las grandes corporaciones del mundo capitalista, estaba quizá demasiado identificado con la eficiencia tecnológica y productiva vital para el bloque occidental. De ahí que si bien para satisfacer la necesidad de imprimir a un hotel como este un sello de modernidad se hallara en el Estilo Internacional una perfecta garantía, puede que también se haya sentido la necesidad de rebajar sus connotaciones de rigor con los detalles ondulados, arriñonados y, en definitiva, caprichosos que lo acomodarían mucho mejor al ambiente y el ánimo de vacaciones que también era imprescindible transmitir. Entre estos elementos se encuentran la marquesina de entrada con su singular columna troncocónica invertida, el pavimento interior con sus formas de amebas blancas sobre fondo negro, la formas onduladas de la piscina, o los pilares de la planta baja «de un encantador mármol ficticio blanco» (Ramírez, 1987, p. 41) [Fig. 5]. Y en este tipo de elementos gratuitos o caprichosos es donde podemos ver la especificidad de una arquitectura hecha para un estado de ánimo vacacional, relajado.

El otro hotel, el *Málaga Palacio* (cuyo proyecto data de 1957 y cuya construcción correspondería ya a la siguiente década, 1960-68) [Fig. 6], se distingue por su perfil semiescalonado en altura y su esquina cilíndrica, formada por una curva de amplio radio, que conforma el acceso principal. Ambos elementos constituyen casi una constante en la arquitectura contemporánea de la ciudad, aunque este caso se

inspira concretamente en el *Cine Capitol* de la Gran Vía madrileña, de Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eded, de los treinta, y por lo tanto en la tipología de «rascacielos» madrileño. Las bandas horizontales de huecos y vacíos que surcan su fachada, junto a esta curva, le confieren un aspecto expresionista[4]. La fachada se divide en altura en un zócalo de piedra oscura, con la entrada principal y un cuerpo central de doce plantas de altura más ático. En los últimos cuatro pisos, a modo de remate de tintes dinámicos, la fachada da la impresión de escalonarse gracias a que la línea horizontal de las terrazas se acorta en sus extremos. Polémico por su altura, por su volumen, a juicio de algunos exagerado, y bajo constante acusación por no demostrar la suficiente sensibilidad hacia su entorno (se encuentra junto a la catedral de Málaga, en el centro histórico), imprime sin embargo una clara marca de la modernidad de la ciudad. Como también lo consigue uno de sus vecinos, debido igualmente a Jáuregui Briales con proyecto de Manuel Cabanyes Mata, el *edificio de viviendas y oficinas «la Equitativa»*, 1956 [Fig. 7], dentro de esa categoría de arquitectura de compañía de seguros que busca singularizarse, para ser reconocida como marca, y que, efectivamente, se ha convertido en un claro hito urbanístico. Con su ambición de asimilarse a un rascacielos y con elementos característicos como palmetas, pérgolas, y sobre todo, una torre de inspiración islámica[5], destaca en el *skyline* de la ciudad como una especie de alminar.

Dejando al margen las disputas entre los supuestos beneficios o perjuicios del patrimonio histórico frente al contemporáneo, cabría en todo caso plantearse aquí si frente a ciudades como Sevilla, Córdoba y Granada, con un mayor lastre del pasado, Málaga, y la Costa del Sol, no tienen sus señas de identidad no tanto en un pasado histórico de siglos, sino precisamente en los signos de lo moderno, incluida, claro está, la arquitectura de la que aquí nos estamos ocupando. De hecho, no contar con ese lastre puede que la haya catapultado de un modo más decidido hacia la vanguardia, hacia la construcción de lo que hoy es ya el pasado que en su día, con estas obras, estaba siendo imaginado como futuro.

Un ejemplo completamente distinto de la recién estrenada modernidad en este territorio lo procura la *Ciudad sindical de educación y descanso*, 1956-63, de Manuel Aymerich Amadiós y Ángel Cadarso del Pueyo, en Marbella[6] [Fig. 8]. Se podría afirmar que es una mezcla lograda de ingredientes diversos: por un lado, se incorpora a los aires organicistas, y, sobre todo, a los propios del «surreoide curviquebrado»[7] que soplaban por

Fig. 7. J. Jáuregui Briales y Cabanyes Mata, Edificio la Equitativa, Málaga, 1956, en una postal de ca. 1970 (AMM)

4 Cercano al de los *Almacenes Schocken* o a la *Columbushaus* de Mendelsohn, de los años veinte. Aunque este aspecto se acusa aún más en el edificio que ocupa la esquina opuesta de su misma manzana, el *Garaje Catedral,* de José Luis Esteve, 1970, que ofrece además su contracurva.

5 «El yamur islámico remata la torre, cuya composición de huecos en el campo central se basa en la distribución de estos en los paños de sebka de los alminares almohades», en Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín (2005), p. 91. El yamur es el elemento metálico, con tres o más esferas de contenido simbólico, que remata los alminares de las mezquitas, y que, en efecto, corona la de este edificio. La sebka es un elemento decorativo geométrico, de rombos entrelazados, de la arquitectura almohade, y que en el edificio de la Equitativa aparece en el ático de la torre.

6 Ha recibido distintas denominaciones: *Ciudad sindical de vacaciones, Ciudad residencial de vacaciones tiempo libre, Ciudad residencial para productores y Ciudad sindical de educación y descanso*. Está situada en la carretera nacional 340, Km. 197, Elviria, Marbella, Málaga.

7 Es la denominación que acuña Juan Antonio Ramírez para un estilo de moda en la época, de osadas cubiertas flotantes y formas preferentemente curvilíneas, visible en la arquitectura de Niemeyer, en los paraboloides hiperbólicos de Félix Candela, y en la *terminal de la TWA* de Saarinen. Cfr. Juan Antonio Ramírez (1992).

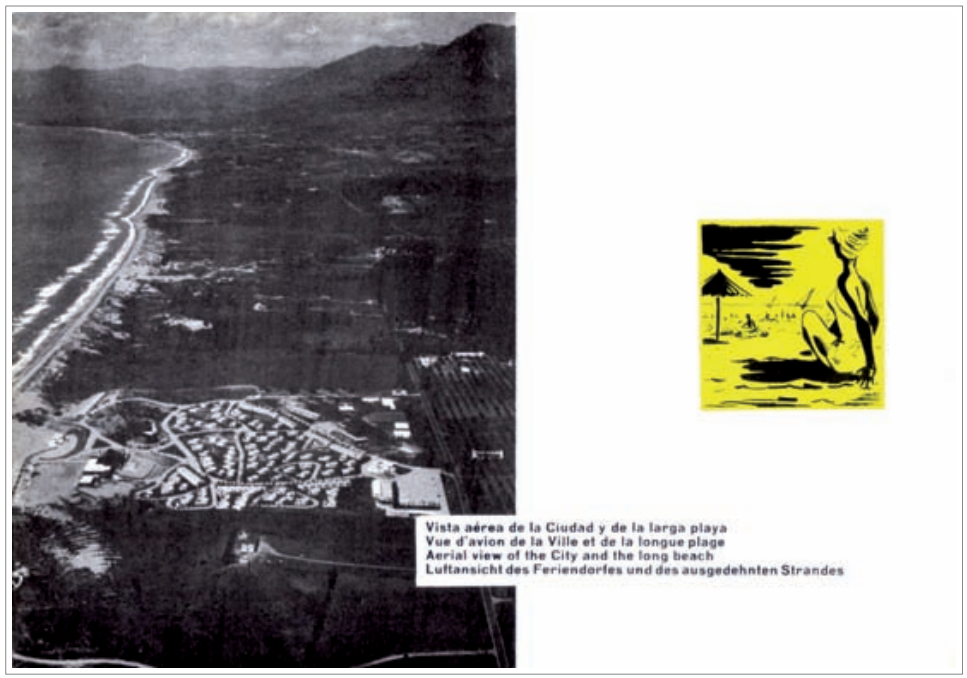


Fig. 8. Página de un folleto propagandístico de la *Ciudad Sindical* editado en 1963 por la O. S. de Educación y Descanso

una parte de la arquitectura internacional como recambio a la rigidez geométrica y fría del racionalismo; asume, además, algunos de los postulados tradicionales de la ciudad-jardín; y cultiva recursos propios de lo vernáculo mediterráneo (recordemos que el Movimiento Moderno en España preconizaba su incorporación). Todo ello, puesto al servicio de una «ciudad» de vacaciones lo más autosuficiente posible, situada al borde del mar, y que, bajo iniciativa y patrocinio estatal (con un nombre de aroma tan franquista como el de Obra Sindical de Educación y Descanso de la Delegación Nacional de Sindicatos), «pueda acoger durante el disfrute de las vacaciones a los productores y sus familias y proporcionarles un saludable y grato descanso», tal y como se afirmaba en el artículo sobre el proyecto que publicó en 1956 precisamente la *Revista bimestral de la obra sindical del hogar, Hogar y arquitectura* (S.A., 1956, p. 38), donde se advertía que este era uno de los proyectos presentados a concurso. Como otros proyectos de este entorno, se encuentra situada entre la carretera nacional 340 (la carretera paralela a la costa) y el mar, al que tiene acceso directo. Consiste en casi doscientas viviendas bajas, aisladas o pareadas, dispuestas con orientaciones distintas para evitar toda monotonía, y una serie de edificios de uso común (club, restaurante, iglesia, centro sanitario, comercial y servicios administrativos). Se idearon varios tipos de viviendas, con constantes como la «gran preferencia de la línea curva sobre la recta», «mucho sabor mediterráneo y alegre silueta», y una atención particular, mediante el empleo consciente de elementos vernáculos, como el patio andaluz y los muros encalados, a «la disposición espacial de recogimiento y la forma del muro [que] protegen la vivienda de los rigores del clima, de acuerdo con la tradición andaluza», y garantizan la intimidad y el aislamiento al mismo tiempo que conservan «su gran valor expresivo y decorativo». Para uno de los tipos de chalets, el C, se proyectó una disposición escalonada «para aprovechar los desniveles del terreno, solución típicamente mediterránea» (S.A., 1956, *passim*).

A vista de pájaro se puede apreciar bien el terreno de jardín sobre el que se sitúan las casas blancas, y el cuidado que se ha puesto en que entre ellas transiten caminos sinuosos; es decir, el proyecto se ve inspirado por una especial sensibilidad por el paisaje y el entorno, algo que, examinado retrospectivamente desde la actual Costa del Sol, aún resulta más admirable por insólito.

A menudo se ha llamado la atención sobre el carácter osado de la iglesia, un ejemplar arquitectónico ciertamente original, basado en el desarrollo helicoidal del muro, así como en el aumento gradual de su altura, para culminar en una torre-campanario [Fig. 10]. En el proyecto publicado en 1956 en la revista *Hogar y arquitectura*, se añadía: «Ha sido estudiada cuidadosamente la curva que describe la planta para conseguir del muro el máximo valor expresivo. La idea ascensional en el movimiento

del muro da el carácter religioso que conviene al edificio y produce un juego de sombras agradable» (S.A., 1956, p. 46). Tanto en la iglesia como en el edificio de recepción y en algunas de las plantas tipo del conjunto, se pueden reconocer homenajes al Le Corbusier de *Ronchamp* (obra que también alberga la idea de un vernáculo actualizado) y por supuesto a ese maestro, y amante, de la curva que era ya por la época el brasileño Oscar Niemeyer, quien exclamaba: «amo la curva libre y sensual; de curvas está hecho el universo» [Fig. 9]. Y es lo que podrían estar exclamando algunas arquitecturas del relax, que, por cierto, feminizan de este modo una arquitectura que vive en la pretensión de no estar connotada desde el punto de vista de género, de ser neutral en este sentido. Recordemos que Le Corbusier había escrito, por el contrario, «la recta es también sana para el alma de las ciudades, la curva es ruinosa, difícil y peligrosa, paraliza» (cit. en Román, 2005, p. 45). La arquitectura malagueña de estas décadas desmentirá los prejuicios racionalistas –¿y patriarcales?– a este respecto.

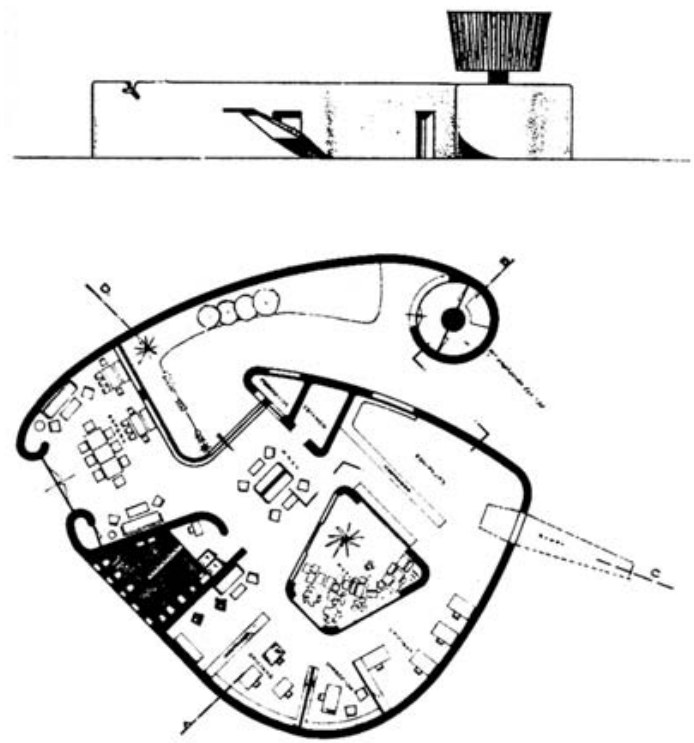


Fig. 9. M. Aymerich y A. Cadarso, *Ciudad sindical de educación y descanso,* Marbella, 1956-63: planta y alzado del edifico de recepción (en *Hogar y Arquitectura*, 1962, p. 11)

Ramírez hizo un acertado diagnóstico de todo esto: «Sus paredes de chinarro encalado, las terrazas planas, y las inútiles vigas de hormigón, sobresaliendo en los laterales, muestran un deseo candoroso, pero muy refinado a la vez, de conciliar la modernidad con lo popular. Tal maridaje es increíblemente enfático» (Ramírez, 1987, p. 60). Otros elementos de este conjunto arquitectónico [Fig. 10], como sus exageradas curvas, de raíz barroca y surreal, sus volúmenes extraños y sus alardes técnicos gratuitos, o el techo de la iglesia, una lámina de hormigón vagamente ameboide, flotando en el centro de un patio-nave, el depósito de agua, semejante a un motor de aviación, o, en fin, la rampa para equipaje que se alza desde el suelo hacia la nada, conducen a Ramírez a deducir que «tantos alardes injustificados de atrevimiento y 'modernidad' revelan, subrepticiamente, un puntito de ironía», o dicho de otro modo, que «teniendo en cuenta el patronazgo del sindicato vertical franquista, se puede suponer el deseo retórico de ir más allá, lo que solo podía conducir a una solución de falsete, no exenta de soterrada hilaridad» (Ramírez, 1987, p. 61). Además, no se debería menospreciar la fácil predisposición de estos ambientes para convertirse en escenarios metafísicos dignos del mejor De Chirico, como se puede observar en alguna de las postales de la época [Fig. 10].

Aún en la década de los cincuenta, es necesario prestar atención a un ejemplo de arquitectura residencial que también será proverbial por su forma de relación con el entorno, la *Casa Lange*, o *Pineda Alta*, de Robert Mosher, 1957, en la urbanización de Santa Paula, en Málaga [Fig. 11]. Es uno de los ejemplos más insignes de la arquitectura moderna de la ciudad, no solo por su calidad intrínseca, sino por haber sido proyectada y construida por el arquitecto norteamericano Robert Mosher, discípulo de Frank Lloyd Wright, «el mejor arquitecto del universo». Puesto que Mosher aplicó en esta vivienda unifamiliar algunos de los princi-

Fig. 10. Vistas de la *Ciudad Sindical de Educación y Descanso* de Aymerich y Cadarso en postales de finales de los años sesenta

pios que había experimentado como aprendiz de Wright, en ella es posible observar la aclimatación de lo mejor de la arquitectura doméstica organicista a las orillas del Mediterráneo peninsular. Como ha estudiado Elisa Cepedano, se trata del primer encargo en Andalucía que tuvo Robert Mosher, hecho por un militar norteamericano retirado, el coronel Roy Allert Lange.

En primer lugar, esta casa sigue la prescripción wrightiana de que la arquitectura se aparte o ceda su lugar a la naturaleza: por eso se adentra intencionalmente en un pinar, respeta y saca partido a los desniveles del terreno, o reserva espacio gentilmente, entre los elementos arquitectónicos, a los árboles. Ha sido objeto de análisis de Elisa Cepedano (en 2010, pp. 357-358, que incluye la publicación de los planos de planta y perspectivas dibujadas por el propio arquitecto), cuya descripción permite apreciar bien los detalles de esta lección wrightiana de arquitectura doméstica: «la casa se eleva sobre el terreno creando una serie de terrazas vinculadas a las estancias principales, al igual que hizo Wright por primera vez en la casa Heurtley y que luego repitió en las *Prairie Houses*»; parte de una composición de dos ejes perpendiculares, aunque mantiene una estructura en ele como las casas usonianas, distribuyendo las estancias principales en una de las salas, y las dependencias auxiliares en la otra; «eleva el techo del salón para crear una segunda línea de luz sobre la cornisa, el espacio interior fluye desde la terraza de acceso, atraviesa el estar y el comedor continuando hasta la terraza orientada al Sur, desde donde se contempla el jardín» (Cepedano, 2010, p. 358). En suma, continuidad espacial, cruce de ejes en planta, protagonismo de la horizontal, son los recursos wrightianos

Fig. 11. R. Mosher, Casa Lange, Málaga, 1957 (fotos: C. Canal)

que Mosher aplicó a la *Casa Lange,* como si las míticas viviendas de las praderas norteamericanas hubieran hecho acto de presencia en la capital de la Costa del Sol. Ahora bien, la *Casa Lange* presenta algunas peculiaridades, como su bicromatismo, la leve inclinación de sus muros, el hecho de horadar las marquesinas que coronan las ventanas, o el de crear vacíos en las esquinas de los parapetos de las escaleras. Cepedano ha estudiado otros proyectos de Mosher en la Costa del Sol, como el *Rancho Domingo* en Benalmádena, 1960-70, la *Casa Lodge* en Petronila, Marbella, 1967, y *el Remanso*, en Nagüeles, Marbella, 1971 (Cepedano, 2010, pp. 358 y ss.). Permiten en efecto comprobar otras variantes de la ambientación de principios wrightianos a las circunstancias del Mediterráneo del sur de la Península. Los años sesenta procuran otros ejemplos de arquitectura en cordial diálogo con el paisaje, ahora los veremos.

Y la plena modernidad de los sesenta

Como ya explicaba Doménech Girbau en su estudio sobre la arquitectura española contemporánea, publicado en 1968: «El turismo ha sido el fenómeno económico español más importante de estos últimos años. La arquitectura producida ha traducido, en volumen, pero no siempre en calidad, la magnitud de este fenómeno. La arquitectura del turismo no puede ser desligada de la del paisaje, que en la mayoría de los casos ha sido destruido y al mismo tiempo debe ser considerada al margen de cualquier otra arquitectura, por su especial tipología, por su surgimiento vitalista, por el espacio luminoso del sol y del mar en el que se halla embebida» (Doménech Girbau, 1968, p. 155). En efecto, todo ello tiene un peso específico en la arquitectura contemporánea de Málaga en los sesenta.

Urbanizaciones en altura

A decir verdad, la tónica general no iba a ser la sensibilidad paisajística de la *Ciudad sindical de vacaciones* ni la de la *Casa Lange*. Desde principios de los sesenta el territorio se iba ver invadido más bien por torres verticales. Es lo que se aprecia en

los conjuntos residenciales, edificios de apartamentos o bien hoteles que empiezan a proliferar en ese momento, y lo que permite comprobar que el urbanismo racionalista aterrizó en la Costa del Sol como efecto del turismo. Entre sus premisas se encontraban algunas de las que formaban parte del ideario de Le Corbusier, como la segregación de las vías de circulación en función de su velocidad, junto a la separación estricta de viviendas y tráfico rodado; la sustitución de la calle pasillo tradicional por una ciudad hecha de bloques altos apoyados sobre *pilotis* que permitieran la circulación bajo los volúmenes edificados; o bien la necesidad de reservar generosas porciones de espacio libre entre las torres para usos comunitarios, jardines o la práctica del paseo. En la Costa del Sol de los sesenta se puede observar la aplicación parcial de algunos de estos postulados, si bien no con las miras puestas en la consecución de una ciudad contemporánea ideal, sino bajo los efectos de un pragmatismo inmediato guiado por la necesidad de satisfacer la demanda creciente de alojamiento turístico. Por eso estos principios del urbanismo racionalista se importan sobre todo a programas de edificios de apartamentos, especialmente los de Antonio Lamela (uno de los arquitectos con mayor cantidad de proyectos construidos en la Costa del Sol), o el debido a Rafael de La-Hoz Arderius con Gerardo Olivares.

Al arquitecto Antonio Lamela se deben algunos clásicos de la arquitectura turística del Estilo Internacional en Torremolinos, como la *Urbanización Playamar,* 1963, y el *Conjunto comercial y residencial la Nogalera,* 1963. Se trata de dos ejercicios de una modernidad urbanística culta y

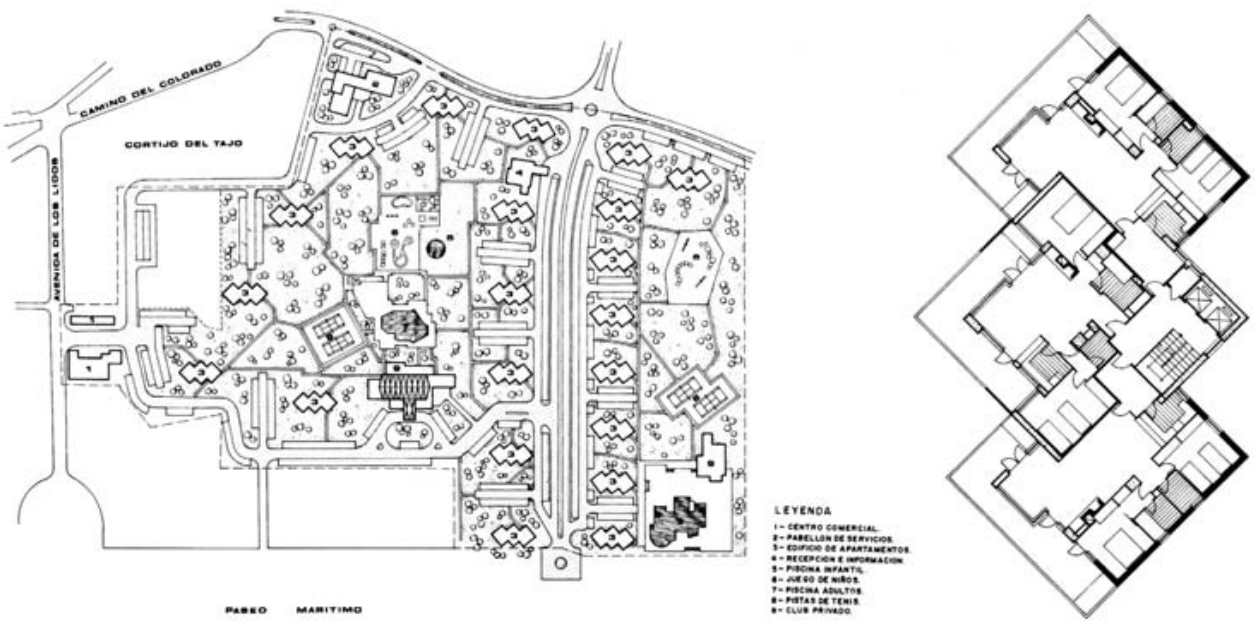


Fig. 12. A. Lamela, Apartamentos Playamar, Torremolinos, 1963: bloques recién construidos y planta del conjunto y de los apartamentos (Archivo Lamela, Madrid)

consciente, donde el funcionalismo a ultranza se combina con el recurso a algunos elementos de «reacción poética», de acuerdo con la denominación de Le Corbusier, que los había experimentado en las *Unidades de habitación de Marsella* entre 1947 y 1952, en Nantes, 1955, y Berlín, 1957. Tanto *la Nogalera* como *Playamar* habrían supuesto la extensión de los principios del urbanismo racionalista a un tipo de vivienda turística para clases medias. Estética y utilitarismo se aliaban en la creación de grandes conjuntos residenciales que anunciaban el paisaje del turismo de masas del futuro, aunque posteriormente haya tenido derivaciones de más dudosos gusto y calidad.

La *Urbanización Playamar* de Antonio Lamela, 1963 [Figs. 12 y 13], está formada nada menos que por veintiún edificios de quince plantas, que dejan entre sí un amplio espacio para jardines. En virtud de una sabia orientación, cada edificio posee un generoso frente de vistas del mar, algo imprescindible en un territorio de playa, articulado por medio de terrazas corridas. No abunda, sobre todo en la costa, una densidad de viviendas como esta que logre algo semejante, si bien siempre ha recibido quejas por escamotearles ese *belvedere* a las construcciones vecinas. Casi siempre se ha visto inmerso en la polémica, pues si bien recibió un premio al turismo en 1969, también se ha especulado con su demolición debido a su desmesurada altura. Como anunciábamos, permite observar bien las vías de aclimatación al sur de Europa de alguno de los principios del urbanismo racionalista. La voluntad de despejar los espacios inferiores para permitir la circulación bajo el volumen de los edificios se consigue mediante su apoyo en *pilotis* que siguen la lección urbanística y brutalista de Le Corbusier, por sus grandes dimensiones y porque explotan los recursos plásticos del hormigón en bruto. Con su planta poligonal, este pilar busca el dinamismo de sus alzados gracias a que si bien la sección de las columnas es hexagonal en sus extremos superior e inferior, las estrías que parten de los ángulos de esos hexágonos se inclinan y se van combinando a medida que ascienden para, de una forma sorprendente, crear una sección dodecagonal a media altura. Produce un efecto cinético: el de un fuste rotando sobre su propio eje. Poseen una marcada vocación escultórica, al igual que los muros con los que comparten la planta baja, con ese aspecto de bloques prismáticos desencajados de una pared, ligeramente inestable, que se podría asimilar retrospectivamente a las formas preferidas por la arquitectura deconstructivista [Fig. 14]. Al interior, en la entrada, esos pilares se revisten

Fig. 13. A. Lamela, Apartamentos Playamar, Torremolinos, 1963, en una fotografía de junio de 1973 (AMM)

Fig. 14. A. Lamela, Apartamentos Playamar: pilotis y muros antiseísmos de las plantas bajas, Torremolinos, 1963 (foto: I. Vera)

15. A. Lamela, la Nogalera, Torremolinos, 1963 (Archivo Lamela, Madrid)

de rectángulos de madera, formando una escultura de aspecto minimalista, casi un Carl André.

También en *la Nogalera*, 1963, demuestra Lamela sus dotes de urbanista [Fig. 15]. Aquí lo logra elevando las torres residenciales (de distintas alturas y formas, para evitar la monotonía) sobre una plataforma común que comparte jardines y piscina, y que consigue así asomarse a la calle desde cierta altura. La idea fue «desarrollo horizontal para la zona comercial y desarrollo vertical para las viviendas que se apoyan en la superficie superior de la zona comercial, que pasa a ser zona ajardinada y de recreo» (S.A., 1969, p. 77). Los bloques de viviendas son un ejemplo más de arquitectura de terrazas que tanto abunda en la arquitectura del sol, en busca de sol y «vistas a ambientes gratos de nueva creación o a puntos naturales de interés» (*ibidem*). Las calles que conforman la trama urbana del centro de Torremolinos, y que serían un obstáculo para la comunicación entre los bloques del conjunto residencial, se salvan por medio de pasillos aéreos de hormigón armado de clara filiación brutalista: «paseos arquitectónicos» que se recrean en la estética de unos puntos de apoyo oblicuos y semejantes a grandes patas de animales prehistóricos. Bajo esa plataforma, y recurriendo a planta en dientes de sierra, se ubican los locales comerciales que configuran el espacio público.

En la descripción que se detallaba poco después de su construcción, en 1969, en la revista *Arquitectura*, se puede percibir la permeabilidad de esta obra a las ideas urbanísticas racionalistas, pues ahí se afirma:

> Había que conseguir el ambiente más tranquilo posible, con grandes zonas ajardinadas y superficies de recreo, y procurando reducir la circulación de vehículos al máximo.
>
> Se trataba de conseguir ambientes tranquilos, con calles o pasajes comerciales destinados única y exclusivamente a peatones, sin interferencias, con circulaciones rodadas (S.A., 1969, p. 77).

Explica José Miguel Morales que Lamela fue uno de los primeros arquitectos que se incorporaron al fenómeno constructivo de la Costa del Sol, de tal forma que los dos proyectos que acabamos de comentar son el prólogo que introduce las teorías y conceptos del Movimiento Moderno en este ámbito (Morales Folguera, 1982, p. 80). La proseguiría con otras torres en la ciudad de Málaga, durante la década de los setenta: como la *Torre blanca* en la Malagueta, el *edificio de viviendas en el número 23 del paseo marítimo de la Ciudad de Melilla* (en el que se puede contemplar de nuevo el canto de los puntos de apoyo), o el *Edificio Almenara,* de formas fluidas favorecidas por su modelado en un material homogéneo, que se comentan en el siguiente capítulo.

Y otro nombre célebre de la arquitectura española, Rafael de La-Hoz Arderius, contribuiría parcialmente a la escritura de ese prólogo, con otro

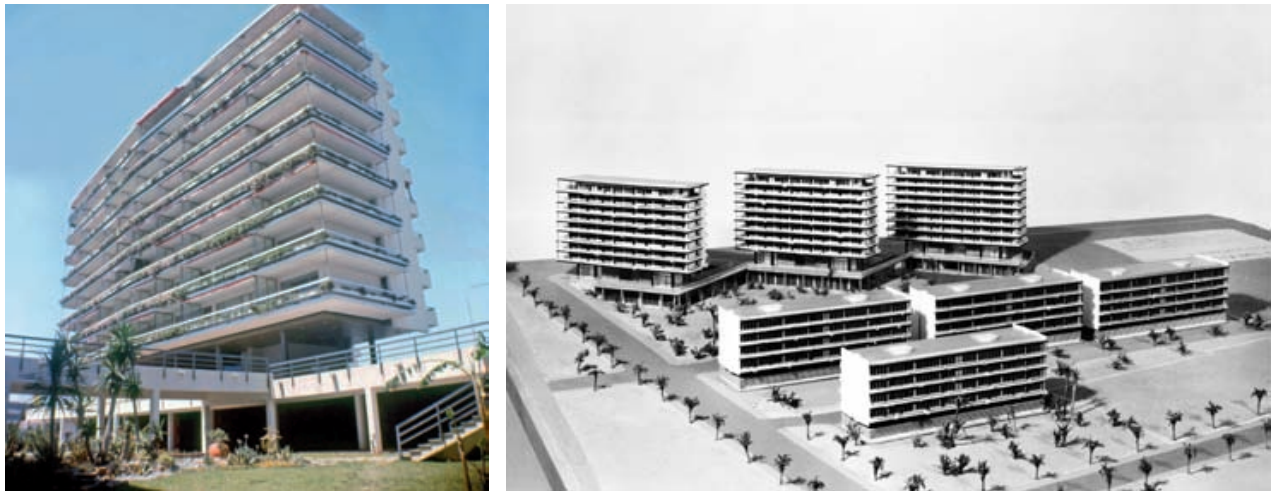


Fig. 16. R. de La-Hoz y G. Olivares, Apartamentos Eurosol, Torremolinos, 1963, y maqueta del conjunto (Archivo Rafael de La-Hoz, Madrid)

conjunto de gran envergadura en Torremolinos, el de *Apartamentos Eurosol*, de 1963, diseñado en colaboración con Gerardo Olivares James [Fig. 16]. También aquí es clave la disposición de bloques aislados sobre un amplio terreno de jardines y su orientación variada en busca de vistas al mar: los bloques más alejados de la costa, seis de nueve alturas, se disponen de forma oblicua a la costa, para sacar el mayor provecho a las vistas y eludir en la medida de lo posible las molestias del tránsito de la carretera nacional, y apean en pilotis asentados a su vez sobre plataformas con uso comercial. Los más cercanos a la playa, un total de nueve, con una altura menor, de cinco pisos, se alinean paralelos al mar. Rafael de Lacour alaba su capacidad en el logro de una de las constantes de los edificios que se engloban dentro de la arquitectura turística, la de ser objetos miradores, y señala sus otras virtudes, que son también las de lo mejor del Estilo Internacional, como «el grado de delicadeza que ofrece todo el conjunto, desde la disposición de los edificios hasta el nivel de acabado de los materiales, pasando por la sutileza de los desplazamientos de las terrazas o la composición de las fachadas»; «la solución estructural, con perfiles de acero, utilizada para obtener la máxima rentabilidad del material en las dimensiones de luces y compensación de voladizos, y que es aprovechada para mostrar los estilizados vuelos con elegante horizontalidad»; o el hecho de que «para La-Hoz la arquitectura se convierte en un medio para llevar la técnica, la auténtica modernidad, a la sociedad, y el alojamiento turístico supone una oportunidad para incorporar esa técnica a un nuevo modo social de comportamiento ante el ocio, un ordenamiento del espacio hacia el bienestar del hombre» (Lacour, 2006).

Este panorama de arquitectura turística con su filiación en el Estilo Internacional, todavía sin salir de esa primera mitad de la década de los sesenta, se completa con un puñado de hoteles y torres de apartamentos, como los debidos a Manuel Jaén Albaitero, los *Apartamentos Skol* en Marbella (1963) y el *Hotel Alay* (junto a Manuel Jaén de Zulueta, de 1964, en Benalmádena), el *Hotel Don Carlos (antiguo Marbella Palace Hilton)* de Alberto López Palanco y José María Santos Rein (1964), y ya cerrando la década, las tres torres de *Los Manantiales*, de Luis Alfonso Pagán, 1969.

Las unidades de habitación que Le Corbusier proyectó y construyó en algunas ciudades europeas han sido un motivo de inspiración también en los *Apartamentos Skol* de Marbella, de Manuel Jaén Albaitero [Fig. 17], para la distribución espacial de las viviendas en un bloque prismático. En ellos hay referencias explícitas a la forma en la que Le Corbusier entendió la unidad de vivienda como esqueleto tridimensional de hormigón armado capaz de dar acomodo a los «cajones»-apartamentos. Una de las novedades más celebradas de su idea fue la de disponer viviendas de dos plantas con algunos

Fig. 17. M. Jaén Albaitero, Apartamentos Skol, Marbella, 1963 (foto: C. Canal)

Fig. 18. A. López Palanco y J. M. Santos Rein, Hotel Don Carlos, Marbella, 1964 (foto: C. Canal)

espacios que alcanzasen la doble altura y se asomaran al exterior por medio de grandes ventanales. Esta es la razón por la cual los apartamentos Skol exhiben una disposición de huecos en su fachada verdaderamente singular, una composición tan animada como alejada de lo convencional. Solo que la traducción de este Le Corbusier a un hábitat como el de la Costa del Sol necesita de algunos arreglos para aclimatarse a su nuevo entorno, así que se reviste de un atuendo distinto al del traje gris que llevan sus primos septentrionales, y opta por un acabado blanco y rugoso, con ciertos tintes vernáculos, combinado con generosas superficies acristaladas, así como con amables y decorativas composiciones de azulejos que esquematizan el motivo de las olas del mar. El mismo arquitecto, Jaén Albaitero, es el autor, junto a Jaén Zulueta, de otro edificio especial, el *Hotel Alay*, 1964, que daba además inicio a un tipo edificatorio que optaría por explotar el turismo basado en la celebración de congresos, para activar la temporada baja, el móvil precisamente del *Palacio de Congresos de Torremolinos* al que nos hemos referido al principio, y sobre el que volveremos enseguida.

En muchos de estos ejemplos destaca como constante el apoyo en *pilotis* sobredimensionados y en disposición oblicua, de clara raigambre brutalista. Así, también es posible observar estas patas zoomórficas y grises, apeando hercúleamente los volúmenes arquitectónicos, en hoteles como el *Don Carlos* (antiguo *Hotel Marbella Palace Hilton*) de Alberto López Palanco y José María Santos Rein, 1964 [Fig. 18], donde permiten al tráfico rodado el paso a la recepción del hotel y dan sostén a una original losa alabeada, junto a la que configuran el motivo iconográfico ineludible del proyecto; a su

resguardo se activa la máquina de hacer metáforas: uno se siente como bajo la panza de un gigantesco animal del Pleistoceno, o bajo la de un barco apuntalado en las atarazanas, incluso dentro de una caverna mágica.

Las tres torres de *los Manantiales,* en Torremolinos, obra de Luis Alfonso Pagán, 1969 [Figs. 19 y 20], son un buen ejemplo de la originalidad de la que a menudo hace gala el estilo del relax, aquí materializada en un conjunto arquitectónico de carácter organicista que no oculta su búsqueda de expresividad y voluptuosidad. Casi siempre se las ha considerado una especie de Sáenz de Oíza en Torremolinos, por su más que probable inspiración en las *Torres Blancas* de Madrid, un edificio que da la impresión de haber crecido como un árbol, y obra de referencia del organicismo madrileño. Algo semejante se podría aplicar a *los Manantiales*. Pagán comparaba la disposición de sus viviendas con los granos de una mazorca de maíz en busca del sol (cit. en Morales Folguera, 1982, p. 88).

Fig. 19. L. A. Pagán, Los Manantiales, Torremolinos, 1969: vista general del conjunto y detalle de la cubierta (fotos: I. Vera y C. Canal)

Escaleras, ascensores e instalaciones lo recorren en sentido vertical, mediante cuerpos cilíndricos que se recrean en las texturas del hormigón en bruto o del ladrillo rústico dispuesto en sentido igualmente vertical, subrayando su intencionalidad plástica, explotando los contrastes táctiles y cromáticos. Escaleras de caracol, barandillas rojas, casi todas las formas contribuyen a la creación de una sinfonía de curvas. La visión de los aleros de la azotea desde abajo, dibujando curvas y contracurvas, remite a la arquitectura barroca romana. Esa entrega esteticista se combina sin embargo con un riguroso sentido de lo funcional, puesto que se establece una nítida separación de espacios servidores, verticales y cilíndricos, y los servidos, de desarrollo horizontal. Y esta disgregación de acuerdo con criterios funcionalistas también afecta a la de lo público y lo privado: dos plantas, las que están en contacto con la calle, de uso comercial, y el resto de las torres, situadas sobre una plataforma que acoge también la piscina y espacios comunes de los residentes.

En las azoteas se resuelven los remates de los cuerpos cilíndricos que, al llegar a estas alturas, se arrojan sin pudor alguno en brazos de la forma: dibujan cuerpos escultóricos que contienen reminiscencias de la cubierta de la *Pedrera* de Gaudí. Constituyen verdaderos «elementos de reacción poética», tal y como había denominado Le Cor-

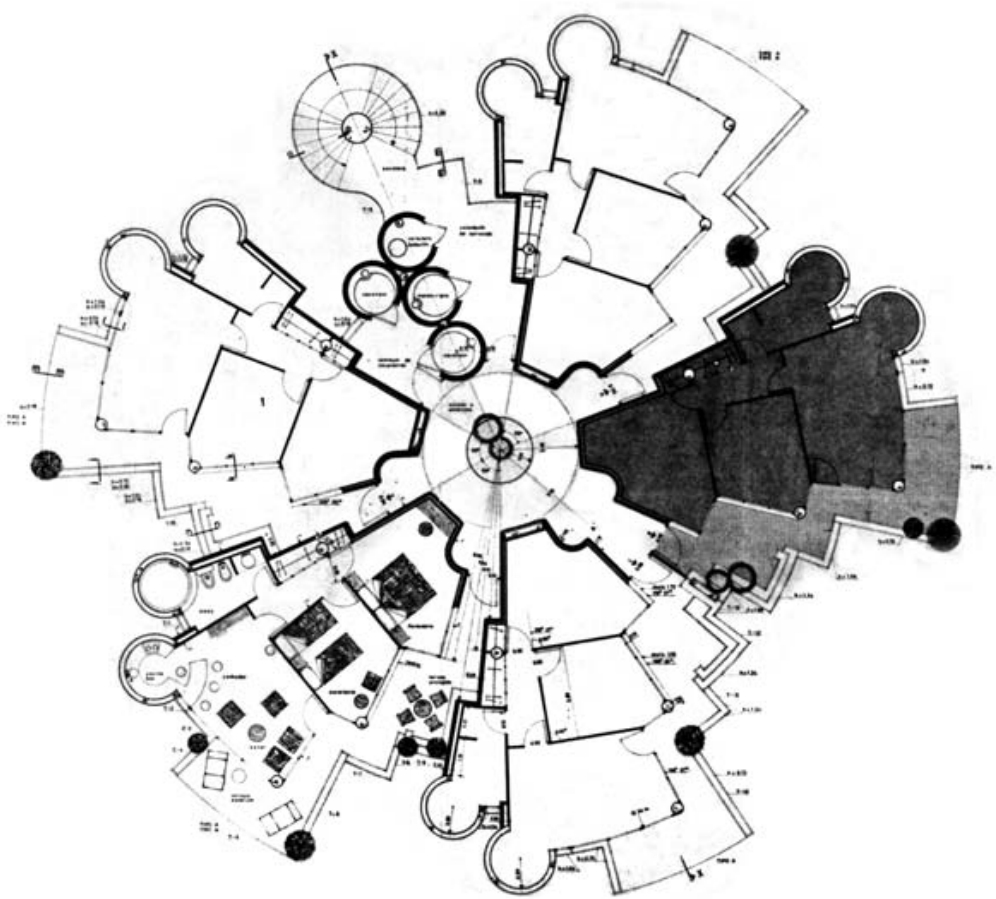


Fig. 20. L. A. Pagán, los Manantiales, Torremolinos, 1969: planta de las torres.
(en *T.A.: Temas de Arquitectura y Urbanismo,* 1970, n.º 131, p. 82)

busier a las formas plásticas que dispuso sobre el tejado de sus unidades de habitación. Esto, sumado a que las escaleras de caracol son una especie de cita reinterpretada de las que flanquean a un lado dichas unidades, indica similitudes con el Le Corbusier más brutalista. Aunque tampoco se podría descartar las que este proyecto guarda con el Metabolismo japonés.

Todo parece responder a esa fusión de funcionalismo y necesidad de singularizarse mediante efectos plásticos tan propia del estilo del relax. Su imagen es altamente evocadora: podría remitir a una estación interestelar, una nave espacial, a una refinería de petróleo, a una fábrica, en fin, repleta de máquinas de habitar.

Diálogos con el entorno

Aunque muy extendida, la vertical o la inspiración en el urbanismo racionalista no van a ser sin embargo las únicas opciones de modernidad que encontremos en la arquitectura malagueña de los años cincuenta y sesenta. Antes hemos visto cómo la *Ciudad sindical de vacaciones* promovía las buenas relaciones con el entorno. Y hay más ejemplos de obras que optan por un diálogo cordial con el terreno. Como veremos, no siempre atienden a necesidades turísticas, pues en algunos casos se encuentran asociados a funciones domésticas, o bien educativas y religiosas, que dan lugar a algunos de los ejemplos más brillantes de esta arquitectura.

Es imprescindible aquí aludir a la labor de Miguel Fisac, que ocupa un lugar destacable en la arquitectura del Movimiento Moderno en la ciudad de Málaga gracias a su contribución en forma de proyectos de cariz educativo, como se ha podido ver en el capítulo anterior. El conjunto de su obra malagueña nos introduce en un arco que abarca desde los años cuarenta hasta los sesenta, décadas en las que su arquitectura experimenta modificaciones que son un buen diagnóstico de lo que está ocurriendo en la propia arquitectura española del momento. En una entrevista publicada en 1983, el arquitecto reconocía: «la investigación y lo nuevo me atraen mucho. Sí, me puedo equivocar, pero si

creo que estoy equivocado, me paso al enemigo» (Thorne y Fisac, 1983, p. 101). Y es que, en efecto, la trayectoria de Fisac se ve atravesada en los años cincuenta por un cambio de rumbo significativo desde el territorio de lo que él mismo denominaba *Novecento*, es decir, la arquitectura del nuevo clasicismo como la cultivada por los arquitectos italianos del periodo mussoliniano, al ámbito de una modernidad más decidida. De acuerdo con lo que él mismo explica en la entrevista que acabamos de mencionar, su decantación, en un primer momento, por esa modernidad temperada de clasicismo se debió a la desorientación que experimentó al acabar la carrera, acorralado entre la crisis del Movimiento Moderno y los imperativos poco modernos del régimen franquista:

> Era el año 42 y en España se consideraba que el Racionalismo, lo que se llama hoy Movimiento Moderno, estaba terminado y aquello era un camino fracasado. Era como si dijéramos un dogma. Además, en el ambiente se traslucía una actitud de que aquello no había dado resultado [...] Por otra parte en España era un momento de un gran nacionalismo y se buscó una arquitectura historicista [...] en aquella época estaban todas las construcciones nazis y el movimiento mussoliniano de la Exposición del 42. Todas aquellas cosas daban un ambiente muy propicio a un tipo de 'novecento'. Yo empecé a hacer novecento, [...] pero a mí no me convenció, veía que no iba a ninguna parte. Entonces pensé que había sido un poco ligero al pensar que el Movimiento Moderno se había acabado y me propuse estudiar un poco a fondo ese movimiento (Thorne y Fisac, 1983, p. 100).

Esta constatación le hizo emprender un viaje por Francia, Suiza, Dinamarca y Suecia, en los que el encuentro con el Le Corbusier del *Pabellón suizo y la Unidad de habitación* de Marsella (en construcción) y, sobre todo, con Asplund y la arquitectura escandinava (cuyos empirismo y organicismo serán para los arquitectos del momento una fértil vía de repuesto al racionalismo), sirvieron de estímulos para emprender un camino de más abierta experimentación. Su obra malagueña da testimonio de esta evolución: así como el programa y las construcciones del Ejido son pruebas vivientes de ese clasicismo novecentista, la escuela de Martiricos, que deriva del proyecto del Ejido, es la prueba del Fisac decidido a incorporarse al camino de la arquitectura contemporánea.

El actual conjunto que integra el *Instituto de Nuestra Señora de la Victoria* y la *Escuela de Enfermería de la Universidad de Málaga*, en Martiricos [Fig. 21], deriva de un proyecto dividido al menos en tres partes (puede que incluso algunas más[8]): el proyecto para «Capilla y salón de actos» en Málaga, de 1953; la «Escuela de Comercio de Málaga», 1957; y, finalmente, la «Ampliación de Escuela de Comercio con Instituto de Enseñanza Media» en Málaga, 1960. Pero, como acabamos de decir, el verdadero origen de estos tres, se remonta nada menos que a los años cuarenta, y a los planes de edificios también de carácter educativo, aunque para otra zona de la ciudad, la del Ejido, que actualmente albergan sedes de algunas escuelas de la Universidad de Málaga, como se ha podido leer en el capítulo anterior[9].

En el periodo experimental de la arquitectura de Fisac, según Navarro Segura, los aspectos constructivos fueron ganando relevancia y «la delicada forma de los soportes, con apariencia de cartílagos, anuncia este modo de incorporar los aspectos tecnológicos mediante alusiones a fórmulas orgánicas» (Navarro Segura, 2003, p. 12). Fisac consideraba el *Instituto Laboral* de Daimiel, su pueblo, de 1953 (cuyo encargo se remonta a 1949), como la obra que marca el punto de inflexión de su carrera, y dijo acerca de este proyecto que «los espacios los estudié independientes para luego poder enlazarlos e investigar cómo podía componer todo aquello. Ese proceso realmente lo tiene cualquier edificio mío. Son una serie de cosas sueltas que van uniéndose formando una unidad y esa es una unidad orgánica», (Thorne y Fisac, 1983, p. 101). Esa forma orgánica de unir distintas células, junto al recurso a soportes delicados, son precisamente lo que destaca en el conjunto arquitectónico de Málaga, el *Instituto Nuestra Señora de la Victoria y Escuela de Enfermería* de Miguel Fisac, y los enlaces de sus células

8 Díaz del Campo, por ejemplo (en 2009), apunta que este proyecto se realizó en varias fases, en 1953, 1957, 1960 y 1963. Me remito al capítulo anterior, redactado por Inmaculada Hurtado y en el que se puede observar el origen remoto de Martiricos, y algunos detalles sobre su más que intrincada historia.

9 Fisac escribía a propósito de los nuevos proyectos para Martiricos «De una parte el nuevo emplazamiento y de otra el tiempo transcurrido hacen que sobre el conocimiento y construcción de edificios escolares el arquitecto que suscribe tenga un distinto concepto del que tuvo cuando redactó el anterior proyecto, causa por la que ha considerado ser beneficioso el redactar uno nuevo [...] Este conjunto arquitectónico se puede considerar dividido en tres etapas: una la estrictamente correspondiente a Instituto de Enseñanza Media; otra la que comprende la Escuela de Comercio y un tercer núcleo compuesto por servicios comunes de capilla y salón de actos» (VV.AA., 2010, p. 220).

Fig. 21. M. Fisac, Distintas vistas de los pórticos recién construidos del Instituto de Nuestra Señora de la Victoria, Martiricos, Málaga, 1953-60 (Archivo Fisac, Ciudad Real)

(aulas, capilla, oficinas, etc.) se logran por medio de un hábil sistema de patios porticados capaz de brindar espacios para esparcimiento, rodeados por el ritmo pautado de los «delicados» pilares troncocónicos y en escuadra que constituyen la estructura y la poesía de este hermoso conjunto encadenado de estoas. Este sistema de pórticos concatenados que sirve para la conexión entre edificios aislados cuyas formas, sistemas de iluminación o dimensiones se adaptan a sus respectivas funciones educativas, produce una ilusión de pedagogía aún peripatética, para la que su revocado original en color blanco parece, al menos por lo que se puede inferir en las fotografías de la época de su construcción y ampliación, bastante más adecuado que el actual albero. Por estos mismos años, entre 1954 y 1957, en el *Centro de Formación de Profesorado* (que más tarde ha albergado distintas facultades de la Universidad Complutense de Madrid) también experimentaba Fisac esa sucesión de marquesinas, pabellones y patios abiertos para un centro educativo, y recogiendo, como en el caso de Málaga, el carácter aditivo que, según confesaba el propio arquitecto, tanto le había gustado en la Alhambra (Fernández Galiano, 2003, p. 40).

La obra malagueña, y en especial el actual salón de actos, en su origen capilla compartida por el Instituto y la Escuela de Comercio, es uno de los ejercicios más refinados de la arquitectura del siglo XX en la ciudad [Fig. 22]. Al exterior, la capilla-salón de actos dibuja un muro curvo algo aaltiano que concluye en una cristalera vertical con la altura del edificio y que sirve, en el interior, para modular la luz natural que se derrama uniformemente por la cabecera de la capilla (hoy ejerce las veces de escenario) a través de una vía de entrada lateral. Uno

de los muros laterales es ciego; el opuesto, recibe iluminación de una banda oblicua de ventanas situadas en altura, que imposibilitan las vistas, pero no el paso de la luz. Fisac, conocido sobre todo como arquitecto de iglesias, postulaba una solución en abanico y convergente para el espacio sacro, lo cual redundaba en el logro de un efecto de dinamismo hacia el altar. Díaz del Campo explica que para conseguir esa sensación Fisac utiliza la relación que existe entre dos muros convergentes, uno de los cuales es «curvo, envolvente, liso, sin ningún punto concreto al que la vista pueda referirse», y agrega que el primer edificio donde se ensaya esta solución del «muro dinámico» es precisamente esta capilla en Málaga, condicionado por la circunstancia de que uno de sus lados fuera una medianera en la que no se podía abrir ningún vano: «Así, el muro derecho de la iglesia, sin ningún tipo de vano se vuelve inclinado y se prolonga sin solución de continuidad envolviendo por detrás el altar [...]» y, como hemos dicho, el vano, situado en su extremo, consigue la iluminación lateral para el altar. La cualidad de este espacio sacro la brinda igualmente el carácter escalonado del techo. Había dado así con un hallazgo que se irá perfeccionando en una serie de proyectos (Díaz del Campo, 2009, pp. 221 y ss.). La curva de esta capilla es grácil, airosa, pero también misteriosa, metafísica, profunda: brinda el sabio diálogo de la precisión de su forma material con lo más ingrávido, lo infraleve, las partículas de luz. Junto a la capilla y los pórticos, algunas cajas de escaleras que dan la impresión de estar hechas precisamente de vacío, permiten apreciar mejor esa definición de su disciplina que hacía Fisac: «un trozo de aire humanizado y bellamente delimitado».

«Toda arquitectura –escribía Fisac en *Mi biografía*– está 'plantada' en un paisaje. La realidad física, climática, cromática, ambiental, de este paisaje, son circunstancias que no es correcto desconocer: un punto de apoyo de mi arquitectura ha sido siempre el paisaje» (Fisac en VV.AA., 2010, p. 414).

En realidad, esta idea de enlazar con el paisaje era, como se sabe, uno de los correctivos que los arquitectos del momento estaban utilizando para

Fig. 22. M. Fisac, Capilla-salón de actos del Instituto de Nuestra Señora de la Victoria y la Escuela de Enfermería (en su origen, Escuela de Comercio), Martiricos, Málaga, 1953-63: fotografía de la época y secciones (Archivo Fisac, Ciudad Real)

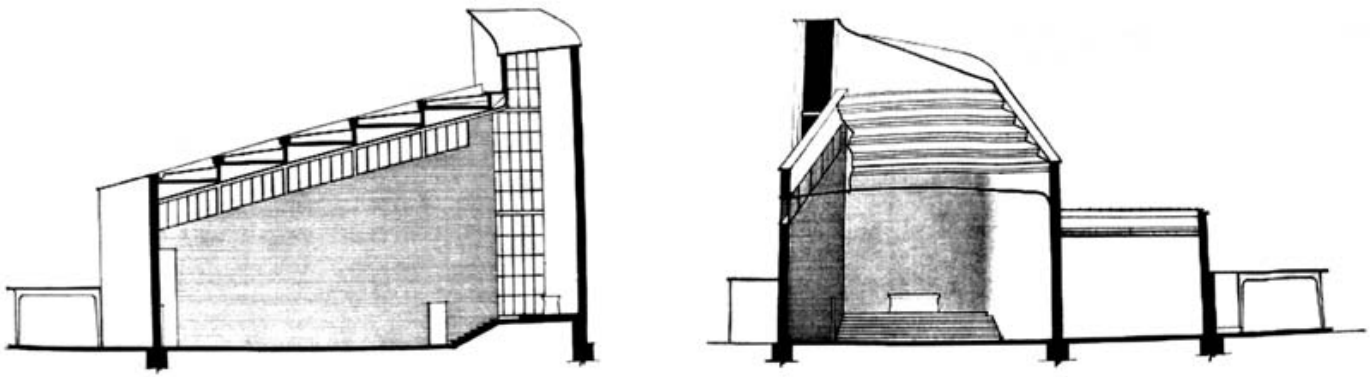


Fig. 23. M. Barbero Rebolledo y R. de la Joya Castro, Colegio de las Teresianas, Málaga, 1963 (foto: C. Canal)

atenuar el aparente divorcio del contexto que detectaban con disgusto en una parte de la arquitectura racionalista. Se relaciona con la necesidad de poner en práctica una idea de arquitectura como lugar, lo cual implicaría una especial ambientación de la arquitectura en el paisaje físico y en el paisaje humano, en sus dimensiones simbólicas, históricas, antropológicas, etc., para dejar de entenderla meramente como espacio, esto es, algo ajeno a dichas dimensiones. Cuando ese paisaje es, como en nuestro caso, mediterráneo, puede llegar a ser no solo un óptimo punto de partida, sino casi una tentación irrefrenable. Y, afortunadamente, así lo ha sido en algunos proyectos del propio Fisac, y de otros arquitectos, entre los que se encuentra quizá lo más granado del Movimiento Moderno en esta zona. Ejemplares en su atención al contexto en el que se enclava su proyecto, por su diálogo con el terreno o por sus referencias a la arquitectura vernácula (evitando toda «andaluzada»), son la *Casa Lange* y la *Ciudad sindical de educación y descanso*, como ya se ha visto, pero también el *Colegio de las Teresianas*, la *Casa Rudofsky* o la *Casa Harnden*.

El *Colegio de las Teresianas* (o *Colegio para 800 alumnas*), de Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya Castro, 1963, es otro conjunto arquitectónico escolar que ofrece una óptima variante de adaptación al terreno [Fig. 23]. Situado en el Monte Sancha de Málaga, es un colegio con vistas al mar compuesto por un despliegue de módulos prismáticos, de un blanco deslumbrante, atentos en su ubicación a las sugerencias del terreno, esto es, la ladera meridional de un monte orientado hacia el mar y, en consecuencia, a la luz del sol. Y es que se trata de una «arquitectura aterrazada» que en virtud de los desplazamientos y deslizamientos de una serie de cuerpos rígidamente geométricos consigue encaramarse con sorprendente habilidad a la empinada pendiente en la que se halla enclavado, sin llegar a desperdigarse. Aunque el prisma que sirve de módulo resulte una caja rígidamente geométrica, su composición de horizontales escalonadas, fruto de sucesivos retranqueos a medida que sube la cota de la ladera, logra con eficacia la armonía entre el edificio y su entorno, por lo que se le puede reconocer a este proyecto una cierta naturaleza organicista. Fue esto lo que se destacaba principalmente en el artículo «Colegio de niñas en Málaga» que publicó la revista *Arquitectura*, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en 1965:

> [...] el sistema admite una gran flexibilidad de adaptación al terreno, dando la sensación de una gran variedad, a pesar de la rigidez absoluta de su composición. En resumen, es un concepto rígido llevado a ultranza, pero perfectamente adaptable a la topografía, y al ser condicionado por esta, su rigidez no es apreciable a primera vista. (S.A., 1965, p.13).

Este artículo subrayaba igualmente que la confección del proyecto hundía sus raíces en lo vernáculo, esto es, los «ejemplos de pueblos de Andalucía (recuérdese Mijas) enclavados en laderas

de montaña con calles que siguen las curvas de nivel (aquí son galerías) que se abren de tiempo en tiempo, mediante plazas, hacia la campiña (aquí son los patios que se presentan entre clase y clase con vistas al mar)» (*ibidem*).

De hecho, su ambiente deriva también de la disposición de escaleras en zig-zag, patios al aire libre y plantas vegetales por los distintos cuerpos y elementos de comunicación de los edificios. Y la superposición en vertical de los módulos de aulas aspira a que la cubierta de cada una de ellas sea terraza de la correspondiente superior, lo que permitiría incluso la impartición de clases al aire libre, sacando provecho de la benignidad del clima. Sus arquitectos se formaron en la Escuela de Madrid, y son autores de otros colegios que siguen la misma idea que este proyecto, la de un módulo geométrico y flexible cuya disposición se deja llevar por las sugerencias topográficas.

El Mediterráneo, como paisaje y como idea, o como una forma de vida especial, cuyos contornos más precisos están delineados en un imaginario extranjero, puede ser, como decíamos antes, un inspirador notable para la arquitectura. En virtud de ello, en la Costa del Sol hay ejemplos escasos y dispersos de otra forma de hacer arquitectura de vacaciones, aunque difícilmente los podríamos considerar modélicos, puesto que serían inservibles para atender a un turismo de masas. Uno de los más peculiares es la *Casa Rudofsky,* en Frigiliana, 1969-71 [Fig. 24], un pequeño paraíso en medio del urbanismo desastroso de la costa, o al menos esa es la impresión que uno saca si presta atención a sus panegiristas, como Fernández Galiano.

