

03 | Entre la utopía y la construcción. Una investigación sobre la obra de Julio Lafuente. *Between utopia and construction. A research on the work of Julio Lafuente* _Marta Pastor

El origen de esta investigación se encuentra en un primer tema sobre el ritmo y las estructuras auto-similares, registrado en 2007 bajo el título *Elogio de la repetición*. En plena búsqueda de obras para documentar este tema tiene lugar el primer contacto con la obra de Julio Lafuente.

El hallazgo de la imagen del hotel en la roca de Gozo, en una exposición en la Academia de España en Roma, da una vuelta completa a los intereses de la investigación: por un lado, el hotel en Gozo es un buen ejemplo de estructura espacial repetitiva; por otro, surge un interés nuevo por investigar sobre la figura y la obra de Julio Lafuente, prácticamente desconocidas [1].

El contacto con su hija, Clara, también arquitecto y responsable del Studio Lafuente en Roma, permite acceder a su estudio y permanecer en Roma largas temporadas, desentrañando la documentación original. La cantidad de obras realizadas por Julio Lafuente y de documentación disponible es ingente y, aunque una primera lectura de sus planos podría suscitar algunas críticas, la visita a los edificios proporciona una experiencia directa muy distinta. Ya entonces, parece claro que la sensibilidad de Lafuente discurre por un camino poco intelectual y, desde luego, nada académico,¹ y que será preciso desprenderse de algunos prejuicios para enfocar la crítica y tratar de conocer su obra.

El descubrimiento del hipódromo de Tor di Valle, construido en las afueras de Roma y en peligro de demolición, acaba por determinar esta investigación [2]. Del hotel en la roca de Gozo hay poca documentación disponible en el estudio, al tratarse de un proyecto no construido; la documentación del hipódromo de Tor di Valle, por el contrario, es muy extensa.

Ambos proyectos suponen el comienzo de la investigación y plantean un nuevo motivo de duda. ¿Con cuál quedarse? En este punto, se podría emprender una investigación tan solo sobre uno de ellos, puesto que no existe nada en profundidad escrito hasta la fecha ². Sin embargo, la prolija obra de Lafuente, aún siendo consciente de sus altibajos, cuenta con varios logros extraordinarios que impulsan a descubrirla, y la oportunidad de participar en la organización del Archivo, declarado de interés histórico artístico por el *Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo*, y aún por hacer, acentúa este impulso. Además, el hecho de contar con ambas obras de partida, que representan extremos tan distintos, induce a reflexionar en torno a un marco común en la arquitectura de los sesenta: la oscilación entre la idealización y la construcción, que va consolidándose como tema con el estudio de otras obras de su repertorio.

La investigación comienza por el catálogo. Los primeros años se dedican a una exhaustiva labor de documentación y tratamiento de más de seis mil documentos originales. Con tanto material disponible, la idea de elaborar un catálogo de la obra de Julio Lafuente, hasta ese momento inexistente, que permita darla a conocer y facilite consultas posteriores, es, más que un deseo, una necesidad.

Resumen pág 51 | Bibliografía pág 57

Marta Pastor. Universidad Politécnica de Madrid. Dr. Arquitecto y Máster en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid. Ha sido profesora de Proyectos en las Universidades Alfonso X y Camilo José Cela, y dirigido el Departamento de Arquitectura en esta última, compaginando esta labor con colaboraciones en el Máster de Arquitectura de Interiores de la Universidad Politécnica de Madrid y en diversas Universidades extranjeras. Ha colaborado en trabajos de investigación en Bogotá, Londres, Nairobi y Madrid, y participado en la organización del Archivo Oficial de Julio Lafuente, en Roma, en colaboración con el Ministero dei Beni e della Attività Culturali. Paralelamente, desarrolla su actividad profesional en los campos de la edificación y la escenografía. Es autora del catálogo inédito de la obra de Lafuente y de diversas publicaciones seleccionadas mediante revisión ciega por pares, ha coordinado varias publicaciones académicas y es miembro del Consejo de Redacción de la revista AMPS. m@mpastor.es

Palabras clave

Julio Lafuente, archivo, arquitectura, catálogo, construcción, utopía.

Keywords

Julio Lafuente, archive, architecture, catalogue, construction, utopia.

[2]



¹ A lo largo de su carrera, Julio Lafuente se mantiene al margen del entorno académico más allá de una relación personal con Bruno Zevi, Ludovico Quaroni o Piero Ostilio Rossi, profesores en la *Università della Sapienza* (Roma) durante esos años, o con los españoles Helio Piñón o Rafael Moneo, entre otros. Estos contactos se desarrollan a título personal y están más ligados al contexto profesional que al entorno académico.

² Resulta interesante el artículo sobre el hipódromo que Stefania Mornati publica en 2011, si bien se refiere casi exclusivamente a la memoria técnica del ingeniero Calogero Benedetti, colaborador de Lafuente y responsable del cálculo de la estructura de las tribunas. MORNATI, Stefania. "Ippodromo di Tor di Valle". *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, no. 134/135, 2011, pp. 133-141.

³ Incluye sus obras más conocidas y otras inéditas hasta la fecha, descubiertas a partir del material encontrado en el estudio. Los nuevos hallazgos han sido contextualizados, diversas fechas y localizaciones de algunos de los proyectos más conocidos han sido modificadas durante el proceso de catalogación.

⁴ De las 360 obras relacionadas en el índice general, se distinguen 15 estudios preliminares, 156 proyectos de diverso alcance y 189 obras construidas.



[1]

El catálogo recoge la obra completa de Julio Lafuente, desde sus primeros proyectos, en 1946, hasta los últimos, en 2008, en un índice sinóptico que incluye 360 proyectos, de los que cerca de 200 están realizados, incluyendo obras de arquitectura, urbanismo, escenografía y mobiliario ³. La catalogación incluye un conjunto de fichas descriptivas de más de un centenar de obras. Estas obras han sido seleccionadas, en primer lugar, por su calidad arquitectónica o su asimilación de prácticas constructivas o de estrategias –conceptuales o lingüísticas– propias del contexto. Además, se han tenido en cuenta otros factores, como la difusión en publicaciones internacionales, la participación en exposiciones o la obtención de premios. Las fichas del catálogo constan de nueve epígrafes.

La localización geográfica de las obras seleccionadas se ha hecho a través de visitas al sitio en gran parte de la obra italiana y mediante herramientas de cartografía digital por satélite para el resto de la obra construida, que ha permitido fijar su emplazamiento en un 97% de los casos. La localización cronológica ha partido de las fechas inicialmente estimadas en el estudio y, ante las frecuentes contradicciones, se ha recurrido a comprobaciones en publicaciones coetáneas, al testimonio de antiguos colaboradores y a la contextualización de la obra para determinar la fecha real.

Del total de la obra de Lafuente, aproximadamente un cuatro por ciento son estudios preliminares, un cuarenta por ciento son proyectos de diverso alcance, y más de la mitad es obra construida ⁴.

Los usos a los que se destinan los proyectos son múltiples, en coherencia con el contexto italiano, en el que, tras los años bélicos, empieza a desarrollarse con fuerza la sociedad y la ciudad modernas, y hay mucho por hacer. En este contexto, más de un centenar de obras de Lafuente se destina a vivienda –la tercera parte de su obra–, un 15% a equipamientos y una parte significativa a otros usos como el industrial, administrativo o comercial, incluyendo varios proyectos urbanísticos.

La mayor parte de la obra de Lafuente mantiene el uso original, a excepción del edificio SIAE (1956), hoy convertido en aula de la Facultad de Arquitectura *della Sapienza*; el hipódromo, abandonado hace dos años y en riesgo de demolición; el edificio Ferrania (1959), originalmente de uso industrial y, hoy, comercial; y la estación *Air Terminal* Ostiense (1990), transformada recientemente en un centro comercial [3].

[1] Hotel en la roca (Gozo, 1967). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[2] Hipódromo de Tor di Valle (Roma, 1959). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[3] De izquierda a derecha: Edificio SIAE (Roma, 1956), Julio Lafuente en colaboración con Monaco-Luccichenti; Hipódromo de Tor di Valle (Roma, 1959); Edificio Ferrania (Roma, 1959); y estación *Air Terminal* Ostiense (Roma, 1990). Archivo de Julio Lafuente, Roma.



[3]

En relación con sus colaboradores, a lo largo de su carrera profesional Lafuente trabaja siempre en colaboración con arquitectos, ingenieros y artistas, fundamentalmente con los arquitectos Monaco y Luccichenti, en los primeros años, y los ingenieros Rebecchini y Benedetti, después. Esta colaboración se debe, por un lado, a la imposibilidad que tiene para firmar las obras en Italia y, por otro, a la propia naturaleza del trabajo en equipo. El rol de Lafuente es desarrollar los proyectos desde las primeras ideas hasta su ejecución. Incluso durante los años en los que colabora con el estudio Monaco-Luccichenti, en los que su papel como “arquitecto que proyecta” prevalece sobre otros roles, que suelen recaer en los colaboradores con quienes trabaja ⁵.

La mayor parte de las obras de Lafuente se encuentra en un estado normal o bueno de conservación, salvo algunas excepciones. El catálogo incluye documentación gráfica de estos edificios en su estado original y en su estado actual. Además, cada ficha recoge una relación de las publicaciones en las que consta la obra y especifica la documentación disponible en el archivo. La introducción del catálogo desarrolla con detalle el procedimiento utilizado para su elaboración y expone los resultados derivados de la investigación en cada uno de los epígrafes señalados.

El núcleo argumental de la investigación surge como consecuencia de la catalogación.

Julio Lafuente nace en Madrid, estudia Arquitectura en París y al terminar sus estudios se traslada a Roma en una motocicleta. Lafuente describe su viaje, años más tarde, con nítidos recuerdos sobre la escasez de la España de la época, sus breves paradas para ver arquitectura moderna durante el viaje y su llegada a Roma por la vía Aurelia, directamente hasta el Panteón, donde, tumbado en el suelo, toma la decisión de quedarse.

En Roma, Lafuente desarrolla la mayor parte de su obra. Pero no solo allí. La biografía de Lafuente es la de un hombre de acción: un hombre que busca estar en el lugar preciso en el momento preciso. Recorrer dos mil kilómetros en bicicleta para huir de los nazis, viajar a Italia en el momento de su reconstrucción y, más tarde, a Arabia Saudí para sortear la crisis europea de los setenta, son una muestra de ello.