También el arquitecto Bernard Rudofsky es célebre por su crítica de las ideas de estandarización

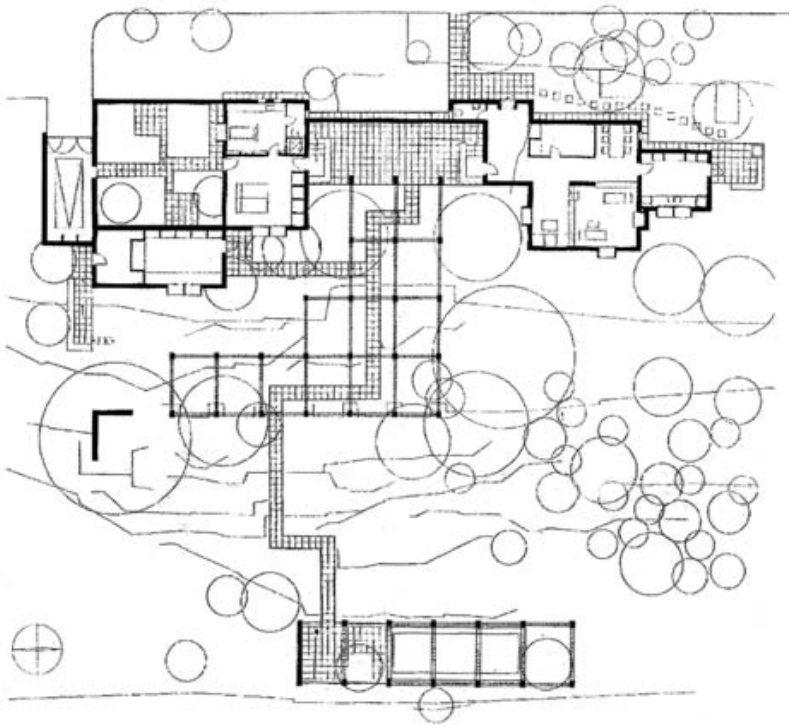


Fig. 24. B. Rudofsky, Casa Rudofsky, 1969-1971 (Expediente BIC, Junta de Andalucía)

y universalización implícitas en lo moderno. Historia, cultura, clima, entorno, han de verse acogidos en el proyecto. Sus ideas están a tono con aquellas que, en el panorama de la evolución de la arquitectura del XX, a mediados de siglo, están proponiendo el lugar (algo concreto, con su carga simbólica, cultural, climática), como alternativa al espacio (frío, matemático, abstracto, anónimo).

Ese diálogo con el terreno, el dejarse llevar por sus sugerencias o ceder el lugar a la vegetación, ofrece uno de sus más exquisitos ejemplos en esta casa de vacaciones que se diseñó el propio arquitecto (aunque firmada por su amigo José Antonio Coderch)[10]. Dice Fernández Galiano que

> [...] está construida con sobria naturalidad sobre una cresta a tres kilómetros de la costa, y, desplegada en el terreno con pérgolas y porches, [...] carecía de teléfono, radio o televisión, pero a cambio albergaba obras de una pléyade de amigos artistas y arquitectos, desde Calder a Christo hasta los Eames o Le Corbusier. 'La hice pensando en el verano', escribía Rudofsky al escultor Isamu Noguchi, y es en efecto en el tiempo detenido del estío cuando la casa expresa mejor su condición de manifiesto por una vida lenta y placentera, [...] pero no menos seductora en su defensa distraída de una vida epicúrea, tan exigente en la búsqueda de una simplicidad esencial como amable en el disfrute de los placeres de la piel (Fernández Galiano, 2007).

Se considera una especie de casa manifiesto del autor de *Arquitectura sin arquitectos* (exposición celebrada en el MoMA en 1964), célebre por su estudio de las tecnologías constructivas vernaculares y de formas alternativas de habitar, y su mayor valor es precisamente su integración en el paisaje rural en el que se encuentra emplazada, su dócil adaptación a la pendiente del terreno. No solo hay respeto por la naturaleza encontrada, sino una conciencia anticipadamente ecológica, pues se juega también la baza de su buen aprovechamiento en lo referente a protección de los vientos o de la luz solar directa. Por otro lado, esto se consigue, además, mediante otro de los principios que preconizaba el Movimiento Moderno, sobre todo el español, el de una convivencia más que cordial entre lo moderno y lo vernacular mediterráneo, aquí especialmente lograda. Síntesis sería por tanto la palabra que mejor resume los rasgos de esta obra, pues lo es de lo aparentemente opuesto o paradójico, de acuerdo con los comentarios de Fernández Galiano: el placer intelectual y el placer sensual de habitar, disciplina y hedonismo, despojamiento y sensualidad, en suma, tal y como reza el título del artículo de Fernández Galiano, de «Esparta y Síbaris». Se podría añadir la continuidad espacial en el interior, gracias a los elementos ideados para articular las transiciones suaves y graduales entre ambos (como pérgolas, patios y terrazas más o menos encadenados), una constante del Movimiento Moderno a la que habría que añadir la descomposición de la unidad arquitectónica en volúmenes articulados entre sí, cuya entidad se subraya mediante la inclinación y orientación de sus distintas cubiertas.

En Málaga es posible rastrear más ejemplos de viviendas realizadas por arquitectos foráneos que tienen en cuenta el paisaje, o el mito, del Mediterráneo, y, a menudo, van asociadas a historias no carentes de interés. No sería peregrino aventurar que la conciencia de las condiciones locales son más conscientes en los arquitectos extranjeros precisamente por su condición de tales[11]. Así, por ejemplo, cabría mencionar aquí también la *Casa Ethel de Croisset,* también llamada *Chalet Harnden* en Alhaurín de la Torre, de 1959, diseñada por el arquitecto californiano, nacido en Londres, Peter G. Harnden y el italiano Lanfranco Bombelli, para Ethel de Croisset (posteriormente fue un pub y, recientemente, en 2010, ha sido pasto de las llamas) [Fig. 25]. De nuevo una vivienda situada sobre la falda de una colina, que sigue parámetros de la arquitectura vernácula, explotando recursos y materiales como espacios abiertos, patios, agua, o cañas de las pérgolas, cubiertas de teja, granito del lugar. Será la pionera del tipo de casas que construirán ambos arquitectos en Cadaqués, adonde llegarán, precisamente en 1959, de la mano del arquitecto José Antonio Coderch, y en la que ponen en práctica esa misma hibridación de lo vernáculo mediterráneo con el concepto de confort moderno norteamericano, algo que conocían bien gracias a que se habían involucrado en la tarea de propaganda del bloque estadounidense en plena Guerra Fría.

Durante la II Guerra Mundial Harnden había sido oficial de los servicios de inteligencia del ejército estadounidense, y durante la Guerra Fría se convirtió

10 Una descripción detallada se encuentra en BOJA n.º 159, de 17 agosto de 2009 en la resolución administrativa por la que se incoa el procedimiento para su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, en la tipología de Monumento.

11 Así lo sugiere Julio Garnica (2006, p. 139).

Fig. 25. P. G. Harnden y L. Bombelli, Casa Ethel de Croisset, Alhaurín de la Torre, 1959: interior y uno de los patios de agua (fotos: Fondo Casali y *Domus*, 1965, p. 26)

en un activo agente cultural. Explica Julio Garnica (en 2006, pp. 134-135) que a partir de 1947 organiza desde la *Information Control Division* un «Exhibition Program» encargado de difundir entre el público alemán, a través de diversas exposiciones, diferentes aspectos de la «aleccionadora democracia» de los EE.UU. por medio de muestras de arquitectura, planeamiento y diseño industrial. Y a partir de la puesta en marcha del Plan Marshall, en 1948, se curtirá en las tácticas visuales de propaganda visual encargadas de promocionar en Europa la imagen de EE.UU., su democracia, su modo de vida, su economía política, o los aspectos militares y económicos de la OTAN (esto último en una exposición de título tan elocuente como *Caravan of peace*). Bombelli, que también contaba con experiencia previa en la organización de exposiciones de arte contemporáneo, se unirá al equipo internacional que Harnden dirige en París para el diseño de esas exposiciones, la *ECA's Visual Information Unit*. A juzgar por el éxito de público de estas exposiciones, se puede asegurar que debieron de ser verdaderas pioneras del fenómeno del *Blockbluster Show*. Concluido el plan Marshall, Harnden abrió una «oficina internacional de arquitectos y técnicos especializados en publicidad visual y estética industrial» en la que hará frente a cargos institucionales[12].

Se ha estudiado cómo la campaña de propaganda cultural estadounidense se fue orientando precisamente hacia la promoción del Estilo Internacional. Entre las especialidades de profesionales como Harnden y Bombelli se encontraba la de movilizar el deseo del consumidor hacia el espacio doméstico del Estilo Internacional, hecho a la medida de las bondades del *american way of life*, al tiempo que se restaba atractivo al sistema del bloque soviético haciendo visibles las deficiencias de los hogares del socialismo real (Castillo, 2005, pp. 261-288). Tanto Harnden como Bombelli, en sus facetas de arquitectos, diseñadores y promotores culturales, son nombres imprescindibles para la comprensión de la alianza entre arquitectura moderna y medios de comunicación de masas, o de asuntos como las nuevas formas de domesticidad de posguerra, como los que investiga Beatriz Colomina (2006 y 2010). Por lo tanto, también para la comprensión de la arquitectura como vehículo ideológico, materializado precisamente en esas ferias mundiales que ambos

12 Toda la información sobre Harden y Bombelli procede del referido estudio que publicó Julio Garnica (2006).

Fig. 26. F. Estrada Romero, Club Náutico de Torre del Mar, 1967

diseñaban (tal y como apunta certeramente Julio Garnica): «Harnden y Bombelli interpretan, en la España expectante de finales de los años cincuenta, arquitectura norteamericana en vivo y en directo: *living, living, living...* no es sólo *living room*» (Garnica, 2006, 141). No sería conveniente olvidar que también esto es parte integrante de la historia de la arquitectura contemporánea en Málaga.

Además, uno de los ejemplos representativos del trabajo de Harnden fue el diseño de la exposición para el pabellón americano en la Expo de 1958 en Bruselas, que realizó en colaboración nada menos que de Bernard Rudofsky. La evaluación política de este trabajo conjunto es objeto hoy de un vivo debate entre los especialistas.

«La hice pensando en el verano» había dicho Rudofsky de su casa en Frigiliana, y podrían haber dicho Harnden y Bombelli de la de Alhaurín de la Torre. Sí, muchos de los ejemplos tratados hasta ahora se hicieron pensando en el verano, pero eran muy distintos, quién sabe si es que la idea de verano es versátil, demasiado versátil. La noción de verano mayoritaria acaba normalmente recalando en una arquitectura que es todo lo contrario de los dos ejemplos que acabamos de mencionar, pues termina construyendo una amplia gama de ejemplos de no-lugar, algo que en las décadas que aquí estamos tratando aún no parecía vislumbrarse tan nítidamente como ahora.

Tanto el «estilo del relax» como, de un modo más general, la arquitectura moderna de las décadas de los cincuenta y los sesenta, comprenden un elenco más amplio que el que aquí exponemos. Antes de abandonar ese capítulo, me gustaría al menos recordar otros ejemplares en los que bien merece la pena profundizar y conservar. Sebastián del Pino, por ejemplo, ha llamado la atención sobre varios edificios que configuran la modernidad arquitectónica de Antequera, entre los que se encuentra el *Instituto Pedro Espinosa*, cuyo proyecto es de 1960, del arquitecto madrileño Antonio Galán Lechuga (Del Pino, 2010, p. 41), y que Diego Santos considera un digno ejemplar del estilo del relax. En *El relax expandido*, publicado en 2010, se incluían también casos tan singulares como la *Capilla-escuela del pantano del Chorro*, del ingeniero Andrés Gutiérrez Istria, 1961-65, de una modernidad desenfadada y ecléctica, con su mezcla en principio temeraria pero al final lograda de cubierta de tejas, brise-soleils de madera verde, uso de sillar rusticado y un campanario de resonancias mondrianescas.

Valdría asimismo la pena aludir aunque sea brevemente a esa especie de gusto por las cubiertas flotantes que desplegó el estilo del relax, por ejemplo en algunas gasolineras, en bares, como en la *cubierta del Bar el Copo* del Hotel Don Pepe, de E. Población Knappe, 1964, e incluso en una plaza de toros, *Andalucía la Nueva*, Luis M.ª Gana, 1965. Un gusto que remite a la órbita del «surreoide curviquebrado» y la influencia de Candela, Torroja y Niemeyer, y es un claro síntoma de la voluntad de ponerse a tono con las modas formales del momento. Una intención que también se puede detectar en otros monumentos que forman parte del repertorio del estilo del relax, como los depósitos de agua, la escalera escultura de los *Apartamentos Ópera,* de Otto Piwko, 1964, y en un proyecto singularmente playero, el *Club Náutico de Torre del Mar*, de Francisco Estrada Romero, 1967, en Vélez Málaga [Fig. 26], cuyas formas circulares, pilastras inclinadas y

tejados y terrazas asomados al mar, lo convierten en un firme candidato para entrar en ese repertorio. Frente a la cara que da al interior, más cerrada, la del sur resulta «muy marinera, abierta a la playa, muy ligera y permeable, con un dinamismo enfatizado por la dispersión orgánica de los volúmenes en planta, claramente influenciados por la arquitectura de Frank Lloyd Wright y las corrientes imperantes en Europa en ese momento. Así, la planta se organiza básicamente a partir de tres círculos maclados entre sí que constituyen el núcleo fundamental del edificio» (VV.AA.-Colegios de arquitectos, 2002, p. 281).

Una iglesia y un palacio

Me gustaría acabar comentando dos obras de gran calidad que nada impediría contemplar como prototipos de lo que ya podríamos considerar «monumentos» de la arquitectura del Movimiento Moderno en Málaga; al fin y al cabo, nos referimos a una iglesia y un palacio.

En la propia ciudad de Málaga, durante los años sesenta, la función religiosa sirvió para dar forma a algunos edificios de gran originalidad que se integran a la perfección en los rasgos del estilo del relax y en una categoría que se podría denominar pintoresquismo sacro. Son muestra de ello la modernidad expresiva, casi dramática, que se detecta en la *Iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima*, 1968, de Antonio García Garrido (probablemente, el arquitecto más prolífico de Málaga) [Fig. 27], o el extravagante neogótico galáctico de la *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Fátima*, 1961, de Fernando Morilla Cabello, el autor del *Bazar Aladino*. Y también dio lugar a una obra maestra del Movimiento Moderno, el *Convento iglesia de Santa María de Belén, Stella Maris,* de José M.ª García de Paredes, 1961-65 [Fig. 28].

> Un rectángulo de 14,30 por 33,40 metros con tres fachadas y una medianería, para un programa complejo: una iglesia absolutamente diáfana que ocupara la totalidad de la superficie, y un convento de frailes carmelitas descalzos. Evidentemente, era obligado situar la iglesia a nivel con el paseo de la Alameda; esta condición implicaba superponer el convento sobre ella en tres plantas, la primera para los ambientes comunitarios, la segunda para el claustro y la tercera para las celdas (García de Paredes, 1968, p. 68).

Con estas palabras describía el propio García de Paredes las condiciones de este proyecto de iglesia y convento de carmelitas para el centro de Málaga, cuyo proyecto se remonta a 1961, concluida en marzo de 1965[13]. En el carácter discreto, austero y silencioso del cual es fiel testimonio esta obra, se han querido ver algunas de las constantes de la obra de García de Paredes. Se encuentra situada en el centro histórico de Málaga, y constituye uno de sus logros el haber conseguido respetar este entorno histórico mediante una modernidad sin concesiones al historicismo, a pesar de los escollos que hubo de superar para que esto fuera posible. La lectura de las Actas Capitulares de la Comisión Municipal Permanente, en el apartado de «Fomento», permite seguir con viveza la historia de las vicisitudes del proyecto ante el juicio de los responsables del Ayuntamiento de Málaga, es decir, las continuas denegaciones de la licencia de obras bajo el cansino argumento de que el aspecto de sus fachadas era extremadamente innovador para

Fig. 27. A. García Garrido, Iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima, 1968 (foto: C. Canal)

13 Un estudio más detallado en Méndez Baiges (2000, pp. 307-332).

Fig. 28. J. M. García de Paredes, Iglesia-convento de Santa María de Belén, Stella Maris, 1962-65: fachada e interior (fotos: C. Canal e I. Vera)

que se pudiera permitir su acomodo en el centro histórico, «estimándose que el edificio proyectado estaría más adecuado para una vía moderna, sin tradición»[14]. En una carta dirigida al superior de los carmelitas descalzos, durante el periodo de elaboración del proyecto, García de Paredes intentaba sosegar sus inquietudes defendiendo con firmeza sus alzados para *Stella Maris* por ser la exacta traducción al exterior del sentido interno del edificio y porque: «No sólo creo que este edificio no desentonará en la Alameda, sino que ha de encajar plenamente en ella, y desde luego puede estar seguro de que 'parecerá' una iglesia» (Hernández Pezzi, 1992, p. 44)[15]. Diversas versiones de la fachadas se presentaron entre ese septiembre de 1961 y marzo de 1962, que es cuando se consiguió por fin la licencia para la obra[16].

La fachada principal de esta iglesia que es al mismo tiempo un convento, en un único prisma rectangular compacto, dispone, sobre un zócalo de mortero grueso, paños de ladrillo rojo entre las franjas longitudinales de la estructura metálica de color gris. Se divide horizontalmente en tres cuerpos: el central, más ancho, flanqueado por dos paños laterales que representan el papel de sendos campaniles. En altura, el cuerpo central se divide en tres partes desiguales, rematado por una cubierta dispuesta casi a modo de frontón. En la inferior se dispone el rectángulo apaisado que forma la entrada, y la superior es un juego de franjas horizontales que se encargan de traducir al

14 AMM, Actas Capitulares, vol. 373, 1 septiembre de 1961, fol. 267 v.

15 Carta de García de Paredes al Rev. P. Plácido de Santa Teresa, del 11 de octubre de 1961, superior de los carmelitas descalzos, reproducida en Hernández Pezzi, p. 44.

16 El seguimiento de las Actas Capitulares en lo que respecta a este proyecto, los argumentos municipales alegados para justificar una y otra vez la denegación de la licencia de obras, constituyen un interesante ejemplo de la intrahistoria de la introducción del Movimiento Moderno en España, y de este caso particular de la ciudad de Málaga.

exterior la disposición de las plantas conventuales, situadas sobre la iglesia, de tal forma que la galería que rodea en su totalidad la entrada de las celdas (planta superior) vuela en la fachada sobre los amplios ventanales correspondientes al claustro, y bajo ellos se extiende la estrecha franja corrida que indica la cota superior de la planta del refectorio.

La planta de la iglesia es rectangular, de nave única, y cabecera recta. El interior logra un espacio unitario, amplio, modulado por la luz y basado en un sutil equilibrio asimétrico. Destaca por tratarse de un vacío rectangular diáfano, solo interrumpido en el lateral izquierdo por un corredor aéreo que sirve de comunicación entre la tribuna escalonada, en alto a los pies, y el presbiterio: un auténtico «paseo arquitectónico» que además, da resguardo a los confesionarios de madera situados bajo él. La geometría simple y limpia que se apodera de todo el proyecto, se extiende también al altar, ambones y candelabros de mármol, igualmente diseñados por el arquitecto. La luz es un elemento estructural que consigue articular cierta jerarquización simbólica espacial, en virtud de los tonos diferentes que presenta la iluminación cenital y natural, más intensa, del presbiterio, frente a otra más matizada y ambarada, la que procede de rendijas situadas en la fachada lateral.

El convento descansa sobre el techo de la nave de la iglesia, disponiéndose en tres plantas: en la inferior, el refectorio y otros ambientes comunitarios, como la sala capitular o biblioteca; en la intermedia, un original claustro terraza, con un bosque de finos pilares metálicos; y en la superior, retranqueada en sus lados mayores, las celdas, que quedan agrupadas en un prisma interior de eje longitudinal, con su acceso por una galería corrida

Fig. 29. R. De La-Hoz y G. Olivares, Palacio de Congresos y Exposiciones de Torremolinos, 1967-70, recién construido, con los apartamentos Playamar, de Lamela, al fondo (Archivo Rafael de La-Hoz, Madrid)

al aire libre que se asoma a la fachada lateral entre la las vigas en artesa de la estructura metálica, casi con resonancias de peristilo. Estructuralmente, sorprende que el espacio que recibe todas las cargas, el de la iglesia, sea completamente diáfano.

Los años dedicados a la construcción de este edificio coinciden exactamente con los del desarrollo del Concilio Vaticano II (1962-1965). Y *Stella Maris* se adaptaba bien a las nuevas disposiciones conciliares, especialmente a las modificaciones introducidas por este en la liturgia, cuyo objetivo principal se cifraba en la promoción de la participación activa de los fieles. Además, la limpia exhibición de su estructura, la desnudez de sus materiales sin refinar, autorizan la filiación neobrutalista de este proyecto, que se adecuaba de manera igualmente eficaz a los principios de austeridad y funcionalidad tradicionales de la arquitectura carmelitana. Esta obra es, en suma, uno de los más claros ejercicios arquitectónicos de modernidad culta que ofrece la ciudad de Málaga.

Para concluir, volvamos al turismo, y a uno de sus palacios. La idea del *Palacio de Congresos y Exposiciones* –Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares, 1967-1970 [Figs. 29 y 30]– partió de la Cooperativa de Promotores de la Costa del Sol, presidida por Alfonso de Hohenlohe que, en febrero de 1967, con la voluntad de promocionar el turismo de temporada baja adquirió 72.000 metros cuadrados de la zona norte de Torremolinos con la idea de construir un palacio de congresos, cuyo antecedente más cercano en la zona era el hall de congresos del *Hotel Alay*. Se enmarca así en el contexto de las iniciativas destinadas al impulso del sector turístico que puso en marcha en 1965 el ministro de Información y Turismo de la época, Manuel Fraga Iribarne, dentro de las cuales se encontraba precisamente la de impulsar la construcción de nuevos palacios de

congresos. Encargaron el proyecto a Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares James. La obra se inauguró en mayo de 1970 con la celebración del Congreso Internacional de la Unión Europea de Celulosas y Papel (Camino, 1998, p. 121 y ss.). Desde el primer momento se pudo comprobar su eficacia como herramienta de promoción de la Costa del Sol y de estímulo económico del territorio.

De acuerdo con el programa que procuran La-Hoz y Olivares en la revista *Arquitectura* (junio 1971) el palacio se sitúa sobre una pequeña colina, dominando el núcleo urbano y con una impresionante vista panorámica de la costa. Su programa sigue las recomendaciones de la UNESCO para este tipo de instalaciones, y los espacios responden principalmente a dos programas: el grupo «Asambleas», con salas que van desde un aforo de 906 plazas, la mayor, hasta salas de reuniones para 20 delegados (las menores), y el grupo «Oficinas permanentes» (para dirección, secretaría, administración, etc.). La composición del edificio tiene como punto de partida la diferenciación de cuatro funciones en otras tantas zonas: la de delegados, cuyo acceso y trabajo sin interferencias es la preocupación

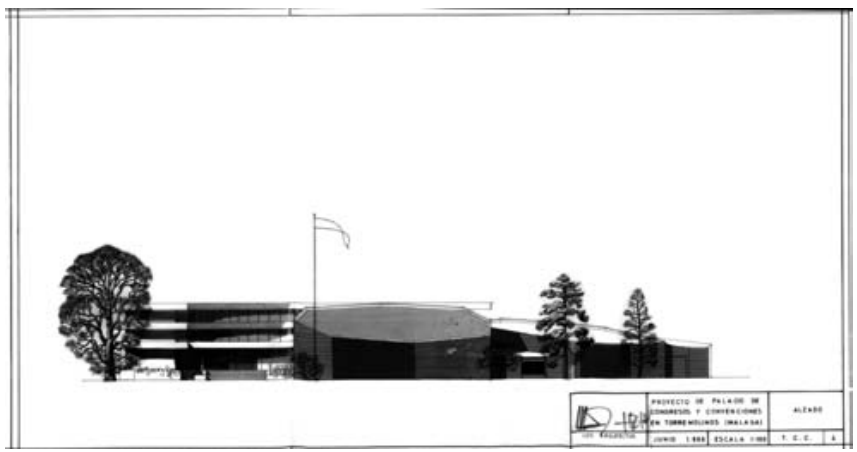
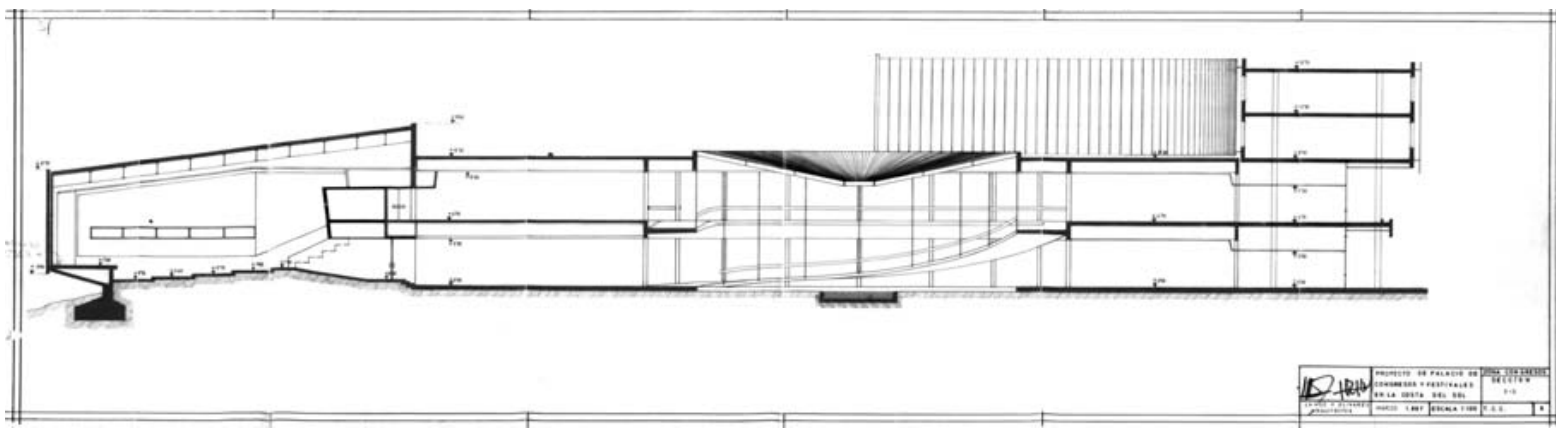


Fig. 30. R. de La-Hoz y G. Olivares, Planos del Palacio de Congresos y Exposiciones de Torremolinos, fechados en 1967 (Archivo Rafael de La-Hoz, Madrid)



fundamental, la de público, la de oficinas y la de servicios e instalaciones. El conjunto está presidido por un gran patio circular central con techo traslúcido, que permite su iluminación natural, así como un ambiente de recogimiento. Está bordeado por uno de los elementos más característicos del edificio, las escaleras que permiten la comunicación entre los ambientes de público y el de delegados, situados en dos plantas superpuestas cada una de las cuales cuenta con acceso directo. Respecto a la composición de volúmenes, los arquitectos escribían: «La organización del edificio hace expresarse exteriormente la gama completa de locales de asamblea en una espiral decreciente de volúmenes ciegos que se equilibran con la apertura del salón de exposiciones» (La-Hoz y Olivares, 1971). El exterior traduce netamente la división funcional del espacio interior: así, se perciben con nitidez los volúmenes octogonales, opacos y de distintas dimensiones, ordenados de mayor a menor, que albergan las salas de congresos de aforos variables, así como el cuerpo fusiforme, en el extremo opuesto, destinado a las oficinas, y que gradúa la luz por medio de la sucesión de bandas opacas y transparentes. El conjunto se percibe como una gran espiral que, gracias a la disposición de las salas de asamblea por encima de la cota del terreno, da la sensación de estar levitando.

Fig. 31. R. de La-Hoz y G. Olivares, Palacio de Congresos y Exposiciones de Torremolinos, 1967-70: el hall recién construido (Archivo Rafael de La-Hoz, Madrid)

Sin embargo, se podría afirmar que la mera descripción funcional del proyecto no refleja con toda fidelidad la extraordinaria originalidad formal y la capacidad metafórica de este edificio: de su impecable organización funcionalista del espacio deriva en realidad una planta centralizada de diseño inesperado. Y su desarrollo helicoidal, aunque firmemente anclado a las necesidades prácticas de su programa, da pábulo a la multitud de imágenes y metáforas que es capaz de evocar la forma espiral, y con las que hemos abierto este capítulo, imágenes procedentes –no podía ser de otro modo– de ese mar que aún hoy, en la saturada Costa del Sol, consigue verse en el horizonte desde la colina del palacio. Y ello, como también decíamos, provoca que nos encontremos ante una avanzadilla de la recuperación del «olvidado simbolismo de la forma arquitectónica» que Robert Venturi y la arquitectura posmoderna norteamericana reivindicarán con voz cada vez más fuerte a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta. Funcionalismo, metáforas marinas, geometrías aúreas, no agotan sin embargo el potencial evocador de este edificio: pues aún queda el asombro de una visión casi alucinante, la que provoca el hall central [Fig. 31], con su inaudita lámpara de cristales, como gotas de una cascada derramándose, sobre el centro de la composición: un deslumbrante techo traslúcido de despiece radial. Se crea así un efecto dramático que muy probablemente habría hecho las delicias de los expresionistas alemanes de entreguerras, curtidos en la explotación de las cualidades visionarias y utópicas del vidrio. Todo ello sitúa esta obra dentro de un lenguaje organicista, con rasgos netamente brutalistas por la forma en

que se utiliza el hormigón. Y parece adecuarse bien a lo que Rafael de La-Hoz escribió en cierta ocasión: que la arquitectura no es otra cosa que «la ordenación del espacio para el bienestar del hombre» (Prados, 1995, p. 121).

En una entrevista, Rafael de La-Hoz explicaba que su generación había sido la primera en España en romper el «folklorismo» y dirigirse hacia una arquitectura claramente racional y funcionalista, y precisa: «Teníamos una enorme ilusión. Parecía que la arquitectura se nos presentaba nueva, por vez primera. Pensábamos que la belleza podría obtenerse como consecuencia de la perfección funcional de la forma» (Prados, 1995, p. 122). Y por si alguien tuviera la tentación de considerar esa belleza un producto mecánico o natural de la técnica, la ciencia y la matemática, advertía que Torroja, al que tanto admiraban él y sus compañeros de generación, se complacía en presentar lo que era hijo de la intuición creadora como el producto de complejísimos cálculos, a pesar de que «Se ha encontrado hace poco –me decía su hijo José Antonio el año pasado– el cálculo de esa preciosidad de voladizo del Hipódromo de la Zarzuela de Madrid: ocupa media cuartilla» (Prados, 1995, p. 122).

En su *Historia de la arquitectura contemporánea*, publicada en 1968, Doménech Girbau no dudaba en afirmar: «No hay ninguna duda de que el panorama general de la arquitectura española de los 50 y los 60 viene definido mayoritariamente por un tipo de construcciones al que podemos calificar de 'fenómeno edificatorio', pero casi nunca de arquitectura» (Doménech Girbau, 1968, p. 22). Según Reinoso, Rubio y Serrano el caos de la Zona Metropolitana de la Costa del Sol, al que nos referíamos al principio de este capítulo, solo es aparente, pues sobre él existe en realidad «una tutela instrumental general que proporciona una especie de metaestabilidad que garantiza la altísima rentabilidad de las inversiones», propia de todas las ZME, esto es, Zonas Metropolitanas Especiales. Por otro lado, en 2003, Ricard Pié Ninot se preguntaba por qué si el Movimiento Moderno poseía un bagaje apropiado para ser aplicado a la arquitectura del turismo «se revela incapaz de reconstruir e inventar el paisaje que ocupa. La arquitectura moderna fue la que propuso el tipo hotelero moderno, el balcón abierto y la gran terraza [...] Pero cuando el turismo creció más allá de lo imaginable y sus arquitecturas se multiplicaron, el escenario natural desapareció [...] y la arquitectura del Movimiento Moderno se reveló incapaz de resolver la situación y sustituir el paisaje» (Pié Ninot, 2003, p. 195). Quizá esto es lo que ocurre con la arquitectura malagueña de los años cincuenta y sesenta, que no se dirigía exactamente «hacia una arquitectura», sino que es más bien un testimonio de la arquitectura en la «época del capitalismo triunfante».

Y ahora volvamos al principio: situémonos en las coordenadas iniciales, pero hagamos lo contrario; accionemos el zoom para alejarnos del Palacio, y entonces, veremos una ciudad continua que dibuja con precisión el contorno de la costa de Málaga; aún más cuando es de noche, iluminada. Así, como nosotros, suspendidas en el aire, hemos de dejar esas preguntas.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Municipal de Málaga, *Actas Capitulares, Comisión Permanente*, vol. 373, 1 septiembre de 1961, fol. 267 v.

BONED PURKISS, Javier (2011), *Málaga. El oficio de la arquitectura moderna. 1968-2010*, Geometría, Málaga.

BONILLA, Juan (2007), *La Costa del Sol en la hora pop*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

CABRERA ORTIZ, José Luis (2003), «Patrimonio y ciudad. El Hotel Pez Espada», *Isla de Arriarán*, n.º 22, pp. 15-22.

CAMACHO, Rosario (1987), «La concreción de la metáfora: el Bazar Aladino en Torremolinos», en VV.AA. (1987): *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 85-98.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CAMINOS, Salvador (1998), «El Palacio de Congresos y Exposiciones: empieza la carrera por el turismo de congresos y exposiciones», en VV.AA., *Historia de la Costa del Sol*, Diario Sur, Málaga, pp. 121-128.

CASTILLO, Greg (2005), «Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany», *Journal of Contemporary History,* abril, vol. 40, n.º 4, pp. 261-288.

CEPEDANO BETETA, Elisa (2010), «Robert Mosher, mirada abierta y sueño de viajar», en VV.AA., *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad, Actas preliminares*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 6/7 mayo 2010.

COLOMINA, Beatriz (2006), *La domesticidad en guerra*, Actar, Barcelona.

— (2010), *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas,* CENDEAC, Murcia.

DÍAZ DEL CAMPO, Ramón V. (2009), *Miguel Fisac; arquitecto, teórico y artista,* Tesis Doctoral inédita, Universidad de Castilla La Mancha, Departamento de Historia del Arte.

DOMÉNECH GIRBAU, Luis (1968), *Arquitectura española contemporánea*, Blume, Barcelona.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (2003), *Miguel Fisac*, AC Monografías, n.º 101, V-VI.

— (2007), «Esparta y Síbaris», *El País*, 11.08.2007, en la web de *El País*.

FISAC, Miguel (2010), «Mi biografía», en VV.AA. (2010), *Miguel Fisac. Premio nacional de arquitectura 2002*, Ministerio de Vivienda-Ediciones Lampreave, Madrid.

FLORES, Carlos (1961), *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid.

FOUCAULT, Michel (2008), *Eterotopie*, Mimesis edizioni, Milán.

GARCÍA DE PAREDES, Diego (1968), «Santa María de Belén (Málaga)», *ARA. Arte Religoso Actual*, n.º 16, a. V, Madrid, abril-junio.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos y PICÓ VALIMAÑA, Ramón (dirs.) (1999), *Momo Andalucía: Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, 1925-65*, Dirección General de Arquitectura y Vivienda-IAPH, Sevilla.

GARNICA, Julio (2006), «Harnden y Bombelli en España», en VV.AA., *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-65)*, Actas Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 133-142.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido *et al.* (2007), «Arquitectura de vacaciones. La banalidad turística y su valor patrimonial», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio*, PH 64, Año XV, noviembre 2007, pp. 88-97.

HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos (1992), *García de Paredes*, Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, Málaga.

LACOUR, Rafael de (2006), «Arquitectura y turismo, espacios para la colectividad», Texto de la comunicación presentada a las Segundas Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo, celebrada en la ETSA del Vallés, Barcelona, en septiembre de 2006, http://citywiki.ugr.es/wiki/Arquitectura_y_turismo,_espacios_para_la_colectividad (consultado el 12 mayo 2011).

LOREN MÉNDEZ, Mar (2008), «La modernidad española como relato de las periferias. Laboratorio arquitectónico y visiones urbanas en el alejado sur íbero», *Apuntes*, IAPH, vol. 21, n.º 2, pp. 234-251.

MARÍN COTS, Pedro; MÉNDEZ BAIGES, Maite y PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki (2010), *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Málaga.

MÉNDEZ BAIGES, María Teresa (2000), «La iglesia-convento de Santa María de Belén –Stella Maris– de José María García de Paredes», *Boletín de arte,* Universidad de Málaga, n.º 21, pp. 307-332.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (1982), *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*, Universidad de Málaga y Ayuntamiento de Marbella, Málaga.

MORENO, F. (1992), «La arquitectura de la Costa del Sol. Metáfora del ocio», *Boletín de arte*, n.º 14, pp. 335-346.

MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ CANO, María Teresa (1990), *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.

NAVARRO SEGURA, María Isabel (2003), «Miguel Fisac, 2003», *Basa*, n.º 27.

PEÑA AMARO, Antonio; DÍAZ LÓPEZ, José y DAROCA BRUÑO, Francisco (1991), *Rafael de La-Hoz arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*, Demarcación en Córdoba del Colegio oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Córdoba.

PÉREZ ARROYO, Salvador (2003), *Los años críticos. 10 arquitectos españoles*, Fundación Camuñas, Barcelona.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor (2003), «En los orígenes del turismo moderno. Arquitectura para el ocio de tránsito a la sociedad de masas», en VV.AA., *Do.Co.Mo.Mo. Arquitectura moderna y turismo*, Fundación Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, IV Congreso, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, pp. 15-34.

— (1986), *Cincuenta años de arquitectura en Andalucía*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.

PIÉ NINOT, Ricard (2003), «Cuatro cuestiones sobre el turismo de masas y el Movimiento Moderno», *Do.Co.Mo.Mo. Arquitectura moderna y turismo,* Fundación Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, IV Congreso, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, pp. 193-196.

PINO, Sebastián del (2010), «La modernidad arquitectónica en Antequera: dos edificios y una modesta proposición», *Revista PH*, Instituto Andaluz del Patrimonio, n.º 75, agosto, pp. 37-42.

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco (1995), «Arte del siglo XX. Rafael de La-Hoz», *Goya. Revista de arte*, n.º 247-248, julio-octubre, pp. 120-124.

PRECIADO, Beatriz (2005), «Gigantas, casas, ciudades. Apuntes para una topografía política del género y la raza», *ArteContexto Dossier: Género y territorio, el espacio connotado*, n.º 8, pp. 8-21.

RAMÍREZ, Juan Antonio *et al.* (1987), *El estilo del relax. N-340, Málaga, h. 1953-1965*, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Málaga.

— (1992), *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, Madrid.

REINOSO BELLIDO, Rafael (2005), *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959,* Colegio de Arquitectos de Málaga/Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

REINOSO, Rafael; RUBIO, José María y SERRANO, Eduardo, «ZoMeCS y la costa del sol», *Parabólica Revista Ilustrada*, n.º 2, en http://www.parabolica.org/costa_del_sol.htm (consultado el 7 de julio de 2011).

ROMÁN, Marta (2005), «El placer de las ciudades», *ArteContexto Dossier: Género y territorio, el espacio connotado*, n.º 8, pp. 44-51.

S.A. (1956), «Proyecto de ciudad residencial para productores en Marbella», *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, 1956, n.º 5, pp. 38-49.

— (1959), «Hotel Pez Espada. Torremolinos. Arquitecto: Juan Jáuregui Briales», *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid*, n.º 7, 31-34.

— (1962), «Ciudad sindical para vacaciones Marbella, Málaga (España)», *Hogar y Arquitectura*, n.º 41, julio-agosto, pp. 2-17.

— (1963), «Ciudad sindical de vacaciones en Marbella», *Arquitectura*, n.º 58, octubre, pp. 40-42.

— (1963), *Ciudad sindical de educación y descanso Marbella: Costa del Sol*, Jefatura Nacional de la O. S. Educación y Descanso, D.L. 1963.

— (1965), «Colegio para 800 alumnas, Málaga. Arquitectos: Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya Castro», *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,* n.º 7, 77, pp. 12-14.

— (1966), «Steps down to the sea (Escuela al lado del mar. Málaga)», *Architectural Forum*, n.º 125, pp. 44-47.

— (1968), «Immeubles résidentiels a Playamar (Espagne). (Torremolinos, Málaga, Andalucía)», n.º 305-306, enero-febrero, pp. 50-51.

— (1969), «Conjunto residencial y comercial 'La Nogalera', Torremolinos (Málaga). Antonio Lamela arquitecto», *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 83, pp. 77-83.

— (1970), «Conjunto residencial 'Los Manantiales'. Torremolinos, Málaga», *T.A.: Temas de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 131, mayo, pp. 77-86.

— (1971), «Conjunto Los Manantiales en Torremolinos. (Málaga, Andalucía)», *Arquitectura*, n.º 145, enero, pp. 12-15.

— (1971), «Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol. Arquitectos Rafael de La Hoz y Gerardo Olivares», *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,* n.º 150, junio, pp. 9-13.

— (1975), «'Los Manantiales', conjunto de torres de apartamentos. Torremolinos (Málaga)», *Panorámica de la Construcción, Arquitectura y Diseño*, n.º 16, pp. 3-18.

— (1976), «'Los Manantiales'. Torremolinos, Málaga», *Informes de la Construcción*, n.º 278, marzo, pp. 23-30.

— (1977), «Vivienda en Nerja», *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, n.º 206, p. 96.

SALINAS, Pedro R. (2008), «La casa Rudofsky, en Frigiliana, testamento vital de un filósofo-arquitecto», *Boletín de arte*, n.º 29, pp. 549-552.

TERÁN, Fernando de (2003), «Turismo, arquitectura y urbanismo: contextos histórico-culturales de su relación», *Do.Co.Mo.Mo. Arquitectura moderna y turismo,* Fundación Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, IV Congreso, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, pp. 129-140.

THORNE, Marta y FISAC, Miguel (1983), «Miguel Fisac. Entrevista realizada por Marta Thorne», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n.º 157, pp. 100-101.

VENTURI, Robert (1992), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.

VV.AA. (1998), *Historia de la Costa del Sol*, Diario Sur, Málaga.

VV.AA. (2000), *Rafael de La-Hoz*. Monografía Medalla de Oro de la Arquitectura 2000, *Arquitectos*, 158, vol. 01/2, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

VV.AA.-Colegios de Arquitectos (2002), *Arquitectura del sol*, Colegios de Arquitectos de Catalunya, Comunidad Valencia, Illes Balears, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias.

VV.AA (2005), *Nerja Paisaje Zomecs*, Rizoma Fundación, Unión Europea.

VV.AA. (2007), «Bienes, paisajes e itinerarios. Arquitectura contemporánea: un patrimonio por descubrir», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio*, PH 64, Año XV, noviembre 2007, pp. 60-99.

VV.AA. (2010), *Miguel Fisac. Premio nacional de arquitectura*, Ministerio de Vivienda-Editorial Lampreave, Madrid.

Bases de datos online

Fichas del Catálogo de edificios protegidos, Plan General de Ordenación Urbanística, Málaga.

Base de datos del patrimonio inmueble de Andalucía SIPHA, Instituto Andaluz del Patrimonio, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Registros del Movimiento Moderno. Base de datos Registro Do.Co.Mo.Mo., Fundación Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, Documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno.

RAAC, Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Capítulo 7

Dotaciones y proyectos urbanos para una nueva capital

Dotaciones y proyectos urbanos para una nueva capital

Antonio Jesús Santana Guzmán

La actividad económica dominante en Málaga a finales de los cincuenta era dual, mientras la agricultura seguía siendo la principal, el auge del turismo provocaba un aumento en el sector terciario. Asimismo el secundario quedaba relegado a último lugar siguiendo las cifras generales que se barajaban tanto en el resto de Andalucía como en España, siendo menos productivo el malagueño.

El «boom» turístico se desarrolló mayoritariamente en la costa y en la capital, desequilibrando aún más la situación en la provincia. Fecha clave es la de 1954, cuando en plena calle Larios se inauguró la nueva delegación del Ministerio de Información y Turismo. Durante este intervalo la ocupación del suelo fue intensiva, acción a la que contribuían los planes urbanos basados en un modelo primordialmente económico. Este consumo de espacio, unido a un crecimiento demográfico en la zona costera –mientras que las comarcas interiores asistían a un abandono preocupante– (VV.AA., s.f., p. 145) y el incipiente movimiento económico produjo un punto de inflexión en Málaga capital transformando por completo su fisionomía. El sector primario comenzó a decaer a favor del secundario y terciario (Lacomba, 1994, pp. 715-716 y 727-728).

Este periodo conocido como desarrollismo y que abarca desde finales de la década de los cincuenta hasta mediados de la de los setenta, se destaca por la ampliación de las redes de comunicación a una velocidad no vista hasta entonces en la capital. Su incómoda orografía convertirá al *aeródromo del Rompedizo* en una de las piezas claves de este plan. Tras la homologación de su pista con las medidas europeas –aunque aún de tierra–, en 1956 aterriza en ella por primera vez un vuelo chárter. En 1958 es considerado el cuarto de España y entra en funcionamiento una nueva zona de despegue al igual que ocurrirá en 1966; la primera compañía aérea extranjera se establecerá en él en 1961. A principios de 1968 se inauguran la nueva terminal y la torre de control del *aeropuerto*, a las que se les añadirían, debido al incipiente número de vuelos, otra específica para tráfico no regular en 1972, tan sólo cuatro años después (S.A., www.aena.es, consulta 10-05-2011), todo ello resultado de la creciente oferta turística de la Costa del Sol, que influyó en la construcción y las obras públicas. De la misma forma se mejoran las carreteras que conectarán de una manera más rápida y segura la urbe. Es el caso de la inauguración en 1973 del acceso norte a través de las Pedrizas, en un tramo de 31 kilómetros, habiéndose inaugurado un año antes, 1972, la variante de Torremolinos, barrio más occidental de Málaga hasta su autonomía definitiva en 1988 (VV.AA., s.f., pp. 149, 153, 163, 172, 191 y 224), que fue casi por completo reservado para la disposición en él de las dotaciones turísticas necesarias para la ciudad.

Fruto de la bonanza económica del desarrollismo, encontramos ejemplos arquitectónicos incluidos en planes urbanísticos que debido, en ocasiones, a su dilatado desarrollo en el tiempo acaban concluyéndose en parte en el periodo posterior, la transición democrática. La frenética y numerosa obra edilicia construida durante estos años, a una escala hasta entonces desconocida en la ciudad, hace imposible una total recopilación de la misma en un capítulo como este, ya que se limitaría a un amplio y monótono listado sin fin que no permitiría un tratamiento detallado. Aquí se presentan los grandes proyectos urbanísticos llevados a cabo en la ciudad durante este periodo, en el que la urbe fue dotada con piezas arquitectónicas de calidad. Así, nos ocuparemos de los inmuebles que acogieron la nueva industria en busca de la recuperación de este

sector, del desarrollo de dos de los nuevos barrios residenciales –la Malagueta y la Prolongación de la Alameda–, la construcción de las nuevas sedes administrativas, el establecimiento en la capital del nuevo concepto de centro comercial y la creación de una universidad independiente. Esta selección se considera la más reseñable del periodo, indicándose que el trabajo de investigación continúa y que otros ejemplos destacados serán estudiados en futuras publicaciones, por lo que este compendio debe entenderse no como un punto final, sino como un comienzo para valorar la tan criticada, en no pocas ocasiones, arquitectura malagueña de este periodo.

Una industria necesaria frente al «monocultivo» turístico: Intelhorce y Citesa

Málaga, la quinta provincia española, ansiaba una inyección de capital urgente. Estas necesidades empezarían a ser atendidas a partir de la visita en 1955 de las autoridades malagueñas al jefe de Estado, Francisco Franco Bahamonde, a quien expusieron la situación. En 1957, tras la búsqueda de un equilibrio territorial que recompusiera este horizonte, serán creadas las *Industrias Textiles del Guadalhorce (Intelhorce)*, que llegarían en pocos años a considerarse la fábrica de tejidos más importante de Europa. Este nuevo equipamiento industrial será el primero, seguido de otros como es el caso de *Amoniaco Español* en 1965, si bien del mismo modo cayeron durante este proceso algunas piezas destacadas como fue *Industria Malagueña S.A.*, que en 1970 dejó de existir.

En 1985 *Intelhorce* pasaría a denominarse *General Textil España*, hasta que finalmente en 1995 fue rebautizada como *Hilados y Tejidos Málaga S.A. (Hitemasa)*, denominación que mantuvo hasta el momento de su desaparición en 2004. La necesidad de un amplio terreno donde poder erigir este vasto complejo hizo que la empresa se instalase a las afueras de la ciudad, en la actual avenida de Ortega y Gasset, 543 –antigua carretera de Campanillas–, si bien en principio se pensó su ubicación en unos terrenos cercanos al actual parque del Oeste, en la zona de la que es hoy la calle Luis Barahona de Soto (Del Pino, 2001-2002). Su creación fue aprobada el 17 de mayo de 1957 por el Consejo de Ministros y se puso en marcha el 8 de febrero de 1963 (VV.AA., s.f., p. 151). El conjunto de inmuebles levantados para tal función no sólo acogía edificios fabriles, sino también construcciones complementarias que cubrían otras necesidades de los obreros, como era el caso de la guardería o el salón de reuniones, así como dependencias administrativas y de dirección. Los usos a los que fueron destinados los módulos de este interesante complejo febril marcaron una clara diferenciación arquitectónica entre ellos.

El periodo constructivo se llevó a cabo entre 1959 y 1963 y se conformó en cuatro fases. La primera de ellas comenzó en enero de 1959, y desarrolló un anteproyecto redactado en 1958, cuya edificación, concluida en 1961, fue supervisada por el Instituto Nacional de Industria (INI). Se levantó una nave de fabricación –hiladura de algodón– y unos talleres, quedándose en principio en el papel unas oficinas que debieron esperar hasta más adelante (Del Pino, 2001-2002). El edificio es reseñable por tratarse de uno de «los primeros en España construidos con la modalidad ciega negando todo contacto con el exterior y solucionando toda la cuestión relativa a climatización». El planteamiento de la estructura se basó en un procedimiento ya planteado con anterioridad por el INI, a base de cerchas de hormigón armado prefabricadas, por tratarse de la solución más económica de las existentes durante el desarrollo del concurso (S.A., 2005-2008, consultado el 20-09-2011). El responsable del proyecto fue el ingeniero de caminos Manuel María Valdés y como colaborador el arquitecto Ramón Vázquez Molezún. El conjunto se distribuía a partir de tres grandes núcleos que reservaba los laterales para las grandes naves de hilatura y tejido, mientras que el resto se concentraba en el eje central marcado por el acceso norte, intentando mantener siempre una simetría general. Sebastián del Pino Cabello asegura que existía una unidad característica entre la nave de confecciones y el módulo de vestuarios. Se trataba de una composición racionalista, baja en altura, cuyas paredes quedaban revestidas en blanco mientras se disponían parasoles en vertical y horizontal; según este autor sería una arquitectura que puede ponerse en relación con algunos ejemplos construidos en los poblados de colonización.

Para la segunda fase se desarrolla la ampliación de oficinas y administración con proyecto del arquitecto Francisco Bellosillo. El planteamiento es bien distinto al anterior, pues se presentan volúmenes más altos, con dos plantas. Los materiales usados son el ladrillo visto de tono amarillo y el hormigón en bruto de los parteluces. El alzado del frente norte –acceso principal– se soluciona con un muro cortina acristalado que envuelve las tres alturas del cuerpo. En su interior se destaca el vacío interior del vestíbulo y la realización de muebles y barandillas de diseño.

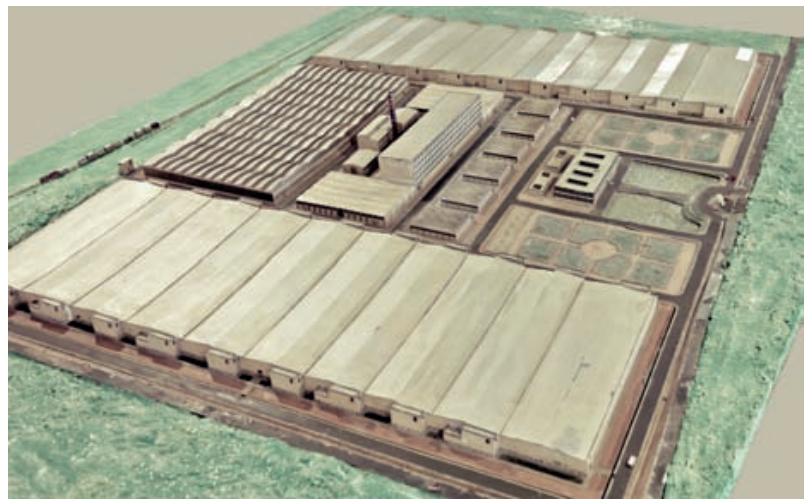


Fig. 1. Industrias Textiles del Guadalhorce (Intelhorce), detalle de la nave en construcción, ca. 1962 (Archivo Carlos Fernández Casado, CEHOPU-CEDEX); nave para acabados, 1963 (foto: F. J. Rodríguez Marín), y maqueta, finales de la década de 1950 (foto: J. García Castill, cedida por J. A. Ruiz Muñoz, Asociación en Defensa de las Chimeneas y del Patrimonio Tecnológico Industrial de Málaga)

En 1962 se construye, por parte de la Compañía Auxiliar de la Industria (AUXINI), una nave para tejidos con proyecto del ingeniero Carlos Fernández Casado y levantada por la empresa Huarte y Cía. Se trata de un gran espacio longitudinal cubierto con vigas trianguladas de hormigón armado prefabricadas y continuas, necesarias para la disposición de una cámara superior de aislamiento y conseguir grandes luces (VV.AA., 2011, p. 41). [Fig. 1].

> Las vigas cubren tres vanos y se prefabricaban divididas en tres partes: la central situada sobre la pila intermedia y las dos laterales apoyadas sobre la zona central en una junta a media madera en el cordón superior y en las pilas laterales. Con posterioridad se daba continuidad a los nudos quedando la cercha definitivamente como viga triangulada continua (S.A., 2006-2008, consultado el 3-11-2011).

Un año después, en 1963, se concluye el complejo fabril con la última fase, durante la cual se

levanta otra nave para acabados, realizada por Agroman. Esta última es la única que se ha salvado de la demolición del conjunto arquitectónico. Se trata de un espacio completamente diáfano en el que solo descansan los soportes de hormigón en forma de «Y» construidos *in situ*, que sirven de apoyo a las vigas de una peculiar cubierta con forma de dientes de sierra, en la que se disponen una serie de lucernarios rectos que permiten una correcta iluminación interior; «un impresionante espacio de trabajo, donde la unidad espacial es la principal característica» (Del Pino, 2001-2002).

Desafortunadamente la gran mayoría de este conjunto fue demolido en 2007, tres años después del cierre de la empresa, acaecido en 2004. Actualmente se conserva del mismo una maqueta, realizada a finales de los cincuenta, en la que se incluye un ala que nunca llegó a construirse[1].

Hay que indicar que junto al conjunto fabril se llevó a cabo la construcción de un grupo de viviendas para los obreros, de tipo plurifamiliar y en bloque aislado, y para los directivos, en este caso siguiendo el modelo unifamiliar adosado. Este núcleo residencial aún existe y sigue denominándose Intelhorce.

El otro complejo industrial al que hacíamos referencia era la *Compañía Internacional de Telecomunicación y Electrónica S.A. (Citesa)*, nombre popular por el que se le seguía conociendo hasta su demolición, si bien pasó a tener varias denominaciones: *Estándar Eléctrica*, luego *Estándar Eléctrica Alcatel* y finalmente *Telefónica de España, Alcatel S.A.* A diferencia del anterior, este se encontraba en una zona mucho más céntrica, en un solar urbano considerado, delimitado por el paseo de Martiricos, la calle Toledo y la avenida del Doctor Marañón.

La sede se encarga directamente al arquitecto Rafael García de Castro Peña, quien la proyectaría en 1962. Tan solo un año después, en 1963, se comienza la construcción de la misma bajo su dirección. El elemento arquitectónico principal del complejo era una nave-taller longitudinal de altura única en la que se dispone una entreplanta lateral mínima. Su estructura quedaba resuelta a través de pilares compuestos empresillados y cerchas trianguladas bidireccionales, lo que permitía un espacio completamente diáfano para el desarrollo del trabajo, ya que la idea del autor era que ofreciese la posibilidad de poder adaptarse a diferentes tipos de fabricación en un futuro (García y Mexia, 1964, p. 132) [Fig. 2]. El cerramiento de las fachadas presentaba interesantes motivos decorativos a partir del uso material de sus elementos. Los laterales de los alzados –este y oeste– quedaban seccionados por pilares de hormigón que marcaban un ritmo equilibrado. Resultaba interesante el panelado dentado de la parte baja, a modo de zócalo –que se repetía en el muro de soporte de la valla metálica que delimitaba el solar–. Sobre este descansa una serie de cuadros horadados, dispuestos en horizontal a una altura de 2,30 metros, que permiten la iluminación natural de la nave junto a las claraboyas, en bandas horizontales, dispuestas en la cubierta plana del inmueble. Encima descansa una sección más elevada de muro que presenta amplias y sucesivas franjas de ladrillo visto, alternando el rosa y el amarillo –blanco según su arquitecto– que se disponen también en el alzado sur; estos quedan protegidos por una chapa metálica que funciona a modo de alero. La entrada de los trabajadores se realizaba a través de dos accesos en la fachada oriental, mientras que los vehículos accedían por la sur, delante de la cual se dispuso una amplia explanada.

El complejo se complementaba con un cuerpo de oficinas en dos niveles –obra y dirección de García de Castro y Ricardo Mexia– del mismo periodo, una posterior ampliación en 1970 de la nave citada –dispuesta sobre la antigua explanada norte, aunque esta nueva no alcanzaría los valores plásticos empleados en la original–, y una extensa zona destinada a instalaciones deportivas para los trabajadores. En 2009 fue completamente demolido.

Del Pino asegura que ante una intervención simple y acotada, el edificio aportaba unos valores compositivos que derivan del empleo de materiales constructivos poco frecuentes en el contexto malagueño, con el resultado claro de unos valores estéticos inusuales para el uso industrial al que se destinó (Del Pino, 2001-2002).

Un pequeño laboratorio de gran calidad

La energética empresa edilicia llevada a cabo en Málaga hizo necesaria la construcción de un *Laboratorio de Control de Calidad* por parte del Ministerio de la Vivienda. Un modesto pero interesante ejemplo realizado completamente en hormigón armado, el material en boga. Este se alza en un solar esquinado al que se accede por la avenida

1 Información aportada por José Antonio Ruiz Muñoz, presidente de la Asociación en Defensa de las Chimeneas y del Patrimonio Tecnológico Industrial de Málaga.

José Ortega y Gasset, 72 –peatonal– y por la calle Corregidor Francisco de Molina, 24 –vehicular–.

El inmueble fue diseñado por el arquitecto salmantino Antonio Fernández Alba. Su realización fue encargada durante los primeros años de la década de los setenta por parte de Rafael de la Hoz Arderius, quien desde 1971 sustentaba el cargo de director general de Arquitectura. La dirección de la obra fue llevada a cabo en 1974 por José Luis Armenteros (Boned, 2008). Se trata de un edificio rectangular con una única planta, realizado completamente en hormigón armado. Llama poderosamente la atención la configuración escalonada de sus formas; los prismas horizontales superiores, a modo de cornisas, apoyan su peso sobre unos pilares que, junto al conjunto de sus fachadas, parecen flotar en el aire debido al retranqueo del basamento sobre el que descansa todo el inmueble, lo que otorga un aspecto liviano al volumen a pesar de estar construido con hormigón. Aquellos apoyos verticales, que continúan su proyección a lo largo de las cornisas superiores mediante líneas incisas en el encofrado, dividen las fachadas mayores en cinco calles; se trata de los alzados laterales donde se disponen una serie de ventanas horizontales rehundidas que siguen el juego escalonado de los prismas superiores, y a su vez las protegen de la luz exterior. Los menores, con tres calles, acogen en la central los accesos al laboratorio; el trasero se reserva a vehículos disponiéndose en él una rampa y al frontal se accede mediante una escalinata, que recuerda a la de los templos romanos, quedando asimismo cubierto con una marquesina de sección contundente que se corresponde con la primera cornisa, lo que confiere un papel principal a esta entrada orientada además hacia una arteria vial principal. Una de las composiciones volumétricas más interesantes se dispone en la confluencia de las fachadas, donde las aristas continuas del volumen desaparecen para dar paso a un interesante juego de entrantes y salientes. Los perfiles metálicos de los vanos se disponen en un llamativo color rojo, al igual que la valla que delimita el solar, de sección tubular, que descansa sobre un murete de hormigón al que se le han vaciado una serie de volúmenes geométricos [Fig. 3].