Esta avidez de proyectar y construir –y las posibilidades que el contexto le ofrece para poder hacerlo– explican, no solo, el hecho de que su obra sea tan extensa, sino también su ausencia de prejuicios ideológicos y, en cierto modo, su falta de pudor para extraer ideas de la arquitectura que le rodea: hay tanto que construir que la invención, por sí sola, no da abasto y requiere, a veces, recurrir a soluciones propias ya ensayadas; y otras, recurrir al repertorio contemporáneo. Por otro lado, mantener un ritmo de hasta una decena de obras al año, algunas de gran envergadura, hace que sea muy difícil garantizar un nivel óptimo en todas ellas, lo que explica la enorme diferencia cualitativa que se distingue entre unas obras y otras. Algunas de ellas, resueltas con dignidad e ingenio a pesar del volumen de trabajo, han sido profusamente publicadas en revistas internacionales y han recibido diversos reconocimientos, especialmente entre 1950 y 1980. Es decir, nos encontramos ante un panorama de divulgación y reconocimiento de su obra en el pasado reciente que contrasta con el actual desconocimiento de la misma. Situación que esta investigación pretende revertir y que permite sospechar que, al igual que Julio Lafuente, debe haber un número indeterminado pero, sin duda, considerable, de arquitectos españoles alejados de la difusión mediática cuya obra desconocida, sin ser de primera fila, configura de una manera determinante nuestras ciudades.

La investigación se enmarca en el período comprendido entre 1950 y 1980, sus años más prósperos. A partir de 1980, la obra de Lafuente tiende a un posmodernismo exclusivamente formal que carece de la calidad de su obra anterior y se ha excluido del ámbito de interés de este estudio.

Los principales textos publicados anteriormente sobre su obra aluden a la invención y al carácter ajeno a la moda de la arquitectura de Lafuente ⁶. Sin embargo, los resultados de la investigación muestran una realidad muy distinta. Su obra presenta múltiples referencias a la arquitectura de Le Corbusier, Alvar Aalto, Kenzo Tange, James Stirling, Denis Lasdun, Félix Candela, Pier Luigi Nervi, Mario Ridolfi o Giuseppe Terragni, entre otros. Una obra que, contemplada sin firma, sin fecha y sin lugar difícilmente puede ocultar su procedencia: la Italia del período comprendido entre 1950 y 1980. Es decir, una obra inequívocamente ligada a su contexto.

Italia, años cincuenta. Es un momento de crisis e indeterminación, pero también de grandes estímulos y de profunda renovación a todos los niveles. Este es el preciso momento en el que Julio Lafuente llega a Roma. Un turbulento e importante período para el desarrollo teórico y práctico de la arquitectura, que Lafuente aprovecha desde el primer momento para crecer profesionalmente.

Comprender la extraordinaria complejidad del contexto italiano de la época, en el que Lafuente está tan inmerso, resulta clave para la investigación. En este sentido, es difícil trazar una línea

⁵ Colin Davidson, arquitecto canadiense y colaborador en Monaco-Luccichenti entre los años 1951 y 1954, donde coincide con Julio Lafuente, recuerda: “[...] Mis recuerdos están teñidos especialmente del buen ambiente que reinaba en el estudio –los miembros del equipo: los jefes, Amedeo Luccichenti y Vincenzo Monaco, mi colega Julio Lafuente, y Villani y Palloni, los delineantes– [...] Cada uno tenía un rol definitivo en el día a día del estudio, aunque no fuera formalmente descrito. Así, por ejemplo, Amedeo Luccichenti tenía el don –y la competencia– de asegurar un flujo constante de clientes. Vincenzo Monaco analizaba los elementos del encargo, sobre todo en relación con el lugar y la normativa, y participaba en el desarrollo del diseño arquitectónico con Lafuente. Julio Lafuente desarrollaba la arquitectura y la reflejaba en plantas, secciones y alzados, acompañados de bellas perspectivas [...]”. DAVISDON, Colin. Carta remitida al Studio Lafuente, 2014. PASTOR, Marta (trad.).

⁶ Principales publicaciones previas sobre la obra de Julio Lafuente: MONEO, Rafael; PONENTE, Nello; QUARONI, Ludovico. “Julio Lafuente”. *Nueva Forma*, n° 88, 1973. QUARONI, Ludovico; PIÑÓN, Helio. *Architettura di Julio Lafuente*. Roma: Officina Ed., 1982. MURATORE, Giorgio; TOSI, Clara. *Julio Lafuente*. Roma: Officina Ed., 1992 (consultar bibliografía).

⁷ Segundo principio, manifiesto de la *Associazione per l'Architettura Organica (APAO)*, publicado en *Metron* en 1945 (ZEVI, Bruno. “Dichiarazione dei principi dell'APAO”. *Metron*, n° 2, 1945. PASTOR, Marta (trad.).

de la trayectoria de Lafuente entre 1950 y 1980, puesto que no se trata de una evolución lineal, pero sí se distinguen algunos cambios en el pensamiento arquitectónico coetáneo que influyen en el recorrido de Lafuente, siempre atento a la arquitectura que sucede alrededor. La obra temprana de Lafuente, que realiza en colaboración con el Studio Monaco-Luccichenti entre 1952 y 1957, resulta mucho más cercana al lenguaje del movimiento moderno, y se distingue enormemente de la obra que realiza con posterioridad, que muestra una mayor influencia de las nuevas corrientes, especialmente de la arquitectura orgánica impulsada por Zevi y del *new brutalism* importado del Reino Unido.

Las obras de Lafuente y Monaco-Luccichenti que se adhieren al movimiento moderno muestran una visible inclinación a salirse del canon. Son una libre interpretación formal, casi manierista, de los principios modernos. En general, y a excepción de algunos elementos, estas obras se inspiran más en la arquitectura de Le Corbusier –que es casi un ídolo para Lafuente durante sus años de escuela, en París– que en el racionalismo italiano precedente [4].

La conversión de la obra de Lafuente a la arquitectura orgánica, hacia 1957, puede interpretarse como una ruptura, algo así como una forma de “matar al padre”, tanto en el sentido de superar sus modelos de escuela, como en el de emanciparse del estudio en el que ha iniciado su trayectoria profesional. Por un lado, la arquitectura orgánica impulsada por Zevi supone un intento de salir del círculo vicioso entre la “vieja vanguardia” –encarnada por Le Corbusier– y la “nueva retaguardia” de la arquitectura italiana, es decir, todos los estilos “neo” que proliferan durante esos años. Por otro, este furor por la arquitectura orgánica es fruto de un nuevo humanismo, que emerge en Italia con toda su fuerza tras la guerra y que sitúa al hombre en el centro de atención. Una arquitectura “modelada –como explica el propio Zevi– según las necesidades espirituales, psicológicas y materiales del hombre”⁷, y en cuyas formulaciones Lafuente encuentra la horma de su obra: la experiencia concreta frente a las soluciones apriorísticas, la importancia del lugar, la fragmentación volumétrica, la integración de técnicas tradicionales y la experiencia sensorial son algunas de las cualidades del repertorio orgánico que definen la obra de Lafuente a partir de entonces. Y, muy especialmente, sus villas [5].

Por otro lado, sus incursiones en el *new brutalism*, en las décadas 60 y 70, se enmarcan en un contexto de colaboración entre arquitectos e ingenieros para hacer realidad edificios hasta entonces difícilmente realizables [6].

[4] De izquierda a derecha: Casas en Sta. Marinella (1953) y edificio de viviendas en via Aurelia Antica (Roma, 1953). Julio Lafuente en colaboración con Monaco-Luccichenti. Archivo de Julio Lafuente, Roma.

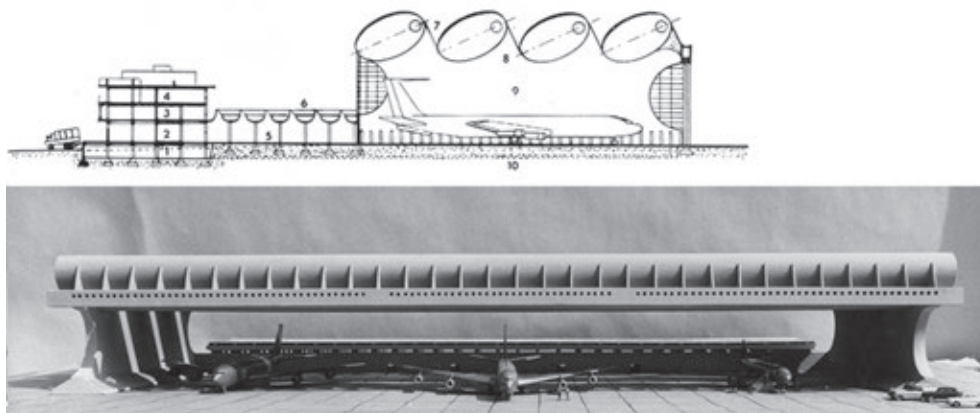
[5] De izquierda a derecha: villa Lancellotti (Palo Laziale, 1963), villa Donoratico (Toscana, 1971) y villa Yoko Nagae (Ogiata, 1978). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[4]



[5]





[6]

La lógica de estas obras asume el reto tecnológico como idea generadora del proyecto y conduce a soluciones estructurales de enormes dimensiones –aunque de apariencia ligera–, que incorporan la cuestión de la movilidad y acercan la arquitectura al carácter de las infraestructuras viarias. “La ciencia de la construcción –señala entonces Zevi (1975)– comunica un sentimiento existencial que hasta ahora había mantenido ignorado: no ya solo la audacia y el riesgo, sino también la inseguridad y el desequilibrio”⁸. Estas obras de Lafuente denotan una innegable aspiración a la prefabricación y al montaje. Pero, en esos años, los recursos disponibles en Italia –y los prejuicios de clientes y constructores– no son, ni mucho menos, los del Reino Unido, por lo que la audacia y el riesgo de estas obras recae, casi exclusivamente, en las aspiraciones del arquitecto, que se ve obligado a realizar arquitectura del futuro de un modo indeseablemente artesanal. Este anacronismo hace que la mayor parte de las obras italianas adheridas al brutalismo, incluidas las de Lafuente, transmitan una cierta frustración, un cierto carácter *finto* –fingido–, de modo que los anhelos de avance tecnológico son, más que una realidad, una aspiración.

El núcleo central de la investigación se dedica al estudio en profundidad de las dos obras escogidas: el hotel en la roca de Gozo (1967), en Malta, y el hipódromo de Tor di Valle (1959), en Roma. No se trata de las obras más representativas de la arquitectura de Lafuente: las villas unifamiliares y los numerosos edificios colectivos de vivienda construidos, fundamentalmente, en los ensanches de Roma, son los proyectos más típicos en el conjunto de su obra. Sin embargo, las dos obras escogidas constituyen sendos casos singulares en los que Lafuente alcanza las cotas más altas de coherencia, significación y calidad arquitectónica, y que caracterizan el marco en el que se desarrolla la investigación: un marco entre la utopía y la construcción. Al mismo tiempo, se trata de dos obras complementarias, que llevan al extremo dos de los aspectos a los

[7]



[6] Hangar Olympic Airways (Atenas, 1965). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[7] Tribuna principal del hipódromo de Tor di Valle (Roma, 1959). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[8] Detalle de la maqueta del Hotel en la roca (Gozo, 1967). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

⁸ ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Turín: Einaudi, 1975. (Edición española.: ZEVI, B. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 1ª edición. Barcelona: Poseidón, 1980, p. 384).