Fig. 2. R. García de Castro Peña, Compañía Internacional de Telecomunicación y Electrónica S.A. (Citesa), interior de la nave en uso, 1962-1963 (foto: S. del Pino), y detalle del exterior durante el proceso de demolición, septiembre de 2009

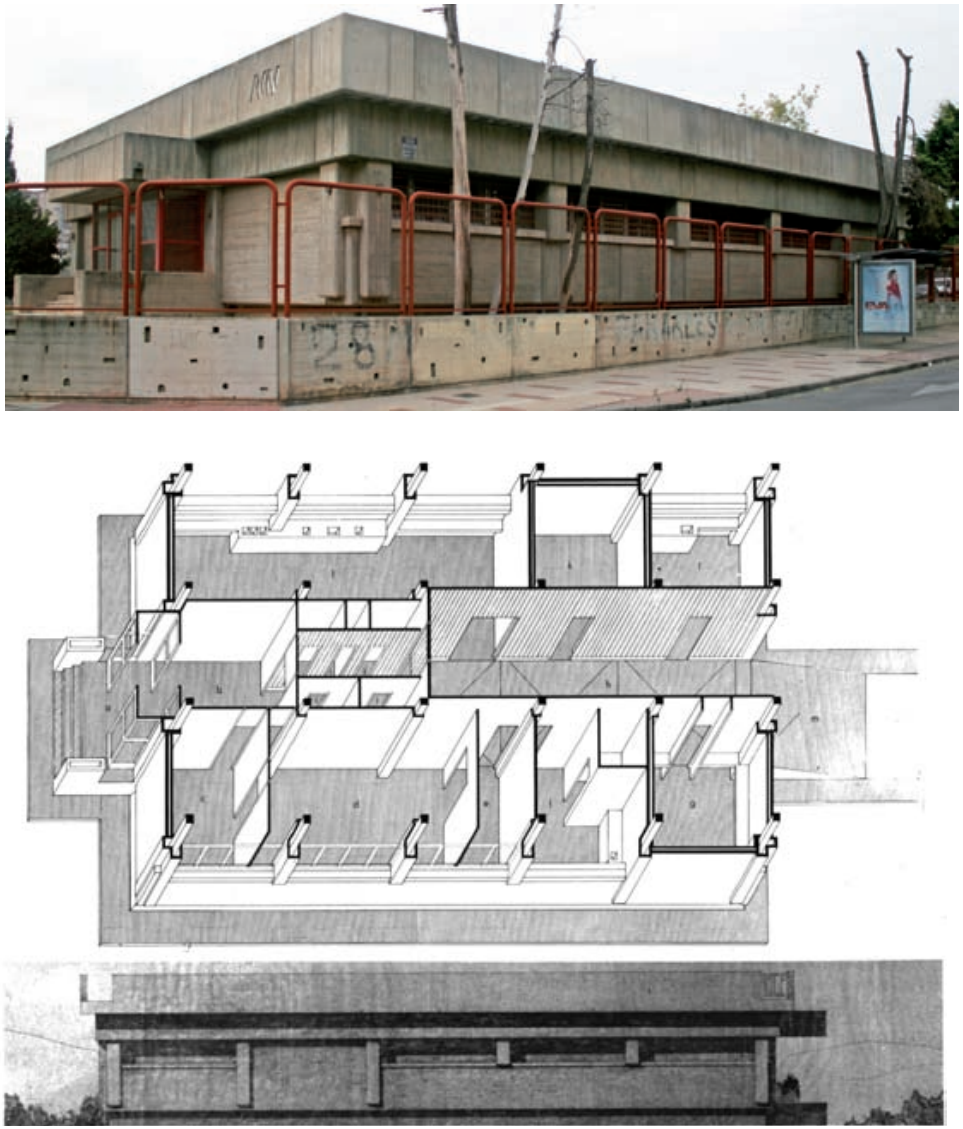


Fig. 3. A. Fernández Alba, Laboratorio de Control de Calidad del Ministerio de la Vivienda, 1974, y sección y alzado lateral (en J. Ibáñez, 1981, p. 115)

En el monográfico publicado sobre la obra de Fernández Alba comprendida entre 1957 y 1980 se reproduce en perspectiva la sección y el alzado lateral de un edificio denominado «prototipo de laboratorio» que responde a las características formales del construido en Málaga, aunque en el libro no se indique ni su ubicación ni fechas de referencia (Ibáñez, 1981, p. 115) ya que el mismo proyecto fue utilizado para edificarlo en distintas ciudades. Los diseños permiten observar el interior de esta arquitectura, donde se dispone un pasillo central que divide el espacio en tres, respondiendo al número de calles de las fachadas menores; a ambos lados se distribuyen las estancias reservadas al control de calidades. Sus dimensiones producen una cuadrícula constructiva en planta sobre la que se disponen los pilares, quedando proyectados los ubicados en las fachadas exteriores, donde además se observa algún paño ciego debido, quizás, a necesidades estrictas en las pruebas de los diversos materiales examinados. Encontramos un mínimo detalle que difiere entre el alzado dibujado y el construido; se trata del logotipo que aparece impreso en el encofrado de la cornisa superior. En el boceto puede leerse *INCE*, que hace referencia al Instituto Nacional para la Calidad de la Edificación, mientras que en el edificio construido aparece *MV*, respondiendo a las siglas de su primer propietario, el Ministerio de la Vivienda[2]. Del resto de laboratorios idénticos construidos siguiendo el proyecto de Fernández Alba cabe destacar dos ejemplos recuperados: el de A Coruña, remodelado como *Laboratorio da Sustentabilidade* por Sonia Romero Teijo, junto a Damaris Fernández y José

2 Posteriormente pasaría al Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y finalmente a la Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía (Boned, 2008).

Luis Rey Barreiro en 2008, seleccionado para los I Premios Gallegos de Arquitectura Sostenible (Lorenzo, 2008); y el de Palma de Mallorca, reconvertido en *Laboratori d'arquitectura Francesc Quetglas* e inaugurado en 2010 (Marina, 2010).

Este laboratorio responde perfectamente a las premisas que Fernández Alba aplica a sus construcciones, «unas leyes lógicas, economía expresiva, coherencia entre función y forma» (Samaniego, 2002). La preocupación por el inmueble surgió a raíz de la noticia de su demolición en el año 2008, siendo el profesor y arquitecto Boned Purkiss quien decidió escribir un artículo para difundir las cualidades arquitectónicas de aquel, hasta entonces, un desapercibido laboratorio al que define como «pequeña joya de aires orientales» debido a su delicado tratamiento plástico (Boned, 2008). Afortunadamente, el texto publicado tuvo la repercusión esperada y la Junta de Andalucía, propietaria del edificio, decidió conservarlo atendiendo a la propuesta de integrarlo en un nuevo proyecto arquitectónico. Fernández Alba no se confundía al asegurar que sus inmuebles «envejecen con dignidad y permanecen abiertos a los nuevos usos del tiempo».

Los complejos fabriles *Intelhorce-Hitemasa* y *Citesa* aparecen aún hoy en la sección «arquitectura industrial» del registro del Do.Co.Mo.Mo. Ibérico –Documentación y Conservación del Movimiento Moderno en España y Portugal– y en 1999 se incluyeron en el *Inventario-estudio de los restos industriales del término municipal*, redactado por el arquitecto José Ignacio Díaz Pardo, al tratarse de dos de los referentes arquitectónicos más importantes de la capital de la Costa del Sol. Desafortunadamente dichos listados no aplicaban ningún tipo de protección sobre sus arquitecturas, y a pesar de los intentos por mantenerlas, fueron finalmente demolidas. En este caso la publicación de un artículo (v. Del Pino y Santana, 2009) para difundir sus valores patrimoniales no tuvo el efecto positivo que sí se consiguió con el pequeño *Laboratorio del Ministerio de la Vivienda*.

La verticalidad de los nuevos barrios residenciales

Morales Folguera en su estudio sobre la arquitectura de la Costa del Sol menciona que la crisis económica acaecida en 1973 tuvo consecuencias nefastas para el mundo del turismo, y que cerró una etapa a la que denomina como «fase plena de esta arquitectura», comenzada en 1969, en la que se «tiende más hacia formas puristas y organicistas» y que queda plagada de edificios funcionalistas, considerando además al brutalismo como «el estilo más avanzado del gran capitalismo especulador del turismo» (Morales Folguera, 1982, pp. 14-15). Esta situación tan desastrosa en la costa fue debida a que los extranjeros prefirieron dejar de viajar a este destino. En cambio, en la capital no ocurre así, a pesar de que la irrupción de la crisis producirá cierto parón en la empresa edilicia, la gran cantidad de promoción de viviendas de protección oficial supuso una gran inyección[3], lo que aprovechará Málaga para convertirse en la gran urbe que merecía ser la capital de la Costa del Sol. Como indica Javier Boned Purkiss:

> [...] con el desarrollismo de los sesenta y hasta la llegada de los gobiernos democráticos, la actividad constructiva afrontó retos que difícilmente pueden encontrar parangón en cualquier otro momento de nuestra reciente historia arquitectónica. El desenfado y la libertad con la que se acometían formas y estructuras produjo, en el caso de los mejores profesionales, una arquitectura donde podemos encontrar valencias de una indudable modernidad, referida ésta tanto a una innovación en los aspectos formales y espaciales, como a un manejo valiente y decidido de las texturas y los materiales (Boned, 2011, p. 22).

La consecuencia más destacada del desarrollismo en nuestra ciudad fue su veloz cambio de fisionomía: la típica arquitectura horizontal comenzó a ser sustituida por otra vertical de dimensiones hasta entonces casi desconocidas, un avance que a veces sería acertado sobre el terreno y otras no, pero que en ambos casos provocaría una transformación sustancial y sin precedentes en el *skyline* malagueño.

El punto de partida de esta situación fue sin duda el año 1964, cuando se derogó por sentencia del Tribunal Supremo el *Plan de Ordenación Urbana* redactado por José González Edo y aprobado en 1950. Según el propio Ayuntamiento, la razón y «causa efectiva» fue que aquel «suponía un freno al desarrollo inmobiliario incipiente, debido al crecimiento del turismo, y suponía una amenaza para los intereses de los inmobiliarios» (S.A., 2010, PGOU). Esto provocó una situación de falta de regularidad constructiva, hasta que en 1966 se presentan las *Normas Complementarias y Subsidia-*

3 Información aportada por el arquitecto Antonio García Garrido.

rias Reguladoras de la Construcción, redactadas por el mismo equipo de arquitectos urbanistas que presentaría el futuro *Plan General de Ordenación al Este del Río Guadalhorce*, aprobado en 1971, Ricardo Álvarez de Toledo Gross y Eduardo Caballero Monrós; en este texto se citaba como uno de los mayores problemas de la ciudad el «desorden urbanístico» (Álvarez de Toledo y Caballero, 1972, p. 14), que finalmente tan solo acabaría resolviéndose en los proyectos urbanísticos más representativos y destacados, como es el caso de la Prolongación de la Alameda y el nuevo campus universitario de Teatinos. Ya en 1983 entraría en vigor el siguiente *Plan General de Ordenación Urbana*, obra de Damián Quero Castanys, Salvador Moreno Peralta y José Seguí Pérez.

El crecimiento demográfico experimentado en Málaga durante el periodo que nos ocupa provocó un necesario y urgente aumento del número de viviendas en la capital. Las necesidades de habitación y el desorden urbanístico reinante son las principales causas del surgimiento de nuevos barrios donde destaca la arquitectura vertical en sustitución de la de baja altura. Dos fueron los principales proyectos: la Malagueta, desarrollado en el entramado urbano existente, que dio lugar a un entorno compacto, y la Prolongación de la Alameda, un nuevo polígono que serviría de ensanche para el casco antiguo.

La ordenación del barrio de la Malagueta ya se incluía entre los proyectos del Plan de 1950, pero la anulación de este en 1964 provocó un cambio radical en su desarrollo que tuvo como resultado final un conjunto densificado, sin espacios libres y con inmuebles de alturas considerables, sin apenas separación entre sí, definido por algunos como «mínimo Manhattan de pacotilla» (Candau *et al.*, 2005, p. 213). Pero este caos urbanístico, «con una altura de cuarenta y nueve metros y tres metros de separación con respecto al vecino» (Boned, 2011, p. 39), no fue impedimento para que en él se levantasen no pocas piezas de gran calidad arquitectónica, proyectadas por grandes firmas nacionales, ya que estaban reservadas al sector acomodado de la ciudad al que se ofrecían viviendas de lujo con vistas directas al mar Mediterráneo. Se trata de un barrio que se abrió a la bahía, pero que bloqueó la relación de esta con el resto de la ciudad al convertirse en un murallón de hormigón y ladrillo. Su vial principal, la avenida de Cánovas del Castillo, lo atraviesa de forma diagonal, separándolo en dos secciones: la meridional, un terreno triangular con dos fachadas litorales, y la septentrional, algo más interna pero también con una pequeña apertura al mar.

Los inmuebles más interesantes pertenecen mayoritariamente a la etapa del desarrollismo. De entre ellos destacamos uno en el sector norte, el *Edificio Luz* obra de Carlos Verdú Belmonte y César Olano Gurriarán, fechado en 1970. De planta triangular, comparte la manzana delimitada por las calles Arenal, Fernando Camino y el paseo marítimo Pablo Ruiz Picasso, hacia donde se dispone su acceso, en el n.º 3, y abre su fachada principal [Fig. 4].

Sobre un basamento alineado con el solar y reservado a comercio se dispone el volumen vertical de viviendas cuyo vértice principal se dirige hacia el este. A partir de este punto el edificio va retranqueándose de forma escalonada permitiendo una mejor orientación en la parte más meridional de la fachada, que asimismo queda libre de construcciones por delante. La solución arquitectónica en redientes (Candau *et al.*, 2005, p. 216) queda proyectada fuera de los límites del solar mediante «un espectacular juego dinámico de formas y volúmenes», donde radica su valor arquitectónico más interesante. El tratamiento de la fachada se realiza a través de la alternancia de materiales: el ladrillo claro para el cerramiento de paramentos con un tratamiento liso en los muros y el hormigón en los petos de las terrazas, donde se permiten ciertas licencias estéticas como es el caso de las pequeñas oquedades en bandas horizontales, dispuestas en algunos de ellos, y los prominentes aliviaderos prismáticos. Este conjunto de entrantes y salientes proporciona un interesante juego rítmico que ha sido perjudicado por los cierres de aluminio añadidos a lo largo del tiempo. En cada una de las dieciséis plantas se disponen dos viviendas y un apartamento (Boned, 2011, p. 37).

El resto de edificios que se citan a continuación se localizan al otro lado de la avenida de Cánovas, en el triángulo sur. En el paseo marítimo Ciudad de Melilla encontramos varias piezas cuya autoría pertenece a Antonio Lamela Martínez. De entre ellos se destaca el ubicado en el 23, y que por su antigua numeración es conocido como *Edificio Melilla 31*, solicitado por la empresa Kradia (C. Lamela, 2005, p. 114), cuyas obras se realizaron entre abril de 1967 y septiembre de 1971; en la planta baja del propio edificio se exhiben algunas fotos de este periodo.

El inmueble ocupa un solar irregular. El cuerpo vertical destinado a viviendas parece querer huir de las estrechas calles traseras, aglutinándose en una curiosa planta abierta hacia la parte marítima, a la que abre su fachada principal, mientras que el resto de la parcela se reserva a un volumen bajo

en el que se dispone el estacionamiento vehicular. Esta torre residencial descansa en sobredimensionados pilares de hormigón en bruto dejando libre la planta baja, a excepción del espacio del portal; retoma así una idea anterior del autor, desarrollada en 1964 en el conjunto *Playamar* de Torremolinos, su proyecto más famoso en la Costa del Sol, donde sigue los postulados urbanísticos de Le Corbusier (Méndez Baiges, 2010, p. 110). Las viviendas se distribuyen a lo largo de dieciséis plantas de altura, reservándose el ático para la portería. El alzado principal se alinea hacia el sureste con el paseo marítimo, mientras que las viviendas quedan giradas hacia el este para conseguir las mejores vistas del litoral de levante. Dicha distribución crea en planta una serie de ángulos agudos propicios a superficies poco útiles, por lo que para evitar que se dispongan en los espacios internos habitables, estos han sido retranqueados dando lugar a terrazas que se configuran a partir de formas trianguladas en las que se diluyen estos vértices. Hacia el frente marítimo quedan abiertas principalmente las estancias de uso diurno, mientras que las nocturnas se dirigen hacia las calles trasera o laterales, disponiéndose pequeñas terrazas en las que asoman a Pintor Martínez Virel [Fig. 5]; por detrás se destacan grandes lavaderos cerrados mediante piezas seriadas de hormigón. El edificio es un prisma compacto cuyas estancias se orientan al exterior, por lo que se hace innecesaria la existencia de patio interior, nota predominante en las torres de esta barriada. A pesar del pequeño número de viviendas por planta, tres, existen dos cuerpos de comunicación vertical, a través de uno de ellos se asciende a las dos viviendas más septentrionales y a través del otro a la meridional, ubicada en las esquina del edificio, lo cual permite la independencia total de una de ellas. Al igual que en *Playamar*, el alzado principal se destaca por la acentuación de las horizontales a través de los antepechos de las terrazas, que en este caso combinan vidrio transparente y madera, para dar sensación de ligereza en contraste con la piedra utilizada en el resto de la fachada; también de aquel se ha tomado el tratamiento bicolor de la fachada lateral norte. Fue «uno de los primeros edificios de primera categoría que se hicieron en el nuevo paseo marítimo de la ciudad», y en su momento el de mayor altura de

Fig. 4. C. Olano Gurriarán y C. Verdú Belmonte, Edificio Luz, 1970

Fig. 5. A. Lamela, Edificio Melilla 31, 1967-1971, terminación de la obra, septiembre de 1971, y, en página derecha, planta tipo (conservadas en el portal del inmueble)

toda la capital, dotado con novedades tanto a nivel constructivo como de equipamiento (C. Lamela, 2005, pp. 114 y 201). Es un volumen rotundo, de líneas y aristas marcadas, que tan solo se permite el uso de la curva en detalles íntimos como es el caso de algún muro de la vivienda, pero no como algo caprichoso sino para permitir una circulación más fluida bien en esa estancia, bien en la contigua.

Otra arquitectura destacada, en este caso obra del Estudio Lamela, es la denominada *Parquemar*, ubicada en el paseo de la Farola, 1 y con fachadas también a la avenida Cánovas del Castillo y a la calle San Nicolás –en recuerdo de la antigua batería homónima que allí existía y que era utilizada para defender el Puerto de Málaga–.

El proyecto fechado en 1974, sufrió una ligera modificación de cotas en 1975 [Fig. 6] (cfr. Lamela, 1993; Fundación Arquitectura COAM, 2010 y Lamela, 2005). Se dispone en un solar rectangular, mediante una composición de dos volúmenes, uno horizontal y otro vertical. El primero ocupa todo el terreno y presenta chaflanes rectos en las esquinas que dan a la avenida. A su estacionamiento se accede a través de la calle trasera debido a la diferencia de cota existente entre esta y la principal; el resto del cuerpo se reserva para comercio en su bajo y oficinas en entreplanta. Sobre su planta diáfana, diseñada «a modo de jardín colgante»[4], se dispone la torre residencial que apoya en pilares y se desplaza hacia el noroeste. El cuerpo de comunicación vertical se centra permitiendo distribuir en los espacios perimetrales las dos viviendas que se disponen en cada una de sus trece plantas. Este prisma posee una base poligonal; se destacan los testeros verticales ciegos sobre los que parecen descansar sus terrazas, que han sido diseñadas a modo de bandeja, adquiriendo mayor protagonismo arquitectónico el orientado al parque ya que se prolonga a través de los volúmenes que componen el edificio, uniéndolos visualmente

Su aspecto exterior difiere bastante del diseño antes citado de Lamela. En este caso se trata de una arquitectura en la que se hace uso de placas de hormigón blanco que resaltan las formas puras del edificio. Sus líneas verticales quedan equilibradas a través de las bandejas horizontales. La planta de la torre y su alineación esquinada con respecto al solar consiguen que esta quede mucho más separada del resto que la rodea, dotándosele así de una mayor privacidad y rompiendo, en parte, con la media de densificación existente en el resto de la barriada a través de los espacios aéreos libres que crea, convirtiéndola en una de las mejores piezas

4 Archivo del Estudio Lamela Arquitectos (AELA), «Viviendas y locales en Parquemar. Estructuras y Alzados», ref. 7423, Málaga, tubo 111, planos 13B, 14 y 14C del proyecto de ejecución.

tanto a nivel arquitectónico como urbanístico de la Malagueta.

El paseo de la Farola, vía principal que abre a la dársena interior del Puerto de Málaga, queda enmarcado por el *Edificio Parquemar* de Lamela y el dispuesto en su extremo contrario, concretamente en el n.º 16, denominado *Torre del Puerto*, obra del arquitecto Luis Blanco-Soler, como figura en su fachada, y que en el estudio de Maite Méndez Baiges aparece fechado en 1975 (Méndez Baiges, 2010, p. 159). Según José Luis García Gómez, son los únicos elementos que dignifican el desastre urbanístico que supone la Malagueta (García Gómez, 2008).

Este proyecto se desarrolla sobre un solar de dimensiones bastante reducidas en relación al resto. El volumen inferior ocupa la totalidad del terreno, adaptándose a las lindes de este, y desarrollándose a través de un perfil curvo que facilita una comunicación más suave entre el paseo de la Farola y el marítimo Ciudad de Melilla. En su fachada norte presenta un escalonamiento que le permite distanciarse del edificio contiguo a la altura de la entreplanta, la cual queda separada del volumen vertical de viviendas a través de una potente marquesina de gran vuelo que reproduce el perfil suave del solar, proyectándose más allá del límite del mismo

Fig. 6. Estudio Lamela, Edificio Parquemar, 1974-1975 y, en página derecha, alzado y sección corregidos en 1975 (AELA)

y abrazando la fachada norte desde las laterales sin continuarse en aquella; esta queda complementada con otra dispuesta sobre los accesos del portal. A excepción de esta entrada y la opuesta para garaje, el resto del cuerpo queda reservado a uso comercial cerrándose su fachada mediante una celosía conformada por piezas de ladrillo.

Sobre la imponente marquesina descansa directamente el cuerpo de la torre que se proyecta con catorce plantas más ático, acogiendo tan solo una vivienda en cada una de ellas. El protagonismo de la fachada se centra en el frontal suroeste, que enmarca el elemento más característico del barrio: la Farola. Como contrapunto a la marcada curva del volumen inferior, aquella se abre a través de grandes terrazas en forma de bandejas ligeramente convexas, convirtiéndose la del ático en una «hendidura ininterrumpida» que se prolonga en casi todo su perímetro (Méndez Baiges, 2010, pp. 159-160); además queda iluminada cenitalmente por aberturas en la cubierta del inmueble gracias al menor desarrollo en superficie de esta vivienda. Un elemento que pasa completamente desapercibido es el detalle barroco de la terraza de la planta que descansa directamente sobre la superficie de la marquesina, cuyo perfil ondulante de curva y contra curvas, recuerda al de los balcones dieciochescos malagueños; el arquitecto lo ha añadido como sutil detalle de transición entre ambos cuerpos, no siendo perceptible nada más que a vista de pájaro. La unión de esta fachada con la de levante, abierta con terrazas rectas y de dimensiones menores, se hace mediante un escalonamiento. La costumbre malagueña de añadir estos espacios abiertos a la vivienda a través de cierres ha privado a este frontal de los efectos de claroscuros, aún presentes, afortunadamente, en el alzado antes descrito [Fig. 7].

Este volumen presenta dos tonalidades en marfil, siendo ambas solo perceptibles en la fachada trasera, debido al retranqueo existente en las terrazas. Como contrapunto, los colores fríos presentes en el portal y en los frontales de las marquesinas inferiores.

Tras este, en el n.º 15 del paseo de la Farola se dispone la torre más antigua de toda la calle, pues fue proyectada en 1966 por Eduardo Caballero Monrós. Conocida como *Torre de la Farola* en origen estuvo enfrentada a esta, hasta que quedó casi oculta tras la de Blanco-Soler. A pesar de su reducido solar –correspondiente también a una de

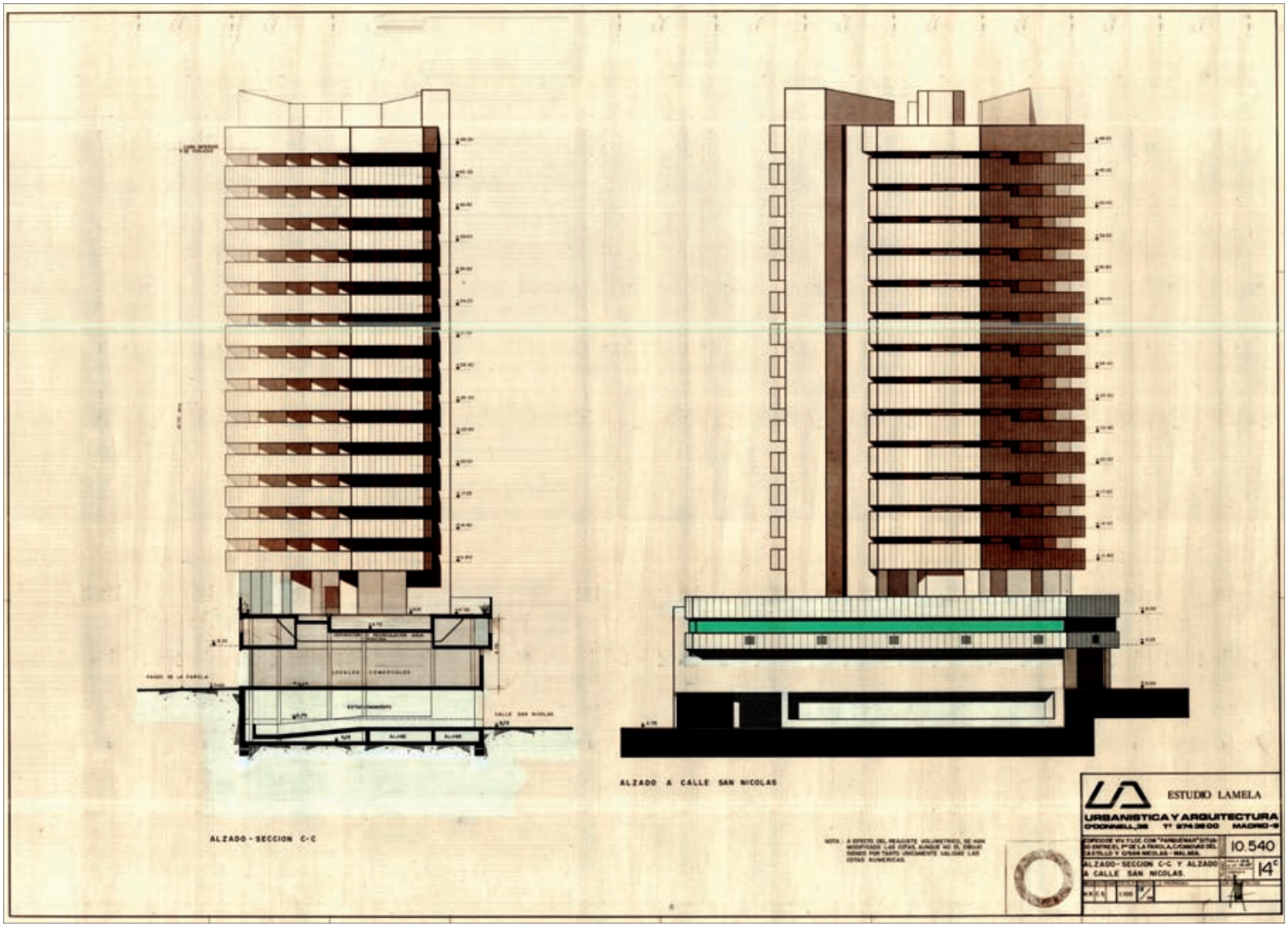

ALZADO - SECCION C-C
ALZADO A CALLE SAN NICOLAS
ESTUDIO LAMELA
URBANISTICA Y ARQUITECTURA
O'DONNELL,38 Tf 2743800 MADRID-9
10.540
ALZADO - SECCION C-C Y ALZADO A CALLE SAN NICOLAS
14c

Fig. 7. L. Blanco-Soler, Edificio Torre del Puerto, 1975

las pequeñas villas que asomaban al antiguo dique de levante– el arquitecto y urbanista catalán supo orientar las estancias de estar de las viviendas –dos en cada uno de sus trece pisos– hacia las fachadas menores que abren tanto al puerto como al paseo marítimo Ciudad de Melilla, mientras que la sur tuvo un tratamiento más discreto pensándose en la futura construcción de un inmueble, como así ocurrió, y en la septentrional se dispusieron los usos más secundarios y de servicios del inmueble. Su tratamiento exterior difiere del resto al hacer uso, casi exclusivo, de un material más tradicional, como es el caso del ladrillo rojo que se ve alternado en franjas horizontales por los parapetos de las terrazas y la proyección de estos a lo largo de cada forjado pintado en blanco [Fig. 8][5].

Otra arquitectura sugerente es el *Edificio Malagueto*, construido en 1975 por los arquitectos Antonio García Garrido y Eduardo Ramos Guerbós para Promociones Álvarez –Proalsa–. Ocupa la manzana independiente delimitada por la avenida de Cánovas y las calles Reding y Vélez Málaga, disponiendo su acceso principal en el 15 de esta última vía.

Su basamento, reservado para comercio, oficinas y estacionamiento vehicular, se adapta completamente a la forma triangular del solar. Sobre él se levantan tres cuerpos verticales de planta mixtilínea que quedan conformados en una misma torre, a modo de trébol, con una altura máxima de doce plantas en los que se acogen entre tres y cuatro viviendas. Su eje de simetría se dispone hacia el sureste, única dirección libre de construcciones que permite una visión directa del litoral, por lo que en dicha fachada se disponen las terrazas de mayores dimensiones; son de perfil cuervo y en sus antepechos se hace uso de piezas de hormigón armado [Fig. 9]. En el resto de alzados –secundarios– se disponen una serie de ventanas circulares prominentes del mismo material y que Méndez Baiges sitúa «a medias entre la estación marina y la aeroespacial» (Méndez Baiges, 2010, p. 160). Todas estas piezas prefabricadas en tonos claros presentan un marcado contraste cromático

5 Estudio correspondiente a la tesis doctoral titulada «Eduardo Caballero Monrós» que actualmente está siendo preparada por el autor de este capítulo.

con la tonalidad oscura de los paramentos ciegos del edificio.

Es el inmueble que más se aleja de los parámetros puristas desarrollados en la década de los setenta en la Malagueta, presentando un modelo más barroquizante. Esta es una característica muy recurrente en la arquitectura de García Garrido, a quien Javier Boned Purkiss describe como «verdadero impulsor de la capacidad plástica del material como principal factor innovador de la arquitectura, desarrollando el uso creativo del elemento prefabricado» (Boned, 2011, p. 56).

Como característica general en esta algarabía de ladrillo y hormigón que es la Malagueta, cabe destacar que por parte de sus autores «no se ha renunciado al balcón panorámico, de amplio uso en la arquitectura contemporánea» (Candau *et al.*, 2005, p. 216), elemento fundamental para disfrutar de las vistas de la bahía de Málaga, si bien la gran mayoría ha sido cerrada por parte de sus propietarios para añadir metros a las ya amplias viviendas que se construyeron en esta zona, lo que ha alterado considerablemente las formas originales de este conjunto de torres.

Fig. 8. E. Caballero Monrós, Edificio Torre de la Farola, 1966

Un nuevo concepto para el urbanismo malagueño: el polígono residencial de la Prolongación de la Alameda

La idea de una gran vía que sirviera de ensanche a la Alameda y permitiera la conexión entre el casco antiguo de la ciudad y la zona oeste venía pensándose desde el siglo XIX, apareciendo ya dibujada en el plan de ensanche de 1860 planteado por Moreno Monroy y depurándose en el Plan Edo de 1950, donde se «conformará la directriz definitiva» (Reinoso Bellido, 2005, pp. 486-487). Tan solo dos años después, en 1952, el Ayuntamiento comenzó las expropiaciones necesarias para su apertura, ya que en dichos terrenos aún se disponía, oblicuamente, parte del Perchel, del que finalmente solo quedaría como testigo la iglesia de San Pedro, que se encuentra girada aproximadamente 45º en relación a la dirección de la nueva avenida abierta a modo de *sventramento* en el tejido histórico del barrio, que además quedó definitivamente separado en dos. Del concurso nacional del Plan Parcial de Ordenación del Polígono «Alameda», fallado el 15 de junio

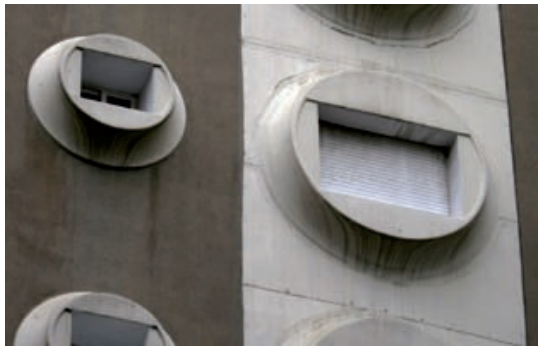


Fig. 9. A. García Garrido y E. Ramos Guerbós, Edificio Malagueto, 1975, y detalle de las piezas prefabricadas

de 1960, resultaría ganador el proyecto redactado por los arquitectos Capote, Chinarro, Esteve, Rokiski y Serrano Suñer[6]. A pesar de todo, lo único que se realizaría durante los años sesenta fue la mayoría de las demoliciones y el nuevo trazado viario, competencia del Instituto Nacional de Urbanización –INUR–. El 15 de mayo de 1971, fecha en la que fuese inaugurado el nuevo puente que uniría este polígono residencial con la Alameda Principal (Cano, 1964, p. 35 y VV.AA., s.f., pp. 138, 158 y 185), no se había construido ninguno de los nuevos inmuebles. A partir de este hecho, el proceso se aceleró, pues los lotes de los solares comenzaron a venderse –o en algunos casos a subastarse– velozmente.

El resultado final fue la creación de una auténtica autopista urbana que continuaba el eje Alameda-Parque. Con este modelo se pretendía contrarrestar «la gran densificación de la edificación y un uso urbanísticamente abusivo del suelo» (Álvarez de Toledo y Caballero, 1972, p. 24), a través de una serie de piezas arquitectónicas exentas que se componen principalmente a partir de dos elementos constructivos complementarios: un bloque vertical que descansa sobre otro cuerpo horizontal, a modo de basamento, dejándose así libre un importante porcentaje de espacio para viario público y zonas verdes; el conjunto final no remite al premiado en el concurso. El tramo arquitectónico que nos interesa en este estudio comprende tres kilómetros, desde el Puente de Tetuán, hasta su paso por la barriada autárquica de *Carranque*, dos zonas que resultaba necesario conectar peatonalmente debido al vacío urbano existente –principalmente huertas– entre ambas.

Aproximadamente el cincuenta por ciento de los edificios fueron construidos mediante cooperativa para viviendas de distintas instituciones. Sus basamentos reservaban los bajos y entreplantas para comercios y/o oficinas, mientras que el estacionamiento vehicular se disponía en los sótanos. Se trata de volúmenes compactos, con el cuerpo de comunicación vertical centralizado para permitir la distribución perimetral de estas amplias viviendas, evitándose la construcción del patio interno.

Uno de los primeros en concluirse, concretamente en verano de 1975, fue el de *Obras Públicas*, proyectado por los socios Antonio García Garrido y Eduardo Ramos Guerbós. Su acceso se dispone en un eje transversal de la Prolongación –fachada oeste–, actualmente denominado calle Decano Félix Navarrete, en el n.º 2, si bien con anterioridad correspondía al 9 de la avenida de Andalucía. Se tra-

6 Citados como Juan Pedro Capote, José Estévez, Emilio Chimarro, José Luis Roquisque y José Serrano Suñer Polo en VV.AA. (s.f.), p. 158.

ta de una torre prismática de planta cuadrangular, sobre pilares, con paramentos ciegos cubiertos con ladrillo amarillo, en la que destacan –de nuevo– las piezas curvas de hormigón prefabricadas dispuestas en los antepechos de las ventanas y otras de dimensiones mayores que dan forma en los vértices a terrazas con plantas ultrasemicirculares [Fig. 10]. Cabe destacar el tratamiento del encofrado usado para el hormigón que posee una forma característica a modo de haz de cuerdas, asimismo la rejería del basamento por sus motivos decorativos; el portal queda cubierto por una doble marquesina que parece inspirarse en motivos orientales.

Otro inmueble construido por García y Ramos es el *Gaudí*, levantado entre 1976 y 1977 y promovido por Copinsa –ahora Myramar–. En el basamento destaca el tratamiento de la entreplanta iluminada a través de grandes ventanales dispuestos a lo largo de una banda horizontal. La torre de viviendas, de planta mixtilínea, se desplaza y alinea al lateral este, marcando una simetría volumétrica con la torre sucesiva –obra de los mismos autores–, ya que entre ellas se dispone un importante eje transversal, que continuaría uno de los dos pasos peatonales subterráneos construidos en origen a lo largo de estos tres kilómetros de autopista urbana y que hoy se encuentran en desuso. Curiosamente, los portales de sendos edificios abren hacia las fachadas contrarias, dotándoseles así de mayor privacidad.

Como indica el propio García Garrido a Boned Purkiss, esta torre de trece plantas es un «homenaje a Gaudí»; resulta indudable la inspiración en las casas *Milà* –la *Pedrera*– y *Batllò*, obras de la primera década del siglo XX –presentando incluso una simplificación de los respiraderos-guerreros [Fig. 11]–, aunque en este caso habría que hablar más

Fig. 10. A. García Garrido y E. Ramos Guerbós, Edificio de viviendas para trabajadores de Obras Públicas, 1975, y detalle del portal

Fig. 11. A. García Garrido y E. Ramos Guerbós, Edificio Gaudí, 1976-1977, y detalle de los respiradores-guerreros en la azotea

bien de una relación formal entre las vías donde se disponen ambos inmuebles: el passeig de Gràcia, una de las avenidas más importantes de Barcelona, y la que debía convertirse en la arteria principal de la capital malagueña, la Prolongación de la Alameda, y no tanto de una comparativa entre ambos inmuebles. Sobre el proceso constructivo el propio arquitecto indica que trabajaron con moldes muy rústicos de madera que fueron recubiertos con porespan, lo que dotó a los prefabricados una calidad de abujardado. Asimismo señala que tan solo se usaron unas diez o doce piezas que fueron combinando continuamente de posición; finalmente las piezas fueron soldadas a los forjados (Boned, 2011, p. 61). El uso de las mismas se enfatiza en las fachadas principales, que son las que abren a la avenida de Andalucía –norte– y a la de la Aurora –sur–; estos perfiles presentan una serie de ondulaciones que se proyectan al exterior y que recuerdan más una arquitectura cavernícola en vertical que otra cosa, aunque no por eso dejamos de elogiar aquí su «mínima voluntad de pasar desapercibido» (Méndez Baiges, 2010, p. 161), imponiéndose entre los malagueños como uno de los iconos más reconocibles de la Prolongación. Su fachada serpenteante confluye desde los extremos en una gran jardinera que separa cada par de viviendas que abren por lado, aunque la pretensión por parte del autor de conseguir una cascada vegetal no ha sido continuada por sus residentes. En las fachadas menores, plegadas hacia dentro, se hace un uso mínimo de estas piezas, que se limitan a las franjas verticales que enmarcan las ventanas de las habitaciones. De nuevo se recurre al paramento pintado en tonos oscuros para hacer resaltar más aún los motivos claros de hormigón.

El siguiente inmueble forma parte también de la configuración de este polígono residencial, pero queda construido algo más alejado de la arteria principal, en este caso en una de las tantas plazas laterales proyectadas y a las que no suele accederse directamente desde la avenida, como ocurre en este caso, en concreto en Diego Vázquez Otero, 5. Se trata del edificio *Torre Almenara* construido en 1974 por el Estudio Lamela para Alféreces Provisionales. Esta obra retoma las líneas puristas y formalistas ya vistas en las obras del autor levantadas en la Malagueta. Se trata de un volumen de gran rotundidad escultórica, en el que «se ha jugado con las sombras arrojadas para hacer más liviana la composición y configurar bandas horizontales paralelas» (Candau *et al*., 2005, p. 283) en su torre de viviendas, mientras que en el basamento, en planta de «L», destacan las líneas verticales y remarcan la posición de los pilares de la estructura portante. Se denota el uso de los ángulos de 45 y 90º –incluso en el mobiliario originario del portal–, lo que provoca el achaflanado de todas las esquinas de la torre, que quedan reservadas como terrazas. Este volumen vertical cuenta con una base cuadrangular, acogiendo cuatro viviendas en cada uno de sus doce pisos. Se alinea con el vértice principal del cuerpo horizontal que descansa sobre pilares permitiendo una planta diáfana en la que se acoge el equipamiento; el portal de acceso se ubica en el ángulo interior de la «L». El exterior de esta arquitectura es monocolor, de piedra prefabricada artificial armada, haciendo uso de un tono crudo ya utilizado en las fachadas secundarias de los inmuebles de *Playamar* y *Melilla 31* [Fig. 12]. En el momento de su construcción se le dotó de un sistema antisísmico, al igual que ocurrió en el conjunto construido en Torremolinos.

Fig. 12. Estudio Lamela, Edificio Torre Almenara, 1975

Más cercano al casco histórico se dispone el *Edificio de la Cooperativa de Aviación* o *Loreto* –advocación de la patrona de la Aviación Española–, obra de 1977 proyectada por José Luis Dorronsoro Fernández en colaboración con el arquitecto Antonio Luque Navajas. Es una torre de ladrillo visto, con dirección actual en el n.º 2 de la glorieta Albert Camus. En sus fachadas principales –norte y sur– se retranquean los muros de las viviendas para dar cabida a amplias terrazas longitudinales que destacan las líneas horizontales a través de marcados claroscuros y en las que se disponen grandes

Fig. 13. J. L. Dorronsoro Fernández y A. Luque Navajas, Edificio Loreto, 1975

jardineras situadas en las esquinas y el parapeto central de separación de las residencias, y que según Boned son el *leitmotiv* de este inmueble (Boned, 2011, p. 47); en contraposición, las fachadas secundarias presentan paramentos lisos. El ladrillo es el material protagonista de sus cuatro fachadas [Fig. 13]. En un boceto del autor se presenta un volumen mucho más vertical, cuya torre no coincide en planta con la del basamento, sino que se dispone en un eje perpendicular al mismo, descansando sobre grandes pilares que la elevan por encima del cuerpo horizontal; la ubicación del acceso principal también cambia, pues en este caso se dispone en una de las fachadas con terrazas mientras que en las laterales se retranquea la parte central; a pesar de la elegancia del volumen finalmente construido, el que aparece en este diseño presenta un resultado mucho más imponente.

No podemos obviar otro edificio construido por el arquitecto Dorronsoro, obra de 1976, aunque ubicado en la zona de levante de la ciudad. Se trata del ubicado en el n.º 2 del callejón de Santa Catalina, algo escondido por la vegetación –ambientación que Boned pone en relación con Wright–, pero a escasos metros de la avenida Pintor Joaquín Sorolla, a la que se asoma –aún es visible en su entrada el n.º 23 que correspondería a esta vía–. Un inmueble de cinco alturas que descansa sobre pilares permitiendo dejar libre la planta baja, a la que se accede a través de una escalera que salva el desnivel del terreno, aprovechado para la creación de sótano. Santiago Dorronsoro Arigo, hijo del arquitecto, lo define como «fantástico», destacando de él el uso del ladrillo y los perfiles metálicos (Boned, 2011, p. 51). Las protagonistas son las terrazas, que abren con un destacado vuelo en los ángulos de la fachada principal. La alternancia de materiales crea una serie de líneas paralelas que se prolonga a través de los alzados laterales mientras que el trasero, de uso secundario, se cubre completamente con ladrillo [Fig. 14].

Volviendo a la Prolongación de la Alameda, nos dirigimos a la parte más occidental donde se dispone uno de los conjuntos residenciales más tardío de este gran proyecto urbanístico, el construido por Luis Machuca Santacruz y Luis Bono Ruiz de la Herrán entre 1978 y 1980. Se trata de dos torres «gemelas» denominadas *Jábega III* y *IV*, de trece

plantas, encargadas por la Diputación y ubicadas en los n.os 25 y 27 de la avenida de Andalucía, que descansan sobre grandes pilares –en su parte central se disponen los portales– de iguales dimensiones que los alzados de sus amplios cuerpos horizontales. Estos son diferentes siendo menor el de la torre oriental que con su planta en forma de «L» permite la disposición de una zona verde pública entre ambas. Las viviendas proyectan diversos planos geométricos a través de sus numerosas terrazas, denotando una serie de ejes verticales que quedaban contrarrestados con los claroscuros producidos por las «hendiduras» de las plantas quinta y novena. Desafortunadamente, los cierres de aluminio que las han invadido han eliminado esta peculiar compartimentación arquitectónica. En el exterior se destaca el uso de placas de hormigón acanaladas, que no han podido sucumbir a la polución de esta autovía urbana [Fig. 15].

Fig. 14. J. L. Dorronsoro Fernández, Avenida Pintor Sorolla, 23, 1976 (foto: M. Méndez Baiges)

El siguiente ejemplo es un inmueble que ocupa dos de las funciones más destacadas de este proyecto urbanístico, la de viviendas, dispuesta en una torre de similares características al resto del conjunto, y la de sede administrativa, en este caso de una banca –avenida de Andalucía, 10-12–. Este proyecto, visualmente similar a los restantes levantados en la Prolongación, se compone de dos partes constructivas diferenciadas: el volumen paralelo a la arteria principal y el más bajo dispuesto en la parte septentrional del solar, los cuales fueron construidos independientemente por razones técnicas, teniendo incluso este último un sótano menos. Su modernidad estriba tanto en su proyecto arquitectónico como en su sistema constructivo. El inmueble, diseñado en 1977 por Antonio J. Valero Navarrete, debía ser acabado en un tiempo récord, como así ocurrió, ya que se comenzó a principios de 1978 y fue inaugurado el 31 de octubre de ese mismo año. Para ello se decidió ejecutar en hormigón la estructura que se elevaba desde la cota del solar y en metal la subterránea, lo que hizo posible la construcción paralela de ambas partes evitando la excavación previa del terreno.

La torre de viviendas abre principalmente a la avenida (sur), hacia la que tienen vistas todas sus terrazas, mientras que en el muro norte, el más opaco de todos, se dispone el cuerpo de ascensores, proyectado fuera de la línea de fachada ya que la intención era disponer los primeros panorámicos de la ciudad, pero no fue posible debido a que dicho sistema no fue homologado hasta un año después de estar concluido el edificio; destacan las sutiles líneas verticales negras donde se disponen las ventanas. Este volumen vertical posee un número menor de plantas que el resto del conjunto de la Prolongación, aunque queda igualada en altura debido al mayor desarrollo del basamento, la parte más interesante del inmueble, que se creó en su momento para disponer en él las oficinas de la sede central de la antigua Caja de Ahorros de Málaga –CAM, hoy Unicaja– quienes además promocionaron este conjunto de viviendas libres denominado *Caja de Málaga* que descansa sobre el ángulo suroeste del proyecto, abriendo a la calle Compositor Lehmberg

Fig. 15. L. Bono Ruiz y L. Machuca Santacruz, Edificios Jábega III y IV, 1978-1980

Ruiz, 3. En el otro extremo de esta sede administrativa se dispone su elemento arquitectónico más importante, un patio distribuido en tres alturas que va ampliando la distancia de la luz del hueco central conforme asciende y cuya estructura queda suspendida de las cuatro grandes vigas paralelas que lo atraviesan en dirección norte-sur [Fig. 16]; otro elemento estructural a destacar es el gran pilar en forma de «V» que se prolonga a través de estas plantas soportando parte del peso de la torre. La disposición ciega de las fachadas norte y sur, en la que destaca el escalonamiento invertido, se debe a motivos de seguridad y aislamiento térmico, disponiéndose ventanas tan solo en los laterales de estos. Tras la fachada oriental se ocultan las ventilaciones de las plantas inferiores del edificio. Los motivos decorativos del inmueble son el recubrimiento con planchas de hormigón blanco en bruto, adquiriendo mayor protagonismo el uso del muro cegado frente al vano, y unas curiosas puertas metálicas –salón de actos y acceso trasero a la sede– conformadas a partir de un módulo geométrico que se inspiran en el antiguo logotipo de la Caja de Ahorros de Málaga.

Desde la arteria principal de este polígono residencial, la sede de Unicaja se presenta como un imponente elemento arquitectónico con grandes valores escultóricos.

Nuevas administraciones y servicios

El polígono residencial de la Prolongación de la Alameda pretendía la descentralización de la parte antigua de la ciudad, por lo que nació para convertirse en el segundo núcleo neurálgico y administrativo de la capital, disponiéndose en él las nuevas administraciones. Dos son los edificios exentos que acogen dichas funciones.

El primero de ellos es el ubicado en la parte más noreste del eje, lindando con el río Guadalmedina, la *Delegación de Hacienda de Málaga*. Este proyecto, redactado en 1972-1973 y dirigido durante su construcción –1975-1979– por los arquitectos Eduardo Caballero Monrós y José Luis Dorronsoro Fernández, se aparta de los diseños centralistas enviados en principio desde Madrid,

Fig. 16. A. J. Valero Navarrete, Caja de Ahorros de Málaga, 1977-1978, edificio casi concluido y construcción del patio (fotos: A. J. Valero Navarrete)

para finalmente inspirarse en las tendencias internacionales en boga durante su redacción.

El solar donde se ubica queda delimitado por calles a distinto nivel, disponiéndose el acceso principal del inmueble en el n.º 2 de la avenida de Andalucía. El diseño se compone de un volumen horizontal denominado «cuerpo compacto cúbico» que acoge desde la planta dos al sótano segundo, disponiéndose en él cuatro patios a distinta cota, dos menores, y otros dos mayores; uno de estos es exterior y el otro permite la iluminación de la escalera principal a través de una gran vidriera con motivos numéricos realizada por Manuel Barbadillo en 1978. Tras la planta tercera, de dimensiones más reducidas para servir de transición con las superiores, la disposición de la comunicación vertical cambia de ubicación, pasando al bloque laminar que abre a la Prolongación y que hasta esta altura formaba parte continua del cúbico; su alzado domina por completo la fachada sur del edificio superando los 40 metros de altura. El citado volumen se distribuye a lo largo de un gran pasillo paralelo a la avenida que distribuye las oficinas a ambos lados hasta alcanzar el octavo piso, mientras que el noveno quedó reservado para las viviendas del delegado y subdelegado de esta administración. La necesidad actual de espacio ha forzado a la reconversión de una de ellas en espacio para oficinas, pero hay que mencionar que en el momento de la construcción del inmueble, las plantas séptima y octava permanecieron desocupadas de cualquier función, siendo idea de Dorronsoro su realización para aprovechar al máximo la edificabilidad del solar [Fig. 17][7]. Sobre la terraza plana del inmueble se construyó una última planta –la décima– de dimensiones mucho más reducidas que se remata con un interesante voladizo que queda ligeramente proyectado de la línea de fachada.

La característica principal de esta delegación es el tratamiento de su exterior, conformado mediante

7 Paisajes Españoles (1979), ref. 320482, en el archivo privado de Eduardo Caballero Monrós, ex libris 2520, álbum de fotografías de la Delegación de Hacienda de Málaga.

Fig. 17. E. Caballero Monrós y J. L. Dorronsoro Fernández, Delegación de Hacienda, 1972-1975, edificio recién concluido en 1979 (en Paisajes Españoles, ref. 320482, col. Caballero)

piezas de hormigón prefabricadas que, sostenidas en una estructura metálica y a través de un módulo base de 1,25 metros, permiten una distribución interior en estancias con medidas múltiplos de este. La mayoría de las piezas posee unas dimensiones de 1,25 x 3,50 m, si bien aparece alguna variante como es el caso de las de la planta novena de viviendas, dotadas con el doble de anchura; tras estas últimas se dispone una terraza corrida a lo largo de todo el frontal meridional que protege el muro de las viviendas, retranqueado algo más de un metro. El concepto de módulos prefabricados, que parece evocar en la fachada sur un panal de inmensas celdas rectangulares, pretendía presentar un edificio que verdaderamente fuese considerado *moderno* en la capital de la Costa del Sol; para ello el ingeniero industrial José Emilio Herráiz Toledo se implicó al cien por cien en la obra, como indicaron sus arquitectos, consiguiendo que las piezas fueran realizadas en la ciudad, lo cual demostró las posibilidades que ofrecía Málaga, abaratando considerablemente el coste que hubiese supuesto el transporte de las mismas desde fuera de la provincia. Este sistema se inspira en la arquitectura de Marcel Breuer, siendo la *Armstrong Rubber Company*, en West Haven –Connecticut, EE.UU., 1965-1969– el inmueble con el que guarda más similitudes, si bien la marquesina de Hacienda está inspirada en la del *Cleveland Museum of Art* –Ohio, EE.UU., 1960-1970–, y cuya grafía decorativa, al igual que los relieves del acceso, alegorías del *Ingreso Público* y del *Gasto Público*, son obra de Manuel Iglesias Pérez (v. Santana, 2008-2009, 211-236).

Otro inmueble de uso exclusivamente administrativo es el *Edificio de Servicios Múltiples*, hoy sede de las delegaciones ministeriales y organismos autonómicos. El Estado se hizo con las parcelas 54 y 55 del polígono de la Prolongación para su construcción, proponiéndose en un principio la ubicación de la *Delegación de Hacienda* en la limítrofe n.º 56 (Caballero, 2004). Dionisio Hernández Gil fue su autor y José Luis Armenteros dirigió la obra –1975 y 1977–. En este caso el edificio se construyó más alejado de la arteria principal, abriendo al n.º 47 de la avenida de la Aurora, un vial paralelo a aquel, salvando así un espacio verde histórico que perteneció a la familia Larios y que decidió incluirse en el proyecto de la Prolongación debido a su indiscutible valor botánico.

El edificio presenta un alzado tripartito. En primer lugar un basamento horizontal, recubierto con placas de piedra, que se descompone en tres módulos para acoger el aparcamiento y otros servicios públicos, siendo los laterales más opacos. El acceso principal se destaca mediante una marquesina de gran desarrollo longitudinal. Sobre

aquel apoya una torre de catorce plantas de oficinas con fachada de vidrios oscuros que alternan tonos en franjas horizontales y que, mediante elementos verticales recubiertos en aluminio, separan las fachadas mayores en cinco calles y las menores en tres. La estructura se corona con un friso metálico que oculta el ático, de dimensiones más reducidas, y reservado para la instalación de las máquinas de refrigeración. El único elemento que se proyecta fuera de este prisma rectangular es la escalera de emergencias, adosada a la parte central de la fachada meridional. El color oscuro de sus materiales ha hecho que popularmente sea conocido como *Edificio Negro* [Fig. 18]. Se trata de un espacio funcional cerrado mediante un muro cortina que cuelga del forjado (Camacho, 2006, p. 443). Hernández Gil evoca la arquitectura de Mies van der Rohe, marcando una evidente relación con el *Seagram Building* –1954-1958– de *Park Avenue*, aunque en el caso malagueño con una escala mucho más modesta y en unas condiciones urbanísticas muy diferentes. Frente a la colmatación de la cuadrícula de Nueva York, el *Seagram* se desplaza de las alineaciones para generar una plaza-vestíbulo que oxigena el entramado, proporcionándole mayor representatividad al inmueble –actitud moderna esta de desligarse del perímetro–, mientras que el *Edificio Negro* surge en un entorno libre de construcciones cuyo perímetro ha sido delimitado y separado de los viales urbanos que lo circunvalan.

Fig. 18. D. Hernández Gil, Edificio de Servicios Múltiples, 1975-1977

Todos estos elementos arquitectónicos, junto al proyecto urbano configurado, hacen que el polígono de la Prolongación de la Alameda se convierta en el conjunto más representativo y de mayor calidad de la década de los años setenta en la capital de la Costa del Sol. Según Boned Purkiss se trata de un:

> [...] experimento de edificios en altura *ma non tropo,* con vocación de convertirse en una nueva seña de identidad urbana de Málaga, no tiene una clara continuidad, imponiéndose enseguida, en los años siguientes a la crisis económica del petróleo, una nueva conciencia de recuperación de la ciudad histórica (Boned, 2011, p. 47).

Asimismo, Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín definen este trazado como «gran arteria a modo de galería expositiva de la contemporanei-

Fig. 19. A. Escassi Corbacho, Almacenes Mérida, 1970 (foto: Domingo Corpas Arquitectura), y aspecto tras su transformación en Hotel Málaga Centro por la empresa Domingo Corpas Arquitectura, 1999-2001

dad arquitectónica parcialmente frustrada» (Candau *et al.*, 2005, p. 284).

Resulta bastante incomprensible que tanto en la Malagueta como en la Prolongación se permitiese un idéntico desarrollo en altura. Quizás hubiese sido más adecuado reducir la verticalidad de las torres –o bien ampliar la distancia entre estas– en el primer barrio, mientras que en el segundo bien podría haberse permitido una considerable elevación de las mismas y haber disfrutado así de un verdadero «Manhattan» en nuestra ciudad.

La llegada de los nuevos centros comerciales

La propicia situación económica de la capital durante el desarrollismo, unida a la incipiente sociedad de consumo, desembocó en la realización de una sucesión de centros comerciales que pretendían cubrir las necesidades del ciudadano interesado. Será la primera vez que estos negocios se dispongan en inmuebles construidos *ex profeso* para tal función y que se ubiquen fuera del perímetro del centro histórico.

Famosos fueron los *Almacenes Mérida*, que se inauguraron el 5 de diciembre de 1970 (VV.AA., s.f., p. 183) en el que sería el edificio más alto de toda la comercial calle Mármoles; justamente en su bifurcación con la calle Padre Miguel Sánchez, lo que genera un solar medianero de desarrollo triangular y con su vértice truncado [Fig. 19]. Situados a escasos metros del casco histórico, justamente al otro lado del río, fueron los primeros en instalarse a extramuros de la considerada almendra musulmana.

El autor del proyecto fue el arquitecto municipal Andrés Escassi Corbacho. Se trata de uno de los pocos inmuebles que no continúa el desarrollo de curva en esquina pensado a mediados de siglo para la construcción de esta calle. Los dos volúmenes prismáticos incrustados que componen el edificio –a pesar de que interiormente se configura con un espacio único– acentúan intencionadamente sus aristas. El volumen más alto se enmarca en el vértice del terreno; en su chaflán recto se disponía el acceso principal y el eje de comunicación vertical, que quedaba relacionado con exterior a través de una interesante vidriera coloreada conformada por varios moldes de hormigón. Debido a su elevada altura, en comparación con el resto de edificios de la citada vía, la fachada donde se ubicaba este destacado elemento decorativo resulta visible desde una distancia considerable lo que ayudaba al reclamo publicitario con la instalación en su terraza de las iniciales del negocio, *AM*, encerradas en una circunferencia blanca, que también se disponían en sus paramentos laterales de ladrillo anaranjado. El otro cuerpo, más horizontal, con cinco plantas de altura, quedaba completamente cubierto por placas de hormigón blanco seriadas en las que se reproducían elementos geométricos con función estética y decorativa; esta misma idea fue plasmada en otra obra coetánea y malagueña de Escassi, el lateral de la *iglesia de María Auxiliadora* –templo en el que evidentemente también se hace uso de las vidrieras–, en el *Colegio de los Salesianos*, pero en este caso reproduciendo el símbolo principal de la cristiandad, la cruz. El tono claro de aquellas plaquetas hizo que estos almacenes fuesen popularmente conocidos como «el edificio blanco de calle Mármoles» (Roche, 2009). Su planta baja quedaba separada del resto a través de un prolongado voladizo horizontal que a su vez protegía una serie de escaparates que ocupaban la totalidad de las fachadas más transitadas –es decir, a excepción de la calle Padre Miguel Sánchez–; estos quedaban coronados por una marquesina a modo de cascada escalonada que se iba derramando hacia la fachada principal, debido a la inclinación que la calle Mármoles posee a esta altura para salvar el río Guadalmedina.

Nos encontramos ante el primer edificio comercial con imagen corporativa de esta ciudad, ya que posteriormente sirvió de modelo en una reforma –ca. 1975-1976– realizada en la sede existente en Algeciras –Cádiz–, donde se decidió aplicar de nuevo el sistema de plaquetas y ladrillo. Escassi fue el autor tan solo del inmueble malagueño[8] que, con mayor desarrollo en altura y su ubicación al final del eje comercial conocido como camino de Antequera, le hacía presentarse mucho más esbelto que el edificio gaditano.

Con proyecto de 1999, el edificio fue reformado para su reconversión en *Hotel Málaga Centro* por parte de la empresa Domingo Corpas Arquitectura y promovido por Segamar, S.A. (S.A., 2001, consultado el 14-03-2011), finalizándose los trabajos en 2001. Dicha intervención eliminó algunos de sus elementos más característicos. Si bien es comprensible la apertura de vanos en los antiguos testeros ciegos con la consiguiente pérdida de algunas de las piezas seriadas –aunque bien podrían haberse conservado otras en los espacios aún cerrados–, según este estudio de arquitectura, la interesantísima vidriera coloreada no pudo conservarse debido a su estado de ruina, quedando así sustituida por un muro cortina de vidrio sencillo[9], siendo estos los motivos más interesantes de los almacenes originales. Peor suerte corrió el inmueble gaditano, que fue completamente demolido en 2007 para levantar viviendas en su solar (S.A., 2007, consultado el 14-03-2011).

El otro gran centro comercial construido durante este periodo en la capital fue *El Corte Inglés*, que inauguró su inmueble de la Prolongación de la Alameda el 25 de mayo de 1979 tras desistir, por oposición de muchos comerciantes malagueños, a instalarse en un espacio tan céntrico como la plaza de Uncibay. El edificio, que contaba en ese momento con la mayor superficie comercial hasta entonces proyectada en nuestra ciudad, 65.000 metros cuadrados (Roche, 2009), fue proyectado por Luis Blanco-Soler, creador del libro de estilo arquitectónico de esta empresa (García Gómez, 2008), guardando cierta relación con los sevillanos de la plaza del Duque y la calle Manuel Velasco de Pando.