⁹ Consultar el artículo PASTOR, Marta. “Save Tor di Valle! La obra maestra desconocida de un arquitecto español en Roma”. *En Blanco*, n° 20, 2016, pp. 50-58.

¹⁰ Consultar el artículo PASTOR, Marta. “Contra el prejuicio ecológico: la experiencia concreta del paisaje construido”. *REIA*, n° 5, 2016, pp. 135-151.

que Julio Lafuente presta más atención en el conjunto de su obra: la lógica constructiva, y la experiencia del lugar.

En el hipódromo de Tor di Valle (1959) [7], la solución de membrana laminar de la cubierta y la estructura espacial del graderío constituyen un signo de modernidad y radicalidad arquitectónica. Sus primeras referencias conducen al hipódromo de la Zarzuela, de Eduardo Torroja, a obras coetáneas como los paraguas *hypar* de Félix Candela, en México o EEUU y las estructuras de Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi o Gio Ponti, e incluso a obras posteriores de Fernando Higueras o Ricardo Urgoiti. El hipódromo de Tor di Valle supone un paso más en la evolución de este tipo de estructuras. Y es, precisamente, el aumento de tamaño respecto a los ejemplos citados lo que constituye ese paso más y el mayor desafío al que se enfrenta ⁹.

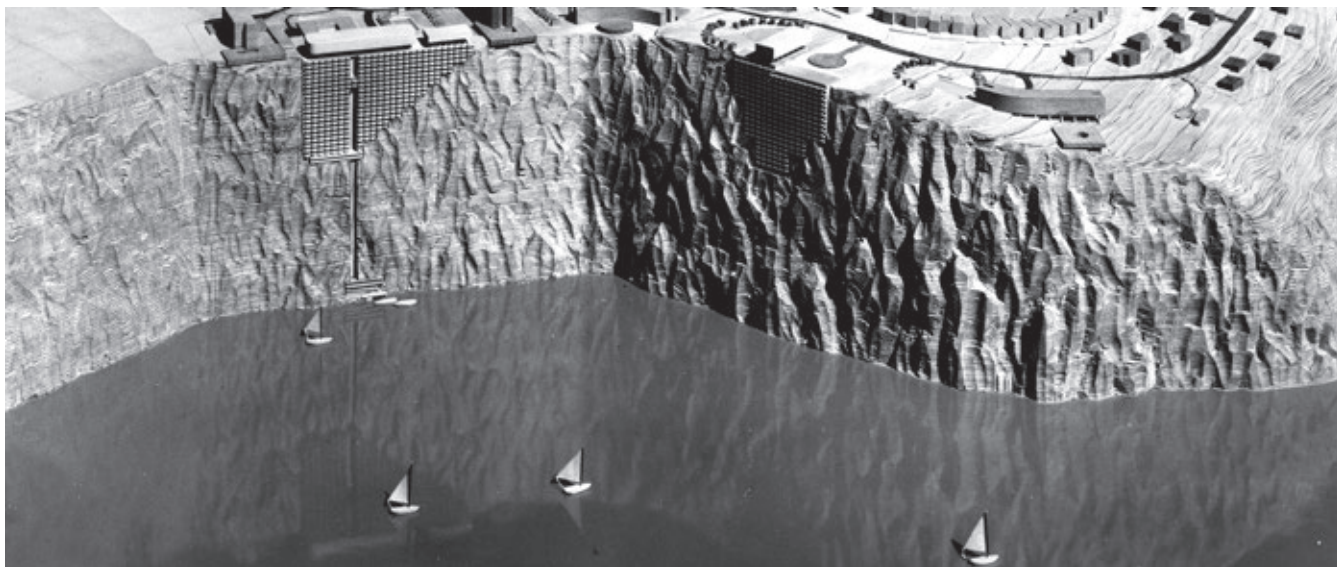
El hotel en la roca de Gozo (Malta, 1967) [8] es un proyecto no construido cuya esencia radica en su extraordinaria relación con el lugar. Sus primeras referencias se remontan a los asentamientos primitivos del hombre en las cavidades naturales de las rocas, y a las primeras experiencias en la construcción del paisaje rupestre. El asentamiento de Petra, en Jordania, las grutas de Ajanta en la India o los monasterios del Monte Athos, en Grecia, son algunas de las raíces protohistóricas sugeridas en los textos publicados sobre el proyecto del hotel, a finales de los sesenta. Tal vez por esta atemporalidad, la imagen del hotel en Gozo desprende esa inmanencia. Entre las referencias más recientes se encuentran el estudio Roq e Rob (1949), de Le Corbusier, y el proyecto para el acantilado de Famara (1963), en Lanzarote, de Fernando Higueras, o las mega-estructuras *Clusters in the Air* (1962), de Arata Isozaki y *Dwelling City* (1964), de Kenji Ekuu. Especialmente en los primeros, se distingue la fascinación por la radicalidad del paisaje natural y el compromiso con la condición vertical de la obra, que afronta la ocupación del precipicio como un desafío ¹⁰.