El de Málaga se compone por un prisma rectangular de seis plantas, que se reduce a cinco en su esquina sureste para dar cabida a una terraza. Por su lado oriental se añade un cuerpo menor, retranqueado y casi alineado con su fachada trasera –norte–, que en origen tan solo contaba con planta baja, aunque posteriormente se le elevó una más, ocupando su terraza. A nivel de calle se retranquea la fachada para disponer un paseo abierto sobre pilares y cubierto con marquesina, donde

8 Información aportada por Andrés Mérida, propietario fundador de los almacenes.
9 Información aportada por Domingo Corpas Arquitectura.

Fig. 20. L. Blanco-Soler, El Corte Inglés, 1979

se ubican los escaparates del negocio; las fachadas norte y este del volumen menor no disponen de esta característica al no ser en origen parte del tránsito peatonal de la zona. Los alzados se cubren con placas de piedra blanca que contrastan con los motivos triangulares –alusivos al logotipo de la marca– que se disponen en franjas horizontales y verticales principalmente en los frontales laterales y traseros –ocultando en ocasiones circulaciones internas secundarias–; la firma de la casa, con la grafía característica de la empresa desarrollada a través de grandes neones verdes, se dispone sobre todas las fachadas, a excepción de la occidental [Fig. 20]. Su interior es completamente diáfano para mayor funcionalidad, y ofrece la posibilidad de ser compartimentado con elementos móviles según las necesidades; las comunicaciones verticales se disponen en el ángulo noroeste –ascensores y escaleras fijas– o bien cercanas a la fachada meridional –escaleras mecánicas–. Al inmueble puede accederse a través de cuatro grandes accesos orientados tanto a la avenida de Andalucía como a la calle Armengual de la Mota, las dos vías principales de la zona. La entrada al aparcamiento se dispone en la fachada trasera.

En el desarrollismo surge un nuevo concepto de edificio para uso comercial. Se trata de inmuebles herméticos, sin relación con el exterior, a excepción de los escaparates dispuestos a nivel de calle y siempre en los ejes más transitados para así atraer la atención del viandante. Escassi Corbacho, autor de uno de estos inmuebles en la capital, explica con las siguientes palabras la tipología elegida:

> Habría para escribir un libro sobre las razones que justifican la carencia de ventanas en esta[s] edificación[es]. Al suprimir las ventanas, lógicamente se aprovecha el mayor número de metros cuadrados para presentación de artículos, es decir, se utiliza el perímetro como un inmenso escaparate, dejando centrada la circulación del público (Roche, 2009).

También se puede hablar del aislamiento del comprador, que no percibe más estímulo visual que el provocado por las firmas, lo que podría generar una mayor necesidad de consumo y por lo tanto un aumento en el número de ventas.

La necesidad de nuevos centros educativos para una enseñanza especializada

La *Asociación de Amigos de la Universidad de Málaga*, creada en 1968, es el germen de esta ins-

titución universitaria. La capital de la Costa del Sol era la única ciudad en toda Europa que contando con más de 300.000 habitantes no disponía ni de universidad ni de escuela técnica superior alguna, ya que por aquel entonces los estudios superiores impartidos dependían de la sede granadina. Pocos años después, en el curso 1970-1971 comenzó a funcionar el Colegio Universitario de Málaga, firmándose el decreto de la creación definitiva de la institución malacitana el 18 de agosto de 1972 (S.A., s.f., consultado el 15-01-2011).

Hasta ese momento las facultades se encontraban repartidas por diversos edificios históricos del centro además de en el campus del Ejido, un terreno reservado para la enseñanza superior en el Plan de 1950. Su cercanía al casco antiguo y su ubicación sobre una colina no permitían un crecimiento constante a lo largo de las siguientes décadas. Es por eso que en el Plan de 1971, ya se planteaba una gran reserva en la zonificación para las dotaciones de enseñanza; el espacio correspondiente para las universitarias era el que posteriormente se convertiría en el nuevo campus de Teatinos. Su ubicación en una zona periférica al este facilitaría su acceso y comunicación, principalmente con la capital a través de la gran avenida de la Prolongación de la Alameda. A su vez el antiguo campus del Ejido seguiría funcionando –incluso actualmente– y dotándose de nuevas infraestructuras, aunque su espacio se compartió con la docencia no universitaria (Ordóñez Vergara, 1993, p. 101).

El antiguo campus del Ejido

El primitivo campus siguió completándose con nuevos edificios que fueron ampliando sus necesidades docentes. Uno de estos fue el que hoy se encuentra destinado a *Pabellón de Gobierno Adjunto*. Se trata de la antigua *Casa del Estudiante*, equipamiento construido según Javier Ordóñez Vergara en 1972. Del mismo existe un anteproyecto firmado en 1969 por el arquitecto José Luis Dorronsoro con una volumetría idéntica a la actual [Fig. 21]. De este programa de necesidades se destacan un comedor de doscientas cincuenta plazas, una discoteca, una biblioteca y una sala de proyecciones adaptable a teatro con una capacidad para cuatrocientas personas[10].

Su configuración lineal se encuentra definida por la forma del solar en el que se levanta que, al ser limítrofe con uno de los viales del campus, obliga al quiebro de una sección en 45º. Esta ha sido aprovechada para disponer un amplio hall con acceso desde la fachada más meridional, sirviendo además como espacio distribuidor y separador entre el cuerpo de oficinas –longitudinal– y el salón de actos –planta hexagonal irregular–. Se trata de una arquitectura longitudinal con un eje este-oeste que se eleva en el cuerpo del auditorio y en el de las oficinas, denotando así la diferencia de funciones. El desnivel del terreno permite el desarrollo de una planta semisótano en su alzado más meridional.

Actualmente, el volumen longitudinal se distribuye a lo largo de un pasillo que dispone estancias a ambos lados de este, si bien en origen era así tan solo en la planta primera, ya que en la baja se localizaban los comedores y sus anexos. En el exterior se destaca el uso de franjas horizontales de vanos que marcan aún más la configuración longitudinal del edificio, y rompen la opacidad del resto de los muros, donde se hace uso del ladrillo blanco.

Se conservan varios proyectos que dejan constancia de algunas de las modificaciones que ha ido sufriendo a lo largo de los años para ser adaptado a diversas funciones. Entre ellas se destaca, en 1979, las obras que Alberto López Palanco realizó tanto en la guardería infantil como en el teatro universitario. Es el inmueble de menor altura que podemos encontrar en este campus, quizás debido a que no era necesario un mayor espacio para sus primeras funciones.

Otro edificio destacado es la *Escuela Ténica Superior de Arquitectura*, un proyecto del arquitecto Jesús de la Cal Quilez[11], fechado en 1972, dirigido por Alberto López Palanco, quien introdujo diversas reformas para los usos definitivos, y construido en principio para dar cabida a la *Escuela Universitaria de Ingenieros Técnicos Industriales*.

Se trata de un prisma rectangular insertado en el ángulo noroeste de la plaza que distribuye el campus. Su ubicación es limítrofe entre el espacio universitario y el dedicado a enseñanza secundaria. Posee planta semisótano más cuatro sobre rasante con estructura mixta de hormigón armado y metálica[12]. Sus fachadas menores se encuentran ce-

10 Archivo de la Unidad de Gestión de Espacios y Documentación Gráfica de la Universidad de Málaga (AUGEDGUMA) (1969), *Anteproyecto de Casa del Estudiante situado en terrenos de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Málaga propiedad del Ministerio de Educación y Ciencia*, agosto.

11 En la ficha del inventario y en la investigación de Ordóñez Vergara se le cita como Juan de la Cal Quillez, Ministerio de Educación y Ciencia (MEC) (1985), «Edificio número 104: E. Politécnica», *Inventario y evaluación del patrimonio universitario*.

12 AUGEDGUMA (1988), *Proyecto de remodelación Escuela Universitaria Politécnica*, abril.

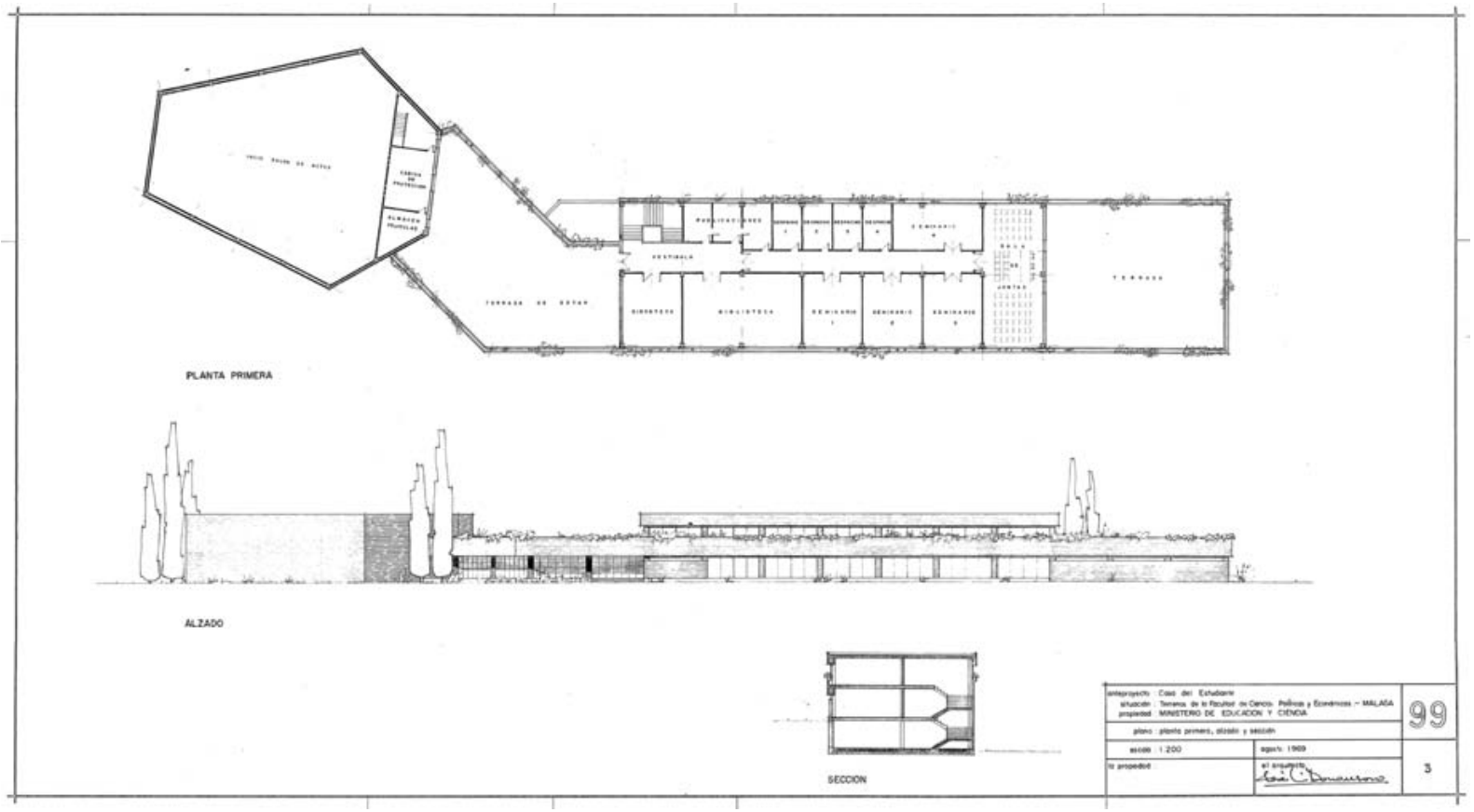


Fig. 21. J. L. Dorronsoro Fernández, Casa del Estudiante, 1969-1972, planta primera, alzado y sección (AUGEDGUMA [1969], *Anteproyecto de Casa del Estudiante situado en terrenos de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Málaga propiedad del Ministerio de Educación y Ciencia*, agosto)

gadas a excepción del acceso principal, dispuesto en la oriental y que por su particular ubicación queda desplazado hacia un lateral. Este se presenta digno, como el pórtico de un templo antiguo, sustentado por cinco pilares –número impar que rompe las reglas clásicas–, de sección rectangular y en forma de «L» invertida. Su marquesina se enmarca sobre los cuatro más meridionales, dejando libre el último de ellos y quedando desplazada hacia el ángulo sureste. La primera planta de este frente se proyecta hacia el exterior, apropiándose en parte del muro sur y presentando un escalonamiento que rompe la monotonía volumétrica del inmueble. Dicho espacio queda cubierto por piezas seriadas de hormigón, a modo de membrana que permite el paso de la luz, configurando parte del muro exterior del hall de entrada, un espacio diáfano que se desarrolla en altura en las plantas baja y primera [Fig. 22]. La cara sur del edificio es la más rica en formas, pues aquí se combinan distintos tipos de cierres, de entre los que se destaca el cuerpo vertical de placas inclinadas de hormigón que permiten la iluminación y ventilación naturales de las escaleras y ocultan estancias de

Fig. 22. J. de la Cal Quilez, Escuela Universitaria de Ingenieros Técnicos Industriales, 1972, hoy Escuela Técnica Superior de Arquitectura, y fachada lateral (AMM, ca. 1970)

uso secundario como los baños; los vanos de las aulas que abren en este muro quedaban en origen protegidos por unos interesantes *brise soleil* –al ser el lado que más luz recibe– que se proyectaban al exterior manteniendo relación con el lateral de la marquesina de acceso. Actualmente estos elementos han desaparecido, quedando tan solo en el muro las huellas de las vigas de hierro que lo sostenían; en sustitución se han dispuesto parasoles conformados por lamas verticales adosadas a las ventanas, perdiéndose así parte de las características arquitectónicas originales. Toda esta configuración dotaba a la fachada lateral de un protagonismo que actualmente no posee, además la calle a la que abría ha sido acotada como recinto privado de la Universidad. El alzado opuesto –norte– queda dividido en dos por un paramento vertical ciego que dispone una configuración simétrica de vanos horizontales.

El uso combinado de materiales en bruto y otros más cuidados, como las placas de piedra en tonos claros, es algo que ya indicó Javier Ordóñez Vergara, quien también se detuvo en el detalle de los vanos del edificio definiéndolos como «fenestraje rítmico y cambiante (que no es aleatorio)». Asimismo considera que el arquitecto «juega aquí con la combinación de las formulaciones geométricas, rígidas y expresivas, algo manierista, propias de los últimos retazos del Estilo Internacional» (Ordóñez Vergara, 1993, p. 102). En su interior llama la atención un detalle decorativo en acero, el curioso muro-cortina con forma de cadenas que separa el espacio del hall del de las escaleras, que se configura a través de escalones que apoyan directamente en las vigas de la estructura del inmueble.

Las alteraciones realizadas en el edificio y en su calle lateral han eliminado el diálogo que este mantenía con el espacio urbano original.

Entre la siluetas de los inmuebles de este campus destaca la altura del actual *Pabellón de Gobierno* que, según Ordóñez Vergara, fue construido en 1973 siendo su arquitecto Fernando Rodríguez Ibáñez. Entre la documentación de proyectos conservada, existe uno fechado en enero de 1969 firmado por dicho arquitecto y por José Fueyo Marín, en el que se presenta un edificio de características casi idénticas destinado para *seminarios y biblioteca* de la Facultad de Ciencias Políticas y

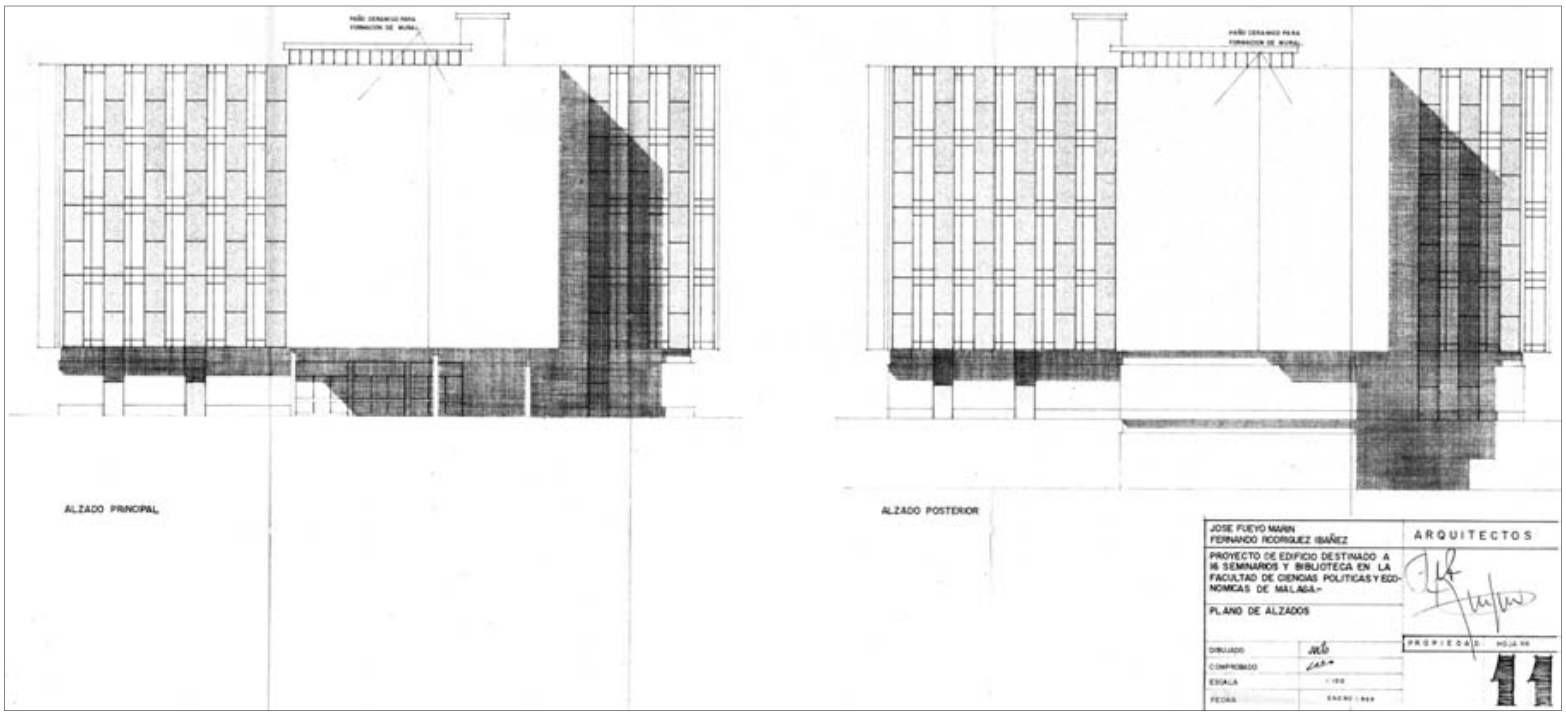


Fig. 23. J. Fueyo Marín y F. Rodríguez Ibáñez, Pabellón de Gobierno, 1969-1973, proyecto de edificio destinado a 16 seminarios y biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas, alzados, enero de 1969 (AUGEDGUMA)

Económicas de Málaga[13]; en su memoria se cita además un anteproyecto, por lo que puede que su concepción fuese incluso anterior a este último año citado. Finalmente fue destinado a *Rectorado*, función que en parte aún sigue manteniendo tras el traslado de aquel al Parque de Málaga, en el antiguo *Edificio de Correos y Telégrafos*, una sede más representativa y cercana al centro histórico.

Su planta, denominada en el proyecto de 1969 como «de replanteo», lo que confirma que la anterior fue en parte corregida, se asimila a la configuración de una hélice orientada a los cuatro puntos cardinales. Sus extremos ciegos se cubren con placas de piedra caliza de tono claro. En el ángulo de cada uno de ellos se destaca un pequeño muro curvo en hormigón, único elemento ondulante presente en esta arquitectura, que permite la iluminación de su interior mediante la disposición de un vano. Fueyo y Rodríguez reservaron estos alzados para disponer en cada uno de ellos un mural de cerámica vitrificada, que nunca llegarían a realizarse; señalando que existe uno en el muro más occidental del hall interior, al que podrían ser similares. Las restantes fachadas se configuran como muros cortinas que alternan bandas horizontales de antepechos opacos verdes y ventanales que permiten la entrada de luz natural a las oficinas [Fig. 23].

Su acceso principal se ubica en la parte occidental y da paso directo a un patio cuadrado

13 AUGEDGUMA (1969), *Proyecto de edificio para 16 seminarios y biblioteca en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Málaga*, febrero.

cubierto con claraboyas. Se trata de un espacio distribuidor, pues a él abren todas las plantas del inmueble y los ejes de comunicación vertical –escaleras y ascensores–. Según Ordóñez Vergara esta curiosa configuración espacial provoca una distribución ajustada de los servicios que en él se desarrollan. Asimismo lo define como una arquitectura racionalista con:

> [...] soluciones originales a problemas específicos: el bajo vacío y apilotado del ala oeste funciona como porche de entrada al tiempo que permite la circulación tangencial ajena al propio edificio, integrando además elementos de amueblamiento urbano (Ordóñez Vergara, 1993, p. 103).

Del *Proyecto de Facultad de Económicas* que aparece fechado en 1979 por tres arquitectos: Antonio García Garrido, Federico Orellana y Eduardo Ramos, cabe destacar dos volúmenes prismáticos dispuestos en la parte noreste del solar que se reservaron para *aula magna* y *salón de actos*, dedicadas actualmente a Karl Marx y como *paraninfo*. Ambos parten de una planta octogonal, siendo mucho más visible en este último, y se alinean en sus alzados posteriores, quedando el acceso al aula retranqueado al ser de menores dimensiones. De sus fachadas, cerradas con ladrillo, se destacan las que se configuran visualmente a modo de contrafuertes triangulares, además de las marquesinas de hormigón que presentan un curioso perfil curvo [Fig. 24], según Ordóñez Vergara «a lo Ronchamp». Este historiador del arte indica también que es obra de Eduardo López Palanco y que fue construido en 1984 (Ordóñez Vergara, 1993, p. 105), si bien las relaciones formales del proyecto de 1979 son muy similares. Asimismo existe otro proyecto, en este caso de 1982 firmado por Alberto López Palanco y Ricardo López de Rego Uriarte, en el que se indica que es reformado; en su memoria podemos leer literalmente que «completa el proyecto primitivo»[14]. La primera piedra de esta nueva facultad, que sustituye a otra anterior, fue colocada en 1981 (S.A., 2004-2005, p. 19).

El nuevo campus de Teatinos

En 1973 el Ayuntamiento y la Diputación de Málaga deciden financiar los terrenos que aparecían reservados como futuro campus universitario en el Plan de 1971, y aunque su modelo urbano no se despejaría hasta el año 1985, con anterioridad ya se habían comenzado a construir nuevas facultades. Finalmente el diseño de Teatinos quedaría desarrollado a lo largo de un gran bulevar ajardinado –Louis Pasteur– flanqueado por edificios que marcan un eje principal de ordenación, en contraste con la centralidad de la plaza del Ejido.

El primero de ellos será la *Facultad de Medicina*, que fue creada como institución en 1972. En 1974 se encarga a Luis Gutiérrez Soto el proyecto, que diseñará ese mismo año [Fig. 25] de nueva planta, que será dirigido exclusivamente por un equipo de arquitectos de Málaga (S.A., 1978, p. 291) comandado por Alberto López Palanco. La construcción se inicia a partir de 1975 reciclando «el modelo versallesco» (Ordóñez Vergara, 1993, p. 106).

Su planta se distribuye en torno a un gran espacio central ajardinado que funciona a su vez como atrio-vestíbulo y al que se accede mediante una escalinata debido a la elevación del terreno. En torno a aquel se crea un andén protegido por una gran marquesina, al que abren los tres accesos principales. El cuerpo central se dispone como distribuidor de las funciones más comunes de la facultad como son la biblioteca, hemeroteca y decanato, entre otros; las alas laterales –que a pesar de su apariencia, no son completamente simétricas– se organizan a través de sendas galerías orientadas en dirección este-oeste, poniendo en comunicación los módulos de los distintos departamentos. Su disposición genera una serie de patios-jardín –cerrados o no–, que permiten la iluminación y ventilación de todas las estancias. Todos los cuerpos del conjunto se encentran conectados entre sí. La adaptación del inmueble a la irregularidad del solar permite en algunas zonas la existencia de sótanos.

Como puede observarse en los planos originales, el proyecto de Gutiérrez Soto se basa en una serie de pasillos que podrían prolongarse para dar lugar a una futura ampliación a través de la repetición del modelo ya construido. En la parte septentrional aparece dibujada la que debiera ser la futura aula magna.

El amplio terreno sobre el que se asienta esta facultad fue lo que determinó su crecimiento en planta y escaso desarrollo en altura. Este conjunto se caracteriza por la rotundidad prismática de sus volúmenes y la distribución horizontal de los mismos, recordando algunas de las arquitecturas de Frank Lloyd Wright. Las bandas paralelas

14 AUGEDGUMA (1979), *Proyecto de Facultad de Económicas. Málaga*, mayo.

Fig. 24. A. García Garrido, F. Orellana y E. Ramos, Aula Magna y Salón de Actos, UMA, 1979-1984

de ventanales aparecen interrumpidas por pilares equidistantes en los que se sustenta un *brise soleil* continuo; su metal azulado contrasta con las placas de piedra marfil de los testeros. Este diseño se aplica en todas las fachadas a excepción del muro dispuesto sobre el acceso principal, que queda cerrado con una gran celosía, y los frontales de los cuerpos laterales que delimitan el atrio, actualmente lisos y que según el proyecto deberían haber sido decorados con relieves geométricos.

Se trata de un edificio adscrito al Movimiento Moderno, quizás uno de los últimos ejemplos proyectados en la ciudad. En este caso la polifacética mente de Gutiérrez Soto se acerca más a postulados puros, lejanos del historicismo aplicado en muchas de sus obras. A pesar de que el periodo autárquico ya estaba más que superado en este momento, en los dibujos originales podemos observar alguna reminiscencia de la arquitectura fascista, como es el caso del obelisco que debiera haberse dispuesto en el atrio. Dicho elemento, junto a la gran marquesina que apea sobre columnas, evocan un espacio abierto, a modo de foro mussoliniano. En las líneas básicas del proyecto de esta facultad se observa cierta influencia del arquitecto italiano Luigi Moretti, en concreto los volúmenes y vanos desarrollados en su obra romana de la *Accademia di Scherma* –1936-1937–.

El segundo centro perteneciente a este primer periodo de construcción en Teatinos es la *Facultad de Filosofía y Letras*, que fue trasladada a Teatinos desde el antiguo convento de San Agustín en 1985 (S.A., s.f., consultado el 13-12-2010). Este conjunto arquitectónico se desarrolla mediante una serie de módulos independientes, con distintas densidades, que se interconectan mediante marquesinas de hormigón armado a lo largo de un abrupto solar.

Los planos fechados más antiguos que se conservan corresponden a diciembre de 1980 y en él aparecen las firmas de tres arquitectos: La-Hoz, Olivares y Chastang[15]. En la planta general se recogen cinco torres –departamentos y servicios– y cinco módulos de aulas, además de una sala de grados. Este documento, numerado como «Plano 3», se denomina «replanteo de edificios», por lo que debió de existir un anteproyecto anterior.

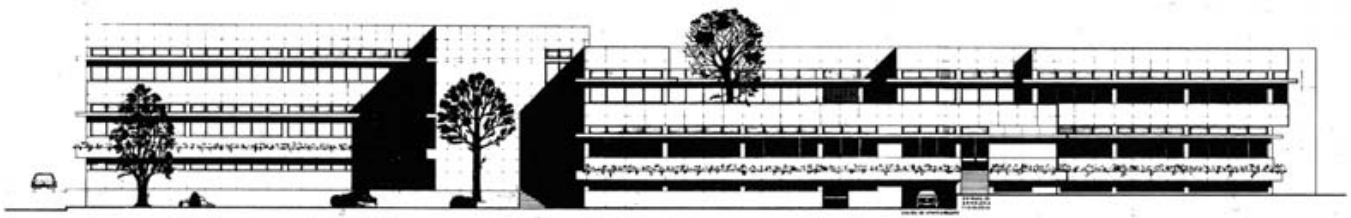
15 Ordóñez Vergara solo cita en su investigación a los dos primeros: Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares James (Ordóñez Vergara, 1993, p. 107).

FACULTAD DE MEDICINA

AÑO 1974 MALAGA

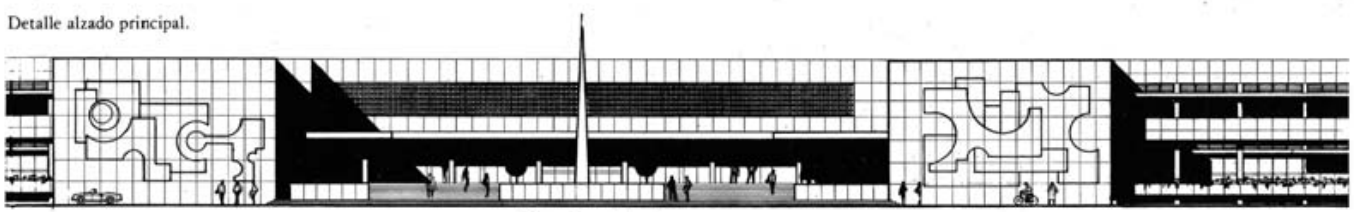
Se publica aquí el proyecto de la Facultad de Medicina de Málaga que fue encargado en el año 1974 al arquitecto Gutiérrez Soto. La obra se está realizando con los planos de este proyecto pero la dirección se está llevando a cabo exclusivamente por un equipo de arquitectos de Málaga.

Alzado lateral izquierdo.



Alzado lateral derecho.

Detalle alzado principal.



Entrada principal.

Detalle alzado posterior.

Anatomía. Biología. Biomatemáticas. Futura aula Magna.

Decanato.

Fig. 25. L. Gutiérrez Soto, Facultad de Medicina, UMA, 1974-1975, alzados, 1974 (en S.A., 1978, p. 291)

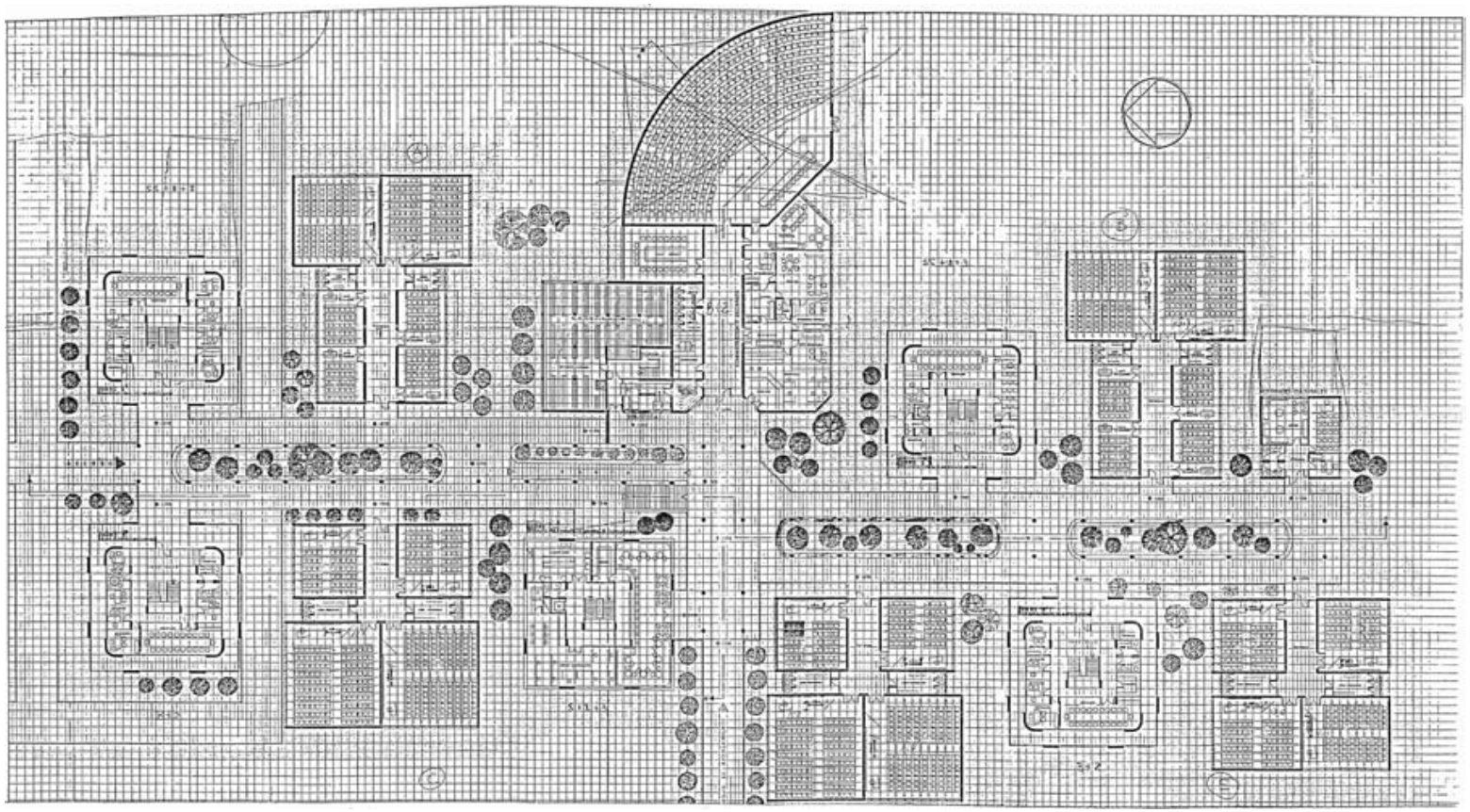
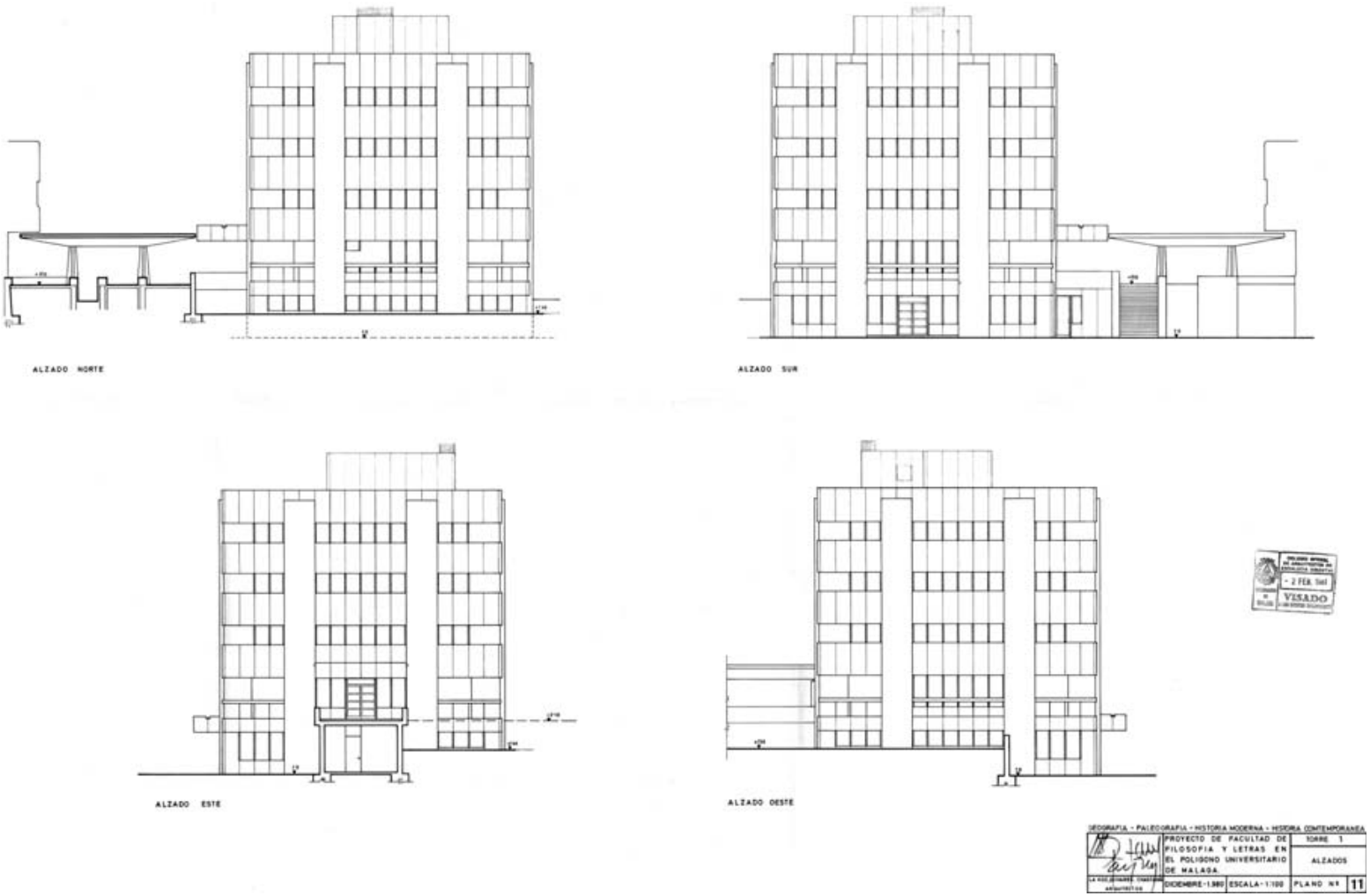


Fig. 26. R. de La-Hoz Arderius, G. Olivares James y J. Chastang Barroso, Facultad de Filosofía y letras, 1980-1985, plano sin datos que es anterior al firmado y fechado en diciembre de 1980 (Archivo Conserjería de la Facultad). En página derecha, Alzados Torre 1 (AUGEDGUMA [1980], *Universidad de Málaga. Proyecto de Facultad de Filosofía y Letras. Planos [I,II y III], Documento II*, diciembre)

Esta hipótesis se hace aún más probable con la localización de un plano, realizado sobre papel cuadriculado, que se conserva fotocopiado en la conserjería de esta facultad. De él se ha eliminado la cartela, por lo que desconocemos su autoría y fecha de realización. Si bien la similitud con el desarrollo de 1980 hace pensar que se trate de aquel anteproyecto citado. Aquí aparece un elemento que finalmente no fue construido: una gran pieza arquitectónica con planta de abanico, la que debería haber sido la sala de grados, ubicada en la zona central del límite más oriental del terreno [Fig. 26].

Este elemento se dispone, sin lugar a dudas, como la pieza principal del conjunto, adosándose al volumen de lo que en principio iba a quedar destinado como decanato-administración y archivo de los fondos documentales –biblioteca, hemeroteca, depósito–, función esta última que aún se mantiene. Todo esto provocaría la existencia de un eje axial principal en dirección este-oeste, que lo pondría en comunicación con la zona de



la cafetería, siendo ambos los espacios de mayor uso público en este conjunto. De este partirían, de manera perpendicular, dos galerías secundarias que conectarían el resto de módulos destinados a aulas y despachos, mayoritariamente, ubicados en dos cotas distintas del terreno. El gran número de departamentos existentes en esta facultad quedaba distribuido también en cinco torres y cinco módulos de aulas; asimismo en el eje meridional se disponía un pequeño edificio para acoger las actividades culturales. La eliminación de la gran sala de grados –desconocemos si por temas de presupuesto o por problemas en la naturaleza física del terreno que actualmente afectan a algunas de las torres– provocó un cambio sustancial en la

prioridad de los ejes, pasando la galería secundaria –norte-sur–, de mayor desarrollo longitudinal, a convertirse en la principal, hecho que acentuó la comunicación de sus extremos con otros inmuebles del campus proyectados posteriormente.

Esta idea queda remarcada en un plano sin fecha en el que debía construirse una sexta torre exactamente al término de la galería meridional, donde hoy se dispone uno de los accesos a la facultad. Finalmente se construyeron dos torres más, pero alineadas con las arquitecturas ya existentes, lo que no provocó un cambio sustancial en la volumetría original del conjunto. Una de ellas fue proyectada por Alberto López Palanco en 1983 –denominándose «Torre V», a pesar de ser la número seis del conjunto–, tan solo tres meses después de la adecuación de los accesos a este centro. En el proyecto de nueva torre se indica que «el edificio a construir es en todo análogo a los ya existentes»[16], por lo que las anteriores deberían estar ya terminadas o en avanzado estado en dicha fecha; asimismo el proyecto, no fechado, de disponerla al final de la citada galería debe datarse entre 1980 y 1983. La número siete debió de ser la última en construirse, siendo la única que no sigue miméticamente el modelo de Rafael de la Hoz Arderius, Gerardo Olivares James y José Chastang Barroso. En el proyecto de este grupo de arquitectos se presentan ligeros cambios como es el de la disposición de una pequeña terraza en la planta primera, aprovechando la marquesina pequeña de las torres que une con las galerías además del aplacado de la fachada.

Las funciones de aquella gran aula de grados pasaron a desarrollarse en el módulo en principio destinado a actividades culturales, para lo cual se duplicó su espacio en planta. En su solar se construyó a comienzos de la década de 2000 un cuerpo exento para la ampliación de la biblioteca, un volumen que nada tiene que ver con las características arquitectónicas de la facultad. Algunas funciones, como la cafetería, fueron redistribuidas, en este caso en la torre cuatro, a la que también se le añadió una ampliación de su planta baja para tal uso, firmada en 1985, de nuevo por López Palanco el mismo año en que Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara rubricaban la solicitada para el depósito de libros. Es muy probable que todas estas necesidades fuesen las que obligasen al traslado de la facultad desde el centro a Teatinos en esta fecha.

En 1991 se construyó un nuevo edificio –en un lenguaje más cercano al postmoderno– para albergar el decanato y algunas administraciones, funcionando además como fachada al bulevar Louis Pasteur.

Como se ha indicado, las características arquitectónicas originales se mantuvieron durante el proceso constructivo de esta facultad. Destaca el uso del hormigón armado en bruto. La doble galería en paralelo de hormigón en bruto que recorre el conjunto de norte a sur mantiene su espacio central ajardinado –interrumpido de forma rítmica para dar paso entre los módulos enfrentados– y se protege con pares de piezas prefabricadas que descansan en pilares prismáticos que van decreciendo, evocando así las famosas estructuras de Félix Candela. Las torres, cuyas alturas desiguales se adaptan a las funciones y a las pendientes del terreno, poseen planta cuadrada. Las estancias se distribuyen por todo su perímetro para dotarlas de luz natural, mientras que los cuerpos de escaleras, cuyos descansillos quedan suspendidos al no adosarse al muro, se ubican en la parte central. El bajo de cada una de ellas retranquea su fachada conformando un paso tangencial, circunvalado por pares de pilares rectangulares que se proyectan a lo largo de toda la fachada y cortan ortogonalmente las bandas horizontales donde se disponen los vanos. Las esquinas de todas ellas –a excepción de la siete– se suavizan mediante un ligero perfil curvo. Los módulos de aulas, desarrollados en una única planta, acogen grupos de cuatro o seis clases. Resulta común el uso de claraboyas en las cubiertas planas de todos los cuerpos para permitir el aprovechamiento máximo de luz natural en los espacios públicos.

Una desafortunada intervención en 2010 ha alterado considerablemente la estética brutalista de los elementos prefabricados de este conjunto. La marquesina ha sido decorada con *grafitti* en sus columnas y su voladizo pintado en color verde, perdiéndose así una de las particulares arquitectónicas más importantes de esta facultad.

Alberto López Palanco fue arquitecto jefe de la Unidad Técnica de Construcciones Escolanas, de ahí la aparición de su firma en algunas adaptaciones de los edificios de esta universidad o en la dirección de sus obras.

La principal diferencia que existe entre los proyectos arquitectónicos universitarios construidos en este periodo en Málaga viene, en parte, impuesta por las características geográficas de cada uno de los campus. Los levantados en el de Teatinos fueron configurados con la posibilidad de una futura ampliación, sin influir negativamente

16 AUGEDGUMA (1983), *Proyecto nueva creación de «Torre V» para la Facultad de Filosofía y Letras de Málaga*, septiembre.

en el desarrollo de las actividades educativas que podrían seguir realizándose en la parte «antigua» del edificio –característica que no se ha mantenido en todas las facultades proyectadas posteriormente–. El sistema de módulos aplicado tanto en *Medicina* como en *Filosofía y Letras* permite la construcción de más cuerpos sin la necesidad de clausurar el edificio; sirva como ejemplo la construcción de la ampliación de la biblioteca de esta última. Evidentemente, este concepto ha podido ser aplicado gracias a las facilidades que aporta la amplitud de los terrenos de Teatinos, mientras que en el Ejido, en algunos casos, los inmuebles han sido construidos directamente aprovechando el máximo coeficiente de edificabilidad y por lo tanto difícilmente permitirían una ampliación sin afectar al volumen existente.

Antiguo Centro de Universidades Laborales

Ricardo Álvarez de Toledo Gross y Eduardo Caballero Monrós ya reflejaron en la memoria del Plan General de 1971 el déficit existente en equipamiento social como uno de los principales problemas de la ciudad de Málaga, siendo el sector de la enseñanza el más preocupante de todos. La falta de plazas y las malas condiciones de algunos centros reflejaban que tan solo eran aceptables el 45 por ciento de las aulas construidas, por lo que resultaba imprescindible un programa de reserva de suelo para tal función (Álvarez de Toledo y Caballero, 1972, pp. 26-28).

En el marco de esta situación, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Málaga deciden ceder unos terrenos cercanos a la Hacienda Cabello –en el distrito del Puerto de la Torre– para construir una universidad laboral. Los edificios docentes dependientes del Estado pretendían un contacto directo con la naturaleza y el disfrute de unas correctas condiciones de salubridad, teniéndose como referente en Málaga el antiguo *Colegio de Huérfanos Ferroviarios* de Torremolinos (Loren Méndez, 2007, consultado el 17-05-2011). El nuevo centro pretendía seguir el modelo de los homónimos ya construidos en España a partir de 1945. Sus estatutos, aprobados con carácter provisional en 1956, se basaban en dos premisas fundamentales: la capacitación laboral y la formación educativa. El sistema pedagógico previsto, manifiesto del momento histórico en el que surge, se agrupaba en cuatro secciones: la formación religiosa; la formación del espíritu nacional y educación física; magisterio de costumbres y por último la formación estética (BOE, n.º 201, 19-06-1956, pp. 4710-4722). La amplitud del programa teórico y práctico a impartir hacía necesaria la creación de un vasto conjunto arquitectónico en el que desarrollarlo.

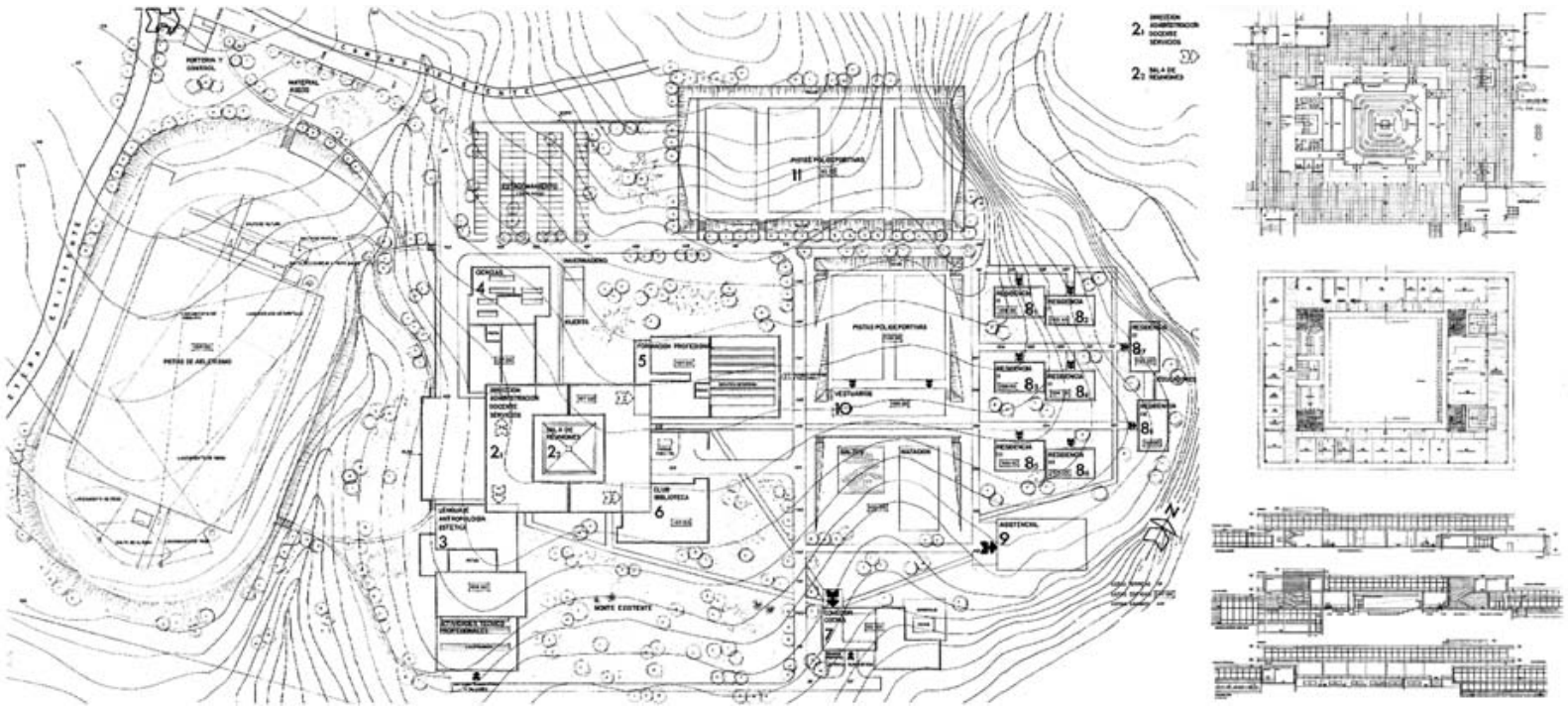
El de la capital de la Costa del Sol sería proyectado en 1972 por el arquitecto ceutí Fernando Moreno Barberá. Las obras comenzaron en septiembre de ese mismo año y se concluyeron en 1973. La inauguración oficial tuvo lugar el 18 de marzo de 1974. En 1975 la institución pasaría a denominarse *Centro de Universidades Laborales José Utrera Molina* (Lago, 2009-2011), en honor al que fuese ministro secretario general del Movimiento. Este centro educativo, ubicado en la calle Julio Verne, 6, se denomina actualmente *Instituto de Enseñanza Secundaria (IES) 'Universidad Laboral' de Málaga*.

La concepción del proyecto huye del realizado hasta entonces en la mayoría de edificios educativos de la ciudad, cuyos volúmenes se presentaban compactos y cerrados. La vegetación se convierte en una parte importante del complejo e inunda los espacios no construidos de este abrupto solar. Las funciones se reparten en diversos módulos interconectados entre sí mediantes patios. Algunas piezas se elevan sobre pilotes, dejando libre gran parte de la planta baja lo que crea una serie de galerías de comunicación entre aquéllas. El escaso desarrollo que presenta en altura marca la horizontalidad del conjunto.

Los volúmenes se disponen desplazados y repartidos en direcciones ortogonales [Fig. 27]. El cuerpo principal es el edificio de dirección-administración-docentes, donde se disponen las funciones principales, entre ellas el salón de actos, la sala de exposiciones y la de juntas. A él se accede a través de una enorme escalinata a modo de pódium. En su centro se abre un patio cuadrangular que deja espacio a un auditorio al aire libre de planta poligonal excavado en el terreno. Sus lados quedan elevados sobre pilotes, lo que permite que, formalmente, cuatro módulos queden incrustados bajo sus esquinas dando la sensación de que el edificio se sustenta sobre estos. Entre ellos se encuentra el de la biblioteca, uno de los más interesantes por su tratamiento exterior, donde se crea un juego de cuadrículas mediante el uso de piezas longitudinales en hormigón armado que funcionan como *brise-soleil*. El interior se desarrolla en dos alturas, siendo la superior de menores dimensiones y creada a partir de un voladizo perimetral. Su centro queda completamente iluminado por un patio cuadrado central acristalado.

El resto del conjunto queda conformado por el edificio de ciencias, el de lenguaje, el de formación profesional, una serie de edificios auxiliares –cafe-

Fig. 27. F. Moreno Barberá, Centro de Universidades Laborales José Utrera Molina, 1972-1982, edificio de dirección (foto: F. J. Rodríguez Marín) y plano general y plantas, alzados y sección del mismo (en Blat Pizzaro, 2006, pp. 113 y 254)



tería, comedor, vestuarios y control de entrada– y la residencia, repartida en dos pequeños conjuntos arquitectónicos más alejados. Los módulos de los talleres, ubicados en el límite más meridional del terreno fueron la última parte en construirse. Hay que reseñar las interesantes instalaciones deportivas dotadas con piscina, pistas deportivas, campo de fútbol y pista de atletismo.

Los materiales utilizados son el ladrillo y el hormigón. Este último actúa, no en pocas ocasiones, como protector solar de los grandes muros cerrados con ventanales que permiten una iluminación natural de gran calidad. Según Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín, «puede considerarse una de las últimas aportaciones del Estilo Internacional, incluidas las medidas higienistas y funcionales de la Carta de Atenas» (Candau *et al.*, 2005, p. 292), para Blat Pizarro «los mecanismos de protección solar o la técnica pasan a un segundo término y la escala es entendida a partir de la pequeña dimensión del fragmento»; este autor indica que este proyecto se compone de dos unidades complejas que recuerdan el soporte físico del *hardware* de un producto informático (Blat, 2006, p. 254).

El antecedente arquitectónico más evidente de este proyecto es el *Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romero* en Cheste (Valencia), obra también de Moreno Barberá (Loren Méndez, 2007). El proyecto está fechado en 1965; ese mismo año se empezó la construcción, quedando finalizado en 1969 (Balboa y Río, 2011). La existencia de este proyecto anterior, mucho más megalómano y con un desarrollo urbano principalmente radial, serviría de base al malagueño, lo que probablemente facilitó el breve espacio de tiempo transcurrido entre la realización del proyecto y el comienzo de sus obras. Es indiscutible la relación formal entre algunos de los volúmenes valencianos y malagueños.

Conclusiones

Cabría indicar que el resultado arquitectónico del desarrollismo no concluye en el periodo de crisis (1973-1975), sino que la dilatación de la mayoría de ellos, al menos los expuestos en este capítulo por tratarse de proyectos urbanísticos ambiciosos, se prolonga hasta principios de la siguiente década, abarcando así el comienzo de la transición democrática. Hay que resaltar que no todos estos planteamientos urbanísticos fueron acertados, presentándose grandes diferencias entre unos y otros, como es el caso de los binomios Malagueta-Prolongación y Ejido-Teatinos. A pesar de eso ha quedado expuesto cómo la condición del proyecto urbano no afecta a la calidad de las piezas arquitectónicas que se presentan en un rico abanico de formas que comprenden desde las líneas más puras a otras más fantasiosas y controvertidas, pudiéndose encontrar bien como elementos único y originales, o bien seriados y con una imagen corporativa; siempre dependiendo del cliente a que fuese dirigido. El punto negativo planea sobre la situación delicada de la atribución, reconocimiento y difusión de unos valores arquitectónicos existentes y que a veces no parecen entenderse, además de las patologías propias de edificios construidos en hormigón –la gran mayoría– altamente criticadas por expertos que proponen una vuelta al uso de materiales más tradicionales y duraderos como es el caso de las estructuras de acero usadas en la mayoría de los rascacielos americanos.

BIBLIOGRAFÍA

ALBOA RODRÍGUEZ, Nuria y RÍO VÁZQUEZ, Antonio S. (2011), «Universidad Laboral de Cheste (Valencia)», *Arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1945-1975)*, en http://arqunilab.blogspot.com/2010/12/universidad-laboral-de-cheste-valencia.html (consulta: 7 de septiembre de 2011).

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Ricardo y CABALLERO MONRÓS, Eduardo (1972), *Málaga. Plan General de Ordenación al este del río Guadalhorce*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Málaga, Madrid.

BLAT PIZZARO, Juan (2006), *Fernando Moreno Barberá. Modernidad y arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

BONED PURKISS, Javier (2008), «Laboratorios de arquitectura», *El Mundo*, Málaga, 8 de abril, p. M6.

– (2011), *Málaga. El oficio de la arquitectura moderna. 1968-2010*, Geometría, Málaga.

CABALLERO MONRÓS, Eduardo (2004), «Aniversario Delegación Hacienda», ponencia de la *Sesión conmemorativa del 25.º aniversario del edificio de la Delegación de Hacienda. Mesa redonda a cargo de los ejecutores del edificio*, Málaga, 14 de abril.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CANDAU RÁMILA, M.ª Eugenia y ARJONES FERNÁNDEZ, Aurora (2006), *Valores de cinco arquitecturas «intervenidas» en Málaga*, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Cádiz.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CANO LASSO, Julio (1964) «La Gerencia de Urbanización del Ministerio de la Vivienda», *Arquitectura, Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, n.º 62, febrero.

DEL PINO CABELLO, Sebastián (2001-2002), «Hitemasa (Hilados y Tejidos Málaga S.A.)», *Número de identificación Do.Co.Mo.Mo.* (ficha-informe inédita).

– (2001-2002), «Telefónica de España», *Número de identificación Do.Co.Mo.Mo.* (ficha-informe inédita).

DEL PINO, Sebastián y SANTANA, Antonio Jesús (2009), «Un edificio industrial singular», *Sur.es*, 15 de septiembre, p.17.

FUNDACIÓN ARQUITECTURA COAM y ESTUDIO LAMELA ARQUITECTOS (coord.) (2010), *Legado Estudio Lamela 1954-1999*, Fundación Arquitectura Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid.

GARCÍA DE CASTRO PEÑA, Rafael y MEXIA, Ricardo (1964), «Factoría de Citesa, en Málaga», *Informes de la Construcción*, n.º 166, diciembre, pp. 132-137.

GARCÍA GÓMEZ, José Luis (2008), «Luis Blanco-Soler, un madrileño escondido en la Malagueta», *malagahoy.es*, 25 de octubre, en http://www.malagahoy.es/article/ocio/262662/luis/blancosoler/madrileno/escondido/la/malagueta.html (consulta: 31 de mayo de 2011).

IBÁÑEZ, Joaquín (1981), *Antonio Fernández Alba, Arquitecto 1957 1980*, Xarait Ediciones, Madrid.

LACOMBA, Juan Antonio (1994), «Málaga, entre el 'desarrollismo' y la crisis. El fin del franquismo (1960-1975), en VV.AA. *Historia de Málaga*, t. II, Prensa Malagueña, Málaga.

LAGO RIVERO, Gonzalo (2009-2011), *Universidades Laborales de España. Web de su Memoria Histórica*, en http://www.universidadeslaboralesespañolas.es (consulta: 12 de octubre de 2011).

LAMELA, Antonio, LAMELA, Carlos y MARGITIC, Elida (ed.) (1993), *Lamela. Urbanística y Arquitectura*, Xarait Ediciones, Madrid.

LAMELA, Carlos (dir.) (2005), *Estudio Lamela Arquitectos*, Raúl Rispa, Madrid.

LOREN MÉNDEZ, María del Mar (2007), «Universidad Laboral de Málaga» (código: 290670224), *Arquitectura Contemporánea de Andalucía*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, en http://www.iaph.es/arquitectura-contemporanea-andalucia/resumen.do?id=251924#_documentacion (consulta: 17 de mayo de 2011).

LORENZO, Ana (2008), «A Coruña estrenará un Laboratorio da Sustentabilidade antes del final de este año», *La Voz de Galicia.es*, 14 de julio, en http://www.lavozdegalicia.es/coruna/2008/07/14/0003_6983692.htm (consulta: 20 de octubre de 2011).

MARINA, Lorenzo (2010), «El renovado Laboratorio de Arquitectura homenajea la figura de Francesc Quetglas», *Diariodemallorca.es*, 19 de junio, en http://www.diariodemallorca.es/palma/2010/06/19/renovado-laboratorio-arquitectura-homenajea-figura-francesc-quetglas/580121.html (consulta: 20 de octubre de 2011).

MÉNDEZ BAIGES, Maite (2010), «El relax expandido», en MARÍN COTS, Pedro; MÉNDEZ BAIGES, Maite y PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki (2010), *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Málaga.

MORALES FOLGUERA (1982), José Miguel, *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*, Universidad de Málaga, Málaga.

MORENO PÉREZ, José Ramón; PÉREZ CANO, María Teresa; MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1986), *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte, Sevilla.

ORDÓÑEZ VERGARA, Javier (1993), «El Patrimonio Inmueble de la Universidad de Málaga», *Péndulo*, *Revista de Industria Ciencia y Tecnología*, n.º 5, monográfico, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales, diciembre, Málaga.