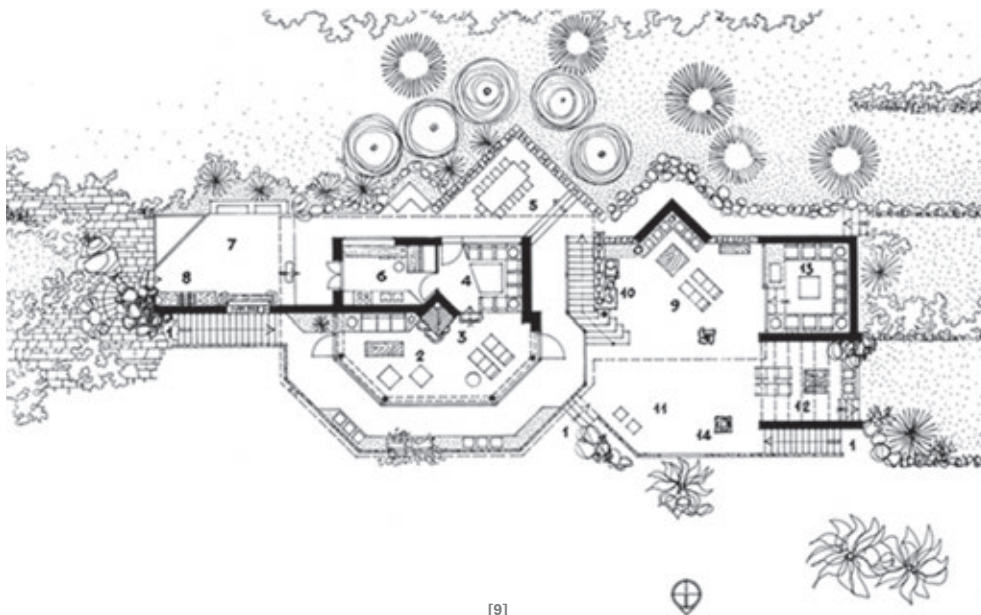
Ambas obras –el hipódromo de Tor di Valle y el hotel en la roca de Gozo– comparten rasgos propios de la arquitectura de su época: son proyectos de enormes dimensiones, con aspiraciones a la ligereza, organizados mediante patrones modulares repetitivos, con cerramientos ligeros y una conciencia explícita de la climatización, que los convierte en ejemplos idóneos para representar la aspiración a la modernidad que se distingue en la obra de Lafuente.

Aparte de estos dos ejemplos, la investigación dirige una mirada transversal hacia aquellos rasgos más destacados de la obra de Lafuente, e incide en algunos casos particulares que permiten tomar la parte por el todo. Seis epígrafes que se sirven de un enfoque explícitamente particular pero que buscan tácitamente su integración en el conjunto de la obra de Lafuente.

La obra de Julio Lafuente muestra una habilidad extraordinaria en la relación de la arquitectura con el lugar. En la villa en el monte Argentario (1977), uno de los ejemplos más claros de ello, la interacción entre elementos artificiales, entre estos y los naturales, y la relación entre todos ellos y el conjunto es de una sutileza y una radicalidad extraordinarias. La condición del entorno natural subyace en la villa de tal modo que el espacio habitable se resuelve –como sucede en la naturaleza– por medio de relaciones inciertas, cambiantes y múltiples entre las diversas

[8]





[9]

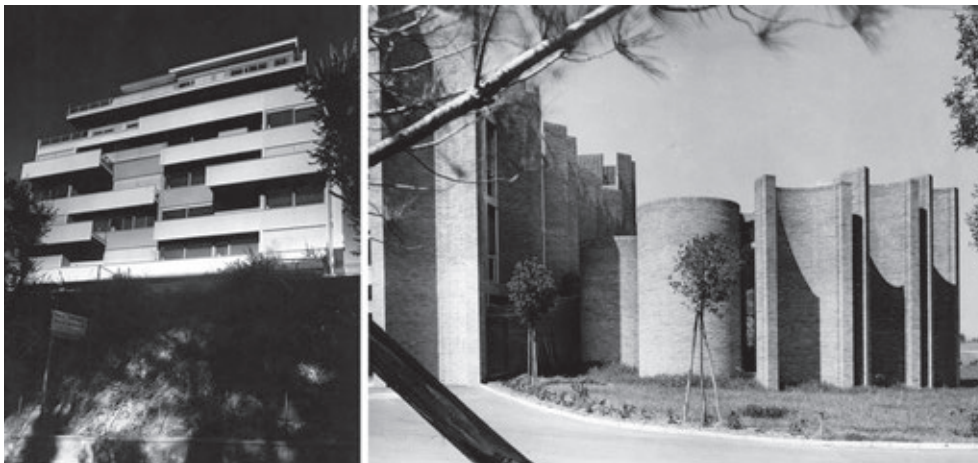
situaciones, que se suceden con límites poco o nada definidos entre ellas. Es un proyecto en el que el tiempo de recorrido condiciona la experiencia del espacio, y viceversa, es decir, cuya geometría o disposición es coherente con el movimiento [9].

El carácter volumétrico es otro de los rasgos que definen la obra de Lafuente. Incluso sus primeras obras ya presentan síntomas de la eliminación de la caja y discontinuidades en los cerramientos, en una interpretación poco ortodoxa del repertorio moderno. Y desde finales de los cincuenta, la volumetría de los cerramientos se convierte en algo substancial. Los cerramientos planos del lenguaje moderno se descomponen, adquieren profundidad y discontinuidad, y se convierten en límites volumétricos con aspiraciones auto-portantes, que permiten relacionar los espacios interiores y exteriores, habitar los espacios intersticiales y desempeñar un control matizado de la iluminación y la ventilación [10].