REINOSO BELLIDO, Rafael (2005), *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959,* Colegio de Arquitectos de Málaga/Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga.

ROCHE, Antonio (2009), «Los grandes almacenes se establecen en los setenta», *Sur.es*, 9 de mayo, en http://www.diariosur.es/v/20100509/malaga/grandes-almacenes-establecen-setenta-20100509.html20100509.html (consulta: 14 de marzo de 2011).

RODRÍGUEZ, José Vicente (2007), «Intelhorce dice adiós», *laopinióndemalaga.es*, 12 de junio, en http://www.laopiniondemalaga.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2916_2_118524__MALAGA-inicia-demolicion-antigua-fabrica-Intelhorce (consulta: 11 de diciembre de 2011).

S.A. (1978), *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid.

– (2001), «Los dueños de Almacenes Mérida iniciarán en los próximos días su reconversión en hotel de cuatro estrellas», *Hosteltur*, 26 de febrero, en http://www.hosteltur.com/01049_duenos-almacenes-merida-iniciaran-proximos-dias-su-conversion-hotel-cuatro-estrellas.html (consulta: 14 de marzo de 2011).

– (2004-2005), *Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Universidad de Málaga*, Universidad de Málaga, Málaga.

– (2005-2008), «Edificio de Viviendas Avenida Pintor Sorolla» (código 290670258), *Arquitectura Contemporánea de Andalucía*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, en http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i252308 (consulta: 18 de septiembre de 2011).

– (2005-2008), «Hitemasa (Hilados y Tejidos Málaga S.A.)» (código: 290670246), *Arquitectura Contemporánea de Andalucía*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, en, http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i252209 (consulta: 20 de septiembre de 2011).

– (2006-2008), «FC-097. Nave para Intelhorce en Málaga», *Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU)*, en http://www.cehopu.cedex.es/cfc/obras/FC-097.htm (consulta: 3 de noviembre de 2011).

– (2007), «Comienza la demolición del antiguo edificio de Almacenes Mérida», *Sur.es*, 31 de julio, en http://www.diariosur.es/20070731/gibraltar/comienza-demolicion-antiguo-edificio-20070731.html (consulta: 14 de marzo de 2011).

– (2008), «Laboratorio de Arquitectura», *Costruible.es*, 31 de agosto, en http://www.construible.es/noticiasDetalle.aspx?id=3496&tc=6&tidm=10&tpat=10 (consulta: 20 de octubre de 2011).

S.A. (2010), «Planeamiento Urbano: Evolución Histórica», en *Plan General de Ordenación Urbanística de Málaga*, junio, en http://www.malaga.eu/recursos/urbanismo/pgou_ap2/Documento%20A.%20Introduccion%20memorias%20y%20estudio%20economico%20financiero/2.%20Memoria%20informativa/3.%20TITULO%20III%20EL%20PLANEAMIENTO/CAPITULO%20II.pdf (consulta 12 de enero de 2011).

– (s.f.), «Historia de la biblioteca», *Facultad de Filosofía y Letras*, en http://www.filosofia-uma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=38:historia-biblioteca&catid=19&Itemid=44 (consulta: 13 de diciembre de 2010).

– (s.f.), «Historia», *Aeropuerto de Málaga*, en http://www.aena.es/csee/Satellite?Language=ES_ES&SiteName=AGP&c=Page&cid=1048858947305&pagename=subHome (consulta: 10 de mayo de 2011).

– (s.f.), «Laboratorio de arquitectura», *Gobern de les Illes Balears*, en http://dghabita.caib.es/www/laboratori/INDEX.es.html (consulta: 20 de octubre de 2011).

– (s.f.), «Rehabilitación del antiguo edificio INCE para laboratorio de sostenibilidad», *Ecoinnova construcción. Ecoinnovación y sostenibilidad en la construcción de viviendas*, en http://www.ecoinnovaconstruccion.es/?sec=11&proyecto=5 (consulta: 20 de octubre de 2011).

– (s.f.), *Citesa. Compañía Internacional de Telecomunicación y Electrónica S.A.*, en http://citesa.blogspot.com (consulta: 20 de septiembre de 2009).

– (s.f.), *Universidad de Málaga*, en http://www.uma.es/contenido.php?idm=72&tf=19 (consulta: 15 de enero de 2011).

SAMANIEGO, F., «Antonio Fernández Alba recibe hoy la Medalla de Oro de la Arquitectura 2002», *ElPaís.com*, 28 de noviembre de 2002.

SANTANA GUZMÁN, Antonio Jesús (2008-2009), «El edificio de la Delegación de Hacienda de Málaga. De las políticas centralistas a la influencia internacional», *Norba-Arte,* vol. 28-29, Universidad de Extremadura, Cáceres.

VV.AA. (2005), *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro Do.Co.Mo.Mo. Ibérico*, Fundación Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, Barcelona.

– (2011), *Memoria de la industria textil en Málaga*, Málaga, Asociación para la Defensa de las Chimeneas y del Patrimonio Industrial y Tecnológico.

– (s.f.), *Málaga XX. Historia de un siglo*, Málaga, Prensa Malagueña, Diario Sur.

Capítulo 8

La arquitectura de los ochenta y el debate de la posmodernidad

La arquitectura de los ochenta y el debate de la posmodernidad

Igor Vera Vallejo

Arquitectura y ciudad

Situémonos en la explanada de la *Estación de autobuses* de Málaga, vértice de un antiguo solar residual de la *Estación de ferrocarril* que amenazaba en los ochenta la continuidad del desarrollo urbanístico de la ciudad. Una heterogénea amalgama de edificios residenciales y de oficinas dirige sus esquinas al espacio definido por las diagonales cruzadas de las principales vías del Perchel. El conjunto de cerradas estructuras resultantes exhibe un respeto casi reverencial por las alineaciones, que a la altura de los años ochenta renovaban su carácter vinculante con la arquitectura. La reordenación de este espacio bajo el ajado *Plan General de 1983* adquiere a través del prisma del planeamiento estratégico actual un carácter ilustrativo de lo que supuso en su momento un modo novedoso de concebir las relaciones entre ciudad y arquitectura, basado en un nuevo orden racional. La nueva parcelación sometía la proyección arquitectónica a criterios de racionalidad que generaban un cierto encorsetamiento, necesario para frenar un urbanismo caótico legado por los años del desarrollismo. Incluso un edificio de cierta nobleza arquitectónica como el *Eurocom* acusaba a principios de los noventa los rigores del rígido planeamiento en las membranas uniformes que recubren sus plantas diáfanas (Hernández Pezzi, 1994, p. 42).

Solo la *Estación de autobuses* [Fig. 1], precisamente el epicentro de la reordenación de este espacio residual, escapa al relativo determinismo del planeamiento al imponerse a modo de espacio practicable que permite una continuidad en el tránsito, tanto el rodado como el peatonal, gracias a sus membranas permeables. Este singular edificio, construido por el arquitecto José Seguí Pérez entre 1985 y 1987, descuella efectivamente por su transparente ligereza frente a la opaca volumetría que dibuja su entorno, desplegándose sutilmente sobre el solar, a modo de gigantesca carpa. Sin embargo, y a pesar de esta autoimpuesta tarea de sobreponerse a los rigores del planeamiento, responde a la misma mentalidad disciplinar que alimenta la recuperación de las alineaciones perimetrales y renueva su compromiso con la ciudad recibida.

El edificio se significa junto a la explanada que lo antecede como espacio de ligazón entre puntos otrora inconexos, prolongando el trazado de calles y vías peatonales y acabando con el carácter intersticial del solar. En este sentido, las alineaciones perimetrales quedan complementadas por otras interiores que generan una serie de espacios públicos a modo de plazas y ejes peatonales [Fig. 2]; estos resolvían en origen los problemas de ordenación y conexión entre sectores colindantes de la ciudad, a la vez que organizaban la estructura interior del edificio uniendo sus diferentes espacios. La zona de usos complementarios (cafeterías, comercios y oficinas), las dársenas de estacionamiento y las amplias zonas comunes quedan así integradas en una red de ejes peatonales que, actuando a modo de auténticas calles interiores, potencian la actividad urbana de este sector y lo conectan con la *Estación de ferrocarril*. Los distintos volúmenes se despliegan mediante amplias galerías y pórticos a fin de acompañar a los viajeros en su entrada o salida de la ciudad y dirigir la circulación peatonal con un sentido marcadamente dinámico y favorecido por las amplias galerías de arcos o los pórticos.

La *Estación de autobuses* de Málaga es, antes que cualquier otra cosa, una propuesta arquitectónica con vocación urbana. O, más propiamente, una respuesta clara a la necesidad de proyectar a varias escalas, sin distingo entre los hechos arqui-

tectónico y urbanístico; el resultado material, en definitiva, de la disolución disciplinar de los límites entre ambas ciencias y de la necesidad de restituir a la arquitectura su dimensión urbana en atención al entorno, a la ciudad recibida. Constituye por tanto un elemento paradigmático de su momento histórico y de una nueva sensibilidad, fruto de la nueva cultura arquitectónica española de los años ochenta. Esta se desarrolló bajo la égida de una renovada condición moral que ligó el ejercicio profesional a la autorreflexión e impuso al mismo unos límites determinados por su propia responsabilidad respecto al desarrollo histórico de la ciudad (Boned, 2011, p. 24). En el horizonte, la figura del arquitecto italiano Aldo Rossi y su pensamiento, condensado en su principal reflexión teórica, *La arquitectura de la ciudad*. Este habría de sembrar España de «sucursales» de la *Tendenza* que reconocía el valor y uso de la historia en la arquitectura y de la dimensión arquitectónica de la ciudad.

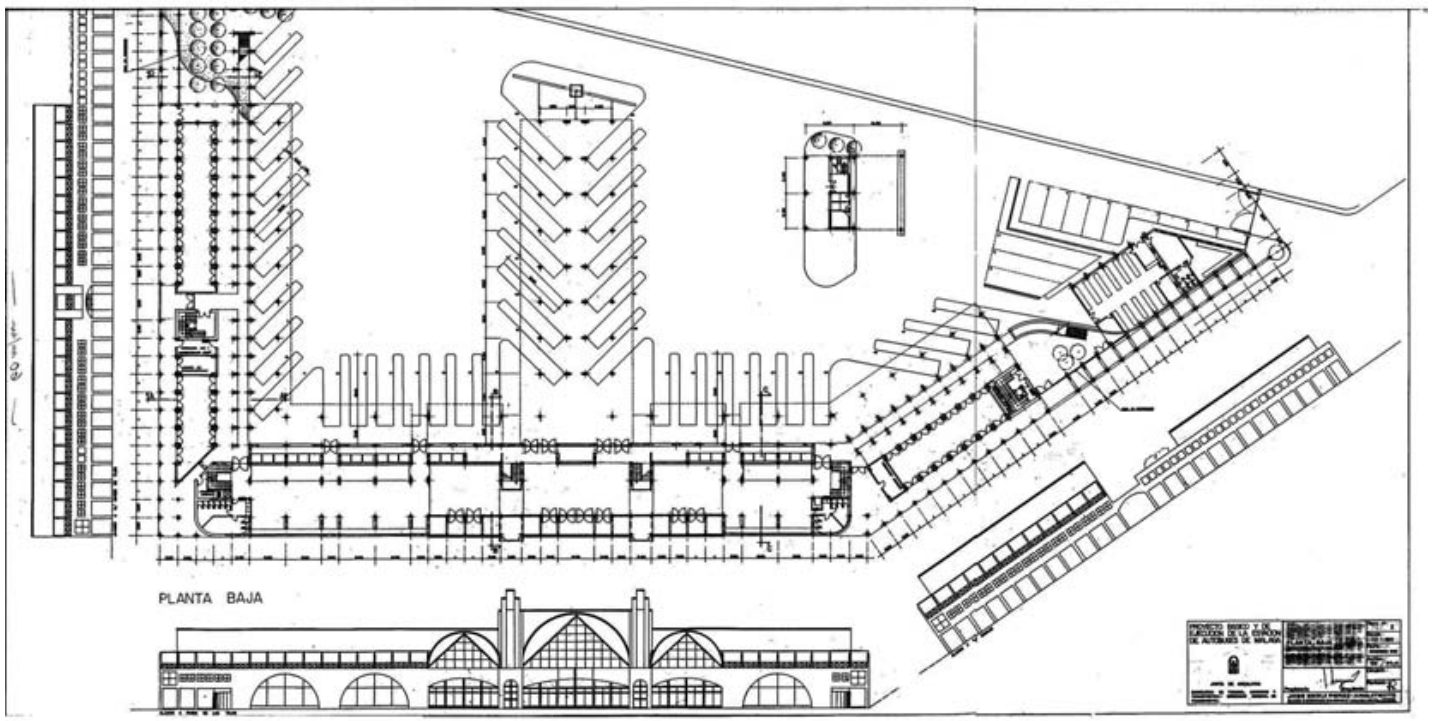
Rossi canalizaría efectivamente el desarrollo de una nueva manera de entender la arquitectura y el urbanismo que se identificaba con la llamada condición posmoderna en la cultura, conduciendo aquella hacia posicionamientos de corte habermasiano y postulando, por tanto, la continuación del proyecto inconcluso de la modernidad bajo una reformulación crítica de sus planteamientos. Se trataba de redirigir el ejercicio de la arquitectura dentro de los procesos de clarificación y renovación disciplinar comunes al resto de Europa, redefiniéndose bajo una nueva condición moral. En este sentido, no cabría dentro del mismo el descubrimiento de «nuevas verdades» (Boned, 2011, p. 24), desechándose como principio la formulación de una serie de estructuras objetivables con vocación universal. La disciplina debía consagrarse, por el contrario, a la corrección de ciertos errores imputables a la deficitaria materialización del proyecto de la modernidad, uno de los cuales habría sido precisamente el haber dado la espalda a la ciudad histórica bajo el pretexto del proyecto *ex nihilo* auspiciado por el ideal del progreso técnico. Y, por supuesto, a la asunción de unos mecanismos que la alejasen de ciertas pretenciosidades del pasado y al estudio histórico y formal de la ciudad.

Málaga y la Costa del Sol constituían precisamente magníficos dechados de ciudad y territorio volcados en las últimas décadas al desarrollo intensivo y zonificado de espaldas al tejido histórico. Una práctica profesional carente en la mayoría de los casos de toda conciencia de lo urbano había creado un conglomerado de ejercicios arquitectónicos preñados de individualismo y ajenos a la idea de la escala adecuada. De trasfondo, las escuelas profesionales y una cierta institucionalización del urbanismo como práctica segregada de la arquitectura, erróneo postulado este que se encuentra tras el fracaso y abandono actual de los intentos por solucionar verdaderamente los problemas urbanísticos (entrevista a José Seguí en febrero de 2008, en Boned, 2011, p. 112).

Sin embargo, a la altura de los ochenta, los arquitectos implicados en los procesos de revisión de los planes generales aún creían en la posibilidad de una conciliación efectiva entre el proyecto arquitectónico y el planeamiento desde la estructura urbana que soporta a ambos. Bien podría hablarse de aquellos –Salvador Moreno Peralta y Damián Quero, junto al propio Seguí, en el caso de Málaga– como integrantes de una suerte de *generación perdida* que acometió en el feliz y optimista marco de la conformación de los nuevos ayuntamientos democráticos una tarea que aún no ha sido suficientemente valorada y que exigía una redefinición disciplinar.

En clara filiación con el ideario rossiano, los agentes del cambio operado en la penúltima década del siglo pasado se impusieron efectivamente la necesidad de una metodología de trabajo que restableciese el diálogo entre arquitectura y urbanismo a través de la acción del proyecto a distintas escalas. Este va a redefinirse consecuentemente en sus explícitas referencias al planeamiento global, lo que va a permitir el paso de una escala a otra, del edificio a la ciudad, con total naturalidad. Tal desempeño solo era posible desde la comprensión profunda de esta última, de su desarrollo histórico, su forma, tipologías, usos y simbolismo, y desde una concepción misma de la arquitectura como elemento generador de tejido urbano y social, como elemento estructurante de la forma de la ciudad. Parafraseando a Rossi, Seguí señalaba que la operación debía concretarse en la sustitución de la «Ciudad de la Arquitectura» por la «Arquitectura de la Ciudad» (Seguí, 1993, p. 4), máxima esta central del pensamiento del teórico italiano que define el paso de una ciudad de arquitecturas a otra definible como arquitectura en sí misma, como una construcción en el tiempo (Rossi, 1976, p. 49). La arquitectura, como actividad humano-social destinada a crear ciudad, ya no se define exclusivamente en su cualidad técnica, sino más bien en sus componentes social y cultural, como intermediadora entre el hombre y la realidad física de su mundo. Ningún dechado muestra mejor cómo la dimensión cultural de la arquitectura fue asumida por los profesionales malagueños que la

Figs. 1 y 2. J. Seguí, Estación de autobuses de Málaga, 1985-87, y proyecto, 1985 (fotos: Estudio J. Seguí)



intensa actividad desarrollada por el Colegio de Arquitectos de Málaga en beneficio del desarrollo cultural de la ciudad, que se tradujo en un nutrido conjunto de exposiciones sobre artes plásticas y arquitectura (VV. AA., 2006).

El Plan General de 1983

En el marco de la construcción del Estado de las autonomías, las nuevas herramientas del planeamiento urbano van a constituir el instrumental del cambio en la concepción misma de la arquitectura y la ciudad. La redefinición disciplinar se construyó efectivamente en torno a los procesos de revisión de las figuras del planeamiento, donde los agentes implicados van a adquirir conciencia de la necesidad de proyectar desde el entendimiento de las distintas escalas conjuntamente. Los nuevos planes generales del urbanismo democrático devinieron así en los instrumentos por los que los arquitectos se dotaron de los medios para consumar una idea de ciudad que, ante todo, debía ser recuperada y puesta en valor. El resultado de todo ello fue una ruptura inmediata con los viejos planteamientos del «orden tecnológico» (Seguí, 1993, p. 3) y el modelo existente de ciudad expansionista en aras de la conservación y uso correcto de la trama prexistente (Rubio Florido, p. 202).

En el caso de Málaga, esta se había proyectado hacia el último cuarto del siglo pasado desde la falta de instrumentos efectivos de planeamiento en el periodo más crítico de su crecimiento, devenido así en rápido e incontrolado con la llegada del turismo de masas a su territorio. El *Plan González Edo de 1950*, expansivo pero aún atento a las tramas históricas y moderado en el tipo de crecimiento propuesto, hubo de rendirse a las dinámicas locales que impusieron a lo largo del siglo una disociación real entre los criterios sobre el crecimiento de la ciudad y su expansión real (Gavilanes y de Lacour, 2011*b*, p. 45). Finalmente, el *Plan de Ordenación de 1971* de Álvarez de Toledo y Caballero recogerá las sinergias de la transformación interesada del suelo y la especulación para favorecer procesos constructivos totalmente inconscientes de su responsabilidad en la transformación urbana de la ciudad. En atención a la tendencia del crecimiento periférico y de la zonificación moderna, esta alcanzó a conjugar un tipo de desarrollo totalmente excéntrico y de espaldas a la ciudad histórica, creándose nuevas zonas que comprometían su continuidad espacial al originar fórmulas como el polígono industrial o la ciudad dormitorio.

Las dinámicas del cambio subyacentes a la nueva estructura del estado democrático que impulsará la revisión generalizada del modo de hacer ciudad han de ponerse en directa relación con los mecanismos de pensamiento que definen una nueva condición en la cultura. El desarrollo tecnológico de la ciudad, condicionante de unos cambios en la misma que se suceden a una velocidad inasumible por el planeamiento, acabará por definirse en sus relaciones con el proyecto de la dictadura, identificable en sus últimas décadas –aunque quizá no oficialmente– con la modernidad. Así, tras la normalización industrial y productiva en la España de los años sesenta, se trató de redirigir el enfoque de la ciudad hacia su comprensión como un instrumento más de racionalización, funcionalismo y productividad, lo que suponía de facto su destrucción como fenómeno social y cultural (Fernández López, 2008, p. 39). En abierta oposición a todo esto, ciertas corrientes de pensamiento estaban denunciando desde los sesenta la inadecuación de los principios del urbanismo moderno y sus nefastas consecuencias, especialmente las referentes a la zonificación de usos como instrumento de exclusión social (Lefebvre, 1969, p. 121).

Cierto es que España se incorporará tardíamente a las tendencias que cuestionaban la arquitectura y el urbanismo modernos como sistemas unívocos, pero cuando lo haga será al calor de una feliz coincidencia, la que se establece entre la labor de redefinición disciplinar en torno a un nuevo modo de entender la ciudad y el recurso a la estructura administrativa del estado democrático que facilitará y canalizará el cambio. De modo que a la conciencia sobre una nueva sociedad debía acompañar un giro trascendental en la manera de afrontar los problemas de la ciudad como espacio natural de esa nueva sociedad igualitaria y democrática. El urbanismo se significó así como un elemento capital en el giro posmoderno al hacer explícitas las deficiencias y fracasos de la deficitaria puesta en escena del ideal moderno en relación con el desarrollo de la ciudad.

Trasferidas las competencias en el marco político y organizativo del estado democrático, Málaga responderá a las exigencias de la nueva ciudad identificable con las corrientes del pensamiento posmoderno mediante la formulación de su *Plan General de Ordenación Urbana de 1983* [Fig. 3], encargado a los arquitectos José Seguí, Damián Quero y Salvador Moreno Peralta. Estos se propusieron limitar la acción del anterior planeamiento tecnócrata enfrentándolo al urbanismo contextualista de Aldo Rossi y Giorgio Grassi y reconsiderando, por tanto, los valores sociales y culturales

Fig. 3. J. Seguí, S. Moreno Peralta y D. Quero, Plan General de Ordenación Urbana de Málaga, 1983 (Estudio J. Seguí)

de la ciudad sobre los requerimientos propios del aumento de la rentabilidad y la productividad. Los esfuerzos se dirigieron a enmendar la carestía preliminar en materia conservacionista y de respeto por la ciudad heredada que había desmantelado parte de su antiguo tejido urbano. El punto de partida, como ya hemos visto, sería la forma de la ciudad, el estudio de esta como construcción en el tiempo, tratándose de resolver al modo rossiano las cuestiones sobre el planeamiento desde la dimensión urbana del proyecto arquitectónico y escapando a abstractas soluciones universales.

A efectos prácticos, el *Plan General de 1983* se desplegaba por toda la ciudad, concluyendo con los distintos estándares de crecimiento del anterior planeamiento en beneficio de una estructura general. Esto significaba acabar con todas las fracturas urbanas y limitar los efectos del progresivo

Figs. 4 y 5. J. Seguí, Estación de autobuses de Málaga, 1985-87 (fotos: Estudio J. Seguí)

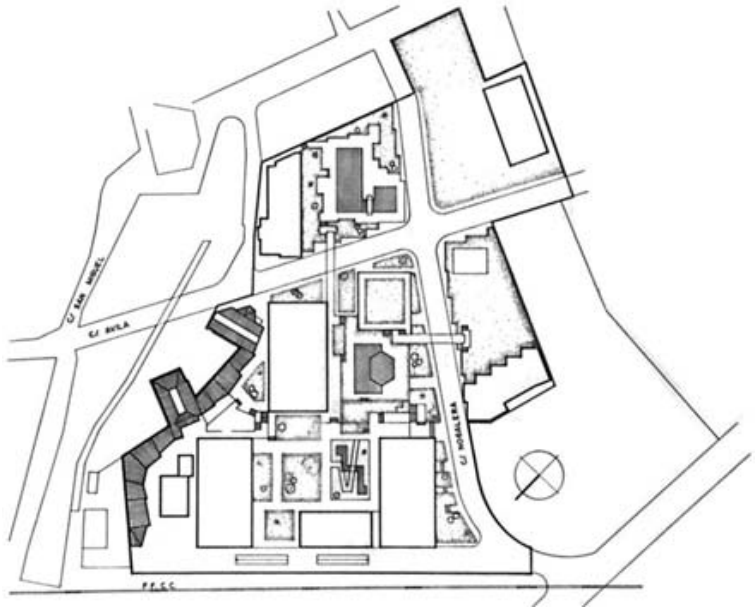
desmembramiento al que el *zoning* había sometido a la ciudad, siempre dentro del marco de actuación definible por una voluntad más reparadora que innovadora. El Plan deviene así en una operación de costura y recomposición que une piezas inconexas, corrige disfunciones en las comunicaciones y se proyecta en definitiva sobre el tejido prexistente, resituando en el horizonte a la ciudad histórica y la recuperación de su identidad.

Es en este contexto donde cobran toda su significación desempeños como el de la *Estación de autobuses*, artefacto que no puede ser considerado sino en sus relaciones con la ciudad y cuya verdadera naturaleza se revela en el modo en que se conjugan en él las distintas escalas. El edificio de José Seguí abraza los parámetros ideológicos de su momento y se significa como elemento articulador del tejido urbano al corregir un vacío que, a modo de barrera histórica, comprometía la inmediata vertebración de esta obsoleta zona industrial. Los propósitos del proyecto adquieren forma en una ligera y transparente estructura que, lejos de imponerse sobre los tráficos peatonal y vehicular desplazándolos a su perímetro, los asume e incorpora mediante una serie de alineaciones interiores. Toda la planta baja del edificio es una cadenciosa sucesión de galerías de arcos y pórticos [Figs. 4 y 5] que recuerdan a los espacios públicos de la ciudad histórica.

La propia historia reciente del territorio malagueño trae el recuerdo de fórmulas análogas en la arquitectura que integra esa suerte de declinación regional de la vanguardia llamada «estilo del relax». La arquitectura costasoleña anterior al desarrollismo contiene efectivamente algunas reflexiones en materia urbana que, debidamente encuadradas, podrían situarse en una línea de desarrollo conducente a ciertas ideas arquitectónicas de los ochenta en torno a la ciudad. En este sentido, los proyectos de algunas de las urbanizaciones de apartamentos construidas en Torremolinos en los años sesenta por Antonio Lamela (*la Nogalera*) o Rafael de La-Hoz (*Eurosol*) exhiben un magnífico dominio de las distintas escalas a nivel interno. Estos conjuntos, hijos innegables de su tiempo, retomaban por supuesto algunos de los principios básicos del urbanismo moderno, como la segregación de los tráficos o la concentración en altura para liberar suelo, pero sin soslayar la crítica a preceptos como el de la zonificación o la *tabula rasa* para el proyecto arquitectónico. De este modo, y especialmente en el caso de *la Nogalera*, se generaban toda una serie de alineaciones interiores [Figs. 6 y 7] que favorecían las conexiones del tejido urbano histórico de la antigua barriada malagueña, jugándose incluso con las escalas –la calle andaluza- para favorecer las transiciones en altura y enriqueciéndose el tejido social prexistente mediantes espacios públicos de calidad.

En *la Nogalera*, sin embargo, la circulación –solo peatonal– discurre bajo el edificio en sí, mientras que en la *Estación de autobuses* malagueña los tráficos se asumen a nivel interno, a modo de gran plaza cubierta[1]. Y es que en última instancia, el *Plan General de 1983* trataba de proyectarse sobre los vacíos urbanos ascendiendo al espacio público, lo que a efectos prácticos se tra-

1 La gran plaza cubierta adquirirá una enorme transcendencia como tipología destinada al ocio del consumo en la década de los noventa, con la apertura de toda una serie de grandes centros comerciales basados en este concepto, si bien más cerrados, al modo de la plaza mayor española y no tanto como el concepto de la plaza cívica italiana.



Figs. 6 y 7. A. Lamela, Conjunto residencial la Nogalera, 1963-66, (en *Hogar y Arquitectura*, 1969) y planta (Estudio Antonio Lamela)

dujo en la serie de plazas que vertebran el centro histórico de la ciudad (*Félix Sáenz*, *Uncibay* o *de la Marina*) bajo la exigencia de la revitalización –parcialmente fallida– de sus modos de vida (Gavilanes y de Lacour, 2011*b*, p. 48) y desde la práctica de lo que se llamó diseño urbano. Por fortuna, en Málaga no se cayó en la tendencia al sobrediseño que acusaron otras ciudades andaluzas en sus espacios públicos por efecto de la inducción de los proyectos más celebrados de Barcelona. De hecho, la *plaza de la Marina* (1983) [Figs. 8, 9 y 10], de Manuel de Solà-Morales, podría tenerse por la más genuina y correcta aplicación de las orientaciones catalanas en Andalucía (Pérez Escolano, 1993, p. 20).

Por lo demás, el espacio público habría de explicitar su naturaleza social y cultural mediante la incorporación de elementos de referencia, a modo de citas simbólicas; cabe señalar en este punto la

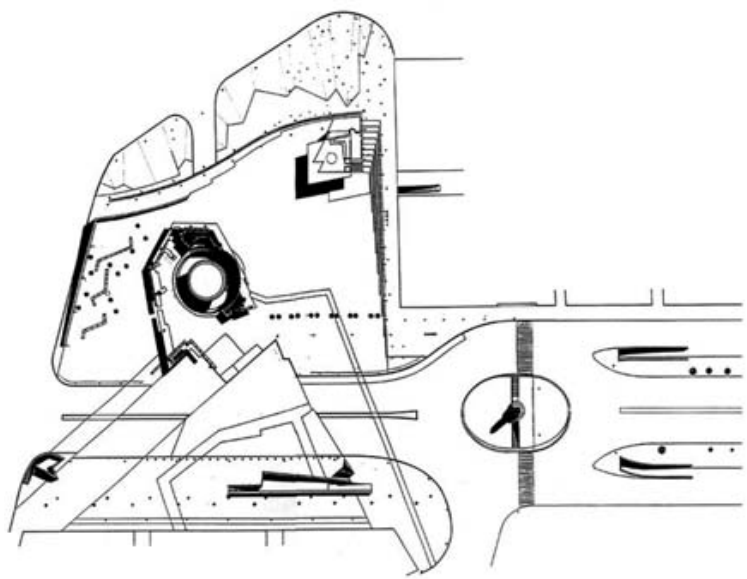
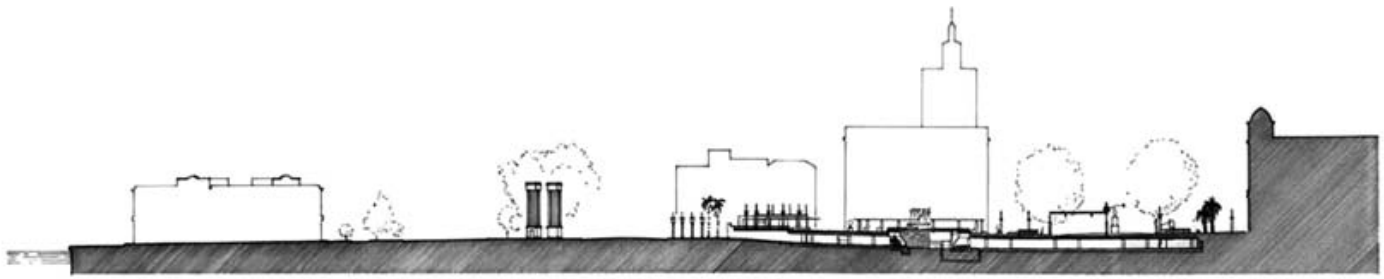


Fig. 8. M. de Solà-Morales, Plaza de la Marina, 1983, planta (Estudio Solà-Morales)



Figs. 9 y 10. M. de Solà-Morales, Plaza de la Marina, 1983 (fotos: Estudio Solà-Morales)

torre-obelisco de reminiscencias secesionistas o las esculturas mitológicas de la *plaza de Uncibay* [Fig. 11] reordenada en 1989 por Luis Bono Ruiz de la Herrán y José Fernández Oyarzábal; o la serie de menhires que en la *plaza de Félix Sáenz* (Manuel Castro y Luis Machuca, 1989) pretendían dar cuenta de la prexistencia de la muralla musulmana. La falta de valentía municipal sesgó sin embargo parte de los proyectos originales al impedir la instalación de una serie de luminarias que daban sentido al monolito de *Uncibay* e impedir el recuerdo pétreo a la Puerta del Mar en *Félix Sáenz*. El conflicto entre la dimensión real de estos proyectos y su carácter ficticio habría de desembocar a menudo en el rechazo a estos equipamientos.

El urbanismo puso en manos de los arquitectos, en definitiva, el instrumental del cambio en torno a la ciudad consolidada, que ahora trata de cualificarse en lo social. Los descosidos en la trama urbana desparecen bajo la égida del nuevo *locus* público que pretende articular el espacio de la ciudad como un continuo dedicado al desarrollo pleno e igualitario del sujeto social. Bajos estas premisas, en el *Plan General de 1983* adquieren una singular relevancia los equipamientos, tan

escasos en décadas anteriores como necesarios a la hora de garantizar una cierta autonomía de las partes que evitase la concentración de usos. Estos devienen sobre el papel en la aguja y el hilo con que coser los agujeros de la trama urbana recibida del atropellado crecimiento anterior y articular un verdadero programa de dotaciones dedicadas a la dinamización social de la ciudad y en menor medida al rendimiento productivo.

Sn embargo, tan loables propósitos habrían de chocar sin remedio con la realidad económica y operativa de la municipalidad, cuyo efecto no fue otro que la ausencia notoria de conjuntos edificatorios que contribuyesen satisfactoriamente a la construcción de la ciudad (Hernández Pezzi, 1993, p. 63). El halo de lo excepcional recubre en este contexto aportaciones como la de la propia *Estación de autobuses*, cuya naturaleza comparte un pequeño ramillete de inmuebles de la época que carecen, no obstante, de la marcada vocación urbanística de aquella.

En este contexto de relativa escasez va a adquirir especial significancia la definición de una primera red de comunicaciones e infraestructuras básicas destinadas precisamente a poner en relación la ciudad con su entorno. En la Málaga que se abre al exterior desde una nueva conciencia de sí misma, las *nuevas puertas* de la ciudad van a desempeñar un papel decisivo al reconsiderar las comunicaciones bajo el prisma de las relaciones sociales y no exclusivamente productivas. Las terminales de transporte devienen en los nuevos templos de un nuevo capitalismo, el de consumo.

En todo lo dicho no dejamos de apreciar un hecho ciertamente paradójico: las exigencias impuestas por la nueva sociedad del bienestar impusieron en Málaga los mecanismos para el desarrollo de un progresismo institucionalizado, desde presupuestos por tanto propios al proyecto de la modernidad. Las dinámicas culturales postulaban en cambio la inmediata superación de lo moderno. Ha de admitirse, por tanto, la contradicción en la consideración de la posmodernidad no solo en Andalucía, sino de manera genérica en toda España. Y es que habría de resultar imposible la superación de algo que no se había llegado a dar de manera completa; la arquitectura del momento asume esta condición de la modernidad como proyecto incompleto y pone en evidencia la imposibilidad de renunciar a ciertos principios y referentes de la arquitectura moderna.

La propia recuperación del núcleo histórico y la rehabilitación de su arquitectura se revelan fundamentales en la articulación de la ciudad bajo los

Fig. 11. L. Bono Ruiz de la Herrán y J. Fernández Oyarzábal, Plaza de Uncibay, 1989 (foto: C. Canal)

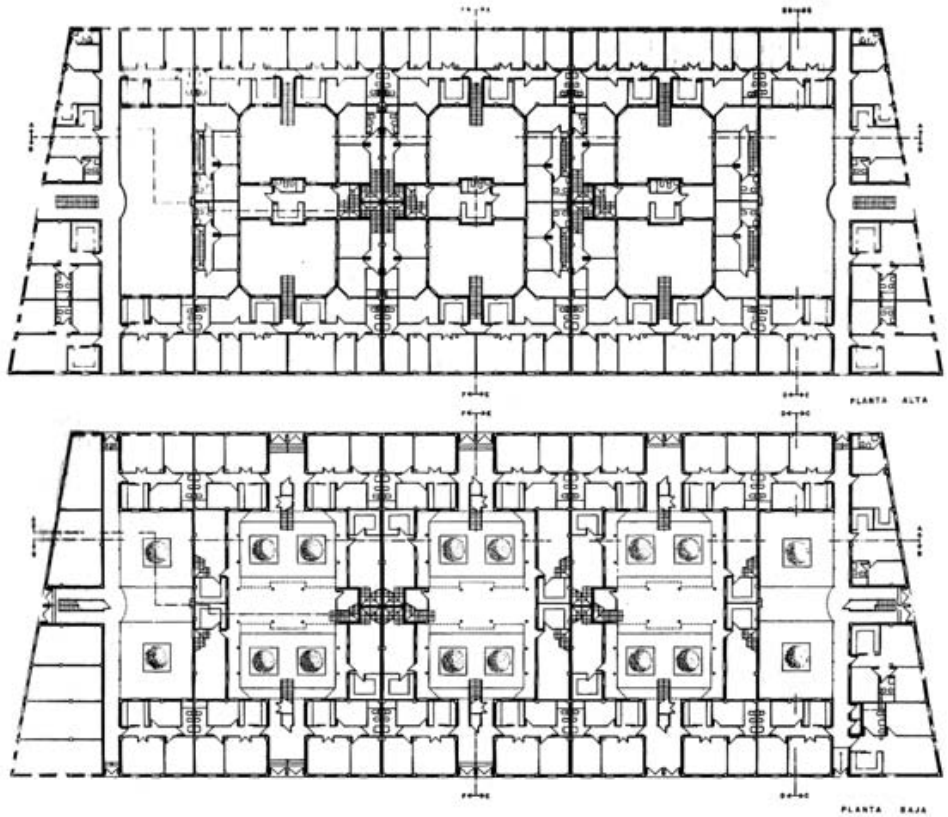


Fig. 12. S. Moreno Peralta, Manzana central del PERI Trinidad-Perchel, 1986 (en Hernández Pezzi, 1993)

parámetros progresistas que sustentan la cultura urbana de la joven democracia española. Los desempeños se dirigieron en este punto a la erradicación de la infravivienda como procedimiento destinado a frenar el imparable vaciamiento del núcleo en favor de sus ampliaciones, así como a una redefinición de usos y a su cualificación social dentro de un espacio de revalorización del patrimonio como derecho ciudadano. Bajo la estrategia del planeamiento parcial, a comienzos de la década se procederá a un primer ensayo en la recuperación de la ciudad histórica, desplegándose la acción sobre los arrabales históricos de la Trinidad y el Perchel, profundamente mutilados por efecto de la prolongación de la Alameda. Esta intervención se convirtió en paradigmática al proponerse sobre el estudio de ciertas invariantes tipológicas como el corralón, que ahora se recrean en ejercicios compositivos de cierto carácter experimental previos a las rehabilitaciones de la década siguiente. La *Manzana Central* [Fig. 12] del PERI Trinidad-Perchel (aprobado en 1986), de Salvador Moreno Peralta, es una nítida respuesta a la necesidad de revitalizar esta zona de la ciudad desde la atención al entramado tradicional de las relaciones vecinales, evitando su despoblación así como el desmantelamiento de su estructura social (Gavilanes y de Lacour, 2011*b*, p. 36); de construir ciudad, en definitiva. Las 59 viviendas se articulan en torno a una serie de patios comunitarios que establecen relaciones de diverso grado con lo edificado, experimentando así con las posibilidades reales del empleo de tipologías tradicionales en la nueva ciudad que pretende redescubrirse a sí misma. Las distintas conexiones del interior con la calle establecen gradientes de privacidad, desde los pasillos que atraviesan los patios extremos hasta los diáfanos portales que facilitan el acceso conjunto a las viviendas y a los patios interiores. De este modo, los distintos espacios comunes se relacionan directamente con la vía pública, facilitándose el paso de un ámbito a otro por encima de las disociadoras alineaciones.

Finalmente, el propio centro histórico se dotará de su propio instrumental normativo con la aprobación en 1989 del *Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Centro*, que vino a oficializar ciertos lugares comunes en el ejercicio profesional durante la década. La redefinición de usos, la recuperación de los espacios públicos y un lento proceso de rehabilitación arquitectónica delimitarán el escenario donde se pretenden corregir los despoblamientos y la degradación física y social del epicentro histórico de la experiencia ciudadana (Gavilanes y de Lacour, 2011*b*, p. 62). En este

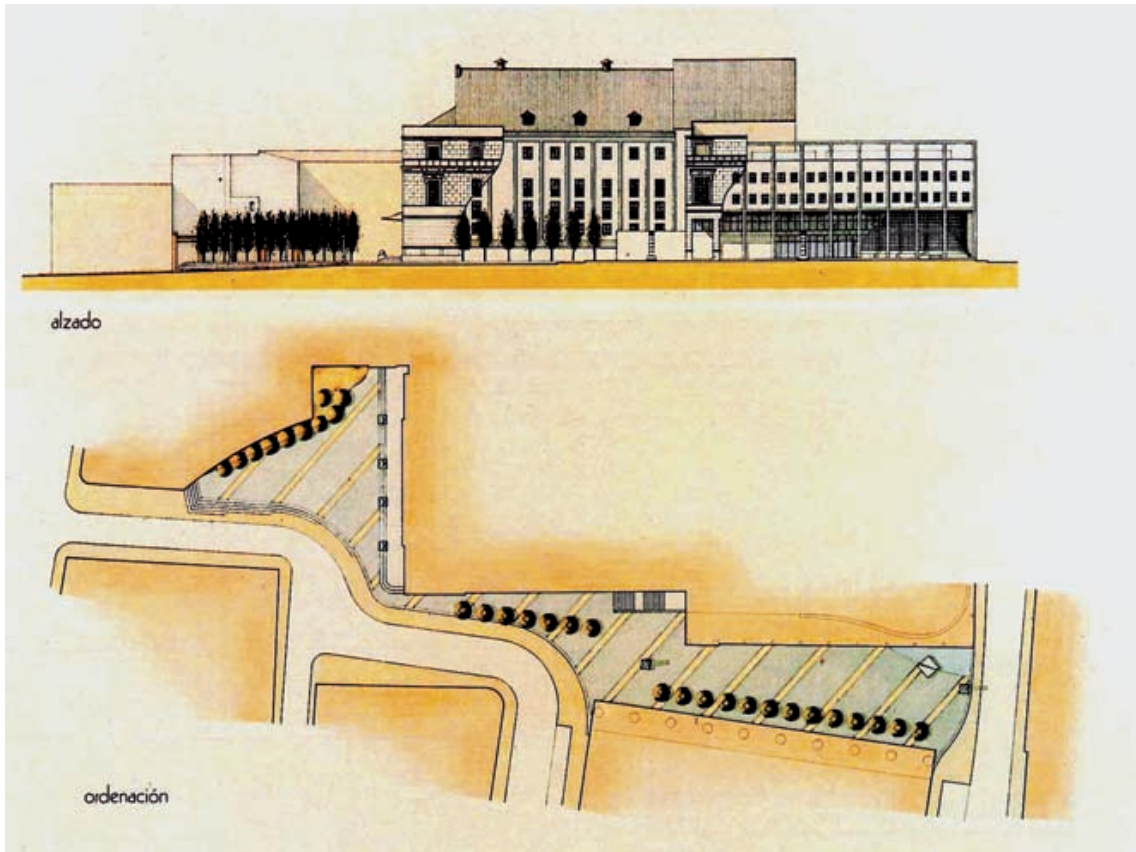


Fig. 13. J. Seguí, rehabilitación del Teatro Cervantes y ordenación de la calle Ramos Marín, 1988 (Estudio J. Seguí)

último punto, el de la rehabilitación arquitectónica, la intervención en 1987 de José Seguí sobre el *Teatro Cervantes* señalará el camino por el que necesariamente habrían de transitar los arquitectos en la última década del siglo. El cuerpo anexo del mismo, dedicado a servicios, trata de *refachadizar* el espacio peatonal contiguo asumiendo una doble vocación urbanística y arquitectónica (Seguí, 1988, p. 52) [Fig. 13]. Retranquea para ello su planta baja a fin de generar un pórtico cubierto [Fig. 14] que integra el espacio de la plaza; el proyecto persigue por tanto la cualificación del entorno urbano del inmueble subsumiéndolo a una directrices conjuntas.

Hacia una formalización posmoderna

A principios de los noventa, una exposición sobre la arquitectura pública de la década anterior en la provincia sorprendía a propios y extraños al traducir ciertos rasgos de estilo allí donde en principio solo se acertaba a ver un «eclecticismo invertebrado» (Hernández Pezzi, 2011, p. 63) que traducía la fusión de lenguajes característica del momento. El título de la misma, *La arquitectura in-popular*, anticipaba otro rasgo de carácter de la práctica constructiva de los ochenta, a saber, el rechazo a las distinciones rígidas entre la arquitectura culta y la popular. En el elocuente juego de palabras se

Fig. 14. J. Seguí, Edificio anexo del Teatro Cervantes, 1988 (foto: C. Canal)

sustanciaba sin complejos el carácter popular de la arquitectura pública promovida por ayuntamientos y Diputación, brotada de la necesidad perentoria y bajo una notoria escasez de medios; traduciendo a su vez a términos *pop* el desapego respecto a la dialéctica entre la alta y la baja cultura dentro del posmoderno rechazo a toda certidumbre epistémica. La arquitectura popular, por definición poco dada al hedonismo, vendría a contraponerse en el imaginario colectivo del momento a la arquitectura anterior, la de la firma y la salida de tono, conceptualmente culta e impopular a la altura de los ochenta en cuanto que aglutinante de todos los males del fallido proyecto moderno. En realidad, esta operación de revalorización de lo popular y vernáculo tras su anterior hostigamiento tenía por objeto el hacer patente lo fútil de una gradación de la cultura.

A nivel sintáctico, la arquitectura de los ochenta se debatió en un mar de contradicciones; la fragmentación de propuestas, por lo demás, no puede sino entenderse como una característica del rechazo al metarrelato que caracteriza la condición posmoderna. La fusión de lenguajes ya era en sí mismo un rasgo de la puesta en crisis de la modernidad que denunciaba, en definitiva, la desconfianza hacia los discursos totalitarios, la indefinición y dudas propias del momento en la cultura y en la arquitectura. No ha de resultar extraño, por tanto, que muchos de los artífices de aquella arquitectura *popular* respondiesen al nuevo modo de entender la ciudad con obras que eludían precisamente toda posibilidad de integrarse realmente en la misma; edificios que mostraban una evidente voluntad de desagregación (Hernández Pezzi, 2011, p. 66) en beneficio de su carácter autorreferencial, basados formalmente en ciertos cultismos y una manierización del código virtual del Movimiento Moderno. Muchos de ellos, a pesar de constituirse en repetición de una serie de modelos irradiados de otros puntos, resultarían valiosos precisamente como piezas aisladas. Del mismo modo, la arquitectura más *popular*, a pesar de definirse en sus relaciones identitarias con la ciudad y por su rápida asimilación, no podía dejar de incorporar ciertas referencias cultas, convirtiéndose a menudo, de hecho, en algo así como una «reinterpretación neoculta» (Gavilanes y de Lacour, 2011*a*, p. 49) de ciertos pasajes populares.

En general, la década de los ochenta acusa una relativa falta de resultados en lo arquitectónico; la escasez de medios concentró los esfuerzos básicamente en la ingente tarea de replantear el modo de construir la ciudad a través del planeamiento, dejando para momentos más propicios la materialización definitiva de los esfuerzos por reconstruir su forma. Sobre lo edificado se ha vertido además, desde la distancia, la diatriba del interés casi exclusivista por la imagen, la búsqueda inmediata del reconocimiento público en perjuicio del avance técnico, señalándose la «ligereza de los diseños de moda, su carácter formalista e iconográfico» (Gavilanes y de Lacour, 2011*a*, p. 48). Quizá la crítica, no obstante, proceda de una comprensión disciplinar del ejercicio arquitectónico, la que arranca en los noventa, que discurre por parámetros completamente distintos a aquella de la década de 1980.

En cualquier caso, resultaría un desacierto no dar cuenta del hecho de que la arquitectura más identificable con los procesos de la posmodernidad vendría en realidad a procurar fundamentalmente una epidermis cultural a armazones técnicos en la línea del mejor funcionalismo. Es en este carácter formalista e iconográfico donde indudablemente se ha puesto el acento de todas las reservas expresadas en relación con la arquitectura de los ochenta en Málaga. Una práctica que venía a recuperar algunos de los mejores expedientes de la arquitectura racionalista puestos al servicio del estudio de las invariantes tipológicas y dotados de formalizaciones de corte posmoderno (Boned, 2011, p. 25) que indagaban en todo aquello que de abstracción racional pudieran tener lo popular y lo vernáculo.

Por lo general, la gradación de estas formalizaciones venía dada hasta cierto punto por la escala del edificio; así, es posible detectar las mayores pretensiones en un reducido ramillete de importantes actuaciones sujetas a la promoción autonómica y estatal extraíble del panorama malagueño y su conurbación costera. La referida *Estación de autobuses* o la *Terminal Picasso* del aeropuerto constituyen equipamientos de fuerte componente emblemático que se alimentan del estudio de toda la información recibida acerca del estado de la arquitectura mundial, constituyendo estupendos dechados de la *Tendenza* que se reconoce en el valor concedido a la historia como aglutinante cultural e identitario. En este sentido desempeñarán un papel decisivo las revistas del ramo al facilitar la comprensión del nuevo estatus internacional de la arquitectura. La referencia a la malagueña *Geometría*, dirigida por José Seguí, se torna obligada cuando de entender se trata la asimilación de los elementos de la cultura arquitectónica y urbanística de la década en el ámbito andaluz y provincial en particular.

Las citadas actuaciones recogían en clave de pensamiento rossiano la idea de la permanencia en el tiempo como dimensión específica de la arquitectura, de su capacidad para desplegarse históricamente en virtud de su íntima vinculación con el hombre (Tarragó, 1968, p. 6), de adquirir conciencia y memoria de sí misma. Y se desarrollaban atentas al recurso a una serie de elementos referenciales que convertían a la arquitectura en una cuestión fundamentalmente cultural y que conformaban constantes arquitectónicas universales y permanentes. En franca oposición a ciertos aspectos problemáticos resultantes de la débil puesta en escena del infalible entramado teórico de la modernidad, desde los setenta se venía abogando por la erradicación definitiva de la idea del progreso como constante del desarrollo de una sociedad basada en la restitución de los valores vernaculares. La operación habría de sustentarse, como señalara Antón Capitel, en la defensa del lenguaje clásico intemporal y una auténtica racionalidad, restableciéndose la necesidad de una continuidad con la historia (Fernández López, 2008, p. 66). El converso Philip Johnson afirmaba que, tras hacerse mayor y aburrirse, había tomado el camino de la tradición ecléctica, no como revivalismo académico, sino como operación destinada a recuperar aquello de la historia que más se adaptase al gusto particular, acabando con un elocuente «no podemos no conocer la historia» (Ramírez, 1992, p. 147).

Es en este marco de pensamiento donde adquiere un brillo especial la lección de los arquitectos que trabajaron en Málaga durante el período republicano, en torno a la asimilación de los rasgos identitarios de la historia de la ciudad en el marco de una arquitectura de regeneración identificable con el proyecto de la modernidad. Perfectamente camufladas entre las fachadas decimonónicas del centro histórico, las magníficas máquinas urbanas de Antonio Palacios, Enrique Atencia y, especialmente, González Edo de los últimos años veinte y los treinta exhiben efectivamente un reseñable entendimiento de la ciudad en su desarrollo histórico sin renunciar a significarse como elementos de una primera arquitectura moderna en Málaga.

El dominio de la escala urbana en el proyecto arquitectónico durante el periodo republicano habría de reclamar de nuevo su lugar precisamente en tiempos de la joven democracia española; no cabe sorprenderse por tanto ante la insistente referencia de Seguí a González Edo (entrevista a José Seguí en febrero de 2008, en Boned, 2011, p. 112), que adquiere aún mayor lógica cuando se formula en torno al *Plan General de 1983*, deudor en espíritu del *Plan González Edo* de 1950. La arquitectura de los ochenta en Málaga vendría en definitiva a recuperar en cierto modo el ideario de aquella generación de arquitectos formados en la escuela de Madrid que dibujaron el panorama de un particular racionalismo atemperado por las referencias a la tradición local en atención al contexto urbano; de un modo de hacer arquitectura, por tanto, que no entendía de la importación de ciertos modismos en el seno de la ciudad histórica y que prescindía consecuentemente del diseño abstracto. En su carácter de declinación local de lo moderno que no acepta sin la crítica necesaria estructuras apriorísticas es donde reside precisamente el elemento ascendente de aquella arquitectura de regeneración sobre los

Fig. 15. J. Seguí, Estación de autobuses de Málaga, 1985-87, fachada del hall (foto: C. Canal)

Fig. 16. T. Garnier, Estadio Gerland, Lyon, 1912-14

arquitectos de la década de 1980, tan atentos por otra parte a los dialectos locales.

En este sentido, la primera lección de la arquitectura moderna en Málaga habría de relacionarse conceptualmente en mayor medida con el momento en arquitectura del protorracionalismo; la *Estación de autobuses* malagueña explicita precisamente la profunda huella dejada en su autor por los maestros de la Secesión vienesa como enunciantes de un tipo de modernidad escéptica, como la definiera Jean Clair. Así como Rossi había redescubierto en los sesenta la arquitectura de un Adolf Loos como paradigma de un racionalismo disciplinar, no adscrito efectivamente a la técnica –o no exclusivamente, al menos– pero sí dotado de un orden lógico, Clair describía la modernidad vienesa como un proceso de *renovatio* historiográficamente estimable (Clair, 1986). La posterior valoración de la Secesión como experiencia construida en torno al problema de la definición de la forma en arquitectura a partir de sus relaciones con la tradición de su propia historia acabará por seducir a numerosos arquitectos e historiadores desde los setenta, junto a la obra de otros artífices protorracionalistas como Tony Garnier.

La fachada del hall de la *Estación de autobuses* malagueña [Fig. 15] es justamente un remedo de la puerta del *Estadio Gerland de Lyon* (1912-14) [Fig. 16], obra de Garnier, enriquecido mediante el recurso a la torre en planos decrecientes de regusto orientalizante tan querida por los arquitectos vieneses; las del edificio de Seguí [Fig. 17] parecen derivar directamente de la torre del bruselense *Palacio Stoclet* (1905-1911) [Fig. 18], de Josef Hoffman. Toda la planta baja del edificio, sin embargo, remite conceptualmente a la gran tradición mediterránea de la plaza y la calle porticadas mediante sus amplias galerías de arcos y pórticos de ladrillo [Fig. 4] que sintetizan los distintos modos de transición del espacio exterior al interior en la arquitectura. El interior precisamente se articula mediante secuencias de esbeltas arquerías de ladrillo [Fig. 19] que establecen un ritmo y proporción abstraídos de lo clásico, situándose en el recuerdo las composiciones evocativas de la arquitectura romana del Moneo de época.

Los referentes son bien distintos en el caso de la *Terminal Picasso* [Fig. 20] del aeropuerto de Málaga, donde Ricardo Bofill resuelve la necesidad de cerrar un amplio espacio para la recepción de grandes afluencias mediante una enorme nave

Fig. 17. J. Seguí, Estación de autobuses de Málaga, 1985-87, detalle de torre (foto: Estudio J. Seguí)

Fig. 18. J. Hoffman, Palacio Stoclet, Bruselas, 1905-11

doble con intenciones monumentales y de dominio de la perspectiva territorial. El ejercicio traduce la idea de las grandes superficies aeroportuarias como nuevos templos de la sociedad de consumo, explicitándose las referencias al modelo clásico en los frontis en arco que articulan la fachada y los grandes tejados a dos aguas con frontones vistos; pero también en la distribución del grandioso hall [Fig. 21] mediante series de enormes pilares que dividen el espacio al modo de las *cellas* griegas, tribunas incluidas. El neoclásico de Bofill obvia así todo referente a un regionalismo crítico o a ciertas invariantes culturales propias de las que sí participa la otra gran terminal andaluza de la época, la sevillana de Rafael Moneo. Y si bien se le ha criticado por lo que parecía un intento casi desesperado por vacunarse frente a la pérdida de la memoria (Hernández Pezzi, 1994, p. 72), el edificio de Bofill encierra la sutil ironía que lo clásico exhibe en nuestro tiempo. La arquitectura posmoderna podía ser banal, pero también terriblemente solemne desde la propia conciencia de lo extraño de tal condición.

Fig. 19. J. Seguí, Estación de autobuses de Málaga, 1985-87, interior (foto: Estudio J. Seguí)

Cabe en este punto detenerse a valorar la arquitectura del relax, nuevamente, como antecedente directo de la oposición posmoderna a las grandes certidumbres epistemológicas de la mo-

Figs. 20 y 21. R. Bofill, Terminal Pablo Ruiz Picasso, Aeropuerto de Malaga, 1989-91, y hall

dernidad desde una actitud irónica que, más allá de ser crítica, dice Umberto Eco, es narcisista y autocomplaciente. La arquitectura del ocio en la Costa del Sol preludia ciertamente algunas actitudes posmodernas como «estilo» portador de un cierto malestar freudiano, abordado con profunda ironía, dentro de la propia modernidad. No ha de extrañar el hecho de que precisamente aquella «arqueología del ocio» se escribiese durante los ochenta y desde la sensibilidad posmoderna, descubriéndose la permeabilidad creativa entre ambos momentos (Canal, Ramírez y Santos, 1987, p. 5). El relax sería aquel paso de la vida esencialmente simple y ordenada a la compleja e irónica que experimenta cada individuo al llegar a la madurez según Robert Venturi, que surge precisamente de la entropía, del desorden, que se define por ello en base a su complejidad. Es una modernidad exagerada y desinhibida que muestra debilidad por la cultura pop urbana (Méndez Baiges, p. 62) y porta en su seno la semilla de la crítica a un sistema basado en el orden y la simplicidad absolutos. Si acertamos a trazar una línea entre la esquizoide propuesta del relax y la ulterior incertidumbre posmoderna acabaremos por adquirir conciencia plena del hecho de que esta última no era sino una condición lógica de la propia modernidad en su etapa madura.

La posmodernidad también habría de ser lúdica; ningún producto de la época ejemplificaba mejor esta máxima que el llamado *Templicón* [Fig. 22] efímera construcción brotada de Juan Antonio Ramírez en «estado febril, poseído por un deseo vehemente de 'hacer algo' con las manos y de incorporar ciertas obsesiones o manías personales al repertorio de objetos cotidianos» (VV. AA., 2006, p. 78). La obra, erigida en el domicilio madrileño del

añorado historiador pero finalizada en Málaga en 1984, condensa el espíritu del mobiliario y la decoración de la arquitectura del ocio junto al neoclasicismo irónico de un Venturi y a ciertas vehemencias como los capiteles jónicos de volutas geométricas al modo del tratadista barroco Juan Caramuel.

El humor y la intencionalidad que ensancha el campo y hace desaparecer el rubor al vincularse a otros mundos animan otra maravillosa obra de los ochenta, preñada de su consciente banalidad: la *discoteca Cotton Club* de Puente Romano, en Marbella (1981-1982). El equipo formado por Luis Marín, Enrique Haro y Aurelio del Pozo pasa del trampantojo ilusorio a la maqueta-caricatura en el retrato de célebres edificios (Mosquera y Pérez Cano, 1990, p. 363), trayendo a la Costa del Sol los ecos venturianos de la seducción ejercida por Las Vegas. La arquitectura deja de ser forma para definirse como máquina comunicativa y simbólica que se apropia del espacio mediante siluetas y efectos lumínicos. Málaga, al fin, aceptaba y estandarizaba la diversión como forma de vida surgida precisamente en los cincuenta y sesenta en Torremolinos, donde aquella arquitectura del relax se constituía en un claro antecedente de la posmodernidad.

El propio Ramírez apologizaría después sobre el «edificio-chiste», producto extremo de una actitud irónica y casi de mofa de la arquitectura ante las pretenciosidades y la solemnidad del pasado moderno (Ramírez, 1992, p. 148). Las tan criticadas –no sin razón– urbanizaciones costeras que hubieron de degradar el vernáculo folclórico mediante sus engorrosos disfraces ibicenco-mejicano-mediterráneos llenos de pegotes pasteleros (Hernández Pezzi, 1993*a*, p. 67) no hacían sino traducir la nueva subjetividad del ejercicio arquitectónico, el descenso a un inconsciente que a veces se expresaba en imágenes más propias de la cultura fílmica. A propósito de estas amalgamas edilicias, y sin menoscabo del reconocimiento a su libertinaje, hemos de admitir que tal vez haya sido la indefinición de una verdadera tradición propia la desencadenante de tales desenfrenos. Porque si bien los ochenta hubieron de pregonar un mayor miramiento por la tradición, no es menos cierto el hecho de que necesariamente hubiera de plantearse una cuestión, en cierto sentido retórica: ¿qué tradición? El conjunto de urbanizaciones costeras constituye en sí mismo una respuesta a la misma, aunque quizá no muy acertada.

Mayor mesura se observa en el ámbito de la vivienda de promoción pública en la década, a la que trascendió el descrito compromiso para con el conjunto de formalizaciones prescritas por la arquitectura europea del momento; del conjunto

Fig. 22. J. A. Ramírez (pinturas de C. Durán, G. Padilla, J. Seguiri y A. Olveira), Templicón, 1988 (en VV. AA., 2006)

Fig. 23. J. Seguí, Viviendas en la avenida Jacinto Benavente, 27, 1983 (foto: Estudio J. Seguí)

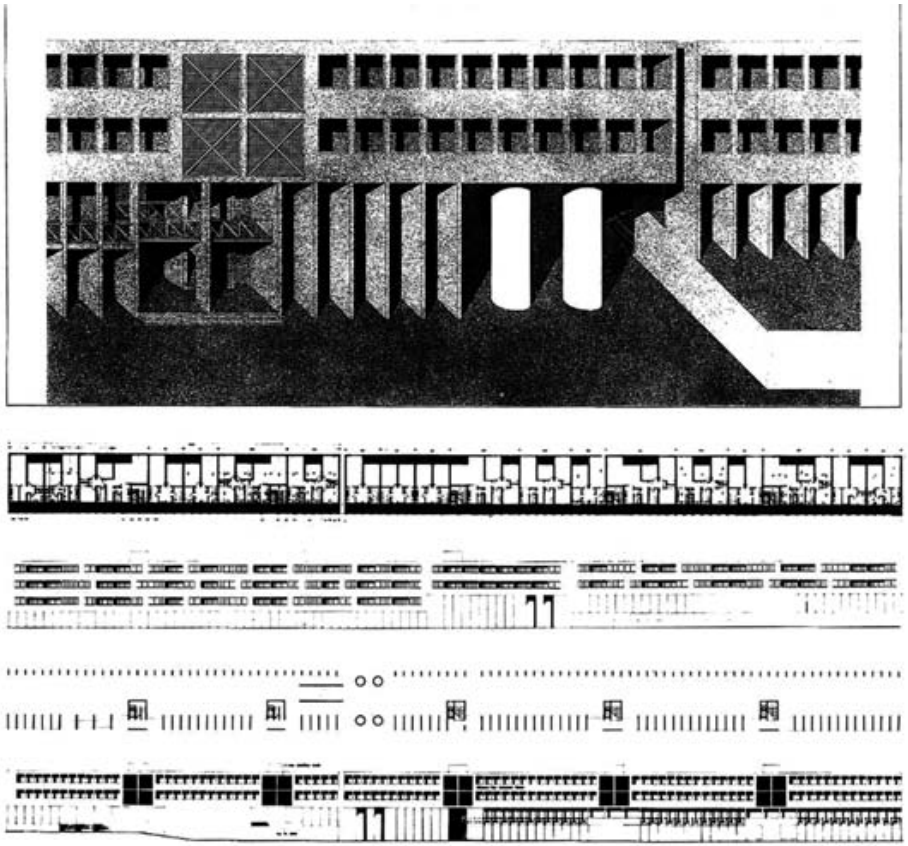


Fig. 24. A. Rossi, Edificio de viviendas en conjunto Gallaratese, Milán, 1974

Fig. 25. J. Seguí, Edificio anexo del Teatro Cervantes, 1988 (foto: C. Canal)

cabe cabe extraerse un limitado conjunto de actuaciones de carácter emblemático en virtud de las condiciones de su emplazamiento. La localización en los accesos a la ciudad invitaba a la materialización de grandes fachadas paralelas que ejercían de vestíbulos en la periferia y contribuían a cualificar su forma a la vez que, dotándose de una fórmula próxima a la de la manzana, intentaban constituir partes de barrio. Las *viviendas en la avenida Jacinto Benavente, 27*, [Fig. 23] proyectadas también por José Seguí en 1983, se mueven bajo estos parámetros para conformar un frontispicio de generosas dimensiones y referencias formales y de concepto al edificio de viviendas de Aldo Rossi (1974) [Fig. 24] para el *conjunto Gallaratese* de Milán (Gavilanes y de Lacour, 2011*a*, p. 83).

Seguí lleva a cabo efectivamente un ejercicio de abstracción tipológica al modo rossiano, traduciendo a un esquema formal ciertas constantes en la arquitectura que confirman la permanencia de la forma a través del tiempo; se despliega así a partir del concepto de galería que restituye un modo tradicional del hábitat, si bien invirtiendo su posición respecto al modelo milanés para acercarse al tipo

de galería-mirador, de mayor presencia en Málaga. El arquitecto volverá al referente rossiano, trayéndolo de manera más literal en el cuerpo añadido en 1987 al Teatro Cervantes. Este, por cierto, ejemplifica la dicotomía del pensamiento arquitectónico del momento, presentándose al espacio público mediante una fachada que muda su piel al contacto con el edificio histórico [Fig. 25]; la decimonónica fábrica del teatro pierde su relieve y se hace funcional, deparándonos el espectáculo organicista de su propia transformación. Ironía y respeto conviven sin pudor: los ochenta. La arquitectura proclama también ahora su gusto por el fragmento; una fachada partida, remembranza de las finas epidermis albertianas sobre edificios medievales en la Italia del *Quattrocento*, trae el recuerdo de la propia naturaleza humana, traducida en esta década a la dialéctica entre la alta y la baja cultura.

Un nuevo orden monumental anima actuaciones como la de las viviendas de la avenida Benavente, fundado en la simplicidad y la negación del desorden a través de la composición geométrica, convertida en referente disciplinar para justificar los estudios de morfología urbana (Gavilanes y de Lacour, 2011*a*, p. 84). El carácter abstracto de tales planteamientos hará incluso innecesarios

Fig. 26. F. Barrionuevo Ferrer, Viviendas para profesores universitarios en la calle Cáceres, 1983 (foto: C. Canal)

Fig. 27. J. J. Gutiérrez Blanco y F. San Martín Olea, Viviendas en Hacienda Miramar, 1988 (foto: F. J. Rodríguez Marín)

Fig. 28. P. Aparicio, L. Bono, L. Machuca y R. Roldán, Facultad de Ciencias de la Educación y Psicología, 1988-91 (foto: F. J. Rodríguez Marín)

Figs. 29 y 30. Facultad de Derecho, hall y fachada (fotos: F. J. Rodríguez Marín)

Fig. 31. L. Machuca, R. Fernández-Baca y L. Bono, Casa de la Cultura, Fuengirola, 1983

ciertos ropajes posmodernistas, significándose mediante la ordenación de todos los elementos en base al principio de clarificación. Dechados de esta actitud en la propia ciudad de Málaga son las *viviendas para profesores universitarios en la calle Cáceres* (1983) [Fig. 26], de Francisco Barrionuevo Ferrer, y las *30 viviendas en Hacienda Miramar* (1988) [Fig. 27], de Juan José Gutiérrez Blanco y Francisco San Martín Olea. En ambos se aprecia además el recurso a elementos propios de la época como las cerrajerías –modificadas en la década siguiente en el caso de la *Hacienda Miramar*– y las estructuras ligeras en áticos.

El Campus de Teatinos acoge también algunos de los edificios más destacados de la década, como la *Biblioteca General* (1989) o la *Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación* (1988-91). Esta última inscribe en su enorme fachada si-

Fig. 32. L. Machuca, Pabellón deportivo, Fuengirola, 1989

métrica [Fig. 28] un gran pórtico entre bastiones de pavés que rezuma una solemne intemporalidad arquitectónica. Su grandioso hall vuelve a aparecer en la *Facultad de Derecho* [Fig. 29], pieza esta de considerables dimensiones que exhibe al exterior una fachada [Fig. 30] de rotundos colores ante la que se disponen los basamentos del aparcamiento y la escalera, extraordinariamente elocuentes respecto al carácter mediterráneo del edificio (Hernández Pezzi, 1994, p. 64).

La tendencia al diseño abstracto que condensa en formas geométricas ciertos arquetipos se reproduce en las dos principales obras públicas de la década en Fuengirola, destinadas a dotación de equipamientos básicos: la *Casa de la Cultura* (1983) [Fig. 31], de Luis Machuca Santa-Cruz, Román Fernández-Baca y Luis Bono de la Herrán, y el *Pabellón deportivo* (1989) [Fig. 32], del primero de aquellos. En ambos

Fig. 33. L. Machuca, R. Fernández-Baca y L. Bono, Casa de la Cultura, Fuengirola, 1983

Fig. 34. L. Machuca, Pabellón deportivo, Fuengirola, 1989

Fig. 35. R. Gómez Martín (en colaboración con G. Pérez Villalta), rehabilitación de la Casa de Trinidad Grund, Carratraca, 1993, detalle de la torre anexa

Fig. 36. A. Rossi, Teatro del Mondo, Bienal de Venecia de 1979

edificios se distingue la necesidad de ofrecer una imagen de lo institucional como espacio culturalmente identificable a través de su aparato simbólico, haciendo explícitas en sus formas tanto la idea de una arquitectura asociable a la nueva realidad socio-política como la de un espacio donde parece detenerse el tiempo (Gavilanes y de Lacour, 2011*a*, p. 48). El frontón triangular y la columna contribuyen a formalizar de manera abstracta la tipología del edificio cívico, simbólicamente próximo a la ciudadanía; las galerías y pórticos, que en la *Casa de la Cultura* permeabilizan totalmente la fachada permitiendo incorporar el espacio de la calle a su interior [Fig. 33], cualifican la figuración de estas actuaciones destinadas a su inmediata percepción por la población. El color reivindica además su lugar en estas actuaciones [Fig. 34] como elemento intrínseco al propio ejercicio arquitectónico, cultivándose mediante el tratamiento material diferenciado de las distintas superficies. Lógicamente, el precedente de la arquitectura del relax es demasiado poderoso para resistirse a la tentación de situarlo como trasfondo; y si bien el color es en sí mismo una constante de la forma arquitectónica, la lógica del juego de los materiales y cromático, la autocomplacencia en lo más puramente sensorial subsiste más allá de la mejor arquitectura del turismo como recordatorio de que lo moderno no debía ser tomado tan en serio, incluso siendo modernos.

El interior de la provincia también va a cualificarse mediante la articulación de estrategias territoriales destinadas a la revitalización de las localidades medias, desarrollándose una importante labor en materia de vivienda de promoción pública. Sin embargo, las mayores pretensiones de alcanzar una verdadera formalización posmoderna de la ciudad,

basada en la asimilación de la lección histórica mediante el manejo de un código de imágenes estandarizadas, será postergada hasta los noventa; surgirán entonces como epílogo de la tarea emprendida en la década anterior una serie de equipamientos que hicieron de la tematización y el simulacro su tarjeta de presentación. En Carratraca, la antigua *Oficina Municipal de Turismo* (Rafael Gómez Martín, 1990), adosada al célebre balneario de la localidad, se articula al modo rossiano mediante un gran pilar circular en esquina, remedo –reducido– de aquel del edificio de viviendas de la Wilhemstrasse berlinesa que señala la importancia concedida a la esquina en el espacio público de la calle.

Fig. 37. J. Seguí, Teatro Vicente Espinel, Ronda, 1993 (foto: Estudio J. Seguí)

En la misma Carratraca, la *rehabilitación de la Casa de Trinidad Grund* (1993) supone un tipo de actuación mixta que compatibiliza las políticas del momento en materia de rehabilitación del patrimonio con el ejercicio de una arquitectura propiamente posmoderna que trae al interior de la provincia algunos de los más famosos expedientes rossianos. Efectivamente, la torre anexa [Fig. 35], realizada por Rafael Gómez Martín en colaboración con Guillermo Pérez Villalta, es un trasunto del célebre *Teatro del Mondo* [Fig. 36] que Aldo Rossi construyera para la Bienal de Venecia de 1979; como este, la torre de Carratraca retoma el concepto de tipología a través del tiempo, pero en este caso procediendo mediante la abstracción formal de la torre defensiva. Así, al modelo rossiano se le une el referente directo a la tradición arquitectónica hispanomusulmana para dar lugar a una torre poligonal en dos cuerpos almenados, el superior de menores dimensiones y rematado por un chapitel azulejado. El recuerdo de la *Torre del Oro* sevillana toma cuerpo y cobra pertinencia ante la arquitectura neoárabe de la residencia decimonónica, cuyo cromatismo además reproduce.

José Seguí dejó en Ronda, finalmente, otra obra de clara filiación posmoderna, el *Teatro Vicente Espinel* (1993) [Fig. 37]; en ella, la referencia abstracta al templo clásico gravita en torno a su evocativo peristilo sobre un pequeño basamento escalonado. Junto a las citadas actuaciones en Carratraca, permite comprender la extensión de los dictados formales de la posmodernidad más allá de su hábitat cronológico natural, desplegándose a modo de epílogo durante los primeros años noventa.

BIBLIOGRAFÍA

BONED PURKISS, Javier (2011), *Málaga. El oficio de la arquitectura moderna, 1968-2010*, Geometría, Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir.) (1997), *Guía Histórico-Artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio; RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CLAIR, Jean (1986), *Vienne 1889-1938: L'Apocalypse Joyeuse*, Editions du Centre Georges Pompidou, París.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Óscar (2008), *La trampa de lo local. Arquitectura y posmodernidad en Córdoba*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí y Diputación de Córdoba.

GAVILANES, Juan y LACOUR, Rafael de (2011*a*), *Arquitectura y urbanismo del siglo XX 2. Del paisaje a la nueva urbe*, Historia del Arte de Málaga, t. 20, Sur, Málaga.

— (2011*b*), *Arquitectura y urbanismo del siglo XX 3. Nuevos trazos para el futuro*, Historia del Arte de Málaga, t. 21, Sur, Málaga.

HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos (1993), «Las reverberaciones de una onda confusa en la Andalucía Oriental: la metamorfosis malagueña», *Geometría. Revista semestral de arquitectura y urbanismo*, Málaga, n.º 15, pp. 62-84.

— (1994), *Amnesia urbana. Escritos sobre una Málaga irresoluta sumida en la perplejidad*, Primtel Ediciones, Málaga.

MARÍN COTS, Pedro; MÉNDEZ BAIGES, Maite; PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki (2010), *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Málaga.

MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ CANO, María Teresa (1990), *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1993), «Andalucía. Una arquitectura natural», *Geometría. Revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n.º 15, Málaga, pp. 12-20.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1992), *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, Madrid.

ROSSI, Aldo (1976), *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona.

RUBIO FLORIDO, Ana (1995), «Del planeamiento clásico al planteamiento estratégico: el núcleo histórico de la ciudad de Málaga», en *Actas de las II Jornadas de Geografía Urbana*, Alicante, pp. 201-208.

RUIZ CABRERO, Gabriel (2001), *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, Tanais Ediciones, Madrid.

S.A. (1969), «Conjunto residencial y comercial La 'Nogalera', Torremolinos (Málaga)», *Hogar y Arquitectura*, n.º 83, pp. 77-83.

SEGUÍ PÉREZ, José (1988), «Rehabilitación del Teatro Cervantes», *Geometría. Revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n.º 6, Málaga, pp. 45-55.

— (1993), «El planeamiento en Andalucía: breve análisis de una década (1982-1992)», *Geometría. Revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n.º 15, Málaga, pp. 2-11.

VENTURI, Robert (1974), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.

— (1977), *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona.

VV. AA. (2006), *1980-2005. Veinticinco años de cultura en el Colegio de Arquitectos de Málaga*, Colegio de Arquitectos de Málaga.

Capítulo 9

El tiempo presente. Territorios urbanos en el cambio de siglo

El tiempo presente. Territorios urbanos en el cambio de siglo

Joaquín C. Ortiz de Villajos Carrera y Francisco Montero Fernández

La arquitectura consiste, entre otras cuestiones, en un ejercicio de la memoria lleno de imágenes, sonidos, colores, texturas. Quién negaría que la voz del Quijote suena de manera distinta en cada lector y qué decepcionante es escuchar la voz en una versión cinematográfica de una novela que hayamos leído. Lo escrito carece de imágenes pero posee el enorme poder de la descripción y excita nuestra imaginación, vecina de la memoria, construyendo imágenes que concatenadas determinan un argumento, ahí surge una íntima relación entre lo escrito y lo edificado.

Recurrimos a la licencia de exponer un argumento ilustrado que sea capaz de contar una ciudad en un momento determinado, un presente establecido en un ámbito entre finales y principios de dos milenios. Quizás un momento de cambio o de enorme estabilidad capaz de superar ese cambio, pero que simplemente puede ser visto como un eslabón más de un hecho constante como es una ciudad convertida en territorio, donde la arquitectura debe mostrarse de manera tan singular como las singulares encinas de las extensas dehesas andaluzas que nos permiten reconocer ese territorio. Estableceremos unas pautas que determinen una sección capaz de contar una ciudad en este singular momento, o al menos lo intentaremos. La ciudad en su extensión ha vuelto a convertirse en territorio porque ha adquirido la misma condición que el lugar que existía antes de su desarrollo; ya no se trata de una secuencia de objetos que van pautando una superficie y construyendo escenografías urbanas, se trata de una extensión constante solo reconocible por los ojos de cada visitante convertidos en autores de una sección intencionada capaz de contarnos ese lugar. La sección se convierte en una selección útil solo si es capaz de describirnos el pulso de la ciudad en un determinado momento, ya que la extensión es de tal calibre que convertirá en infructuoso el intento de realizar un trabajo similar al de Pascual Madoz.

Llegamos al final del libro y podemos reconocer que de distinta manera todos los capítulos encierran un tiempo, narran un acontecer vinculado a ese tiempo, unos intereses de su sociedad cambiante, una puesta en valor de su territorio, de su contexto. El tiempo de este capítulo es el tiempo de la ciudad, del lugar antagónico al territorio, o mejor dicho de la destrucción de la ciudad. Se trata del momento en el que la ciudad se identifica con el territorio, constituyéndose en sí misma en un territorio. Hasta nuestro presente podíamos admitir el antagonismo ciudad y territorio, llegando al paroxismo en el que la ciudad señalaba los lugares singulares del territorio previo. En este momento la ciudad se ha hecho extensa, ilimitada, identificándose con un nuevo territorio superpuesto al original, pero continuo e infinito y la ciudad que siempre había sido el territorio especifico de la arquitectura se multiplica y se transforma en territorios, en los territorios urbanos.

La arquitectura de Málaga ha sido el correlato de un pulso prolongado a la idiosincrasia de una ciudad que hace de su posición periférica su principal atributo, siendo esta una condición constante de su azaroso y espectacular desarrollo (Boned Purkiss, 2011, pp. 16-29), y que resulta vinculada al fenómeno turístico de la Costa del Sol (ZoMeCS)[1]

1 Quizás habría que apuntar con mayor precisión al término ZoMeCS (Zona Metropolitana de la Costa del Sol) como expresión más explícita del fenómeno socioespacial que desde el exceso desborda el territorio hasta convertirlo en un laboratorio urbano sin precedentes en la geografía española o europea (Reinoso, Romero y Serrano, 2004, pp. 219-225).

en la segunda mitad del siglo XX –cuya onda expansiva llega hasta nuestros días– o de la ciudad industrial heredada del XIX en la primera mitad del siglo XX, en todas las escalas culturales.

La arquitectura del reciente siglo posee un vínculo inexcusable con los fenómenos de atracción experimentados sobre el territorio. Un territorio al que se le atribuye la etiqueta propia de su cualidad receptiva de puertas abiertas o –románticamente– tierra de todos, que no se explica sino por sus condiciones geográficas, en cuanto a propiedades físicas intrínsecas, y sus coordenadas geopolíticas, en cuanto a las capacidades que externamente se le han atribuido. Estos aspectos se inscriben en la memoria colectiva de sus ciudadanos llegando a convertirse en sello identificativo –por algunos definido como cosmopolitismo– de lo que una vez Aleixandre describió como «ciudad del paraíso» (1960)[2].

Este texto pretende no solo la narración y documentación de crónicas, sino la defensa y argumentación de posiciones propias del cambio de siglo[3]. La conceptualización de argumentos arquitectónicos en el espacio de la ciudad frente a la categorización de las obras como modo de habitar el tiempo presente. Ofrecemos visiones contemporáneas que aportan ilusiones, y también decepciones de sueños truncados –«lo no ocurrido también ocurrió, pero como ausencia» (Fernández Mallo, 2008, p. 44)–. Las ciudades cercanas palpitan en la búsqueda por componer nuevos atributos que acaparen la atención mediática, en un bucle continuo de horizontes inventados a los que Málaga recurre, sumergida en la inquietud del cambio de siglo, en la búsqueda de un nuevo modelo que entierre el que hasta ahora soportaba el poder económico basando sus recursos en la explotación de un patrimonio ilimitado (equilibrado clima a lo largo del año), y otro que ofrece claras muestras de agotamiento (un territorio físico, un patrimonio limitado, que ha colapsado su capacidad de carga). Una nueva alternativa donde la arquitectura debe convertirse en un valor más de la oferta cultural ofrecida por la ciudad.

La arquitectura siempre ha construido límites a un elemento continuo como es el espacio, dotándolo de unas condiciones de habitabilidad que han permitido a la arquitectura dar respuesta a los requerimientos que hemos necesitado. Quizás sea el descubrimiento de nuevos requerimientos lo que realmente ha hecho avanzar la arquitectura y no la aparición de nuevas tecnologías que simplemente nos han hecho saltar más alto, pero no observar la necesidad de saltar, desplazarnos más veloces pero no reconocer la necesidad de desplazarnos [Fig. 1].

Las nuevas propuestas desvinculan al territorio de aquellos estereotipos de la arquitectura del turismo de sol y playa, que dieron pie a la masificación y consiguiente destrucción del territorio motivados por los rápidos y desordenados procesos urbanísticos, que ocultaron la nutrida arquitectura del relax (*vid*. Santos, 2010, y Ramírez, 1987), con cualidades para tejer relaciones territoriales, simultanear ambientes, establecer sistemas de referencias con el entorno, significar la ciudad o, en definitiva, asentar la modernidad de Málaga desde la condición propia del momento, o por otros autores llamada arquitectura del sol, de calidad apreciable en las notables contribuciones que en los últimos cincuenta años han inundado la costa[4].

Algunos autores trasladan al eje «Carretera Nacional 340» (que atraviesa el litoral de la costa malagueña de Manilva hasta Nerja) algunos rasgos del precedente americano de *The Strip* en Las Vegas, como laboratorio americano de fenómenos desbordados por el consumo de masas, donde la N-340 se convierte en la calle urbana más larga de Europa. Pero una de las más acertadas traslaciones al caso americano de ZoMeCS sería la *Antípolis* que, como término «europeizado» de la Anti-city (acuñado por Lewis Mumford en 1962 en «The Case Against 'Modern Architecture'. The Future of the City (parts I and II)» en *Architectural Record*; pp. 131-132), el profesor y arquitecto Carlos García Vázquez utiliza para calificar al Cinturón del Sol (*Sunbelt*) en la franja americana comprendida entre el paralelo 37 y la frontera con México (García Vázquez, 2011). Como en las urbes de ZoMeCS, y apropiándonos de las palabras de Alejandro Zaera, «las ciudades del Sunbelt producen un territorio determinado por la continuidad topológica de la infraestructura, más que por el patrón geométrico de la fábrica urbana» (Zaera-Polo, 2010, pp. 205-216).

2 *Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos / Colgada del imponente monte, apenas detenida / en tu vertical caída a las ondas azules, / pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas, / intermedia en los aires, como si una mano dichosa / te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte para / siempre en las olas amantes.* ALEIXANDRE, Vicente (1969), *Ciudad del Paraíso*.

3 Situación descrita por Ricardo Devesa como *la ruptura creada y la irrupción de un nuevo proceder que tuvo lugar en los presupuestos teóricos de la arquitectura española a finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, espacio definido en este capítulo como «cambio de siglo» (Devesa, 2010, pp. 16-28).

4 En 2002, los Colegios de Arquitectos del arco mediterráneo español (y Canarias), publican «Sunland architecture» para reconocer y reivindicar la dignidad de esta tipificada arquitectura tanto por sus valores artísticos como culturales; sin obviar, evidentemente, la problemática urbanística y social que el fenómeno del turismo de masas ocasionó sobre el territorio, lo que hoy convoca retos como la recuperación de los paisajes turísticos degradados, la conservación del patrimonio cultural e histórico y la formulación de medidas de sostenibilidad (VV.AA., 2002, p. 6).

Ello ha constituido el caldo de cultivo de una arquitectura interesada en invertir las proporciones de etapas anteriores[5], entendiéndola desde la ética profesional por encima de la técnica profesional, con un nuevo rumbo que prima la calidad sobre la cantidad. Ya el Plan General de Ordenación Urbana de 1983 proponía la inversión de esta circunstancia que el desarrollismo, décadas anteriores, había alimentado. La ruptura interna era total en una capital de la Costa del Sol desestructurada y desequipada en todas las escalas de servicios, cuyo deterioro alcanzaba cotas cercanas al cataclismo a nivel urbano[6]. El Plan del 83, Premio Nacional de Urbanismo tras su aprobación y entrada en vigor posterior, no solo atendería a la calificación de zonas sino que dotaría a la ciudad de pautas en el diseño del espacio urbano. Para ello se apostaría por una participación ciudadana sin precedentes en el ámbito de los planes, ya que fue el primero desde las elecciones democráticas de 1979 así como el primero de la comunidad autónoma y de las grandes ciudades españolas, donde la discusión de la propuesta fuera prioritaria –además de necesaria– para su desarrollo. Como hacían referencia los autores del mismo –Salvador Moreno Peralta, Damián Quero Castanys y José Seguí Pérez–, «un Plan hecho a espaldas de los que después han de intervenir para ejecutarlo es un Plan que nace muerto» (Moreno Peralta; Quero Castanys; Seguí Pérez, 1985).

Fig. 1. J. Pérez de la Fuente, Gerencia Municipal de Urbanismo y otras dependencias municipales de Málaga, 2010 (foto: J. Ortiz de Villajos)

La arquitectura es en sí misma un invariante

Siempre hemos analizado componentes invariantes de la realidad y por ende de la arquitectura como escenario construido de nuestra realidad, de nuestro entorno. Las formas de mirar son maneras de reconocer nuestra realidad, nuestras ciudades y su arquitectura. Esas arquitecturas cambian cuando cambian nuestras miradas hasta mostrarnos tantas ciudades como formas de vida, como maneras

5 Málaga, en un crecimiento expansivo sin parangón a lo largo de los términos municipales que conforman hoy la aglomeración urbana ZoMeCS –principalmente el tramo oeste desde Málaga a Manilva–, constituye ese vértice que verifica sobre el territorio la cultura productivista propia de los años del desarrollismo español. Tiempos en los que, como refería Xavier Costa, la lógica de producción impuesta en el mercado legitimaba toda transformación urbana (Costa, 1995), lo que conlleva irremediablemente la imposición de los modelos de espacialidad sobre los que hoy se teje la modernidad de Málaga.

6 Popularmente se hace referencia a la ciudad «parcheada o construida a retazos» como herencia de una época urbanísticamente arrolladora y sin orden. Nada más lejos de la realidad, esta falta de criterio y rigor urbanístico –hoy exhaustivamente controlado y estipulado desde los planes que rigen el planeamiento desde la escala regional hasta la de barrio– queda latente bajo los impulsos económicos que gestionan el urbanismo de Málaga, solo que conscientemente –por la sabiduría que la experiencia previa aporta– asumido.

Fig. 2. «Le Corbusier ante el terreno vacío del Capitolio» (en Moreno Mansilla, 2005, p. 115)

de ser vivida puede alcanzar. La ciudad no es solo una realidad física sino que se compone de una sinergia inestable resultado de la multiplicidad de posibles lecturas, en las que nuestro presente ha aportado diversas alternativas de reconocimiento. El conocimiento transversal emerge como única aproximación posible a la realidad y la tarea de la arquitectura, como de cualquier otra rama, es la de actuar con la suficiente precisión en el estrato adecuado y en el momento justo. Lo que sí está claro que la ciudad no es de los arquitectos, quizás solo lo sea la edificación y el urbanismo, pero la psicología urbana, la sociología, la pintura, el cine o la escultura, la religión, la geografía, la termodinámica, la física... establecen estratos de conocimiento de una realidad que básicamente es muy compleja. Solo la aparición del mapa puede entenderse como una interpretación gráfica con la suficiente potencia para relacionar diversas lecturas espacio-temporales [Fig. 2].

Proponemos construir una cartografía que sirva para proyectar una mirada crítica, lo que implica la selección de argumentos, autores y obras que a buen seguro dejan en el camino otras posiciones –igualmente válidas–. Las cartografías deben ser entendidas como secciones que no congelan instantes, sino que construyen superposiciones de estados, son las verdaderas producciones personales sobre la complejidad del espacio en un tiempo[7]. Propiciar dichas construcciones es labor de aquellos observadores que desde la percepción subjetiva se convierten en emisores de nuevas lecturas. El reconocimiento territorial es indudablemente un proceso selectivo de interpretación y propuesta y la mera transcripción implica el acto creativo de la manipulación de la realidad para transformarla en otra nueva. Esa transcripción no se entenderá como un calco (de orden mimético) que en su representación deviene en una nueva perspectiva. Se trata de una reterritorialización personal que, mediante el proceso de construcción de un nuevo mapa de la ciudad, asume las múltiples variables (en la selección realizada), las tensa y las agita, y las transforma en una nueva realidad. «Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye» (Deleuze y Guattari, 2010, p. 18).

Los límites construidos siempre han definido contenedores espaciales, la realidad material de la arquitectura siempre nos ha hecho movernos en la tridimensionalidad del espacio y a ello hemos implementado todo nuestro conocimiento. La obsesión de todos ha sido la captura del espacio, todos queremos tener casas más grandes, museos más grandes, calles más amplias, y las ciudades y sus edificios se han ido haciendo cada vez mayores de una manera incontrolada, siendo necesario plantear la cuestión desde la reivindicación de otros factores, alejados de la realidad física. Los parámetros de la arquitectura siempre se han controlado desde el dibujo de una realidad tridimensional medible, acotable en donde la planta y la sección encontraban en el metro una unidad de medida que nos permitía controlar unas dimensiones del objeto, su tamaño, la altura, el color, la textura, todos componentes de la forma, hasta el extremo que la forma se convierte en la secreta obsesión de la arquitectura como mecanismo que la hace apta para ser deglutida por todos. El ciudadano asume fundamentalmente la forma como elemento de valoración de la arquitectura. No obstante la arquitectura se nutre de componentes no formales que nos permiten encontrar dimensiones de conocimientos a los que la socie-

7 Frente al disparo que congela el instante de la fotografía (como una radiografía), proponemos la lectura de este capítulo como la construcción de un mapa. De este modo, no hay encuadre que delimite las áreas de influencia desencadenadas por un fenómeno concreto; al igual, la delimitación temporal no es exacta (en cuanto a puntos fijos de origen y destino) pero sí precisa, puesto que se determinan relaciones que tensarán la línea del tiempo en la medida que el «objeto» estudiado lo requiera. De este modo, la acotación temporal del presente, indeterminada, encuentra un desarrollo coherente.

dad siempre ha sido sensible aunque a veces no de una manera tan inmediata.

La sección de un edificio es un dibujo que nos muestra de manera simultánea la relación espacial de los distintos niveles de un edificio, la relación del interior con el exterior, la manera en la que la luz incide en todo el edificio, la relación entre los colores de las distintas estancias, la simultaneidad de usos posibles, y un sin fin de conceptos que nos permiten reconocer la gran capacidad expresiva del dibujo frente al texto. El mecanismo es la simultaneidad, entendida como la superposición de percepciones de distintos espacios de un edificio. En esta lectura la arquitectura anda sumergida en una investigación continua desde sus orígenes.

Como los códigos empleados en aquellos mapas trazados por los ejércitos, descifrables en su contexto (asentamientos, trincheras, arboledas, áreas de ocupación, zona de fuego, relieves geográficos...), la exactitud en esta cartografía de la ciudad la determinarán aquellos criterios adoptados en su construcción (economía, paisaje, turismo, arquitectura, desarrollo tecnológico, infraestructuras...). Si el proceso de construcción nos remitía a los mapas de guerra desde los que poder leer el territorio, el resultado (como imagen) de este viaje al tiempo presente de la arquitectura de Málaga nos acerca a la obra de Walter Marchetti *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967* [Fig. 3]. El aleatorio –aparentemente– examen realizado por el insecto sobre la superficie de la ventana es puesto en valor tanto por los puntos de estacionamiento como por el trazado de los desplazamientos realizados, suficientes para adquirir una percepción totalitaria del objeto sin tener que recorrer cada milímetro del plano. Desde la subjetividad de la selección de puntos de reconocimiento se genera una visión global, se construye un paisaje que pertenece a un espacio y a un tiempo. Nuestro objeto de estudio pretende establecer recorridos que nos trasladen a esos puntos desde los que otear la ciudad, construirla. Pudiendo parecer aleatorio, no discrimina aquellas obras desaparecidas, que no olvidadas, en este viaje al presente de la arquitectura de Málaga, sino que las emplaza a otras posibles lecturas.

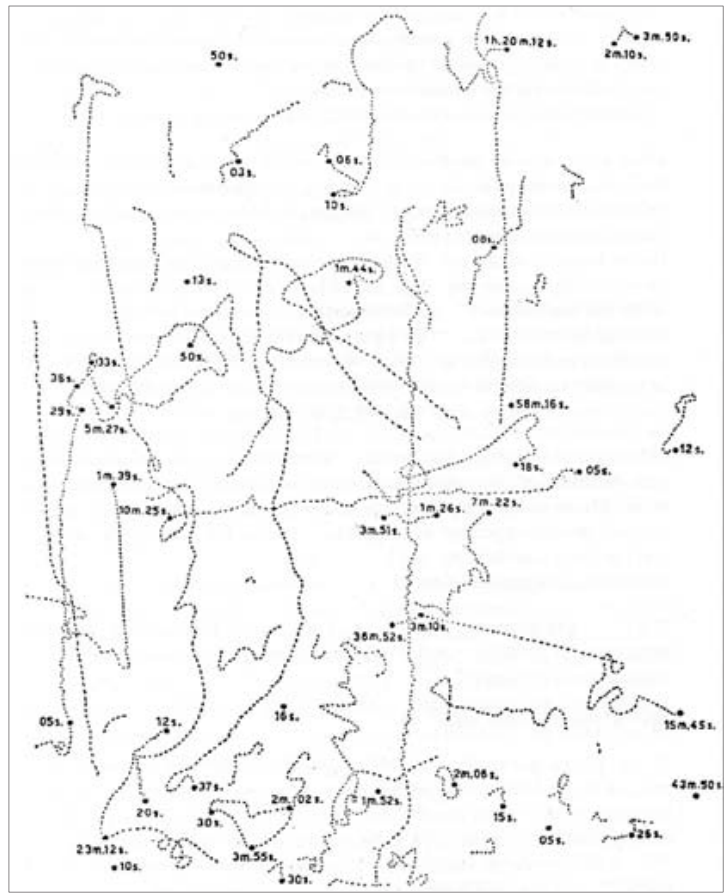


Fig. 3. W. Marchetti, *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*, 1967 (en http://arturocalero.blogspot.com/2010/11/marchetti-walter.html)

En este caso, el reconocimiento bidimensional del territorio homogéneo sobre el vidrio se complejiza por la aparición del eje «z» de la ciudad. Asimilar la diversidad orográfica de Málaga es imprescindible en su construcción. Málaga siempre ha confiado en su clima el valor patrimonial como recurso de atracción y generador de riqueza, a la

Fig. 4. Desmonte en el Limonar de Málaga, 2010 (foto: Observatorio de Medio Ambiente Urbano de Málaga, http://www.omau-malaga.com)

sazón, generador de ciudad. En cuanto a su atractiva topografía, el maltrato ha sido constante, quizás por la ausencia de trazados urbanos sensibles o por la disonancia de los mismos. La topografía ha sido desdibujada, permitiendo una extensión irracional del tejido urbano hacia el oeste, una fachada marítima torpe en argumentos, o una falta de respeto absoluto a las colinas que oxigenan la trama y que armonizan la presencia de lo natural en la ciudad (San Martín Olea, 2008). El crecimiento urbano oriental lo determinan pequeños promontorios que, rítmicamente, se asoman hacia el mar hasta casi rozarlo (Montes de Gibralfaro y Colinas del Limonar, Parque Clavero, Cerrado de Calderón, Pinares de San Antón, Candado u Olías). La explotación urbana ha trepado por sus laderas colmatándolas y llegando, en algunos casos, a coronar su cima. Pero esas operaciones desnaturalizadas alcanzan el extremo más absoluto cuando la ciudad –que no conoce límites–, perturbada por la presencia de estas montañas en su atroz camino de construcciones, las elimina como si de infantiles montículos de arena en la playa se tratara (el reciente desmonte de la parte alta de Colinas del Limonar [Fig. 4] es el ejemplo más característico en este tipo de operaciones que, desde eslóganes políticamente correctos, se amparan en la disculpa preestablecida de «una adaptación a los tiempos modernos» que oculte los intereses meramente especulativos que los promueven).

La ciudad siempre aprende de sí misma, y uno de estos promontorios, el más representativo de la ciudad por su posición central, fue colonizado por la Alcazaba musulmana en el siglo XI y en su cima por el Castillo de Gibralfaro. La situación no deja de ser paradójica en su lectura contemporánea. Mientras las anteriormente citadas colinas periféricas del este de la ciudad –vírgenes hasta principios del XX– son tapizadas por la mano del hombre, las laderas de aproximación a la Alcazaba, urbanizadas desde hace siglos, son desmanteladas con cierta «mala conciencia» para recuperar el carácter original del entorno del monumento[8]. La Coracha[9], topónimo con el que se conocía al grueso de casas que trepaban las pendientes orientales de la Alcazaba, no responde a los criterios especulativos que promueven hoy las urbanizaciones del conjunto de colinas al que se ha hecho referencia. La Subida de la Coracha era la apropiación espontánea de aquel escarpado lateral por parte de una sociedad con necesidades básicas de vivienda. Asentadas con naturalidad en el tiempo, de no haber sido por su desaparición, nos encontraríamos ante un referente patrimonial (con valores etnológicos entre otros) que la ciudad no ha sabido poner en valor. En la

8 La Málaga fundacional se asienta en las laderas de Gibralfaro, por lo que es difícil delimitar cuál es ese «carácter natural» que se pretende recuperar, pues se sustituye la espontánea superposición de la ciudad en este punto por unos jardines aterrazados de mayor impacto visual. Si bien es cierto que las construcciones adyacentes a los restos murarios en la zona de poniente impedían la visualización del monumento (lo cual no es negativo, tan solo queremos constatarlo), la Subida de la Coracha se alejaba de hacerlo.

9 El topónimo empleado nace de la Coracha marítima, estructura muraria que se desligaba de la Alcazaba diagonalmente para proteger el acceso hasta el mar. La Alcazaba posee –aunque una ya solo en la memoria– dos Corachas, la terrestre que perpendicularmente a la Alcazaba protegía el tránsito hasta el recinto amurallado del Castillo de Gibralfaro (rehabilitada y pendiente aún su acceso al público) y la marítima, cuya desaparición data de 1839, sobre la que surgió el barrio de «la Subida de la Coracha» –hoy también desaparecido– (Camacho Martínez y Coloma Martín, 2006, pp. 39-40; y Camacho Martínez, 1992, pp. 58-61).

nueva marca de la Málaga Cultural, lamentablemente, no tenía cabida este epicentro de identidad y sello del carácter del pueblo que con hambre de prosperidad lo colonizó. Para el desarrollo del turismo cultural por el que Málaga apuesta era preferible la desaparición de este enclave urbano para recuperar (o inventar), en una posición privilegiada, un parque que no «estropeara» la postal del conjunto monumental o hiciera más amable su contemplación. Un tratamiento de puesta en valor del patrimonio discutible si nos fijamos en las imágenes comparativas del «antes y después de la Coracha» que demuestran que no se trata de una solución inadecuada sino de la aplicación inapropiada de un concepto patrimonial [Figs. 5 y 6].

El estado de aquellas humildes casas, degradado por el paso del tiempo (convertido en un foco de inseguridad por la propia dejadez en su gestión), propició en el año 2000 la convocatoria de un concurso internacional de ideas que cerrara el grupo de intervenciones para poner en valor esta importante bolsa de interés patrimonial y paisajístico que es el Monte de Gibralfaro –en la nueva imagen proyectada por la ciudad–, así como proyectar la nueva ordenación urbanística tanto de este como de la zona perimetral[10]. Tras las fases de conservación y rehabilitación del monumento, se desencadenarían las relativas a sus bordes. Los trabajos de apertura del túnel bajo la Alcazaba[11] se prolongarían hasta 1999 ofreciendo nuevas posibilidades de circulación que reestructurarían la mo-

Fig. 5. La Coracha, hacia 1930 aprox. (Fondo Roisin: ACM-9-34599/ IEFC-CTI, en Ramírez González, 2007, p. 89)

Fig. 6. P. Soler y F. Orellana, Jardines de la Coracha/Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2003/1999 (foto: J. Ortiz de Villajos)

10 Toda la información del Concurso Internacional de Ideas del entorno de la Alcazaba, se encuentra recogida en VV.AA., 2001.

11 *Túnel bajo la Alcazaba*, promovido por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Proyecto realizado por el ingeniero de caminos Julio García-Villanova Ruiz y el ingeniero técnico industrial Manuel Olmedo Checa; ejecutado entre julio de 1997 y marzo de 1999 por la empresa constructora ACS. Tiene una longitud de 240'05 metros entre el acceso N-O a la altura de la plaza de la Merced y el S-E a la altura del paseo del Parque (túnel de 182,5 metros y falsos túneles de 33,50 y 23,80 metros de los respectivos accesos citados).

vilidad del centro de la ciudad en pleno cambio de siglo. Con el trazado abierto al público se atendería a las dos laderas de la Alcazaba, coincidentes con las bocas de salida del túnel situadas al noroeste y sureste, siendo esta última la correspondiente a la antigua Subida de la Coracha. Además del factor de la altura alcanzada por la topografía del Monte Gibralfaro en una posición tan céntrica, los vacíos que anteceden a cada una de ellas en la parte plana, antesala de la Alcazaba, permiten visuales sin interrupción de construcciones desde la cota cero.

La ladera de levante fue la primera en ser intervenida. Las obras de ajardinamiento y adecuación de accesos de la nueva Subida de la Coracha finalizaban en 2003 siendo Pau Soler Serratosa el arquitecto responsable de las mismas[12]. El planteamiento de rehabilitación de la ladera, además de la definitiva eliminación de las antiguas casas que aún quedaban en la zona, incorporaría también la ampliación del Museo Municipal de Málaga[13] (con acceso desde el paseo de Reding en su primera fase), integrándose en su parte posterior con los nuevos recorridos de subida y generando nuevos accesos de entrada. El museo, una de las primeras infraestructuras museísticas en la pretendida marca de Málaga como capital del turismo cultural, se sitúa en un solar conflictivo, tanto por la repercusión ciudadana de su ubicación como por el nivel de preexistencias y diferencias de cota predominantes, por lo que su doble fachada de vidrio –que lo abre a la ciudad– y de lamas horizontales –que lo vela– no hace sino esconder la suculenta complejidad espacial que atesora en su interior (VV. AA., 2010, p. 310). La intervención en la ladera de poniente se retrasa casi una década, concluyendo en diciembre de 2010 tras dos años de trabajo de la mano de los arquitectos Iñaki Pérez de la Fuente, Juan Antonio Marín Malavé y Cristina García Baeza[14]. Frente a la masividad de la intervención arquitectónica y urbana en la ladera oriental, la de poniente podríamos calificarla como de «intervención mínima». Dos caras de una misma moneda, dos laderas de un mismo monte, con lenguajes de expresión antagónicos. Dos formas de leer el territorio y, desde los mismos, leer la ciudad.

Además de resolver las conexiones con los jardines de Puerta Oscura, el paseo de Juan Temboury y el zigzagueante paseo hasta el Castillo de Gibralfaro, la nueva Coracha es la restitución topográfica de la ladera mediante grandes taludes con gruesos muros de mampostería –coronados con petos de piedra caliza– que corrigen los desniveles permitiendo un cómodo uso tanto del paseo como de los accesos al museo en su ampliación trasera.

Por el contrario, la ladera occidental, de menos pendiente excepto en el punto que las escaleras salvarán la máxima altura, permite que la arquitectura se inscriba en el territorio como estado de superposición, casi posándose sobre el terreno. Desde pequeñas incisiones, los nuevos recorridos planteados se trazan buscando las mejores vistas y su arquitectura dibujará la comodidad del recorrido más lógico posible para los ciudadanos que le den uso. Al igual que los sugerentes caminos de cabras encontrados por el campo que muestran el lugar más conveniente, el acero corten nos marcará la huella sobre la que transitar. Por ello su geometría nos enseñará a mirar la ciudad desde la sinceridad que al espacio natural que nos acoge le corresponde. A otra escala, el proyecto se cultiva de referencias como la *Escalera de la Granja* de Toledo[15] o el *Jardín Botánico* de Barcelona[16]; sendos proyectos cualifican el territorio aprendiendo de él, trabajando con las lógicas propias de la naturaleza, las que el lugar nos proporciona. Como los autores describían: «La intervención pretende intensificar el mensaje histórico del lugar con actuaciones de pequeña escala definidas por caminos en trinche-

12 Bajo el lema «Preludio», el equipo dirigido por el arquitecto Pau Soler Serratosa recibe en 2000 el Primer Premio del Concurso Internacional para la Remodelación del Entorno de la Alcazaba y el Teatro Romano. El equipo multidisciplinar lo conformaban el arqueólogo Rafael Hidalgo Prieto y los arquitectos Miguel Rodríguez González y Lucrecia Enseñat Benlliure. Tras finalizar las obras en 2003 (junto con la ampliación del Museo de la Ciudad de Málaga), Pau Soler y Miguel Rodríguez serán los encargados de la rehabilitación del Parque de Málaga (2004-2007).

13 *Museo Municipal de Málaga* (1999), obra del arquitecto Federico Orellana Ortega. Se sitúa sobre el antiguo cuartel de la Guardia Civil y solares de la desaparecida calle Aragoncillo, y obtuvo una Mención Especial en los Premios de Arquitectura de Málaga de ese mismo año en la modalidad «Edificios de nueva planta». Publicado en VV.AA., 1999.

14 El proyecto puede consultarse en la web de los arquitectos OAM (Oficina Arquitectura Málaga). [Documento en línea]: Recuperado de <http://oficinarquitecturamalaga.es/#1600770/Ladera-de-la-Alcazaba>.

15 *Escalera de la Granja* (Toledo). Arquitectos: Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, 2001.

16 *Jardín Botánico de Montjuïc* (Barcelona). Arquitecto: Carlos Ferrater, 1999.

ra; miradores al paisaje, la ciudad y los monumentos; y, escalinatas y escaleras de acero cortén que conectan los nuevos recorridos –superior e inferior– y estabilizan restos murales de contención. El proyecto, como ontorama de líneas adaptadas a la fragmentación del emplazamiento, permite un entendimiento sensible del lugar mediante la experimentación de una secuencia de fotogramas que lo desvelan, y hacen de lo sensorial una poderosa fuente de conocimiento intuido» (García Baeza; Marín Malavé; Pérez de la Fuente, 2011) [Fig. 7].

Fig. 7. I. Pérez de la Fuente, Accesos y rehabilitación paisajística de la ladera occidental de la Alcazaba musulmana y el Teatro Romano de Málaga, 2010 (foto: J. Ortiz de Villajos)

La arquitectura es un invariante de nuestra realidad, convirtiéndose en el testigo del tiempo urbano. En su origen es el objeto que da forma al diseño de la ciudad, es la consecuencia del pensamiento urbanístico, para convertirse en el tiempo en el escenario del acontecer urbano, pasando a ser el papel sobre el que se superpone la escritura de nuestra cotidianeidad, el fondo estable de todas nuestras fotografías, los edificios son organismos que convertidos en estatuas de sal parecen congelados en nuestras fotografías o simplemente gozan como las plantas de otros tiempos vitales que los seres vivos. Siempre hemos analizado componentes invariantes de la realidad y por ende de la arquitectura como escenario construido de nuestra realidad, de nuestro entorno de nuestras ciudades.

El tiempo vuelve a adquirir la condición que M. Yourcenar enunciaba en su libro *El tiempo, gran escultor*, convirtiéndose en el escultor de la realidad y observamos cómo se convierte en un depurador de la calidad. El tiempo posee la capacidad de depurar todo y solo se le resiste la calidad, admitiendo incluso que la destrucción física del objeto no implica la destrucción de su memoria y el patrimonio del recuerdo hace eternos ciertos elementos. La fotografía en este sentido se convierte en una importante fuente patrimonial, por su capacidad de congelar el tiempo, de capturar lo invisible y devolverlo en otra mirada futura, como es el caso de las fotos de la Coracha que nos mantienen el valor de lo desaparecido.

Una ciudad sin límites

De todas las posibles lecturas nos gustaría destacar por encima de todas la que considera que Málaga es una ciudad paneuropea, ya que las nacionalidades se difuminan a favor de la ciudadanía, un lugar donde todos confluimos sin diferencias. Europa no es un lugar de nacionalidades frente a lo que la clase política anda empeñada en ofrecernos, y por ende en España, que se trata de un territorio, fundamentalmente, de ciudadanías en las que las gentes encuentran una mejor identificación con la ciudad que con la nación. Tan solo indicar que en los últimos años (últimas dos o tres décadas) se ha fomentado un nacionalismo urbano exacerbado que ataca incluso a vecinos cercanos de otras ciudades, fomentado por los más rancios mandatarios políticos de cualquier ideología según podemos apreciar en los periódicos convertidos en panfletos de diversa ideología política.

> Quien es libre en la *polis*, pero no pertenece al *genos*, tiene la condición del *meteco*, del huésped, una condición muy similar a la que ostentaban judíos y cristianos en las ciudades musulmanas. De hecho, algunos historiadores sostienen que el derecho a la hospitalidad de las ciudades musulmanas [...] deriva precisamente de la institución de la hospitalidad ha-

Fig. 8. Una ciudad sin límites: crecimiento urbano de Málaga hacia el oeste, 2010 (foto: J. Ortiz de Villajos)

> cia el extranjero libre presente en las ciudades helenísticas, un extranjero que es totalmente tolerado y a quien se le reconocen derechos personales, tradiciones propias y libertad de culto, aunque sin el ejercicio de derechos políticos (Cacciari, 2010, p. 13).

Málaga es una ciudad sin límites, se ha convertido en un referente mediterráneo que ha trascendido hasta el extremo que su crecimiento ilimitado transgrede los límites administrativos de los términos municipales tanto hacia el oeste como hacia el este, pero hacia el norte se difumina entre los Montes de Málaga, hasta llegar al Torcal, la Sierra de las Nieves o Ronda. A la vez existe una lucha policéntrica entre los distintos núcleos (Torremolinos, Benalmádena, Fuengirola, Marbella, Estepona, Casares, Benahavis, Nerja, Rincón de la Victoria...) que irremediablemente terminará por decantarse en Málaga gracias a los referentes básicos de sus infraestructuras, como el Parque Tecnológico, la Universidad, el Puerto, el eje Museo Picasso-Museo Thyssen/Teatro Romano/Alcazaba, configurando la ciudad sin fin, ilimitada.

> [...] cada vez más consideramos la ciudad como una máquina, una función, un instrumento que nos permita hacer nuestros *negotia* (negocios) con la mínima resistencia. Por un lado tenemos la ciudad como un lugar de *otium*, lugar de intercambio humano, seguramente eficaz, activo, inteligente, una morada en definitiva; y por otro, el lugar donde poder desarrollar los *nec-otia* del modo más eficaz. De modo que seguimos pidiéndole a la ciudad dos cosas opuestas [...] (Cacciari, 2010, pp. 26-31).

Málaga carece de forma, se disuelve en el territorio, un territorio que se ha convertido en ciudad, quizás ejemplificando la disolución moderna del concepto de ciudad. La desaparición del interés formal a favor del valor de estrategias de generación de nuevas realidades o de la consideración de la realidad no como hecho terminado sino como transformación sedimentaria de la superposición de distintas realidades en secuencia. El argumento se impone al resultado como criterio de calidad y la superposición convierte la realidad en un concepto múltiple en el que el resultado se puede ver afectado por el orden de la superposición, la cual la debemos entender como cambiante, asumiendo en valor de una ciudad estacional, cambiante en los distintos periodos del año, con momentos donde se superpone el valor estacional del verano, o de las navidades, o la feria, o la constante cotidianeidad de los tiempos intermedios, realidades donde toman sentido los sonidos y los silencios como estratos de la realidad [Fig. 8].

Existe un centro de la Málaga territorial e ilimitada que está alcanzando un alto grado de entalpía y donde aún surgen elementos superpuestos expectantes de ser incorporados al galimatías. Una ciudad cuya característica básica es la de ser una

ciudad puerto, un borde subrayado y segregado por un fuerte topografía que la hace gozar de un clima singular y determina un territorio bien identificado con un horizonte claramente dibujado gracias a sus montes[17]. El centro de Málaga determinado por el puerto dibuja un mapa de entalpias turísticas, comerciales, sociales, religiosas, culturales..., y se hilvanan los viales-escenarios de la ciudad (Alameda, calle Larios) con los contenedores culturales (*Museo Picasso, Thyssen-Bonemiza, Teatro Romano, Alcazaba, Aduana*) las secuencias comerciales aunque van siendo devoradas por la marcas mantienen su condición de tejido comercial abierto, y donde sucesivos hitos en el calendario encuentran un escenario eficaz (Navidades, feria, cabalgatas...) en perfecta combinación con las mareas turísticas de los cruceros.

> Es así como nace el *centro histórico*: mientras que la ciudad se articula ya en base a la presencia dominante y central de los elementos de producción y de intercambio, la memoria se convierte museo, dejando así de ser memoria, porque ésta tiene sentido cuando es imaginativa, recreativa, de lo contrario, se convierte en una clínica donde llevamos nuestros recuerdos. Hemos *hospitalizado* nuestra memoria, así como nuestras ciudades históricas, haciendo de ellas museos (Cacciari, 2010, p. 32).

Pero frente a esta concentración existe la Málaga contemporánea, extensa ilimitada y lineal, una verdadera ciudad-territorio en una solución de continuidad casi sin segmentos de discontinuidad.

Proyectos de rehabilitación. De la Chimenea Mónica a la Casa del Obispo

Mónica es un cuento de amor entre la ciudad y el tiempo. Es la pintada de un nombre de mujer en una chimenea, otra más entre todas las que inundan el paisaje. Pero este rótulo posee un carácter patrimonial que la diferencia. Es la inscripción de un pasado no muy lejano en el imaginario de los ciudadanos. Esas letras blancas, de trazo tembloroso y lectura vertical, desaparecieron del horizonte de la ciudad escasos años atrás. Decisiones «técnicas» permutaron aquel enorme rótulo sobre el ladrillo refractario, por una pequeña placa en la base de la vieja torre donde se puede leer la historia de aquellos enamorados. Hoy, el nombre de Mónica borrado de sus paredes tras los trabajos de rehabilitación y conservación patrimonial de la chimenea, permanece en la memoria, como ocurre con los cuentos más populares. El cuento moldeado y erosionado por el tiempo se deforma, se manipula, se le añaden o se le quitan fragmentos... pero su condición, casi de fábula, hace que no se olvide, que no desaparezca (Martínez García-Posada, 2009, p. 141). Permanece vivo y mantiene la identidad colectiva generación tras generación. Es la herencia de la ciudad con los malagueños [Figs. 9 y 10].

El espléndido pasado fabril de la Málaga de finales del XIX y principios del XX está presente en la ciudad en los escasos trazos de una arquitectura industrial que el olvido, el desinterés o la falta de recursos en distintos momentos, ha mantenido. En forma de chimeneas diseminadas por el territorio, la referencia al próspero pasado es constante. *Mónica* es una de ellas. Levantada en 1923 por el ingeniero barón Félix von Schlippenbach e inaugurada al año siguiente por el general Miguel Primo de Rivera, es uno de los resquicios patrimoniales que la ciudad conserva de la antigua fundición de plomo de los Guindos, otrora principal área industrial de Málaga y hoy paseo marítimo de Antonio Banderas[18]. Con casi cien metros de altura, la chimenea de ladrillo visto de aspecto arcilloso y sección circular, con ocho metros de diámetro en su base, es un símbolo visible desde cualquier posición en la bahía. El punto más alto de todo el litoral de la capital se encuentra en la coronación de la misma, a noventa y seis metros de altura, convirtiendo a la chimenea en un referente visual y cultural. Su restauración en 2008 tras dos intensos años de trabajo, a cargo del arquitecto Óscar Ortega Ruiz y del aparejador José Luis Sánchez Moles, es parte de la política cultural ejercida por la capital malagueña en la última década, donde la recuperación del patrimonio arquitectónico se ha convertido en uno de los pilares fundamentales de la nueva imagen de Málaga. Un impulso que colabora en regenerar esa trasnochada imagen del destino costero «sol y pla-

17 En la actualidad, y como muestra la Ilustración 4, se observa que los intereses especulativos devoran la topografía.

18 Mientras que la *Chimenea* es obra del ingeniero Félix von Schlippenbach, la *Fundición los Guindos* y las viviendas aledañas para los trabajadores corresponden al arquitecto Fernando Guerrero Strachan, prolífico constructor de fábricas, edificios y pabellones industriales en las dos primeras décadas del siglo XX: la fábrica de vidrios en la calle Calvo, la fábrica de refino de aceite en la calle López Pinto, el pabellón de transformación eléctrica de la fábrica textil de los Larios, la fábrica de Metalgraf Española, los nuevos pabellones para la fábrica de productos químicos San Carlos, los pabellones en la fábrica de aceite de la calle Profesor Domínguez o la fábrica de cementos de la Araña (Rodríguez Marín, 2007, pp. 7-30).

Fig. 9. F. von Schlippenbach, Chimenea de la Fundición los Guindos conocida popularmente como «Chimenea Mónica» antes de la rehabilitación, 1923 (http://www.flickr.com/photos/delfos/560185740/sizes/z/in/photostream/)

Fig. 10. O. Ortega, Rehabilitación chimenea de la Fundición los Guindos conocida popularmente como «Chimenea Mónica» antes de la rehabilitación, 2008 (foto: Luis G. Marin, www.luimalaga.com)

ya» por un nuevo destino del catalogado turismo alternativo que reconozca la capital cultural como epicentro de la Costa del Sol. La rehabilitación de la chimenea fue así reconocida por la Unión Europea por impulsar la conservación del patrimonio al otorgarle la Mención Especial Europa Nostra 2009 entre más de cien enclaves propuestos de veinticuatro países diferentes.

Pero este premio no tiene sentido si no se reconoce la apropiación social previa del ciudadano sobre el patrimonio de la ciudad. Cuando en 1993 el joven José Carlos Selva se encaramaba a la chimenea para conservar su relación amorosa con Mónica Vallejo –posteriormente su mujer–, seguramente no pensaba que su acción repercutiría notablemente en el sentir de todos los ciudadanos o curiosos que hasta allí se acercarían. El intrépido escalador trazó el futuro de una chimenea sumida a la desidia administrativa; inadvertida a todas las acciones públicas de regeneración urbana[19]. Incomprensiblemente, aquel tatuaje sobre la pared de ladrillo fue tachado por muchos como acto

19 Debemos destacar la labor de numerosos particulares y agrupaciones (como Asociación Astarté o Asociación Malagueña en Defensa de las Chimeneas Industriales y del Patrimonio Tecnológico –fundada en 1998–) que con sus trabajos, manifestaciones e investigaciones contribuyeron a que en 2004 el Ayuntamiento aprobara en pleno la suspensión de todos los proyectos de demolición de chimeneas y que en 2006 se concluyera un catálogo que otorgara protección arquitectónica a las trece chimeneas industriales que se conservan (sin uso) en la capital. Casi simultáneamente la Delegación de Cultura iniciaba los trámites administrativos para otorgar la protección adecuada al amparo de la ley de Patrimonio Histórico de Andalucía.

vandálico, cuando habría que haber reconocido su acción como el toque de atención que el pueblo necesitaba sobre un patrimonio presente pero olvidado por todos, incluso por una Administración que miraba a otros lugares más productivos y menos interesantes del patrimonio arquitectónico de Málaga. Con la pintada para recuperar la novia perdida, aquel grafitero no solo reconquistaría el amor de Mónica, sino que reconciliaría a toda una ciudad con su historia. La nostalgia de un glorioso pasado daría paso a un prometedor futuro que no reniega de sus raíces y que al contrario, lo pone en valor y lo incorpora a los hábitos cotidianos de ciudadanos que lo asumen como propio. Un referente espacial trasladado a la memoria ciudadana, un reconocimiento añadido al pretendido por el autor de aquella inconsciente obra de arte contemporánea. Con la «nocturnidad y alevosía» del anonimato, acababa con un abandono que ya duraba décadas. En 2008, la Unión Europea se encarga de reconocerlo institucionalmente al mismo tiempo que borraba su nombre porque las políticas culturales de conservación y rehabilitación del patrimonio así lo recomendaban; pero Mónica no es una pintada en una «torre que suspira»[20], es el tatuaje en la memoria colectiva de la ciudad.