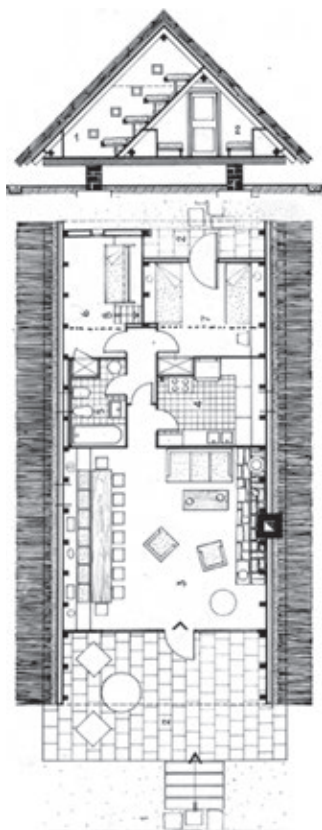
La estructura es otro de los campos de experimentación habituales en su obra, siempre atenta, por un lado, a la cualidad estética, y, por otro, a la racionalidad constructiva. A lo largo de su carrera, Lafuente muestra su predilección por la forma piramidal invertida, normalmente resuelta mediante un sistema de barras, que reducen significativamente el material necesario y proporcionan al edificio una imagen de modernidad y ligereza [11].

Otro de los rasgos más significativos de la obra de Lafuente es llevar al límite de sus posibilidades el detalle constructivo, potenciando sus implicaciones plásticas y expresivas. La atención dispensada al detalle constructivo es uno de los recursos de los que dispone Lafuente para intentar suplir la escasez de los presupuestos con los que trabaja y poder dotar a la obra de una dignidad de la que, de otro modo, carecería. Aunque no siempre este virtuosismo juega a favor de su obra que, en algunas ocasiones, adolece de un exceso de retórica de lo particular que perjudica la coherencia del conjunto.

[10]



¹¹ Se trata de la propuesta presentada por Julio Lafuente y los artistas Andrea and Pietro Cascella al Concurso Internacional para un Monumento en Auschwitz en 1958, con la que obtienen el 1º premio *ex aequo*. Henry Moore, presidente del Jurado, explica brevemente que la decisión viene determinada por "el valor del elemento escultural" (folleto editado para la exposición en la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma, pp. 21). Sobre la propuesta, Zevi escribe, en 1959: "No recurre a símbolos, no celebra artificiosos e hipócritas rescates, no promete que el mundo haya cambiado y el crimen no pueda repetirse, no grita el desdén con formas gesticulantes. De hecho, en todo caso, con sus piedras extendidas al fondo del amplio plano de la perspectiva, aumenta el silencio" (Zevi, Bruno. "Il monumento di Auschwitz. Neppure l'urlo di Rodin basterebbe". *Cronache di Architettura*, vol. VI. Bari: Laterza, 1967, pp. 439-441. PASTOR, Marta (trad.).



[12]

El juego geométrico es otro rasgo común en su obra. La cabaña en Capocotta (1964) es uno de sus ejemplos más radicales de ello, a pesar de su pequeño tamaño, y de la sencillez de los materiales y del sistema constructivo. El espacio de la cabaña se obtiene de un juego geométrico –propio de las utopías racionalistas– que propicia el crecimiento hacia el interior de los límites fijados por la cubierta. La sección se resuelve mediante un *gnomon*, es decir, por medio de una figura que, añadida a la figura original, produce otra nueva semejante a la original. Es un proyecto sencillo y audaz, que sobresale del conjunto de la obra de Julio Lafuente gracias a la habilidad para aprovechar el espacio y al carácter lúdico que le proporciona la solución escalonada [12].

Por último, la colaboración de Lafuente con artistas es muy frecuente durante las primeras dos décadas de su carrera. Sin embargo, y a excepción del proyecto en Auschwitz,¹¹ en general la obra de Lafuente incorpora obras artísticas que se prestan a ser un fondo supeditado a la arquitectura. Se trata de un arte “informalista”, cercano a la arquitectura porque subraya las texturas y los materiales, y más próximo al ornamento que al concepto. Es decir, el idilio entre el arte y la arquitectura en la Italia de los años cincuenta y sesenta se produce a través de una relación desigual, en la que la pintura y la escultura más formales del momento se subordinan a las leyes internas de una arquitectura que se apropia de ellas.

Postdata

La alusión a la capacidad de invención de Julio Lafuente, constante en los textos sobre ella publicados, obliga a hacer una breve reflexión sobre el tema. Pero emitir un juicio de valor sobre ello no es tan sencillo. Sobre todo si se tiene en cuenta que, como autor, es muy difícil mantenerse totalmente libre de los clichés propios de cada época; y, como crítico, es muy difícil discernir si el origen de una solución común a varias obras coetáneas proviene de un acto consciente al proyectar, o de un recuerdo tácito. En la acepción estrictamente filosófica del término, una sutil diferencia en la situación o en el procedimiento podría constituir algo nuevo. En tal caso, podría afirmarse que en casi todas las obras de Lafuente se distingue una voluntad de innovar dentro de los márgenes permitidos por las condiciones del entorno. Pero, más allá de su significado filosófico literal, los resultados de la investigación indican que, a pesar del indudable peso que la invención tiene en toda acción creativa y, por consiguiente, en el proyecto arquitectónico, y pese a todo lo que hay escrito, en el conjunto de la obra de Julio Lafuente prevalece la influencia del contexto sobre la propia idea de invención.