Esta situación, como apuntaba Rodolfo Bertoncello, invierte el proceso natural de patrimonialización (2009, pp. 33-54). Se reorganiza la secuencia pautada en un inicial rescate del elemento para su preservación patrimonial con un segundo paso de institucionalización para, en una última fase, ser ofrecido a la sociedad, fundamentalmente turística, para su disfrute y consumo. Así, en función del interés turístico, el mercado moldea el producto para que económicamente sea atractivo y, apoyándose en un marketing preciso, se inician las tareas de activación patrimonial. Pero la ciudad sabe, quizás no los turistas, que *Mónica* ya era patrimonio –tal vez inmaterial– de la ciudad, sirviendo de ejemplo para argumentar que esa inversión del proceso es notable en otros tantos edificios del casco histórico que han recibido su «etiqueta patrimonial» desde operaciones acaecidas en la última década, cuando la población ya era consciente del valor patrimonial que poseían, mientras que la administración se empeña en su reinvención a través del término «puesta en valor», cuando esa puesta en valor ya existe gracias a la conciencia ciudadana. El patrimonio debe ser entendido como una aportación hacia el futuro de la ciudad y con el entendimiento de las estructuras existentes en nuestro presente y no como la excusa para la justificación de errores políticos. Es necesario tener cuidado en no caer en políticas de marketing comercial que conviertan la ciudad en la planta de un centro comercial, dispuesta para ser redecorada y reestructurada en las horas de vigilia nocturna, para amanecer todos los días como si estuviera de estreno. Solo actuaciones ejemplares y espontáneas como la de Chimenea Mónica pueden servir de ejemplo para reconocer el valor colectivo del patrimonio y debe obligarnos a todos a ser sensibles con el valor de lugares como los mercados de abastos como escenarios urbanos de la colectividad o las procesiones como secciones activas en los que la ciudad se muestra a sí misma y a todos con un argumento casi literario (cabalgata de Reyes Magos, procesiones de Semana Santa, Carnavales...).

La ciudad conserva hoy la herencia del fructífero pasado reciente que, una vez saturado el territorio ocupado estanca el desarrollo económico que lo hizo nacer. El valor atractivo que lo origina, absorbido por un valor cuantitativo que lo mantiene y consolida, desaparece; esto conlleva al necesario planteamiento de nuevas estrategias de impulso. La capital se considera un núcleo subsidiario de la costa debido al auge del «turismo de masas», y necesita construir nuevos argumentos que reactiven la sociedad económica y psicológicamente, útiles para hacer que Málaga se vuelque en la promoción de un «turismo cultural» que nunca antes había cultivado y en el que la arquitectura, junto con la inmensa promoción de eventos artístico-culturales, adquiere un papel protagonista [Figs. 11 y 12].

En las proximidades del siglo XXI se consolida el interés por responder a un turismo alternativo que posicione a la ciudad como foco de atracción y no abandone una situación tangente a la Costa del Sol para ser entendida como punto central de toda su costa, foco de interés de todos y puerta de acceso a través del puerto, del aeropuerto y del ferrocarril. Entre las claves que el conocido «turismo cultural» posee, se encuentra su heterogeneidad, argumento al que la capital solo necesita sumar una revalorización de expresiones culturales para completar la receta de sugestión junto al mar y la montaña. En la conjugación de los mismos, Má-

20 *La erótica de la torre se llama obelisco. / La potencia de una ciudad depende de sus torres y de sus obeliscos. / La chimenea es sólo una torre que suspira.* Pérez Estrada, Rafael (1989), *La ciudad velada*, Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, p. 31.

laga se acomoda con destreza, gracias a la pluralidad de prácticas ofrecidas en su territorio, lo que asegura la no desaparición y la consolidación del destino en el mapa. Apoyándose en el nuevo perfil del turista, la ciudad se regenera y construye así la pretendida postal del casco histórico: la incorporación de bienes, nunca antes reconocidos, producidos por la industria cultural y encontrando en su consumo un mercado por explotar.

Como recordaba David Lowenthal, el pasado es algo esencial e ineludible. Es una herramienta para la sociedad que le otorga identidad y sin la cual nada resultaría familiar, y el presente carecería de sentido (1998, pp. 269-378). Pero ese pasado es trasladado al presente, en el caso de Málaga, desde una estrategia comercial que poco tiene que ver con la identidad y sí con sus necesidades actuales para «vender» la ciudad. No es la permanencia lo que implica su pertenencia al colectivo, sino el nuevo cariz que estos adquieren para ser incorporados al nuevo mundo de la imagen de la ciudad (algo que no ocurría en la chimenea Mónica pues ya existía una apropiación ciudadana). Así, la sucesión de rehabilitaciones, mejor dicho reconversiones de edificios históricos en nuevos museos, crece exponencialmente. Entre otros, en febrero de 2003 el *Centro de Arte Contemporáneo* se inaugura como rehabilitación del *Antiguo Mercado de Mayoristas*[21]; en octubre del mismo año el *Museo Picasso* en el *Palacio de Buenavista*[22]; en abril de 2007 el *Museo de Arte Sacro* en la *Abadía Cisterciense de Santa Ana*[23]; en julio de 2008 el *Museo del Vino* en el *Palacio de Biedmas*[24]; en mayo de 2009 el *Museo del Vidrio y el Cristal* en una casona popular del XVIII[25]; en marzo de 2010 el *Museo de la Semana Santa* en el *Antiguo Hospital de San Julián*[26]; en diciembre de ese mismo año el *Museo Revello de Toro* en la *Casa-Taller del escultor Pedro de Mena*[27]; en marzo de 2011 el *Museo Carmen Thyssen* en el *Palacio de Villalón*[28]; y para 2012 se espera la inauguración del *Museo Interactivo de la Música* en el *Palacio del Conde de las Navas*[29] y el *Museo*

21 El *Mercado de Mayoristas* (1939-1942), de Luis Gutiérrez Soto y Juan Jáuregui, es rehabilitado y adecuado a su nuevo uso expositivo (CAC) por Miguel Ángel Díaz Romero junto con Antonio Álvarez Gil y Salvador García García (ordenación del entorno). Declarado BIC en 2010. Para mayor información sobre este conjunto pueden consultarse numerosas publicaciones (artículos, libros, actas...). Por su concreción, véase la siguiente referencia: Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín, 2005.

22 El *Palacio de los Condes de Buenavista* (1530-1540) es atribuido a Diego de Cazalla (pagador de los ejércitos y armadas reales). Ha sufrido diferentes tareas de rehabilitación y reforma –con diferentes usos– a lo largo de la historia, entre ellas las del siglo XX llevadas a cabo por Enrique Atencia Molina o César Olano Gurriarán. La última rehabilitación y transformación a *Museo Picasso* (además de la rehabilitación de casas adyacentes así como las nuevas construcciones en el entorno de integración al complejo museístico) corresponde a Rafael Martín Delgado, Isabel Cámara Guezala y Richard Gluckman (junto a ARUP –ingeniería– y María Medina –paisajismo–). Declarado BIC en 1940. Al igual que para el antiguo *Mercado de Mayoristas*, las publicaciones sobre el *Palacio de Buenavista* y el *Museo Picasso* (http://www.museopicassomalaga.org/) son numerosas. Por su concreción, *vid.* Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín, 2005.

23 La construcción del convento originario se estima alrededor de 1878, por Jerónimo Cuervo González y Juan N. de Ávila. Al igual que el *Palacio de Buenavista*, ha soportado diferentes fases de rehabilitación e incluso reconstrucción. La rehabilitación más reciente es la de 1999 por César Olano Gurriarán y Salvador Jiménez Montoya. La rehabilitación definitiva y adecuación a uso museístico del actual Museo de Arte Sacro es de «Arquitectura de Guardia Arquitectos» (*vid.* Candau, Díaz Pardo y Rodríguez Marín, 2005). También puede consultarse con mayor detalle en la web del Ayuntamiento de Málaga: http://www.malaga.eu/opencms/opencms/aytomalaga/portal/menu/laciudad/menu/item0006/secciones/subseccion0003?id=1201; y en el Catálogo PEPRI del Plan General de Ordenación Urbana de Málaga.

24 La larga rehabilitación del *Palacio de Biedmas* (siglo XVIII) en su reconversión a *Museo del Vino* corresponde al arquitecto José Seguí Pérez.

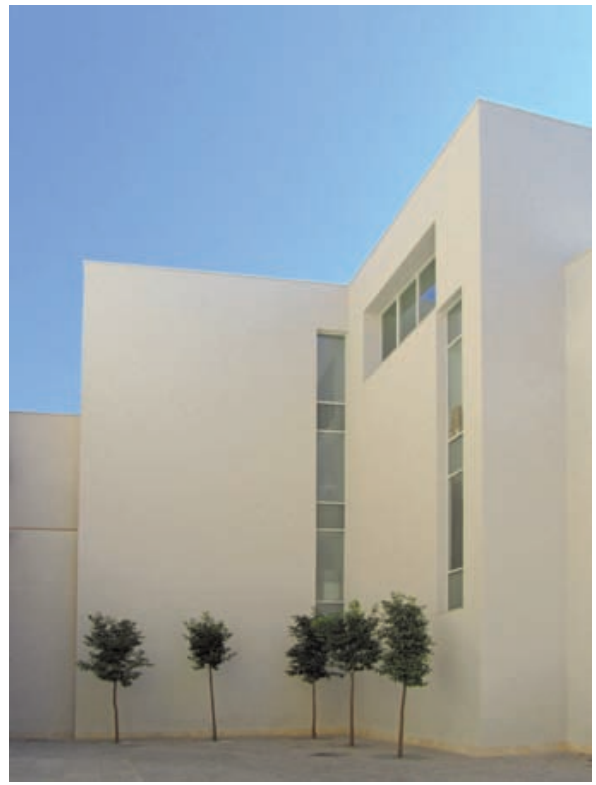
25 La rehabilitación integral de esta casona popular (siglo XVIII) y adecuación a *Museo del Vidrio y el Cristal* es obra del arquitecto Isidro Gallego Domínguez.

26 Desde la construcción del *Antiguo Hospital de San Julián* (1683-1700) son muchas las intervenciones y rehabilitaciones realizadas en el edificio. En el siglo XX varias de ellas a cargo de Enrique Atencia Molina o María José Heredia Civantos, y ya en el XXI y con vistas a su nuevo uso por Rafael Martín Delgado, Isabel Cámara Guezala y Antonio Díaz Casado o Construcciones Picasso S.L., siendo el proyecto museológico de la instalación del Museo de la Semana Santa (2006-2010) de Jesús Castellanos.

27 La *Casa-Taller del escultor Pedro de Mena* está datada en el siglo XVII. Su uso ha sido –al igual que en varios de los edificios de esta serie– heterogéneo, siendo el último el del Café-Teatro. En 1982 fue rehabilitado por Enrique Atencia Molina y en 1990 por el actual director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico Román Fernández Baca Casares. Su rehabilitación integral y adecuación al nuevo Museo Revello de Toro es de Francisco González Fernández (2006-2010). Declarado BIC en 1996.

28 El *Palacio de los Condes de Villalón* (siglo XVI) tuvo una de sus más importantes reformas de la mano de Jerónimo Cuervo González (1876-1878). Tras el concurso convocado, su conflictiva rehabilitación integral y adecuación para el nuevo *Museo Carmen Thyssen* es de Rafael Roldán Mateo y Javier González García (2007-2011).

29 La construcción del *Palacio del Conde de las Navas* finaliza en 1770. Jerónimo Cuervo González realiza trabajos de reforma un siglo después (1877). Y otro siglo después (2009-¿2012?), la arquitecta Amparo Balón Alcalá ejecuta una rehabilitación integral que lo convierta en el nuevo Museo Interactivo de la Música de Málaga «MIMMA» (actualmente con sede en el subterráneo de la plaza de la Marina junto a los restos arqueológicos de la muralla).



Figs. 11 y 12. R. Roldán y J. González, Rehabilitación del Palacio de los Condes de Villalón en Museo Carmen Thyssen, 2011 (fotos: J. Ortiz de Villajos)

Arqueológico y de Bellas Artes en el *Palacio de la Aduana*[30] [Figs. 13 y 14].

De esta larga lista, el *Museo Picasso* quizás constituya uno de esos puntos de inflexión que marcan las pautas de nuevas lecturas de la ciudad. La implantación del museo en el *Palacio de los Condes de Buenavista* activa todo un movimiento de regeneración del casco histórico de Málaga, apoyado en trabajos paralelos como la peatonalización de importantes áreas del centro urbano, con la calle Larios y la plaza de la Constitución[31] como claves de esta filosofía socio-espacial, la apertura del túnel

30 La construcción del *Palacio de la Aduana* tiene lugar entre 1788 y 1829 por Manuel Martín Rodríguez (proyecto original), Pedro Nolasco Ventura (modificaciones del proyecto original) y Miguel del Castillo e Ildefonso Valcárcel (dirección). Reconstrucciones por cambios de uso (como ser sede del Gobierno Civil) o por causas mayores (incendio de las cubiertas a dos aguas que hicieron que el Palacio haya estado coronado por terrazas planas casi un siglo), han marcado la vida del más imponente edificio de carácter civil de Málaga. Desde 2009 Fernando Pardo Calvo, Bernardo García Tapia y Ángel Pérez Mora se encargan de su rehabilitación (que destaca la recuperación o reinterpretación de las cubiertas inclinadas perdidas tras el incendio con un lenguaje estilístico y constructivo contemporáneo) para su nuevo uso como Museo Arqueológico y de Bellas Artes «Museo de Málaga» a partir de 2013.

31 La renovación de la la calle Larios y la plaza de la Constitución convierte en nuevo «salón de la ciudad» a la principal arteria del casco histórico (el arquitecto Salvador Moreno Peralta describía a la calle Larios como «la plaza más oblonga posible»). La participación ciudadana es máxima gracias a la capacidad conceptual del nuevo espacio para acoger

bajo la Alcazaba, la puesta en valor de la ciudad arqueológica, que incluyen la rehabilitación del *Teatro Romano* y los trabajos paisajísticos y patrimoniales del *Conjunto Alcazaba-Castillo de Gibralfaro* y su entorno[32], la creación de redes museísticas junto con la apertura de la casa natal del pintor en las Casas de Campos en la plaza de la Merced y las rehabilitaciones antes mencionadas[33], o la lenta rehabilitación de edificios de viviendas, lentitud acompasada a los ritmos económicos establecidos por el mercado inmobiliario privado, siempre más interesado en la respuesta turística o en el tejido residencial periférico que goza de buenas vistas o está bien conectado a las vías principales de tráfico, poniendo de manifiesto la carencia de una red de transporte público bien articulada y el desinterés colectivo por un centro histórico que aún no ha sido valorado como alternativa residencial, única posibilidad de supervivencia de la ciudad.

Es reseñable la relevancia de la recuperación del *Palacio Buenavista* y la apertura de la limitada judería hacia el *Teatro Romano* y *la Alcazaba* con la construcción del *Museo Picasso* en este punto[34]. La operación de activación del casco estaba perfectamente estructurada. Cabría ahora analizar desde qué claves fue planificada y el papel de la arquitectura en ella. Mientras en otras ciudades una oportunidad como esta supondría la reacción por parte de la clase creativa por formar parte de estos procesos, en el caso de Málaga estaríamos ante una teatralización tan rigurosa que no cabe improvisación alguna de acontecimientos de este tipo. Tan solo podríamos destacar la importante función socio-cultural de *la Casa Invisible* o *Mercado de las Artes* en contraste con las protocolarias acciones impulsadas desde la Administración pública.

Pero esto es un debate inabarcable en la ciudad que no debe desviar el interés de la intervención de Cámara, Martín y Gluckman en lo que, junto con la calle Larios, se erige como corazón y epicentro cultural del casco histórico de Málaga. Su valioso enclave, junto con su efectiva materialización arquitectónica, resuelve la articulación necesaria entre la ciudad histórica y la ciudad de hoy. Supone la entrada en juego de escenarios públicos que, por su degradación consentida, estaban olvidados. Quizás confiados, hasta ahora, de manera casi exclusiva al turista, estos espacios comienzan a ser lentamente integrados en los que determinan la identidad del ciudadano, entrando a formar parte de la escena cotidiana de su ciudad. El criterio adoptado en el contraste dialéctico del lenguaje contemporáneo de las nuevas piezas museísticas con el lenguaje arquitectónico del palacio del XVI no hace sino expresar el delicado y eficaz estudio de puesta en valor del patrimonio en un punto fundamental de la ciudad [Figs. 15 y 16].

Convivencia equilibrada que también encontramos en otros puntos más perimetrales del centro urbano y fuera de los circuitos turísticos habituales, como el de la *Casa del Obispo*[35] en el tradicional barrio del Perchel. Entre las calles Cerrojo y Huerta del Obispo, el inmueble –del segundo tercio

muestras, exposiciones, festivales... de toda índole a lo largo del año. Así como por las virtudes acaparadoras del uso «multifranquiciado» de todos los bajos comerciales de la misma. La peatonalización fue ejecutada por los arquitectos Iñaki Pérez de la Fuente, Francisco González Fernández y Juan Gavilanes Vélaz de Medrano en 2002.

32 La *rehabilitación del Conjunto Histórico-Artístico Alcazaba-Gibralfaro-Teatro* más contundente, fue la llevada a cabo por los arquitectos Isabel Cámara Guezala y Rafael Martín Delgado desde 1990 a 2001 (VV.AA., 2002, p. 315).

33 No debemos olvidar otras operaciones de estas características como la *rehabilitación de la posada Mesón de la Victoria* (inmueble del siglo XVII sito entre la calle Camas y Pasillo de Santa Isabel) a finales de los setenta, a cargo del arquitecto Enrique Atencia Molina. Convertido en *Museo de Artes y Costumbres Populares* por la Fundación Unicaja, el objetivo inicial fue el de poner en práctica en la ciudad una política gubernamental sobre la conservación y recuperación del patrimonio etnográfico, que hacía concebir este tipo de museos como vehículo de exposición de las investigaciones en este incipiente campo. Hoy, aunque sus orígenes no lo demuestran –pero por otras circunstancias–, se convierte en uno más de la nueva red de museos que relancen la marca Málaga Cultural. Otra rehabilitación con fines expositivos fue la restauración de la *Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal* en 1993, de Isabel Cámara Guezala y Rafael Martín Delgado, premiada por el Colegio de Arquitectos en la modalidad «Rehabilitación y Restauración» de los Premios de Arquitectura de Málaga de 1993 (la restauración de la fachada, en ese mismo año, es obra del arquitecto Ciro de la Torre Fragoso). Ambas restauraciones del *Palacio Episcopal* fueron publicadas en VV.AA, 1993. También habría que señalar pequeñas iniciativas privadas como el *Museo Casa de Muñecas*; rehabilitación de un pequeño inmueble de finales del XIX-principios del XX (en la calle Álamos, próximo a la plaza de la Merced) por el arquitecto Antonio Valero Navarrete.

34 Sobre la rehabilitación y recuperación del *Palacio de Buenavista* en *Museo Picasso de Málaga* se han publicado numerosos libros, artículos, trabajos de investigación o capítulos de libros. Reseñamos: Cámara y Martín, 2006, Corrales, 2003 o Jiménez, 2004.

35 En referencia a la rehabilitación de la *Casa del Obispo* (construido por Volconsa, Construcción y Desarrollo de Servicios, 2008-2010), consúltese Pesquera y Ulargui, 2011. Así como la página web de los arquitectos autores del proyecto en: <http://www.uparquitectos.com/works/casa-del-obispo/>. El edificio ha sido fotografiado por Duccio Malagamba y se puede recorrer virtualmente y con detalle en la página web del fotógrafo en: <http://ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=498&Idioma=Cs>.

Figs. 13 y 14. R. Martín, I. Cámara y R. Gluckman, Rehabilitación del Palacio de los Condes de Buenavista en Museo Picasso Málaga, 2003 (fotos: J. Ortiz de Villajos)

del siglo XVIII– renacerá a partir de un concurso de ideas que en 1996 ganaran los arquitectos Eduardo Pesquera González y Jesús Ulargui Agurruza. Esa revitalización teórica del patrimonio histórico no se verá materializada hasta que en 2008 empiezan las obras de rehabilitación del inmueble para la nueva sede administrativa de la Empresa Pública del Suelo de Andalucía en Málaga, inaugurado en 2010. En palabras de los arquitectos, el tiempo transcurrido asentará las bases conceptuales de la intervención en el patrimonio arquitectónico, que no alteraron las decisiones tomadas en sus primeros bocetos, pero que sí se ajustarán a la experiencia técnica desarrollada en la práctica profesional de los mismos. Esa maduración parece acariciarse en un espacio que será refugio de la memoria de un lugar olvidado por la ciudad.

Una nueva lectura del tiempo desde la repetición sistemática de la primera crujía como volumen patrón a conservar que, adaptándose a las solicitaciones del nuevo uso y geometría del solar, inundarán de luz y carácter el interior desde las estrechas aberturas cenitales que las separan. De este modo, como si de grandes vigas de acero y hormigón se tratara, las piezas que contendrán los nuevos usos colgarán de las crujías perimetrales liberando el plano del suelo y permitiendo el reconocimiento del edificio en su totalidad. Un reconocimiento perceptible desde el exterior, puesto que los nuevos volúmenes se asomarán en su parte alta por la fachada, que no pretende esconder el lenguaje de una arquitectura contemporánea tanto en su concepción como materialización y que no solo convivirá con su antecesora, sino que la resignificará. La apropiación espacial y puntual de esta rehabilitación y adecuación a nuevos usos restituirá valores

Figs. 15 y 16. E. Pesquera y J. Ulargui, Rehabilitación de antigua Casa del Obispo en Sede EPSA de Málaga, 2010 (fotos: Duccio Malagamba, www.ducciomalagamba.com)

del casco histórico sin ser, como en casos anteriores, el uso museístico su motor de desarrollo.

En las intervenciones del *Palacio de Buenavista* y en *la Casa del Obispo* debemos destacar el valor del tiempo a través de la incorporación de dichos inmuebles al curso ordinario de la ciudad en su nuevo ciclo de vida, con usos expositivos en el caso del Museo Picasso y administrativos en el caso de la sede central de EPSA. Se trata de intervenciones capaces de medir la recuperación patrimonial de inmuebles olvidados administrativamente, pero que en cierta medida y a pesar de su situación de abandono, siguen presentes en la memoria colectiva del pueblo, ávidos de asumir con naturalidad sus nuevas funciones en el contexto urbano. En definitiva, son archivos del tiempo que, cualificados, se encuentran capacitados para afrontar el paso del mismo.

Pequeña gran escala

La lectura transversal de factores de índole histórico, político, cultural, económico y ambiental serán determinantes en la construcción de la imagen del territorio. En ese orden es inevitable reconocer el alto nivel de responsabilidad que ostenta la arquitectura como principal constructor del paisaje urbano[36]. La arquitectura determina el cariz de la

36 Nos referimos en este punto al paisaje urbano de la arquitectura como producción de ciudad, no al paisaje como la construcción personal –con carácter subjetivo– hecha sobre un territorio (aunque transversalmente incide sobre esto último).

ciudad y se convierte en guía para el ciudadano (entendiendo por ciudadano no solo al oriundo sino también a la población itinerante, de gran peso, que Málaga acoge), gracias a las pautas que marcan hitos de un territorio extenso, solo reconocible en ciertos elementos de referencia. No se trata del monumento como referencia patrimonial, sino de aquellos edificios que por su propia calidad o por su carga referencial se convierten en pautas de conducta de los ciudadanos, hasta el extremo de hacer que sus vidas cotidianas se desarrollen a la sombra o en referencia a estos puntos[37].

Ante esos referentes que en voz alta marcan y dibujan el territorio, quizás son las pequeñas escalas las que silenciosamente determinen el nuevo lenguaje arquitectónico de calidad que la ciudad precisa. El radio de influencia de esta arquitectura menor, y su capacidad de respuesta en el tejido en el que se inserta, es inversamente proporcional a la escala de la obra. Málaga encuentra algunos de estos ejemplos que, sin poderes taumatúrgicos como los muchas veces solicitados a la arquitectura simbólica o icónica de mayor escala y con mayores presupuestos, consolidan una arquitectura contemporánea identificable con la ciudad (desde centros educativos, sociales, deportivos, de mayores, bibliotecas, ambulatorios... promovidos por las administraciones públicas en su mayoría) repartidos por los diferentes barrios.

Como en las *Conversaciones en voz baja* propuestas por Tuñón y Mansilla, nos referimos a esas arquitecturas que por encima de hacer presentes las ideas centran todos sus esfuerzos en hacerse invisibles (Moreno Mansilla y Tuñón, 2010, pp. 42-45), estableciendo un doble reto en su construcción. Se trata de nuevas piezas que colonizan tramas urbanas altamente consolidadas pretendiendo al mismo tiempo pasar inadvertidas[38]. Arquitecturas que huyen de la mímesis del entorno sin infringir la atmósfera socio-espacial que las envuelve. Como refería Peter Sloterdijk, «tomar parte en la modernidad significa poner en riesgo sistemas de inmunidad desarrollados evolutivamente» (2003, p. 30). Riesgos contraídos por los arquitectos que serán asumidos por una población que se contagiará de estas nuevas incursiones en su habitar cotidiano, incrementando la autoestima flotante sobre el barrio. Puntos de inflexión para tejidos enclavados en tiempos pasados, que revalorizan la percepción de los propios usuarios, sin convertirse en prótesis urbanas y que sirven para cargar de nuevas expectativas la relación barrio-habitantes.

Se trata de nuevos referentes urbanos que, además de responder a carencias de determinados usos en el área, desde los programas funcionales específicos de cada edificio propuesto, suelen posicionarse en espacios conflictivos urbanísticamente, por lo que las respuestas ofrecidas desde la propia arquitectura no solo tendrán que dar forma a su contenido, sino a la ciudad. Una constante interacción entre interior-exterior que no permite el ensimismamiento, sino el diálogo permanente con el entorno inmediato.

Biblioteca Municipal Manuel Altolaguirre (2009)

Arquitectos: Jacobo Domínguez Ojea,
María González Ferro y Jordi Castro Andrade

Desde las pautas de esta arquitectura silenciosa, en Cruz de Humilladero se inauguraba en 2007 la *Biblioteca Municipal Manuel Altolaguirre*[39] [Figs. 17 y 18], obra de los jóvenes arquitectos gallegos Castro Andrade, González Ferro y Domínguez Ojea. En este caso se confía en el equipamiento público propuesto, la regeneración urbana del barrio desde la acción puntual de la pequeña edificación. Se interviene sobre una obsoleta manzana residencial, segregada de otra mayor que anteriormente estuvo subdividida en 18 parcelas menores, para generar un inmueble exento liberado de los parcelarios preexistentes, desocupando la mitad de la superficie de la parcela y alineándose la nueva construcción a los bordes sur, este y oeste (calles principales) para generar un doble equipamiento en un barrio con escasos espacios verdes y con una falta evidente de lugares para uso cultural. La manzana genera un vacío que oxigena

37 «Necesitamos que miles y miles de arquitectos que andan por el mundo piensen menos en Arquitectura (en mayúscula), en dinero o en las ciudades del año 2000, y más en su oficio de arquitecto. Que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces, y de los hombres que mejor conocen, siempre apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y de honradez (honor)» (Coderch, 1997, p. 6).

38 A excepción del *Centro de la Juventud «la Caja Blanca»* levantado en terrenos de nueva urbanización, como veremos más adelante.

39 Equipamiento promovido por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Concurso público ganado y ejecutado por CDG Arquitectos (Jordi Castro Andrade, María González Ferro y Jacobo Domínguez Ojea) y construido por Tiferca S.A.; sito entre las calles Calatrava, Lucientes y Del Asalto, en el distrito de Cruz de Humilladero.

Figs. 17 y 18. J. Domínguez, M. González y J. Castro, Biblioteca Municipal Manuel Altolaguirre, 2009 (fotos: Santos-Díez, *BISimages*)

el espacio separándose, por el jardín mencionado, de las viviendas adyacentes por el norte.

La lectura del nuevo solar se compondrá por tanto de dos bandas longitudinales: la del norte compuesta por la apertura de una calle peatonal y el pequeño jardín como franja libre verde y la del sur, por la edificación en dos alturas correspondientes a la nueva biblioteca como franja construida de equipamiento. Este nuevo jardín, construido en ladera, permite soterrar la planta baja de acceso al inmueble, de modo que desde las tres calles perimetrales principales tan solo se perciba el volumen correspondiente a una sola planta. Así, se liberan las visuales desde las edificaciones de alrededor, objetivo prioritario puesto que se trata de un tejido colmatado y con urgente necesidad de provocar distancias espaciales en la nueva articulación urbana planteada con la biblioteca, que esconde su volumen total haciéndose solo visible desde el jardín norte. Conceptualmente el proyecto nos traslada a un juego de llenos y vacíos. La biblioteca se apropia del espacio exterior generado, posibilitando la lectura al aire libre, y al mismo tiempo se obtiene una superficie construida total que no sobresalga sobre las alturas del entorno. Al alinearse a los bordes trapezoidales del solar, formalmente el volumen resultante estará marcado por la irregularidad de los límites. Este a su vez se descompone en tres prismas que parecen flotar sobre el suelo y al estar enterrada parcialmente la planta baja, la iluminación natural es introducida en el interior por su parte alta y para conseguir el efecto se provoca una profunda línea de sombra por el retranqueo de la planta inferior sobre la superior.

Funcionalmente el edificio es claro y estructurado, puesto que es recorrido de este a oeste por

Figs. 19, 20 y 21. J. Pérez de la Fuente, Centro Social Marqués de Ovieco, 2008 (fotos: J. Ortiz de Villajos)

un área de circulación que divide la planta en una banda estrecha de servicios y otra más ancha de usos principales. En cuanto a su materialidad, el edificio se ejecuta en hormigón armado visto de color blanco y estructura metálica. El encofrado de tablillas horizontales utilizado para el fraguado del hormigón dibuja una textura muy atractiva tanto en exteriores como en interiores; de modo que el proceso constructivo tiene su correlato inmediato en la formalización final del edificio.

Centro de servicios sociales comunitarios Bailén-Miraflores Marqués de Ovieco (2008)

Arquitecto: Javier Pérez de la Fuente

El edificio se levanta sobre la parcela extrema de una manzana rectangular de grandes dimensiones correspondiente a un conjunto mayor de ensanche de la ciudad con más manzanas urbanas de similares proporciones. Como extremo de una de ellas, se construye el *Centro Social*[40] [Figs. 19, 20 y 21]. sobre la medianera de los edificios colindantes al este; y con fachada a las calles Tejares (sur), Marqués de Oviedo (oeste) y Segismundo Moret (norte). Tres calles con cotas diferentes que hacen que el solar tenga una topografía pronunciada y que por tanto deba recurrir a una solución de prisma perfectamente rectangular de tres alturas, levantado sobre un podio, en planta baja, que asuma los desniveles.

El edificio aprovecha los intersticios generados en la medianera irregular con los edificios adyacentes para ubicar los usos de servicios en sus tres alturas, así como el pasillo distribuidor de circulación de todas las plantas. Los espacios servidores quedan escondidos en el fondo del edificio aprove-

40 Promovido por la Gerencia Municipal de Urbanismo, Obras e Infraestructuras del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

chando las irregularidades del contorno de la parcela en su parte interior, mientras que los espacios servidos (aulas, despachos y salón de actos), quedan limpiamente ubicados en una planta perfectamente rectangular con fachada principal al oeste. Si bien la banda de servicios asume en planta la irregularidad en todas las alturas de la medianera, el podio de acceso asume la leve irregularidad en sección de los límites de la parcela en el área reservada para el acceso (lado oeste en la planta baja).

Un solar, *a priori* complejo, proyecta una imagen clara y limpia desde su formalización exterior. El zócalo resuelto con prefabricados de hormigón, al igual que el alzado norte y sur, enmarcan la fachada oeste. El edificio se abre completamente a lo largo de esta dirección con un gran paramento resuelto mediante una doble piel de vidrio que en su capa más exterior emplea un armónico juego de barras verticales (a modo de código de barras) en las tres alturas del edificio. La imagen proyectada del edificio, lo convierte en un nuevo referente del barrio, mostrando sin miedos su condición de equipamiento público en un tejido principalmente residencial. El resultado del conjunto es equilibrado gracias a la tectónica pesada que proyecta el zócalo en planta baja, y de la materialidad etérea de las tres plantas superiores.

Centro de Salud de Huelin (2005)

Arquitecto: Joaquín Galán Vallejo

La arquitectura sanitaria se encuentra acotada por unos programas definidos claramente gracias a la experiencia adquirida por la administración desde el inicio del cambio democrático, suponiendo unos de los pilares más firmemente enraizados de nuestra sociedad. Esta arquitectura oficial y especializada solo encuentra un escalón más abierto en los proyectos de *Centro de Salud*, y el caso del edificio de Huelin [Figs. 22 y 23] resulta ejemplar. En una zona de expansión reciente de Málaga, gracias a la reurbanización de toda la zona industrial de su extremo más occidental se localiza una zona verde de cierta escala que forma parte de una sucesión de elementos abiertos al mar hasta el final del llamado paseo de Poniente. El parque de Huelin es el más importante de todos ellos y el que permite apreciar como es posible gracias a estas actuaciones demediadas aumentar el borde construido que da frente al mar a la vez que libera el mismo de las edificaciones que lo acotan en otros puntos. El Centro de Salud de Huelin construye uno de los bordes de este parque con una edificación de baja altura, bien insertada en su contexto con un claro dominio de líneas horizontales en su composición. Todas las líneas estructurales del edificio son paralelas al plano de fachada de manera que se asegura aprovechar las vistas al parque desde las consultas como criterio dominante del conjunto. La entrada se produce de manera paralela al edificio, integrando una rampa lo que permite articular de manera inteligente el desnivel existente a la vez que aprovecha la diferencia de cota para crear un ritmo pausado de acceso. Dos volúmenes paralelos reconocibles forman el programa funcional, destinándose uno a la zona administrativa y otro a las consultas y salas de espera; se articulan por medio de un espacio de comunicación con iluminación cenital que permite que el conjunto se muestre con gran claridad al usuario. De manera casi desapercibida se integra la circulación de vehículos: se conjuga el uso del aparcamiento exterior en el acerado con una banda de aparcamiento interior de la parcela a una cota inferior, permitiendo que las consultas abran sus vistas al parque.

Las limpias líneas indican una economía de medios compositivos que pone en valor la calidad de la intervención que resuelve a través de un hojaldre vertical de espacios las sucesivas franjas desde el exterior al interior del parque resolviendo un programa complejo de una manera elemental y acertada como ejemplo de valor de esta escala media que identifica la arquitectura más reciente.

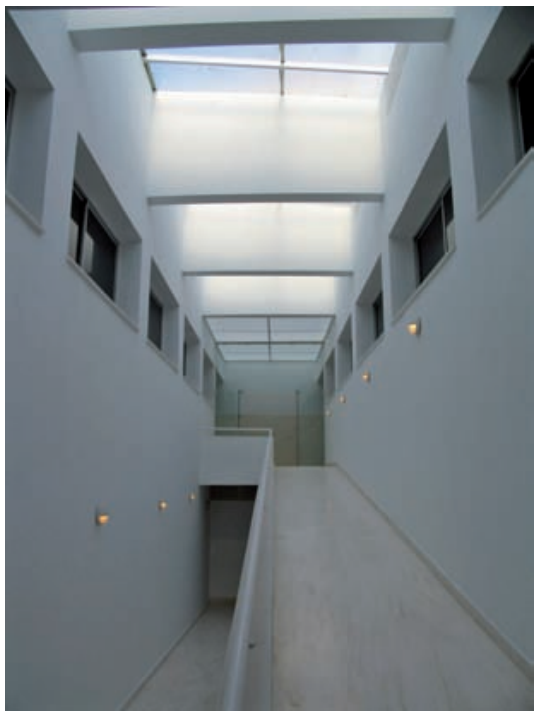
Edificio multidisciplinar para la juventud la Caja Blanca: Espacio de Creación y Arte Joven (2008)

Arquitecto: Javier Pérez de la Fuente

En un área de nueva urbanización de Málaga –antes calificada como suelo industrial–, *la Caja Blanca*[41] [Fig. 24] se erige como referente tanto a nivel formal como funcional (referente arquitectónico y de encuentro y relación de los usuarios). El solar rectangular que lo acoge hace esquina entre la avenida Editor Ángel Caffarena y la calle de Rosa García Ascot, territorio periférico de la ciudad en su parte noroeste enclavado en un área de crecimiento potente en este nuevo siglo.

El edificio de planta rectangular se construye a favor de la topografía que el terreno poseía, esto es, elevándose sobre un podio de hormigón que

41 Promovido por la Gerencia Municipal de Urbanismo, Obras e Infraestructuras del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.



Figs. 22 y 23. J. Galán, Centro de Salud de Huelin, 2005 (fotos: J. Galán Vallejo)

absorba el desnivel existente y que se pronuncia ascendiendo levemente desde la esquina sureste y en dirección a la esquina noroeste. Este gran podio al exterior (salvado por varios escalones que delimitan la esquina mencionada y con una gran rampa en su límite oeste) se conforma como el primer nivel de acogida del edificio, como plaza exterior al aire libre. La lectura del edificio se hace precisamente desde la sucesión o el tránsito a través de diferentes grados de recepción al visitante. Esta primera plaza nos invita a sumergirnos bajo el gran vuelo (con diez metros de luz) que precede a la entrada del edificio. Un lugar que, además de poseer una gran capacidad para dar recepción a un elevado número de usuarios, posibilita su uso (exterior y cubierto) para otras actividades temporales. Una vez superadas la plaza elevada y el gran porche de entrada, penetramos al interior del edificio por un espacio de doble altura –bañado por la luz que se derrama desde los dos lucernarios asimétricos que presiden la parte superior– que se proclama como entrada principal y convierten el hecho de penetrar en una experiencia sensorial muy significativa. Por tanto se establece una secuencia de entrada melódica y en tres fases que estimulan la penetración desde el nivel de la calle –en una cota inferior– hasta el interior del mismo. No podemos entender el edificio sin el entorno que lo construye, en un diálogo entre lleno y vacío, entre exterior e interior, que denota la calidad arquitectónica del inmueble. En la parte posterior del edificio, en el área norte del podio –zona menos transitada y escondida–, se dispone la zona de aparcamientos y el acceso directo de equipos técnicos al escenario (además, se dispone una entrada secundaria al inmueble).

El programa de usos (centro multidisciplinar para jóvenes) se desarrolla en dos niveles dispuestos en dos crujías principales de diferente sección. Una primera crujía de 15 metros paralela a la fachada principal –la cara sur– y una segunda de 5 metros, paralela y con vistas al norte, separadas por el eje principal de comunicaciones horizontales

Fig. 24. J. Pérez de la Fuente, Espacio de creación y arte joven la Caja Blanca, 2008 (foto: J. Ortiz de Villajos)

que recorre el edificio de este a oeste. La piel del edificio en sus paramentos verticales es formalizada con paneles de GRC seriados y prefabricados de textura blanca que, además de economizar el proceso constructivo, también reduce los costes de la intervención. El paramento horizontal de cubierta, por su parte, es recubierto por placas alveolares con la misma intencionalidad arquitectónica (formal-económica-funcional). La estructura es metálica en la totalidad del edificio, destacando las grandes cerchas que construyen el vuelo de entrada (estas se esconden bajo el patrón de paneles de GRC que visten los laterales del edificio, las placas alveolares en su parte superior y planchas de cartón yeso resistentes al agua en su parte inferior que hace de techo del porche. Por último destacar la cerrajería de lamas horizontales metálicas que, con un lenguaje contemporáneo, dibujan la entrada principal.

Residencia universitaria de estudiantes (1996)

Arquitectos: Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña

En un lugar desubicado surge este proyecto como un pequeño asentamiento autónomo, sin mas pretensiones que dar respuesta a un programa que intentaba inicialmente dar respuesta a un programa de viviendas en alquiler para estudiantes universitarios durante el curso para en el periodo vacional destinarse a residencia veraniega para jubilados, gracias a la incorporación de espacios de almacenaje en el interior de las viviendas, y que quizás hubiera dado pie a recordar el proyecto la *Villa Put-away* de Alison y Peter Smithson.

El solar del proyecto es una manzana al borde de la circunvalación de Málaga que se reconforma alterando la geometría previa gracias a una gran curva que sirve de conexión con dicha vía rápida. Justo delante, la circunvalación de Málaga se hunde, y al descender de cota permite subrayar la presencia del conjunto de manera elevada en una especie de promontorio que por el contrario se encuentra a nivel de las otras dos vías a la que ofrece fachada, la calle Próspero Merimé y la calle Luis Martín Santos. La residencia está compuesta de quince bloques organizados en una retícula de 4 por 4 a la que le falta un bloque extremo como solución de ajuste a la geometría de la manzana. La tipología de las viviendas se resuelve en doble crujía con una enorme racionalidad de su estructura espacial que permite establecer series de apartamentos de 1 o 2 dormitorios o dúplex de 3 dormitorios gracias a las distintas profundidades utilizadas. Los quince bloques se organizan gracias a la conformación de una red de espacios de circu-

lación verticales y horizontales, módulos ajardinados y zonas de usos comunitarios, destacando las circulaciones horizontales tangentes a los grandes prismas de hormigón donde se ubican las comunicaciones verticales.

La entrada al conjunto se ubica en el lado más próximo a la ciudad y se prolonga en un eje central dominante que permite una cierta clasificación de la red de comunicación horizontal a través de los espacios ajardinados y que culmina en el aparcamiento ubicado en el extremo opuesto. A continuación de la entrada se encuentra la zona administrativa y los usos comunitarios entre los que destaca la lavandería como elemento de relación de los residentes junto al restaurante y el salón de actos, de tal manera que las escalas privadas y colectivas resultan integradas ofreciendo un modelo de habitación cómodo, racional, resuelto con habilidad y criterios de sostenibilidad gracias a una acertada elección de materiales desnudos y que ponen en valor las condiciones del lugar. La fragmentación del conjunto introduce lecturas de escala doméstica a un entorno necesitado de reconocer la arquitectura residencial como elemento fundamental para la construcción de la ciudad y a un nivel de calidad que le permite ser descubierta junto a una gran infraestructura urbana y cercano a arquitecturas de gran escala.

Fig. 25. N. Muñoz, Centro Social en Churriana, 2009 (foto: Duccio Malagamba, www.ducciomalagamba.com)

Centro de usos sociales en la calle Sierra de Gata (2009)

Arquitecta: Natalia Muñoz Aguilar

Un proyecto debe nacer de lugar, de su entendimiento y aprovechamiento, no puede ser asumido como simple telón de fondo de una construcción, ya que la arquitectura comienza en el descubrimiento del enorme potencial que el lugar aporta. El *edificio de usos sociales de Sierra de Gata* [Figs. 25 y 26] construye un nuevo lugar que pone en valor las preexistencias a través de una arquitectura sensible, proporcionada y bien matizada a través del uso correcto de unos materiales de proyecto como la topografía, la vegetación, el paisaje, la luz, el tiempo y un subsidiario uso de materiales atento a todos ellos. El exterior y el interior se entienden complementarios de igual manera que el día y la noche lo son para la apreciación del tiempo, como componente de esta arquitectura que sabe medirlo, controlando sus imágenes diurnas y nocturnas. Al observar su planta, el dibujo del proyecto nos muestra la complementariedad existente entre el espacio abierto del camino de acceso y el patio con el edificio ofreciéndonos una lectura clara de la fantástica actividad proyectual que hace nacer todo el conjunto complementando el espacio interior con el exterior, la vegetación con lo construido, el día y la noche, construyendo un caleidoscopio de imágenes variadas que capturan el paisaje del lugar propio y el inventado.

La no ortogonalidad de los volúmenes permite apreciar una arquitectura que constantemente se mira a sí misma, descubriéndose para sorprendernos, invirtiendo la simple lectura interior-exterior en una sucesión de vistas y escalas que siempre saben encontrar la relación con el paisaje, puesto en valor por los árboles conservados, hasta el extremo que los vidrios que separan el exterior del interior del patio se asemejan más a la superficie del agua cuando estamos sumergidos y prolongan nuestra visión en otro medio. Respecto al exterior

Fig. 26. N. Muñoz, Centro Social en Churriana, 2009 (foto: Duccio Malagamba, www.ducciomalagamba.com)

nos encontramos con unos volúmenes opacos, que atienden a la escala del lugar, fragmentados en cuatro piezas, que se abren solo cuando estrictamente es necesario evitando la aparición de ventanas que darían lugar a la composición de una fachada, convirtiendo el patio en el corazón de este organismo y cada apertura en una mirada intencionada al lugar. Podríamos hablar de una arquitectura líquida, que nos permite sumergirnos en el espacio entendido o materializado como un líquido capaz de ser dotado de forma por el continente, que la manera como se comporta el edificio de Natalia Muñoz. Efectivamente la importancia de la intervención se encuentra la cualificación de sus lugares y el edificio se comporta con ese carácter subsidiario de las grandes obras.

Arquitectura de gran escala. Marcas (referentes) territoriales

Como referíamos en el anterior apartado, de manera cotidiana, la arquitectura de mayor escala es la responsable de proporcionar al territorio aquellas marcas desde las que este pueda ser construido y, consecuentemente, aprendido. «Todo lugar o territorio empieza a existir en la medida en la que se hayan depositado o proyectado marcas en él. La legibilidad del lugar dependerá del espesor de notaciones que le vayan dando cuerpo. Esta condición de legibilidad está vinculada íntimamente a un proyecto métrico, a un proyecto de medición de los lugares» (Costa, 1995, pp. 103-106). Xavier Costa nos remitía al espesor de esas huellas como indicador del nivel de los proyectos que hacen posible la existencia del propio lugar. Esta condición de la arquitectura, independientemente a los estilos que la hayan otorgado mayor o menor representatividad en las distintas épocas, la ha acompañado desde los orígenes de la ciudad. Como apuntaba César Portela, «la arquitectura es la expresión material de cómo piensa, siente y se manifiesta una sociedad en una época y en un lugar determinados» (2002, p. 12).

Ciudad de la Justicia (2006)

Arquitectos: José Seguí Pérez, Javier Frechilla Camoiras y José Manuel López-Peláez

La seriación de las fachadas en una dimensión casi infinita permite concebir un edificio abstracto y rotundo en el que la idea original del proyecto se mantiene inalterada [Figs. 27, 28 y 29]. Un volumen blanco dibujado de sombras gracias a las lamas verticales que se desplazan en cada nivel es apoyado sobre un basamento de mármol rojo, de tal manera que el conjunto del edificio levita sobre el plano de acceso, subrayando la consideración del contenido funcional del edificio como referente urbano. El volumen se inserta en su contexto más inmediato, pero realmente da respuesta a otra escala, la de la gran circunvalación malagueña en su salida hacia la Costa del Sol, frente a la cual ofrece un leve giro que acentúa el valor monumental del edificio que evita cualquier relación frontal y su condición de aislado le otorga un carácter aún más singular.

Las casi 7 hectáreas construidas que posee el edificio se desarrollan en 5 plantas más dos só-

Figs. 27 y 28. J. Seguí, J. Frechilla y J. M. López-Peláez, Ciudad de la Justicia, 2006 (fotos: Estudio J. Seguí)

tanos, generando una macro estructura funcional que corresponde al término de ciudad, de manera autónoma, aglutinando todos los órganos judiciales de Málaga capital con un censo de más de 3.500 personas. La planta baja y sótanos se extienden en el solar adecuándose con las pautas de su geometría propia a los límites del solar, mientras que los niveles superiores se estructuran gracias una retícula de espacios funcionales (asignados a los distintos juzgados, fiscalía y distintos usos) y núcleos de comunicación vertical que diversifican las distintas exigencias de comunicación propias de un complejo de estas características, junto a la sucesión de patios que permiten generar una porosidad adecuada al nivel de habitabilidad que necesita la densidad del complejo. De esta manera la volumetría se extiende en la planta baja como

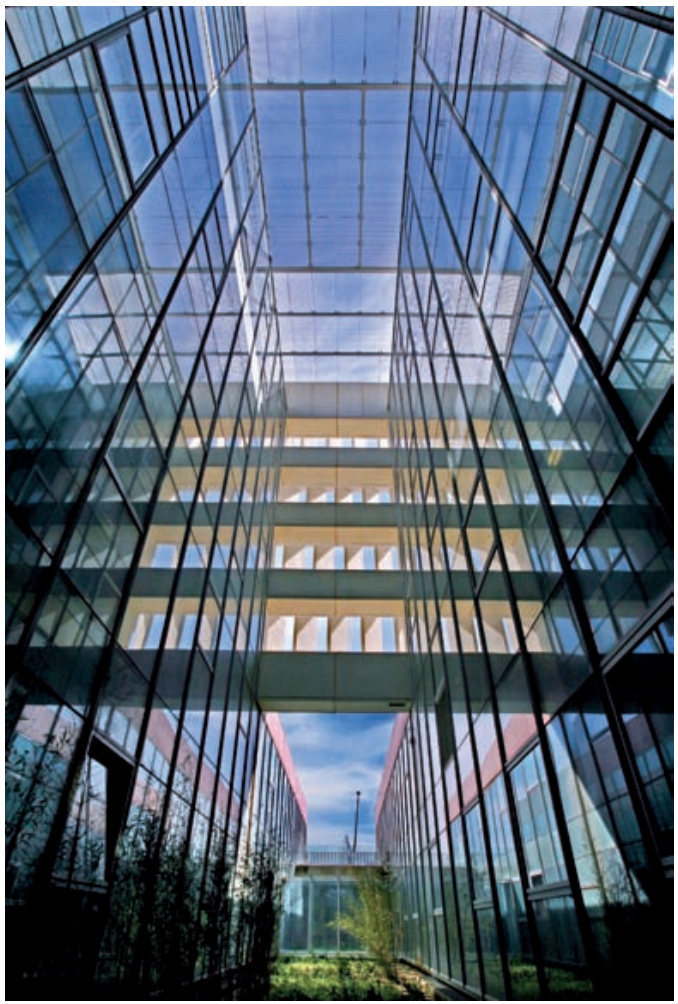


Fig. 29. J. Seguí, J. Frechilla y J. M. López-Peláez, Ciudad de la Justicia, 2006 (foto: Estudio J. Seguí)

soporte de forma irregular sobre el que se apoya el gran volumen abstracto y de forma prismática de lamas. Estas lamas permiten reducir a la arista del volumen el plano de cada fachada consiguiendo una levedad singular a un edificio de estas dimensiones frente a la rotunda y pesada definición del rojo volumen de planta baja. La fachada de lamas esconde una galería perimetral de circulación que es atenta al espesor que un cerramiento de un edificio de estas características debe poseer y que le permite atender tanto a cuestiones de mantenimiento como de composición de su imagen liberándola del paralelismo espacio-función. El ritmo indeterminado de lamas y su sucesión casi infinita plantean una clara referencia visual de velocidad que atiende al ritmo frenético de la circunvalación de Málaga a la que ofrece fachada, lo que añadido a la longitud que posee determina un tiempo propio del edificio cuando lo vemos desde el interior de un vehículo en circulación.

Nueva Sede de la Diputación Provincial (2008)

Arquitecto: Luis Machuca Santa-Cruz

Una de las características más actuales de la arquitectura es la consideración del espesor del cerramiento exterior de los edificios. Si el movimiento moderno llegó a la aplicación estricta de unos espesores mínimos como avance tecnológico, el tiempo nos ha hecho comprobar que es necesario dotar de habilidades a esos cerramientos para conseguir una mejora de la exposición solar o mejorar y facilitar su mantenimiento, y eso solo se consigue aumentando su espesor. La diferencia es que se trata de un espesor espacial no de masa construida; el cerramiento ha aumentado su espesor gracias al aumento del espacio propio, lo que permite una mejora hacia la abstracción del edificio ya que el plano del hueco, el plano de la formalización de la imagen ya no es el de fachada. En este caso el conjunto se resuelve con una doble piel de malla metálica apoyada en los vuelos de los forjados frente a la fachada interior donde se encuentran los huecos de accesos y ventana.

La continuidad del borde marítimo de la ciudad de Málaga se ha visto truncada históricamente por el puerto sin que hasta la fecha haya conse-

guido el objetivo de integrar en ella su frente. El paseo Antonio Banderas ha supuesto la conquista del sector oeste, construyendo el llamado paseo de Poniente y tensando los dos extremos a falta del elemento central que ha de convertirse en acceso principal a una ciudad de inevitable vocación marítima. La administración está asumiendo esta misión combinando la implantación residencial con usos públicos evitando la construcción de una ciudad zonificada, ofreciendo un modelo plural y mucho más realista cara a ser asumido en un breve periodo de tiempo. El uso constante de este paseo es buena muestra de ello a pesar de una escala nada atomizada. El caso del *edificio de la nueva sede de la Diputació*n [Figs. 30 y 31], planteada como ampliación de la anterior sede, pero con una clara vinculación a la actuación más importante de la última década, sin contar la aún inconclusa actuación del Puerto, es un claro ejemplo que podemos calificar como una de las actuaciones de referencia de la Málaga del nuevo milenio.

Figs. 30 y 31. L. Machuca, Nueva sede de la Diputación Provincial, 2008
(fotos: Duccio Malagamba, www.ducciomalagamba.com)

Auditorio Municipal al Aire Libre (2004)

Arquitecto: Javier Pérez de la Fuente

El *Auditorio al Aire Libre*[42] [Figs. 32 y 33] es una edificación aislada construida sobre una parcela de geometría irregular, bajo un contorno perimetral de forma trapezoidal, en el extremo sur-oeste del actual recinto ferial de Málaga. En una posición o con una intencionalidad que podríamos tildar de moderna, el inmueble se desliga de sus bordes acercándose tan solo al eje sur (dirección esta predominante). La

42 Promovido por la Gerencia Municipal de Urbanismo, Obras e Infraestructuras del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

Figs. 32 y 33. J. Pérez de la Fuente, Auditorio Municipal al Aire Libre, 2004 (fotos: J. Ortiz de Villajos)

planta rectangular de la intervención, de este modo, parece responder a los ejes cartesianos N-S en su lado corto, y E-O en su dimensión longitudinal.

El edificio posee un programa de usos elemental, en un recinto abierto de este tipo, para poder acoger espectáculos de gran envergadura. El proyecto del auditorio se propone como la invención de una topografía sobre un solar prácticamente plano, desde la que dar respuesta a dicho programa. Dicha topografía, además, pretende salvar la importante contaminación acústica presente en el entorno. El edificio «se levanta» y «se esconde» (como veremos a continuación) para salvar ese hándicap prioritario para un recinto que requiere una buena acústica interior en un espacio al aire libre. Recorriendo el edificio longitudinalmente, el edificio adquiere altura para generar la entrada principal peatonal en el extremo oeste. Una gran escalinata se levanta desde la plaza precedente para acceder al recinto por unos pórticos de hormigón situados en la cota más elevada. Desde aquí, se visualiza todo el conjunto y se da acceso al graderío que se derrama hacia el este. Bajo esta «montaña» de hormigón, se situarán todas las dependencias de almacenamiento necesarias, con un exceso de metros construidos patente en favor de la intención proyectual del edificio. Si por un lado, como decíamos, se construye una topografía en altura, por otro el edificio se excava con respecto a la cota cero de referencia, lugar donde termina el graderío principal que se derrama desde la entrada en altura antes mencionada. En este espacio hundido se encuentra la gran explanada entre el graderío y el escenario para espectadores de pie o para dar cabida a un gran número de sillas según las necesidades. El escenario está situado sobre un pequeño podio que en su interior albergará todo el

programa de camerinos y estancias necesarias para la preparación del espectáculo. En su fachada trasera posee un gran patio hundido que dará acceso y aparcamiento para el montaje y desmontaje de funciones.

El edificio se construye en hormigón, a excepción de la gran cubierta del escenario construida sobre grandes cerchas metálicas que salvan una luz de 55 metros. La definición de la cubierta es inusual ofreciendo una riqueza espacial por la disposición de los paños. Se trata de una cubierta a dos aguas invertida con paños de diferente tamaño. Dispuestos de manera asimétrica dibujan una caja bañada de luz por la gran apertura que en la intersección ficticia de los planos inclinados se genera (ya que no se tocan, sino que vierten aguas uno sobre otro). De este modo la luz se introduce hasta el fondo del escenario además de enmarcar el paisaje. Es en este punto donde el edificio adquiere mayor complejidad constructiva. El resto, de hormigón como mencionábamos antes, es recubierto por placas alveolares trabadas irregularmente bajo un dibujo intencionado de líneas verticales y horizontales de sus juntas. Esta solución abarata la ejecución obteniendo unos resultados formales envidiables por aplacados más costosos y con mayores requerimientos constructivos. En general, el empleo de materiales seriados hace que una instalación de la envergadura de un auditorio municipal, se ajuste a unos costes relativamente bajos, lo que demuestra que la eficiencia en el lenguaje arquitectónico no está reñida con la calidad final del conjunto.

Coda

Solo podemos entender este texto bajo el aspecto de la licencia lingüística que hemos asumido al considerarlo como una sección literaria de una ciudad como Málaga, paneuropea y moderna, una ciudad-territorio, sin límites, múltiple e inabarcable. Las presencias del texto las consideramos inevitables, existen ausencias que quizás se deban a nuestra torpeza y otras que son consecuencia de un ejercicio de discreción en el que siempre hemos querido ver lo que de positivo nos aporta una lectura presente en una realidad tan compleja, sin mirar a lo negativo.

Solo el futuro nos hace mirar hacia un horizonte que esperemos siempre suponga una mejora sobre el presente y que llene de optimismo estos momentos tan demenciales en que la crisis económica del inevitable sistema financiero afecta radicalmente a la arquitectura y la ha convertido en responsable del presente. En este presente, señalamos ejemplos de referencia que deben ser aprendidos y catalogados en nuestra memoria creativa.

BIBLIOGRAFÍA

ALEIXANDRE, Vicente (1960), *Ciudad del Paraíso*.

BERTONCELLO, Rodolfo (2009), «Turismo y patrimonio, entre la cultura y el negocio», *Geografía, Turismo, e Patrimonio Cultural*, Annablume, Sao Paulo.

BONED PURKISS, Javier (2011), *Málaga; el oficio de la Arquitectura Moderna (1968-2010)*, Geometría, Málaga.

CACCIARI, Massimo (2010), *La ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y COLOMA MARTÍN, Isidoro (2006), *Guía artística de Málaga y su provincia. Volumen I*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

CÁMARA GUEZALA, Isabel y MARTÍN DELGADO, Rafael (2006), «El patrimonio histórico en la escena urbana: el Museo Picasso Málaga», en MARÍN COTS, Pedro (coord.), *Viva la calle. Las actuaciones de revitalización del centro histórico de Málaga desde 1994 a 2005*, Servicio de Programas del Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

CANDAU, M.ª Eugenia; DÍAZ PARDO, José Ignacio y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005), *Málaga. Guía de arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Junta de Andalucía, Málaga-Sevilla.

CODERCH, José Antonio (1997), «No son genios los que necesitamos ahora», *WAM: Web Architecture Magazine*, Actar Ediciones, Barcelona.

CORRALES, Manuel (2003), *Arquitectura del Museo Picasso Málaga: desde el siglo VI a.C. hasta el siglo XXI*, Museo Picasso Málaga, Málaga.

COSTA, Xavier (1995), «Topometrías», en COSTA, Xavier y KURGAN, Laura, *Usted está aquí: arquitectura y flujos de información*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, Barcelona.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2010), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos (9ª ed.), Valencia. Edición original: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988), *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, Les Editions de Minuit, París.

DEVESA, Ricardo (2010), «Teoría y acción en la década de los prodigios. Crónica de una hazaña colectiva», en DEVESA, Ricardo y GAUSA, Manuel (eds.), *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*, Gustavo Gili, Barcelona.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008), *Creta Lateral Travelling*, Editorial Sloper, Palma de Mallorca.

GARCÍA BAEZA, Cristina; MARÍN MALAVÉ, Juan Antonio y PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki (2011), *Memoria descriptiva. Accesos y rehabilitación paisajística de la ladera de la Alcazaba musulmana y el Teatro Romano de Málaga*, Madrid, XI Bienal de Arquitectura Española. [Documento en línea]: Recuperado de <http://xi.bienalarquitectura.es/es/proyectos/accesos-y-rehabilitacion-paisajistica-de-ladera-de-la-alcazaba-musulmana-y-teatro-romano-d> (Fecha de visualización: junio de 2011).

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2011), *Antípolis. El desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*, Gustavo Gili, Barcelona.

JIMÉNEZ, Carmen (2004), *Arquitectura del Museo Picasso Málaga: desde el siglo VI a.C. hasta el siglo XXI*, Museo Picasso Málaga, Málaga.

LOWENTHAL, David (1998), *El pasado es un país extraño*, Ediciones Akal, Madrid.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel (2009), *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*, Lampreave, Madrid.

MORENO MANSILLA, Luis; ROJO, Luis y TUÑÓN, Emilio (2005), *Escritos circenses*, Gustavo Gili, Barcelona.

MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN, Emilio (2010), «Conversaciones en voz baja», en DEVESA, Ricardo y GAUSA, Manuel (eds.), *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*, Gustavo Gili, Barcelona.

MORENO PERALTA, Salvador; QUERO CASTANYS, Damián y SEGUÍ PÉREZ, José (1985), «Memoria Justificativa», en AAVV, *Plan General de Ordenación Urbana 1983*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

PÉREZ ESTRADA, Rafael (1989), *La ciudad velada*, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Málaga.

PESQUERA GONZÁLEZ, Eduardo y ULARGUI AGURRUZA, Jesús (2011), «Intervenciones en el patrimonio arquitectónico: 5+1 oportunidades», *Proyecto, Progreso, Arquitectura (PPA Revista de Investigación). N.º 4. «Permanencia y alteración»*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

PORTELA, César (2002), «La arquitectura del sol», en VV.AA., *La arquitectura del sol/Sunland Architecture*, Actar y Colegios de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga e Islas Canarias, Barcelona.

RAMÍREZ, Juan Antonio *et al*. (1987), *El estilo del relax. N-340, Málaga, h. 1953-1965*, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Málaga.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Javier (dir.) (2007), *Málaga, una visión panorámica. Fotografías de Thomas y Roisin*, Arguval, Málaga.

REINOSO, Rafael; ROMERO, José María y SERRANO, Eduardo (2004), «ZoMeCS: El poder y la impotencia», en LACOUR, Rafael de y ROMERO, José María, *020404. Deriva en ZoMeCS*, Rizoma, Málaga.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2007), «Patrimonio y ciudad. La restauración de la chimenea industrial de los Guindos o el valor de representatividad de la arquitectura industrial», en VV.AA., *Isla de Arriarán: revista cultural y científica, n.º 30*, 2.º semestre 2007, Asociación Cultural Isla de Arriarán, Málaga.

SAN MARTÍN OLEA, Francisco (2008), *Ponencia en la mesa redonda «Presente y futuro arquitectónico de Málaga»* (Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 13 de mayo de 2008), Fundación Bombay Sapphire, Málaga.

SANTOS, Diego *et al*. (2010), *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, Málaga.

SLOTERDIJK, Peter (2003), *Esferas I. Burbujas*, Siruela, Madrid.

VV.AA. (1993), *Premios Málaga de Arquitectura 1993*, Delegación en Málaga del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Málaga.

VV.AA. (1998), *Barcelona Metápolis*, Actar, Barcelona.

VV.AA. (1999), *Premios Málaga de Arquitectura 1999*, Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga.

VV.AA. (2001), *El entorno de la Alcazaba: ideas para su ordenación. Resumen de las propuestas presentadas al Concurso Internacional*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

VV.AA. (2002), *La arquitectura del sol/Sunland Architecture*, Actar y Colegios de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga e Islas Canarias, Barcelona.

ZAERA-POLO, Alejandro (2010), «Orden desde el caos», en DEVESA, Ricardo y GAUSA, Manuel (eds.), *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*, Gustavo Gili, Barcelona.

Agradecimientos

Ricardo Álvarez de Toledo y Gross

Miguel Ángel Baldellou Santolaria

Juan Cachón y la Biblioteca del COAM

Pilar Calderón Gálvez y PAS de la UMA

Carlos Canal

Eduardo Caballero Monrós

Juan Arraez Cerdá

Cristóbal Cobos

Juan Manuel Doblas

Estudio Domingo Corpas Arquitectura

Juan Carlos Escobar

Archivo Carlos Fernández Casado (CEHOPU-CEDEX)

Carlos Font

Familia Durán-Giménez

Luis G. Marín

Joaquín Galán Vallejo

Raúl Gantes Rodríguez

Noelia García Bandera

Antonio García Garrido

María Jesús Gracia Montalbán (Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid)

Juan Manuel González

Jesús Moreno Guerrero

Jesús Guerrero-Strachan Carrillo

Carlos Hernández Pezzi

Francisco Hidalgo del Valle

Estudio Lamela Arquitectos

Archivo Rafael de La-Hoz (Antonia Salvá, Ana Rodríguez y Susana Faes)

Francisco Lucena

Manuel Mérida Nicolich (padre e hijo)

Duccio Malagamba

Rosalía Martínez Pérez

Andrés Mérida Morillo y Jesús Mérida Guzmán

Manuel Molina Gálvez

Paco Moreno

Alfredo López Palanco

Tecla Lumbreras

Dirección y profesorado del IES Ntra. Sra. de la Victoria

Mónica Olmedo Cheli

José Palma Azúa y Francisco Velázquez Barroso (Asociación Española de Maximofilia, ASEMA)

Manuel Pino

Sebastián del Pino Cabello

Pedro Portillo Franquelo

Miguel Ángel del Pozo Tomé

Juan Antonio Ramírez

Sergio Ramírez

Fernando Ramos de Rivas

Cristóbal Rengel Mariscal (Gestión de Espacios y Documentación Gráfica de la Universidad de Málaga)

José Antonio Ruiz Muñoz (Asociación para la Defensa de las Chimeneas y del Patrimonio Industrial y Tecnológico)

Teresa Regojo Regojo

Diego Santos

José María Santos Galera y Alfredo Santos Galera (Estudio Santos Rein y Santos Galera)

Héctor Santos-Díez

Fernando Sanz-Pastor y familia

José Seguí y Estudio Seguí

Luis Utrilla Navarro

Antonio Ángel Valcárcel Rodríguez

Antonio J. Valero Navarrete

Juan Pablo Wert

Y también queremos mostrar nuestro «[...] agradecimiento sincero a todos los escritores pues, al recopilar sus extraordinarios logros a lo largo de los tiempos con habilidad y talento, nos han dejado un verdadero caudal en todos los géneros literarios, de donde, como si tomando agua de una fuente y transvasándola hacia nuestro propio proyecto, logramos unas posibilidades más elocuentes y más viables para escribir; con la confianza que nos ofrecen semejantes pensadores, nos atrevemos a desarrollar nuevos textos de arquitectura» (Vitruvio, VII, *Introducción*).

Índice onomástico

Abadía Cisterciense de Santa Ana-Museo de Arte Sacro, 312

Accademia di Scherma, Roma, 260

Accesos y Rehabilitación Paisajística de la ladera de la alcazaba musulmana y el teatro romano de Málaga, 307

ACEÑA GONZÁLEZ, Manuel, 39, *39*

Actriz Rosario Pino, n.º 8, 81

Actualidades, Cine, 116-119, *117, 118, 119*

Aduana de Málaga, 40, 147

Aeródromo Capitán Haya «la Parra», Jerez de la Frontera, 161

Aeródromo del Rompedizo, Málaga, 161-163, *161, 162, 163, 164*

Aeródromo de Matacán, Salamanca, 161

Aeródromo de Pollensa, Palma de Mallorca, 161

Aeródromo de Son Sant Joan, Palma de Mallorca, 161

Aeródromo de Tablada, Sevilla, 161

Aeropuerto de Málaga-Aeródromo del Rompedizo, 161-163, *161, 162, 163, 164,* 227

Aeropuerto de San Pablo, Sevilla, 161

AIZPURÚA, Manuel, 190, 192

Alameda, Paseo de la, 28, 86, 140

Alameda Principal, n.º 24, 25

Alarcón Luján, n.º 1, 21, 26, 60-61, *61*

Albergue Nacional de Carreteras, Antequera, 128

Alcazaba, 92, 148, 304, 305-309, 314

Alcazabilla, Plan de Ordenación de la calle, 147

Alcolea, n.os 5 y 7, Ronda, 63

Alhambra, Granada, 208

Almacenes Félix Sáenz, 21, 26, 50, 56, *57,* 61

Almacenes Mérida-Hotel Málaga Centro, *252*, 252, 253

Almacenes Schocken, 124, *125*, 195

ALONSO MARTOS, Francisco, 126, *126*, *127*, 137

ÁLVAREZ CAPRA, Lorenzo, 84

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR Y CASTRO, Germán, 167-169, *168*

ÁLVAREZ DE TOLEDO GROSS, Ricardo, 234, 265

ÁLVAREZ GARCÍA-BAEZA, Ramón Aníbal, 137, 145, 148

ÁLVAREZ GIL, Antonio, 312

Amador de los Ríos, n.º 26, 80

Amador de los Ríos, n.º 27, 80

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro de, 108, 110, 114, *122*, 123, 148, 151

Anexo de la Politécnica para la Escuela de Informática, 155

APARICIO, Pedro, *291*

Apartamentos Eurosol, 203, *203*

Apartamentos Ópera, 214

Apartamentos Playamar, Torremolinos, 200, *200*, 201, *201, 217,* 223, 235, 245

Apartamentos Skol, 203, 204, *204*

Arcos, Los, 81

ARMENTEROS, José Luis, 231, 250

Armstrong Rubber Company, West Haven, 250

ARNICHES MOLTÓ, Carlos, 106, 128, 176

ARRESE Y MAGRA, José Luis, 137-140, 143, 148

ARROYO, Ambrosio, 168, 170, 171, *170, 171*

ARUP, Ingeniería, 312

Asilo de Jesús, María y José, 27

Asilo de los Ángeles, 170

ASPLUND, Erik Gunnard, 207

ATENCIA MOLINA, Enrique, 25, 35, 37, 44, 83, 90, 96, 110, 119, 120, *120*, *121*, 135-137, *136*, 141-144, *142, 143, 144, 145*, 147-149, 170-175, *172, 173, 175,* 192, 312, 314

Auditorio Municipal al aire libre, 317-329, *328*

Aula Magna Karl Marx de la Facultad de Económicas, Universidad de Málaga, 259, *260*

Aurora, Parque de la, 151

Avenida de la Rosaleda, 4

Avenida de Carlos Haya, n.º 85, 77

Avenida de la Rosaleda, n.º 3, 28, 87, 88

Avenida de la Rosaleda, n.º 4, 28, 87, *87*

Avenida de Rosales, n.º 6, 80

Avenida, n.º 2, Melilla, 26, 43

ÁVILA, Juan Nepomuceno, 54, 312

AYMERICH AMADIÓS, Manuel, 193, 195, *197, 198*

Ayuntamiento de Málaga, 21, 27, *27,* 39, 58, *58*, 83

BALÓN ALCALÁ, Amparo, 312

Banco Central, 21, 25

Banco de España, 33, 39, *40*

Banco Hispanoamericano, 21, *26,* 27, 57, *58*

Banco Zaragozano, 148, 150

Bar el Copo, Hotel Meliá Don Pepe, Marbella, 214

Barajas, Madrid, *160*

BARBADILLO, Manuel, 249

BARBERO REBOLLEDO, Manuel, 210, *210,* 223

BARRAGÁN, Luis, 69

Barriada Carranque-Barriada Generalísimo Franco, 141, 242

Barriada Ciudad Jardín, 36, 78, 79, 141, 142

Barriada del Palo, Escuela Maternal Santa Lucía, 171, 172, *172*

Barriada de Gamarra, 144, 173

Barriada Haza Cuevas, 142-144, *144*, 146

Barriada Haza del Campillo, promociones Nuestra Señora del Carmen y Nuestra Señora del Pilar, 143, *145*

Barriada Victoria Eugenia, 92

BARRIONUEVO FERRER, Francisco, *291*, 292

Base de hidroaviones, Cádiz, 161

BASELGA NEYRA, Eduardo, 174, *174*

BAUER, Leopoldo, 54, *55*, 69

Bazar Aladino, 192, *192*, 215, 221

BELLOSILLO, Francisco, 228

BENJUMEA VÁZQUEZ, José Manuel, 42

BENJUMEA, Rafael, 82

Biblioteca Antequerana, Antequera, 128, *129*

Biblioteca General, Universidad de Málaga, 292

Biblioteca Municipal Manuel Altolaguirre, 317, 318, *318*

BIDAGOR LASARTE, Pedro, 139, 149

BLANCO-SOLER, Luis, 148, *213, 214*, 221, 237-238, *240*, 253, *254*

BLEIN, Gaspar, 139

Bodegas Barceló, 75, *76*

BOFILL, Ricardo, 286, 287, *288*

BOMBELLI, Lanfranco, 212-214, *213*, 221

BONANTZ, Paul, 137

BONO RUIZ DE LA HERRÁN, Luis, 246, *248*, 280, *281*, *291*, *292*, 293, *293*

BOTELLA ENRÍQUEZ, Aurelio, 167, 168, 170, 171, *170, 171*

BOULLÉE, Etienne-Louis, 20

BREUER, Marcel, 250

BRIOSO MAPELLI, Tomás, *23*, 24, 26, 29, 32, 60, 82

BURGOS CARRILLO, Eduardo, 141, 143, 144, *144, 145,* 173, 175, *175*

CABALLERO MONRÓS, Eduardo, *234*, 238, *241*, 248, *250*, 265

CABANYES MATA, Manuel, 195, *195*

CADARSO DEL PUEYO, Ángel, 193, 195, *197, 198*

Caja Blanca-Espacio de Creación y Arte Joven-Edificio de la Juventud, 317, 320, *322*

Caja de Ahorros de Antequera, 41, 42

Caja de Ahorros de Ronda, 41, 42, 148, 151

Caja Nacional, 167

CAL QUILEZ, Jesús de la, 255, *257*

Calderería, n.º 4, 21, *23*, 27

Caleta, Paseo de la, 20, 23, 25, 30-33, 44, *51*

CÁMARA GUEZALA, Isabel, 264, 312, 314, *315*

Camino Nuevo, n.º 9, 36

Campana, La, 92

Campo de deportes de Vallehermoso, Madrid, 174

Campo de deportes del Frente de Juventudes de Carranque, 173, 174, 175, *175*

Campus del Ejido, Universidad de Málaga, 154, 156, 157, 255, 259, 265, 267

CANDELA OUTERIÑO, Félix, 176, 195, 214, 264

CANTÓ INIESTA, Pablo, 142, 145, 146, *146*

Capilla del Colegio de San Manuel, 32

Capilla-escuela del pantano del Chorro, 214

CAPOTE, Juan Pedro, 242

CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Fray Juan de, 289

Cárcer, n.º 5, 21

Cárcer, n.ºs 2-4, 25

CARE, Servicio Andaluz de Salud, 167

Carlos Haya, n.º 85, 78, *78*

Carlos Haya, n.º 103, 78, *78*

Carmen Rodríguez Acosta, Granada, 92, 93

Carmen, n.º 9, 91

Carretería, n.º 16, 50, 59, *59*

Carretería, n.º 48, 21

Carrión, Edificio, Madrid, 124, *125*

Casa Amatller, Barcelona, 49

Casa Batlló, Barcelona, 49, 57, 243

Casa Bouderè, Antequera, *41*, 41

Casa Bouquet de Fleurs, Bruselas, 55

Casa de las Columnas, 21

Casa Consistorial, Fuengirola, 89

Casa de Correos y Telégrafos-Rectorado de la Universidad de Málaga, 92, 93, 108, 110, 258

Casa de la Cultura, Fuengirola, *292*, 293, *293,* 294

Casa de la Cultura, 147, *147*

Casa de la Misericordia-Hospicio General de la Provincia-Centro Cívico de la Diputación Provincial, 54, *54*

Casa de los Prados, 28, 88

Casa de Mayólica, Viena, 57

Casa de Sindicatos, 165, 166, *166*, 167

Casa de Socorro del barrio del Molinillo, 84, *84*

Casa de Socorro del Llano de la Trinidad, 83, *83*

Casa de Tomás Bolín, 75, 86

Casa de Trinidad Grund, Carratraca, *294*, 295

Casa del Estudiante-Pabellón de Gobierno Adjunto, Universidad de Málaga, 255, *256*

Casa del Jardinero del Parque, 27

Casa del Obispo-Sede EPSA Málaga, 309, 314, 316, *316*

Casa el Remanso, 199

Casa Ethel de Croisset-Chalet Harnden o Harden-Bombelli, Alhaurín de la Torre, 210, 212, *213*

Casa Lange-Pineda Alta, 192, 197-199, *199*, 210

Casa Lleó Morera, Barcelona, 49

Casa Lodge, Marbella, 199

Casa Milà-La Pedrera, Barcelona, 205, 243

Casa Rudofsky, Frigiliana, 210, 211, *211*, 223

Casa Wienzeilehäuser, Viena, 57

Casa-taller del escultor Pedro de Mena-Museo Revello de Toro, 312

Casas de Campos, plaza de la Merced, 19, 314

Casas de Cantó, 142, 145, *146*

Casas de Félix Sáenz, 25, 34, 83, 85

Casino de Artistas, Ronda, 63

Casita del guarda de Villa Rocío, 37

CASTELLANOS, Jesús, 312

Castilla, n.º 85, 78

Castillo de Gibralfaro, 152, 304, 306, 314

Castillo de Santa Catalina, 35, *35*, 44

Castillo del Bil Bil, 35, 36

CASTILLO, Miguel del, 313

CASTRO ANDRADE, Jordi, 317, *318*

CASTRO, Manuel, 280

Catedral de Málaga, 61, 195

Catedral de Burgos, 32

Catedral de Toledo, 32

CAZALLA, Diego de, 312

Centro Andaluz de las Letras, 21, 25, 34

Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (cacmálaga)-Mercado de Mayoristas, 40, 163, 164, 166, 167

Centro Cívico de la Diputación Provincial-Casa de la Misericordia u Hospicio General de la Provincia, 54, *54*

Centro de Formación de Profesorado, Universidad Complutense de Madrid, 208

Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romero-Complejo Educativo de Cheste, CECHESTE, Valencia, 267

Centro de Universidades Laborales José Utrera Molina-IES 'Universidad Laboral' de Málaga, 265, *266*

Centro de Salud de Huelin, 320, *321*

Centro de Servicios Sociales Comunitarios Bailén-Miraflores «Marques de Ovieco», 319, *319*

Chalé para José María Pérez Carasa, Punta Umbría, 121

Chalé para Juan del Río, 121, *121*

Chalé Plus Ultra, Gibraleón, 121

Chalet Harnden o Harnden-Bombelli-Casa Ethel de Croisset, Alhaurín de la Torre, 210, 212, *213*

CHASTANG BARROSO, José, 260, *262*, 264

CHINARRO, Emilio, 242

Cine Actualidades, 151

Cine Albéniz, 41, 147

Cine Barceló, Madrid, 123, *124*

Cine Capitol, Madrid, 195

Cine Echegaray, 39, *40*, 40

Cine Europa, Madrid, 123, *124*

Cine Gades, Cádiz, 123

Cine Goya, 64, *64*, 125

Cine Moderno, 64

Cine Petit Palais, 25, 64

Cine Torcal, Antequera, 172

Cisneros, 13, 24, 60, *60*

Ciudad de la Justicia, 324, *325, 326*

Ciudad de Melilla, Paseo marítimo, n.º 23, 202

Ciudad Deportiva de Carranque-Campo de deportes del Frente de Juventudes, 173-175, *175*

Ciudad Sindical de Vacaciones Residencia Tiempo Libre-Ciudad Residencial para Productores, Marbella, 193, 195, *196, 197, 198,* 199, 206, 210, 223

Cleveland Museum of Art, 250

Club Náutico de Torre del Mar, Vélez Málaga, 214, *214*

Club Náutico, San Sebastián, 192

COHLER, J., 71

Colegio Campo del Sur de Cádiz, 92

Colegio de Arquitectos de Málaga, 25, 86

Colegio de Huérfanos Ferroviarios, Torremolinos, 126, *126,* 127, *127*, 265

Colegio de Médicos, 75, 76

Colegio de la Presentación, 21, 28, 29, *30*

Colegio de las Esclavas, 30

Colegio de las Teresianas-Colegio para 800 alumnas, 210, *210*

Colegio de los Ángeles Custodios, 37

Colegio de Gamarra, 173, *173*

Colegio del Monte, 37

Colegio el Mapa, 92

Colegio de los Salesianos-Iglesia de María Auxiliadora, 253

Colegio de Sordomudos la Purísima, 90

Colegio para 800 alumnas-Colegio de las Teresianas, 210, *210*

COLLCUTT, Thomas Edward, *41*, 41

Colonia la Herradura, Frankfurt, *79*

Colonia de Santa Inés, 73

Columbushaus, 195

Compañía Internacional de Telecomunicación y Electrónica S.A. (Citesa), 228, 230, *231*, 233

Complejo Educativo de Cheste, CECHESTE-Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romero, Valencia, 267

Conde de Ureña, n.º 22, 36

Conde de Ureña, n.º 37, 38

Conjunto de Kiefhoek, Rotterdam, *79*

Conjunto Gallaratese, Milán, 290, *290*

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 155, 158

Convento-Iglesia de Santa María de Belén «Stella Maris», 215-217, *216*, 222

Coracha, Barrio de la, 304-307, *305*

Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático, 172

Córdoba, n.º 4-Caja Nacional, 167

CORT, César, 139, 141

Cortina del Muelle, n.º 5, 27, *29*

Costa Rica, n.º 6, 80

CRUZET, José, 74

Cuartel de la Aurora, 162

Cuartel de Segalerva, 80

CUERVO GONZÁLEZ, Jerónimo, *19*, 23, 32, 312

Dammerstock, 145

DE LA CAL QUILEZ, Jesús, 255, *257*

DE LA-HOZ ARDERIUS, Rafael, 187, *189*, 190, 200, 202, 203, *203*, 217, *217*, 218, *218, 219*, 220, 222, 223, 231, 260, *262*, 264

Delegación de Hacienda de Málaga, 248, 250, *250*

DELGADO, Juan Francisco, 94

DENDARIANA, Carlos, 94

«Desfile del Amor», Edificio de viviendas, 114, 116-118, *116*, *117,* 151

DÍAZ CASADO, Antonio, 312

DÍAZ ROMERO, Miguel Ángel, 312

Diputación Provincial, 148, 326, 327, *327*

Discoteca Cotton Club, Hotel Puente Romano, Marbella, 289

DOMÉNECH I MONTANER, Lluis, 49

Domingo Corpas Arquitectura, *252*, 253

DOMÍNGUEZ, Antonio, 90

DOMÍNGUEZ, Martín, 176

DOMÍNGUEZ ESTEBAN, Martín, 128

DOMÍNGUEZ OJEA, Jacobo, 317, *318*

Don Juan de Austria, 26 y 28, 64

DORRONSORO FERNÁNDEZ, José Luis, 245-246, *246-247*, 248-249, *250*, 255, *256*

D'ORS, Víctor, 137, 139

Echegaray, n.º 1, 21, 25

Echegaray, n.º 2, 21, 25, 62, *63*

Echegaray, n.º 3, 21, 26, 61, 62, *62*

ECED Y ECED, Vicente, *125*, 195

Edificio Caja de Málaga-Unicaja, 247, 248, *249*

Edificio de la Cooperativa de Aviación-Edificio Loreto, 245, *246*

Edificio de Servicios Múltiples-Edificio Negro, 250, 251, *251*

Edificio de Usos Sociales, calle Sierra de Gata, 323, *323, 324*

Edificio de viviendas en la calle Císter, n.º 19, 113, *113, 114,* 117, 119, *172*

Edificio de viviendas en la calle Compás de la Victoria, n.º 4, 120

Edificio de viviendas en la calle Viriato, n.º 20, Madrid, 113, *114*

Edificio de viviendas en la calle Franklin, París, 113, *114*

Edificio de viviendas en la plaza de Olletas, n.º 1, 120, *120*

Edificio de viviendas en la plaza de Uncibay, n.os 7-9, 119, 120, *120*

Edificio de viviendas para trabajadores de Obras Públicas, 242, *243*

Edificio de viviendas de la Wilhemstrasse, Berlín, 295

Edificios Jábega III y *IV-Edificios de viviendas de la Diputación de Málaga*, 246, *248*

Edison, n.os 5-7, 90

Ejido, Campus del, Universidad de Málaga, 154, 156, 157, 255, 259, 265, 267

Ejido, Plaza del, 154, 155, 156, 157, 158

Ejido, Grupo Escolar Conmemorativo Reyes Católicos, Escuela de Magisterio Teresa de Aspiazu y Graduadas Anejas, 157, 159

El Corte Inglés, 253, *254*

ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, 306

Equitativa, La, 195, *195*

ESCASSI CORBACHO, Andrés, 137, *252*, 253-254

Escalera de la Granja, Toledo, 306

Escorial, Monasterio de San Lorenzo del, 138

Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, 172

Escuela de Arte Dramático y Conservatorio Superior de Música, 172

Escuela de Comercio, 155, 158

Escuela de Comercio e Instituto de Martiricos-Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud (Enfermería) e Instituto Nuestra Señora de la Victoria, Universidad de Málaga, 154, 157, 207-209, *208, 209*

Escuela de Especialistas, Tripulantes y Observadores, 161-163

Escuela de Informática, 155, 160

Escuela de Magisterio Teresa de Aspiazu y Graduadas Anejas en el Ejido, Grupo Escolar Conmemorativo Reyes Católicos, 156, 157, *157*, 159

Escuela Maternal Santa Lucía, 171, 172

Escuela de Peritos, Escuela de Trabajo-Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga, 154-160, *155*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Escuela Universitaria de Ingenieros Técnicos Industriales, Universidad de Málaga, 255, *257*

Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud (Enfermería)-Instituto Nuestra Señora de la Victoria, Instituto y Escuela de Comercio de Martiricos, Universidad de Málaga, 154, 157, 207-209, *208, 209*

Escuela Universitaria de Ingenieros Técnicos Industriales-Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Málaga, 255, *257*

Especerías, n.º 1, 21, 25, *26*

Especerías, n.º 3, 21, 25

ESPIAU Y MUÑOZ, 70, 71

Espinel, n.os 19 y 21, Ronda, 63

Esposizione Universale Roma «EUR42», 155

ESTRADA ROMERO, Francisco, 214, *214*

Estación de autobuses, 273, *275*, 278, *278*, 281, 285-287, *286*, *287*

Estación de Porto Pí, Madrid, 127

Estación de suburbanos, 33, *33*

Estadio Gerland, Lyon, 286, *286*

Estadio deportivo la Rosaleda, 120, *121*, 135, 136, 171

ESTEVE MONASTERIO, Eduardo, 30, 164

ESTEVE, José Luis, 195, 242

Estudio Lamela, 236, 237, *238*, 245, *245*

Eugenio Sellés, n.º 13, 36

Eurocom, Edificio, 273

Eurosol, Apartamentos, 203, *203*

Exposición Hispano-Americana, 37, 70

Fábrica de cemento Portland, la Araña, 73, 85

Fábrica de ladrillos Santa Inés, 72, 73, *73*

Fábrica de Lapeira (Metalgraf), 74, 85

Fábrica de pavimentos García y Herrera, 73, *74,* 92

Fábrica de Tabacos, 73, 90, 93, 94, 95

Fábrica de Tabacos, Tarragona, 94

Facultad de Bellas Artes-Escuela de Peritos-Escuela de Trabajo, Universidad de Málaga, 154, 155, *155*, 157, 159, 160

Facultad de Derecho, Universidad de Málaga, *292*, 293

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 260, *262*, 265

Facultad de Medicina, Universidad de Málaga, 259, *261*, 265

Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación, Universidad de Málaga, *291*, 292

Farmacia Méndez, 172, 192

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 138, 231-233, *232*

FERNÁNDEZ CASADO, Carlos, 229

FERNÁNDEZ OYARZÁBAL, José, 280, *281*

FERNÁNDEZ SHAW, Casto, 32, 127, 137, 148

Fernández Shaw, n.º 4, 63, 64

Fernández Shaw, n.º 14, 36

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, *292*, 293, *293*, 312

FERNÁNDEZ, Damaris, 232

FERNÁNDEZ-VALLESPÍN, Ricardo, 137, 154, *154,* 155, *155, 156,* 157, *157,* 158, *158, 159*, 160

FERRATER, Carlos, 306

Ferrocarriles Andaluces-Palacio de la Tinta, 21, 28, 29, *29*

Finca de la Concepción, 151

Finca de San José-Noviciado de San Juan de Dios, 172

FISAC SERNA, Miguel, 137, 154, *154,* 155, *155, 156,* 157, *157,* 158, *158, 159,* 160, 206-210, *208*, *209*, 221-224

FRECHILLA CAMOIRAS, Javier, 324, *325, 326*

Fuente de la Caracola, 89

Fuente del Cántaro, 89

Fuerte, Grupo de viviendas El, 141

FUEYO MARÍN, José, 257-258, *258*

Fundición de Plomo de los Guindos, 309, *310*

GALÁN LECHUGA, Antonio, 214

GALÁN VALLEJO, Joaquín, 320, *321*

GALLEGO DOMÍNGUEZ, Isidro, 312

Gamarra, 144, 173, *173*, 176

GANA, Luis M.ª, 214

GANTES RODRÍGUEZ, Raul, 163, 164

Garaje Catedral, 195

GARAY Y GARAY, Eduardo de, 167

GARCÍA BAEZA, Cristina, 306, 307

GARCÍA DE CASTRO PEÑA, Rafael, 230, *231*

GARCÍA ESCUDERO, Felipe, 174, *174*

GARCÍA DE PAREDES, José María, 190, 215, 216, *216*, 221, 222

GARCÍA GARCÍA, Salvador, 312

GARCÍA GARRIDO, Antonio, 190, 215, *215*, 240-243, *242-244*, 259, *260*

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 137, 142, 145, 146, *146*, 148, 167

GARCÍA MORALES, Mariano, 94, 95

GARCÍA TAPIA, Bernardo, 313

GARCÍA-VILLANOVA RUIZ, Julio, 305

GARNIER, Tony, 286, *286*

GAUDÍ, Antoni, 49, 243

Gaudí, Edificio, 243, *244*

General Textil España e *Hilados y Tejidos Málaga S.A. (Hitemasa)-Industrias Textiles del Guadalhorce (Intelhorce)*, 228, *229*, 230, 233

Gibralfaro, 151, 152

Glorieta de las Provincias del Parque, 89

GLUCKMAN, Richard, 312, 314, *315*

Gobierno Civil, 147

GÓMEZ MARTÍN, Rafael, *294*, 295

GONZÁLEZ CRUZ, José Luis

GONZÁLEZ EDO, José Joaquín, 41, 108-110, 114-121, *115*, *116*, *117*, *118*, *119*, 125, 128, 137, 139, 140, 147-153, *149, 150, 151, 152, 153,* 157, 190, 243, 276, 285

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco, 312, 314

GONZÁLEZ FERRO, María, 317

GONZÁLEZ GARCÍA, Javier, 312

GONZÁLEZ-STEFANI BELTRÁN DE LIS, Francisco, 94

GONZÁLEZ, Aníbal, 70, 71, 95

GROPIUS, Walter, 145

Grupo del Canódromo, 79

Grupo Escolar Conmemorativo Reyes Católicos-Escuela de Magisterio Teresa de Aspiazu y Graduadas Anejas, 157, *157*, 159

Guadalhorce, Parque de la desembocadura del, 151

GUERRA, Fernando, 94

GUERRERO STRACHAN, Fernando, *22*, *23*, 24-27, *25*, *26*, *27*, 29, 30, *32*, 32, 34-37, *38*, 43, 44, 48, 57, *58*, 59, 62, *63*, 70, 82, 83, 86, 96, 97, 120, *121*, 125, 135-137, 141, 143, 144, *145*, 171

GUERRERO-STRACHAN ROSADO, Fernando, 24, 84, *136*, *144*

GUTIÉRREZ LESCURA, José, 143, 144, *144*, *145*

GUTIÉRREZ ISTRIA, Andrés, 214

GUTIÉRREZ SOTO, Luis, 40, 190, 259-260, *261*, 106, 107, 109, 123, *124*, 127, *128*, 137, 138, 160-166, *161, 162, 163, 164, 166, 167*

GUTIÉRREZ, Pedro Alonso, 62, *63*

Hacienda Altamira, 81

Hacienda de Bella Vista, 34

Hacienda la Virreina, 81

HARNDEN, Peter G., 190, 212-214, *213*, 221

Harnden, Casa o Chalet, Harnden-Bombelli-Casa Ethel de Croisset, Alhaurín de la Torre, 210, 212, *213*

HARO, Enrique, 289

HEREDIA CIVANTOS, María José, 312

HERNÁNDEZ GIL, Dionisio, 250, 251, *251*

HERRÁIZ TOLEDO, José Emilio, 250

HIDALGO PRIETO, Rafael, 306

HINGE HAMP, Stanley, *41*, 41

Hipódromo de la Zarzuela, Madrid, 176, 220

HOFFMAN, Josef, 148, 286, *287*

Hogar del jubilado, 144

Hospital Carlos Haya, 167-169, *168*, *169*

Hospital Cruz Roja, 79, 142, 143

Hospital del Tórax-Sanatorio Antituberculoso, Campanillas, 168, 170, *170, 171*

Hogar Virgen de la Esperanza, Torremolinos, 160, *160*

Hotel Alay, 203, 204, 217

Hotel América Palace, 83, 85

Hotel Caleta Palace, 25, 95, *96*

Hotel Don Carlos-Marbella Palace Hilton, 203, 204, *204*

Hotel Málaga Centro-Almacenes Mérida, *252*, 252-253

Hotel Málaga Palacio, 192-194, *194*

Hotel Marbella Palace Hilton-Hotel Don Carlos, 203, 204, *204*

Hotel Pez Espada, 192, 193, *193*, 194, 221, 223

Hotel Príncipe de Asturias o Miramar, 25, 34, 84, 146

Hotel Reina Victoria, Ronda, 41, *41*

Hotel Victoria, Sevilla, 24

Hotelito de la calle Goethe, 35

Hurtado de Mendoza, n.º 7, 76

Hurtado de Mendoza, n.º 8, 36, *37*

Hurtado de Mendoza, n.º 10 (CUCEMA-Lucía), 76

Hurtado de Mendoza, n.º 15, 36, 75, *77*

IES Cánovas del Castillo, 157

Iglesia-Convento Santa María de Belén «Stella Maris», 215-217, *216*, 222

Iglesia de María Auxiliadora-Colegio de los Salesianos, 253

Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Fátima, 32 , 215

Iglesia Parroquial de Santa Rosa de Lima, 215, *215*

Iglesia del Sagrado Corazón, 32, 32

Iglesia de San Miguel del Miramar, 24, 32

Iglesia de San Nicolás, Miranda de Ebro, 145

Iglesia de San Pablo, 32

IGLESIAS PÉREZ, Manuel, 250

IGLESIAS SÁNCHEZ SOLÓRZANO, Gonzalo, 79

Industrias Textiles del Guadalhorce (Intelhorce)-General Textil España e *Hilados y Tejidos Málaga S.A. (Hitemasa)*, 228, *229*, 230, 233

Instalaciones Deportivas Universitarias, Barcelona, 174, *174*

Instituto de Enseñanza Media del Ejido, 155-159, *158*, *159*

IES 'Universidad Laboral' de Málaga-Centro de Universidades Laborales José Utrera Molina, 265, *266*

Instituto Laboral, Daimiel, 207

Instituto de Nuestra Señora de la Victoria y Escuela de Enfermería de la Universidad de Málaga, Martiricos, 154, 157, 207, *208, 209*

Instituto Pedro Espinosa, Antequera, 214

Italcable, 74

JAÉN ALBAITERO, Manuel, 190, 203, 204, *204*

JAÉN DE ZULUETA, Manuel, 190, 203, 204, *204*

Jardín Botánico de Montjuïc, Barcelona, 306

Jardines de Puerta Oscura, 306

JÁUREGUI BRIALES, Juan, 137, 141-144, *142, 143, 144, 145,* 146-148, 154, *155*, 157, *157*, 160, 163, 165, 173, 175, *175*, 190, 192, 193, *193, 194,* 195, *195*, 223, 312

Jefatura de Obras Públicas, 153, *153*, 154

Jefatura Provincial de Sanidad, 166, 167, *167*

JIMÉNEZ MONTOYA, Salvador, 312

JOYA CASTRO, Rafael de la, 210, *210*, 223

Juan Díaz, n.º 4, 21, *23*, 25

Juan Sebastián Elcano, n.º 22, 80, 81

Juan Sebastián Elcano, n.º 57, 80

Juan Valdés, n.º 8, 78

Juan Valera, n.º 18, 36

Junta de Obras del Puerto, 39, *39*

Juzgados en Muelle Heredia, 148

LA-HOZ ARDERIUS, Rafael de, 187, *189*, 190, 200, 202, 203, *203*, 217, *217*, 218, *218, 219*, 220, 222, 223, 231, 260, *262*, 264

LABAYEN, Joaquín, 192

Laboratori d'arquitectura Francesc Quetglas, Palma de Mallorca, 233

Laboratorio da Sustentabilidade, A Coruña, 232

Laboratorio de Control de Calidad del Ministerio de la Vivienda-Laboratorio de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 230, *232*, 233

Lamela, Estudio 236-237, *238*, 245, *245*

LAMELA MARTÍNEZ, Antonio 190, 200, *200*, 201, *201*, 202, *202, 217*, 223, 234, 236, *236-237*, 278, *279*

LE CORBUSIER, 43, 116, 123, 126, 127, 192, 193, 197, 201-204, 207, 212, 235

LEDOUX, Claude-Nicolas, 20, 43

LEQUEU, Jean-Jacques, 20

LEVARD & LAHALLE, 35, *35*

Liborio García, n.º 8, 55, *56*

Limonar, n.º 28, Paseo del, 36

LLORENS DÍAZ, Manuel, 30, 55

Lonja, Barcelona, 39

LOOS, Adolf, 18, 20

LÓPEZ OTERO, Modesto, 148

LÓPEZ PALANCO, Alberto, 203, 204, *204*, 255, 259, 264

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, 324, *325, 326*

Loreto, Edificio-Edificio de la Cooperativa de Aviación, 245, *246*

LÓRING MARTÍNEZ, Fernando, 82

Luis de Maceda esquina a Conde de Ureña, 76

LUQUE NAVAJAS, Antonio, 245, *246*

Luz, Edificio, 234, *235*

MACHUCA SANTA-CRUZ, Luis 246, *248*, 280, *291*, *292*, 293, *293*, 326, *327*

MACKINTOSH, Carles Rennie, 55

Madre de Dios, n.º 40, 21

Magisterio, Escuela Teresa de Aspiazu y Graduadas Anejas, Grupo Escolar Conmemorativo Reyes Católicos en el Ejido, Málaga, 157, *157,* 159

Málaga Cinema, 40, 92, 110, 122-125, *122, 123*, *125,* 172

Malagueta, Ordenación de la, 149, 151

Malagueta, Parque de la, 151

Malagueto, Edificio, 240, *242*

Manantiales, Los, Torres, Torremolinos, 203-206, *205*, *206*, 223

MANSARD, Jules Hardouin, 21

MANUEL BRINGAS, José, 148

Manzana Central del PERI Trinidad-Perchel, 282, *282*

MARCIDE ODRIOZOLA, Martín José, 167

María Cabrera, n.º 17, Ronda, 63

Mariano de Cavia, n.º 45, 80

Mariano de Cavia, n.º 55, 80

MARÍN MALAVÉ, Juan Antonio, 306, 307

MARÍN, Luis, 289

Marqués del Vado del Maestre, n.º 3, Plaza del, 21, 25

Martín de la Plaza, n.º 7, 78

MARTÍN DELGADO, Rafael, 264, 312, 314, *315*

MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel, 313

MARTÍNEZ-FEDUCHI RUIZ, Luis, *125*, 195

MARTÍNEZ LAPEÑA, José Antonio, 306, 322

Martiricos, Capilla y salón de actos-Escuela de Comercio de Málaga-Ampliación de Escuela de Comercio con Instituto de Enseñanza Media, 154, 157, 207 y ss., *208, 209*

Matadero, 97, *97*

MEDINA, María, 312

Melilla, Edificio, 31, 234, *236*, 245

MENDELSOHN, Erich, 118, 124, *125*, 195

Mercado de Abastos de Atarazanas, 36, 56

Mercado de Bailén, 164, 165, *165*

Mercado de Mármoles, 164, 166, *166*

Mercado de Mayoristas-Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (cacmálaga), 40, 163, 164, 167, 312

Mercado Municipal de los Boliches, 89

Mercado de Salamanca, 28, 36, 87, 88, 164

Merced, Plaza de la, 19

Metalsa, 74

MEXIA, Ricardo, 230

MIES VAN DER ROHE, Ludwig, 188, 251

Ministerio del Aire, Madrid, 160

Miramar, n.º 7, Paseo del, 88

Miramar, n.ºs 12-14, Paseo del, 88

Miramar, n.º 21, Paseo del, 36, *36*

Miramar, Paseo del, 20, 28, 30, 146

Molina Lario, n.º 25, 60, 61, *61*

Monasterio de las Huelgas, Burgos, 32

Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 138

Montaño, n.º 16, 21

Monte de Sancha, n.º 14, 36

MORENO BARBERÁ, Fernando, 265, *266*, 267

MORENO MONROY, José, 241

MORENO PERALTA, Salvador, 39, 234, 274, 276, *277*, 282, *282*, 301, 313

MORETTI, Luigi, 260

MORILLA CABELLO, Fernando, 32, 190, 192, *192*, 215

MOSHER, Robert, 198, 199, *199*, 221

MOYA BLANCO, Luis, 137, 147, *147*

MOYA LLEDÓS, Emilio, 148

MUGURUZA OTAÑO, Pedro, 137, 141

MUÑOZ AGUILAR, Natalia, 323, *323,* 324, *324*

MUÑOZ MONASTERIO, Manuel, 192, 193, *193*

Museo Arqueológico y de Bellas Artes (Museo de Málaga)-Palacio de la Aduana, 147, 309, 313

Museo Carmen Thyssen-Palacio de Villalón-Palacio de los Condes de Villalón 308, 309, 312, *313*

Museo Casa de las Muñecas, 314

Museo del Patrimonio de Málaga (MUPAM), 305, 306

Museo Picasso Málaga (mpm)-Palacio de Buenavista-Palacio de los Condes de Buenavista 308, 309, 312-314, *315*, 316

Museo Revello de Toro-Casa-taller del escultor Pedro de Mena, 312

Museo del Vidrio y el Cristal, 312

NAVARRO, Roberto, 94

NEUTRA, Richard, 37

NIEMEYER, Óscar, 190, 195, 197, 214

Niño de la Oca, 94

Nogalera, Urbanización-Conjunto comercial y residencial la, Torremolinos, 200, 201, *202*

NOLASCO VENTURA, Pedro, 313

Noviciado de San Juan de Dios-Finca de San José, 172

NOVILLO FERTRELL, José, 23, *24*, 24, 29, 30

Obra Sindical del 18 de Julio, Pabellón Anexo del Sanatorio Francisco Franco, 172

O'BRIEN, Julio, 28, 29, *29*, 30, *30*

OCARCI, Andrés L., 30

Octavio Picón, n.º 24, 36

Oficina Municipal de Turismo, Carratraca, 295

OLANO GURRIARÁN, César, 190, 234, *235*, 312

OLIVARES JAMES, Gerardo, 187, *189*, 190, 200, 203, *203*, 217, *217*, 218, *218*, 219, *219*, 223, 260, *262*, 264

OLMEDO CHECA, Manuel, 305

Olózaga, n.º 10, 21

Ópera, Apartamentos, 214

Ordenación del paseo marítimo de la Malagueta, 149, 150

ORELLANA ORTEGA, Federico, 259, *260, 305*, 306

ORTEGA RUIZ, Óscar, 309, *310*

ORTEGA Y MARÍN, José, 92, 137, 143, 144, *144*, *145,* 173, 175, *175*

OTAMENDI MACHIMBARRENA, Joaquín, 108

Pabellón anexo del Sanatorio Francisco Franco de la Obra Sindical del 18 de Julio, 172

Pabellón deportivo Juan Gómez «Juanito», Fuengirola, 293, *293*

Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1900, 69, 71

Pabellón de Gobierno Adjunto-Casa del Estudiante, Universidad de Málaga, 255, *256*

Pabellón Herrera Oria, 82

Pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 37, 70, *71*, 84

Pabellón Suizo, París, 207

Padilla, Calle, Madrid, 165, 166, *166*

PAGÁN, Luis Alfonso, 203, 205, *205, 206*

Palacio de la Aduana-Museo Arqueológico y de Bellas Artes (Museo de Málaga), 147, 309, 313

Palacio de Biedmas-Museo del Vino, 312

Palacio de Congresos y Exposiciones, Torremolinos, 187, *189*, 217-219, *217, 218,* 221, 223

Palacio de la Tinta, 21, 28, 29, *29*

Palacio de Monterrey, 69

Palacio Provincial de Biblioteca, Archivo y Museo-Casa de la Cultura, 147, *147*

PALACIOS RAMILO, Antonio, 137, 148, 172

Palacio de Villalón-Palacio de los Condes de Villalón-Museo Carmen Thyssen, 308, 309, 312, *313*

Palacio del Conde de Navas-Museo Interactivo de la Música, 312

Palacio del Obispo, 37, 84

Palacio Ducal de Venecia, 32

Palacio Episcopal de Málaga, 37, 61, 314

Palacio Stoclet, Bruselas, 286, *287*

PALACIOS RAMILO, Antonio, 82, 108, 110, 111, *111*, *112*, 113, *113*, 114, *114,* 117, 119, 120, 121, 125

Parador Nacional de Gibralfaro, 151, 152, *152*

Paraninfo-Salón de Actos de la Facultad de Económicas, Universidad de Málaga, 259, *260*

PARDO CALVO, Fernando, 313

Parque de la Aurora, 151

Parque de la desembocadura del Guadalhorce, 151

Parque de Málaga-Paseo del Parque, 140, 305, 306

Parque de la Malagueta, 151

Parque de San Antonio, 25

Parque Tecnológico, 308

Parquemar, Edificio, 236-237, *238*

Paseo de Reding, n.º 16-Edificio de viviendas «Desfile del Amor», 114, 116-118, *116*, *117,* 151

Paseo de Salvador Rueda, n.os 3-5, 90

Paseo de Salvador Rueda, n.º 9, 80

Paseo de Salvador Rueda, n.os 11-13, 90

Paseo de Salvador Rueda, n.os 15-17, 91

Paseo de Sancha, n.º 14, 80

Paseo de Sancha, n.º 34, 85

Paseo Grice Hutchinson, n.º 12, 82

Paseo de Juan de Temboury, 306

Pedrera-Casa Milá, Barcelona, 205, 243

Pensión Limonar, 33

PEÑALOSA, Francisco, 39

PÉREZ CARASA, José María, 121

PÉREZ DE LA FUENTE, Iñaki, 306, 307, *307*, 314

PÉREZ DE LA FUENTE, Javier, *301*, 319, *319*, 320, *322*, 327, 328

PÉREZ MORA, Ángel, 313

PÉREZ SIMONET, Juan J., 142, *142*, 143, *143*

PÉREZ VILLALTA, Guillermo, *294*, 295

PERRET, Auguste, 123, *124*

Perú, n.º 1, 31, *31,* 36

Perú, n.º 3, 31, *31,* 36

PESQUERA GONZÁLEZ, Eduardo, 314, 315, *316*

Pineda Alta-Casa Lange, 192, 197-199, *199*, 210

Pinos, Los, 80

Pintor Rodríguez Salinas, n.º 8, 36

Pintor Sorolla, n.º 23-Santa Catalina, n.º 2, 246, *247*

Pisos de Félix Sáenz, 25, 34

PIWKO, Otto, 214

Plan de construcciones sanitarias del Patronato Nacional Antituberculoso, 168, 170, 171

Plan General de Ordenación de Málaga al Este del Río Guadalhorce de 1971, 234, 255, 259, 265

Plan General de Ordenación Urbana de Málaga de 1950, 149, 233-234, 241, 255

Plan General de Ordenación Urbana de Málaga de 1983, 234, 273-281, 285, 301

Plan de Ordenación de la calle Alcazabilla, 147

Playamar, Urbanización, Torremolinos, 200, *200*, 201, *201, 217,* 223, 235, 245

Plaza de la Aduana, 172

Plaza del Ejido, 154-158, *155, 156*

Plaza de España, Sevilla

Plaza de la Marina, 140, 148, 150, 279, *279*, *280*

Plaza de toros de Andalucía la Nueva, 214

Plaza de Félix Sáenz 50, 279, 280

Plaza de Uncibay, 279, 280, *281*

Plaza de Uncibay, n.os 7 y 9, 171

POBLACIÓN KNAPPE, Eleuterio, 214

Polideportivo de Carranque-Campo de deportes del Frente de Juventudes, 173, 174, 175, *175*

Politécnica, Edificio del Anexo para la Escuela de Informática, Universidad de Málaga, 155, 160

Posada Mesón de la Victoria-Museo de Artes y Costumbres Populares, 314

POZO, Aurelio del, 289

Pueblos de colonización de la provincia de Málaga, 144

PUIG I CADAFALCH, Josep, 49

QUERO CASTANYS, Damián, 234, 274, 276, *277*, 301

Radburn Garden, New Jersey, 142, 144

RAMÍREZ, Juan Antonio, 187, 188, 190-192, 194-195, 197, 288, *289*

RAMOS GUERBÓS, Eduardo, 240, 242-243, *242-244*, 259, 260

Rancho Domingo, Benalmádena, 199

Real Cinema, Madrid, *122,* 123

Rectorado de la Universidad de Málaga-Edificio de Correos, 92, 108, 110, 93, 258

Reding, n.º 16-Edificio de viviendas «Desfile del Amor», 114, 116-118, *116*, *117,* 151

Refinería de aceite en la calle Malpica, 74, *74*

Reordenación de la calle Alcazabilla, 111-113, *111*, *112*

Residencia para pensionistas de la Renfe, San Juan, Alicante, 127

Residencia Sanitaria Carlos Haya, 167, 168, *168,* 169, *169*

Residencia Universitaria de Estudiantes, Universidad de Málaga, 322

Restaurante Limonar 40, 24, 24

Retablo de la Virgen de la Soledad de San Pablo (Metalsa), 75

REY BARREIRO, José Luis, 233

RIPOLLÉS DE PALACIOS, Ernesto, 168, 170, *170*, 171, *171*

Rivas Fernández, n.º 8, 144

RIVERA VALENTÍN, Manuel, 23, 24

RIVERA VERA, Manuel, 23-27, *26*, *27*, *28*, 29, 30, 39, *40*, 43, 44, 48, 50, 53, *53*, 54-58, *57, 58,* 59, *59,* 60, 61, *61, 62*, 64, *64*, 83

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Miguel, 306

RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, Fernando, 257-258, *258*

ROKISKI, 242

ROLDÁN MATEO, Rafael, 291, 312, *313*

ROMERO TEIJO, Sonia, 232

Ronchamp, Capilla Notre Dame du Haut, 197

ROQUISQUE, José Luis, 242

Rosaleda-Martiricos-Nuevo estadio deportivo, 135, *136*, 171

Rosales, n.º 12, Avenida de los, 31

ROSSI, Aldo, 290, *290*, *294*, 295

RUBIO SÁNCHEZ, Daniel, 24, 25, 28-30, 36, *41*, 41, *42*, 43, 79, 86, 88, 123, 128, *129*, 164

RUBIO TORRES, Antonio, 30, 89

RUCABADO, Leonardo, 69

RUCOBA Y OCTAVIO DE TOLEDO, Joaquín de, 23, 56

RUDOFSKY, Bernard, 190, 211, *211*, 212, 214, 223

Rudofsky, Casa, Frigiliana, 210, 211, *211*, 223

RUIZ FERNÁNDEZ, Antonio, 23, 32, 36, 55

SAARINEN, Eero, 195

SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier, 205

Sagasta, 5, 28, 88, *89*

Sagrario (Catedral de Málaga), 61

SAGEBIEL, Ernst, 137

SALABERT SANCHO, Juan

Salón de Actos de la Facultad de Económicas-Paraninfo, Universidad de Málaga, 259, *260*

Salvador, El, n.º 3, 31

Salvago, n.º 2, 21, 27

Salvago, n.º 3, 21, 27

San Guillermo, 81

San Ignacio de Loyola, n.º 1, 21, 25, *25*

San Juan, n.º 20, 21, 27

SAN MARTÍN OLEA, Francisco, *291*, 292

Sanatorio Antituberculoso de Campanillas-Hospital del Tórax, 168, 170, *170, 171*

Sancha, Paseo de, 20, *51*

Sánchez Borrero, n.º 4, 77

Sánchez Borrero, n.º 6, 77, *78*

SÁNCHEZ ESTEVE, Antonio, 40, 108, 110, 117, 120, 121, *121*, *122*, 123, *123*, 124, 125, *125*, 137, 172

SÁNCHEZ MOLES, José Luis, 309

Sánchez Pastor, n.º 6, 34, 34

SANGUINETTI, Santiago, 63, *63*

Santa Catalina, n.º 2-Pintor Sorolla, n.º 23, 246, *247*

SANTA CRUZ, Ricardo, 30

Santa María, n.os 25, 26

SANTOS REIN, José María, 190, 203, 204, *204*

SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIEROLA, José María, 162, *162*

Seagram Building, Nueva York, 251

Sebastián Souvirón, n.º 8, 21, 25

Sede administrativa de Emasa, 75, *75*

Sede de la Compañía de Jesús, 32

SEGUÍ PÉREZ, José, 149-151, 234, 273, 274, *275*, 276, *277*, 278, *278*, 283, *283*, *284*, 285, 286, *286*, *287*, *289*, 290, *290*, 295, *295,* 301, 312, 324, *325*, *326*

Seminario de Málaga, 25, 37, 82

SERRANO SUÑER POLO, José, 137, 242

Servicio Andaluz de Salud-CARE, 167

Sevilla, n.º 9, Ronda, 51, *52,* 63, *63*

Siemenstadt, 145

Sindicatos, Casa de los, 165-167, *166*

Skol, Apartamentos, 203, 204, *204*

SMITHSON, Alison, 322

SMITHSON, Peter, 322

SOLÀ-MORALES, Manuel, 279, *279*, *280*

SOLER SERRATOSA, Pau, *305*, 306

SPEER, Albert, 137

«Stella Maris», Convento-Iglesia de Santa María de Belén, 215-217, *216*, 222

STRACHAN Y VIANA CÁRDENAS, Eduardo, 23, 24, 82

Taillefer, Edificio, 148

TALAVERA, Juan, 71, *72*

Teatro Cervantes, 283, *283*, *284*, *290*, 291

Teatro Cervantes, Jaén, 26, 43

Teatro-Cine Albéniz, 147

Teatro-Cine Echegaray, 39, *40*, 40, 64

Teatro-Cine Gran Olimpia, 167

Teatro-Cine Torcal, Antequera, 40, 42, 92, 123, 128, *122*

Teatro del Mondo, Bienal de Venecia de 1979, *294*, 295

Teatro Romano, 148, 306, *307*, 308, 309, 314

Teatro Vicente Espinel, Ronda, 63, 295, *295*

Templicón, 288, *289*

Tenorio, n.º 2, Ronda, 63, *63*

Terminal de la TWA en el Aeropuerto JFK, 195

Terminal Picasso, Aeropuerto de Málaga, 286, 287, *288*

Torre Almenara, *Edificio,* 202, 245, *245*

Torre Alta, 37

Torre Belga, 37

Torre Blanca, Edificio, 202

Torre de control, Aeropuerto de Málaga, 128, *128,* 161, *161*, 162, *162, 163, 164*

Torre de la Farola, *Edificio,* 238, *241*

Torre del Puerto, Edificio, 237, *240*

TORRE FRAGOSO, Ciro de la, 314

Torre María Manuela, 24

Torre Mónica-Chimenea Mónica, 309, *310*, 311, 312

TORRES BALBÁS, Leopoldo

Torres Blancas, 205

TORRES, Elías, 306, 322

Torres los Manantiales, 203-206, *205*, *206*, 223

TORROJA MIRET, Eduardo, 176

TROOST, Paul Ludwing, 160

Túnel de la Alcazaba, 305, 306, 314

ULARGUI AGURRUZA, Jesús, 314, 315, *316*

Unicaja-Edificio Caja de Málaga, 247-248, *249*

Unidad de Habitación, 193, 201, 203, 206, 207

Universidad de Alcalá de Henares, 69

Universidad Complutense de Madrid, 208

Universidad de Málaga, 207, 221, 222

Aula Magna Karl Marx de la Facultad de Económicas, 259, *260*

Biblioteca General, 292

Campus del Ejido, 154, 156, 157, 255, 259, 265, 267

Casa del Estudiante-Pabellón de Gobierno, 255, *256*

Escuela de Enfermería, Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud-Instituto Nuestra Señora de la Victoria, Martiricos, 154, 157, 207-209, *208, 209*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Escuela Universitaria de Ingenieros Técnicos Industriales, 255, *257*

Escuela de Peritos, 154-160

Facultad de Bellas Artes-Escuela de Peritos, Escuela de Trabajo, 154, 155, 157-160

Facultad de Derecho, 292, 293

Facultad de Filosofía y Letras, 260, *262*, 265

Facultad de Medicina, 259, *261*, 265

Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación, 291, 292

Pabellón de Gobierno Adjunto-Casa del Estudiante, 255, *256*

Paraninfo-Salón de Actos de la Facultad de Económicas, 259, *260*

Politécnica, Edificio del Anexo para la Escuela de Informática, 155, 160

Residencia Universitaria de Estudiantes, 322

Rectorado-Edificio de Correos y Telégrafos, 92, 108, 110, 93, 258

Universidad de Salamanca, 69

Urbanización Hacienda Miramar, *291*, 292

Urbanización la Nogalera, Torremolinos, 200, 201, *202*, 278, *279*

Urbanización Playamar, Torremolinos, 200, *200*, 201, *201, 217*, 223, 235, 245

URIOSTE, José, 69, 70

VALCÁRCEL, Ildefonso, 313

VALDÉS, Manuel María, 228

VALERO NAVARRETE, Antonio J., 247, *249*, 314

Valle de los Galanes, 20, 30

Vallehermoso, Madrid, 174

VAN DE VELDE, Henry, 55

VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón, 228

Vega, La, n.º1, 82

VENTURI, Robert, 191, 192, 219, 223

VERDÚ BELMONTE, Carlos, 190, 234, *235*

VERDÚ, Enrique, 33, *33*

Vicente Espinel, n.º 30, 36

Victoria, n.º 13, 88

Victoria, n.º 38, 34, 85

Victoria, Barrio de la, 36

VILATA VALLS, Sebastián, 168, 170, 171, *170, 171*

Villa (solar del castillo de Santa Catalina), 54

Villa Adela, 75

Villa Alegre, 38

Villa Amalia, 33
Villa Angustias, 24
Villa Atalaya, 90
Villa Aurelia, 24
Villa en la calle Reina Victoria, Sevilla, 72
Villa Cele María, 34
Villa Chelo (Villa Rato o Villa Prolongo), 55
Villa Covadonga, 75, *77*
Villa Dolores, 88
Villa Feliciana, 33
Villa Fernanda, 28, 88, *88*
Villa Francisca, 92
Villa Houlgate, 71
Villa Julita, 76
Villa Mari Carmen, 36, 78, *78*
Villa María (Juan Sebastián Elcano, n.º 97), 36
Villa María (paseo de Sancha, n.º 63), 37, *38*
Villa Mercedes, 24
Villa Miramar, 36
Villa Miranda, 80
Villa Niza, 38, *39*
Villa Onieva, 25
Villa Pepita, 36
Villa Put-Away, 322
Villa Rocío o Villa Rosalía, 21, *24,* 24, 30, 37
Villa San Carlos, 21, *22,* 25
Villa San Pedro, 36
Villa San Rafael, 27, *28*, 36, 55
Villa Sankt Moritz, 25, 37
Villa Santa Ana, 88
Villa Suecia, 26 , 53, *53*, 54
Villa Suiza, 37
Villa la Torrecilla, 33
Villa Trini, 25
Villa Valdecilla, 21, 30, *31*
Villa Valeriano, 24
Villa Venecia, 24, 32, *33*
Villa Verónica, 80
Villa Victoria, 38
VILLA, Arturo de la, 30, 73, 91, *91*
VILLANUEVA, Juan de, 33
VILLANUEVA Y DE MONTES, Juan Antonio de, 138
Virgen de la Esperanza, Hogar, 160, *160*
Vivienda unifamiliar de Luis Gutiérrez Soto, Marbella, 163
Viviendas para la Cooperativa de Casas Baratas Pablo Iglesias, 147
Viviendas en paseo de Reding, n.º 16, «Desfile del Amor», 151
Viviendas para profesores universitarios en la calle Cáceres, *291*, 292
Viviendas Generalísimo Franco, 141, 142, *142*, 143, *143*, 146
VON SCHLIPPENBACH, Ulrich, 309, *310*
WAGNER, Otto, 54, 57, 148
WRIGHT, Frank Lloyd, 37, 152, 197-199, 246, 249
ZAVALA Y LAFORA, Juan de, 167
Zegri, 147, 172
ZoMeCS, 188, 222, 223
ZUAZO UGALDE, Secundino, 108
Zurbarán, n.º 1, 91

GEOMETRIA
MONOGRAFIAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
MONOGRAPHICS OF ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING
www.geometriadigital.com

ISBN-978-84-615-9484-9