En relación con el título –*Entre la utopía y la construcción*–, la investigación permite concluir que la obra de Julio Lafuente destaca por su compromiso con la lógica constructiva, y que la componente idealizada se reconoce, aunque en un tono menor respecto al empeño constructivo, en una gran parte de su arquitectura desde sus primeras propuestas hasta sus últimos proyectos. Muestra de ello es que su proyecto utópico por excelencia, el hotel en la roca, paradójicamente y pese a su carácter ideal, muestra claras aspiraciones a ser construido. Esta tendencia a la idealización es, posiblemente, una de las razones que ha llevado a quienes hasta hoy han escrito sobre su obra, a especular con las ideas de invención y utopía en la obra de Julio Lafuente.

[9] Villa en el Monte Argentario (Toscana, 1977). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

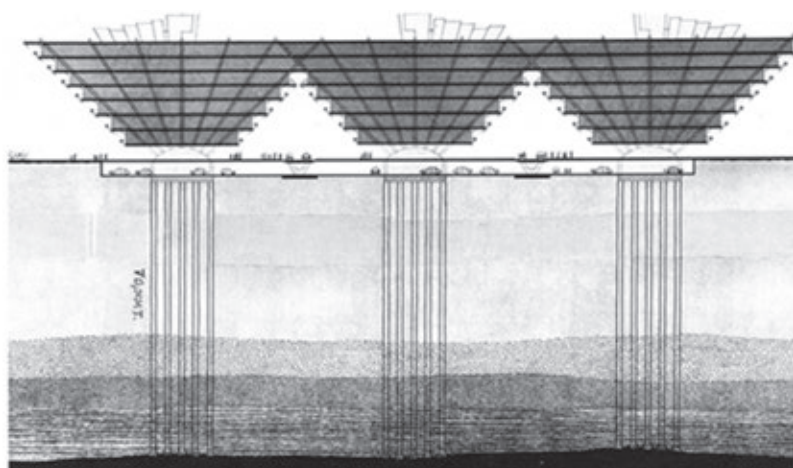
[10] De izquierda a derecha: edificio de viviendas en *via Salaria* (Roma, 1953), Julio Lafuente en colaboración con Monaco-Luccichenti; y *Collegio Fratelli Cristiani d'Irlanda* (Roma, 1971). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[11] De izquierda a derecha: villa del Gombo (San Rossore, 1957), Julio Lafuente en colaboración con Monaco-Luccichenti; y edificio de oficinas para la ESSO (Roma, 1980). Archivo de Julio Lafuente, Roma.

[12] Cabaña en Capocotta (Roma, 1964). Archivo de Julio Lafuente, Roma.



[11]



Resumen 03

Julio Lafuente nace en Madrid en 1921. Poco después, su familia se traslada a París, donde estudia Arquitectura en la *École Nationale des Beaux Arts*. Una vez graduado, se traslada a Roma. Allí establece su residencia y desarrolla la mayor parte de su obra arquitectónica, profusamente reconocida y publicada entre 1950 y 1980. Recientemente fallecido, ha recibido diversos homenajes en la Real Academia de España en Roma, en el Instituto Cervantes y en la Bienal de Venecia de 2014, entre otros.

¿Cómo enfrentarse al archivo y catalogación de la ingente obra de un arquitecto? ¿Qué metodología seguir para discriminar los hallazgos y contextualizar obras, publicaciones y proyectos desde diversos prismas: contexto, crítica, práctica, rol, técnica? ¿Cómo dilucidar el significado de la documentación no tanto desde el punto de vista de un documentalista, sino a través de la mirada crítica del arquitecto?

El propósito del artículo es compartir los resultados de la investigación obtenidos durante la organización del Archivo Julio Lafuente, declarado de interés histórico artístico por el Ministerio de Cultura italiano, y la realización del Catálogo inédito de su obra, llevado a cabo por la autora de este artículo.

Abstract 03

Julio Lafuente was born in Madrid in 1921. Soon after, his family moved to Paris, where he studied Architecture at the *École Nationale des Beaux Arts*. Once graduated, he established his residence in Rome, where he developed most of his architecture, widely recognised and published between 1950 and 1980. As he is recently deceased, there have been several tributes in the Royal Academy of Spain in Rome, the Cervantes Institute in Rome and the *Biennale di Venezia* 2014, among others.

How should the undertaking of both the archive and catalogue of the work of an architect be faced? What methodology should be followed to feature our findings and contextualize his works, publications and projects from different perspectives: context, critical thinking, practice, role, technique? How to interpret the significance of existing documents, such as drawings, models, plans or photographs, not from a documentary point of view but through the eyes of the architect?

The purpose of this paper is to share the research results obtained through the compilation process of the Archive of Julio Lafuente, declared of historic and artistic interest by the Italian Ministry of Culture and the unpublished Catalogue of his work, non-existent to date, undertaken by the author of this paper.

Bibliografía_ Bibliography

- BANHAM, Reyner. "1960-Stocktaking of the impact of tradition and technology on architecture today". PASTOR, Marta (trad.). *The Architectural Review*, nº 127, 1960.
- MONEO, Rafael; PONENTE, Nello; QUARONI, Ludovico. "Hipódromo de Tor di Valle, Roma". *Nueva Forma*, nº 88, 1973.
- MORNATI, Stefania. "Ippodromo di Tor di Valle". *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, nº 134/135, 2011.
- MURATORE, Giorgio; TOSI, Clara. "Ippodromo di Tor di Valle, Roma". *Julio Lafuente. Opere 1952-1991*. Roma: Officina Ed., 1992.
- PASTOR, Marta. "Contra el prejuicio ecológico: la experiencia concreta del paisaje construido". *REIA*, nº 5, 2016.
- PASTOR, Marta. *La invención en la obra de Julio Lafuente: entre la utopía y la construcción*. Tesis Doctoral. Directores: MIRANDA, Antonio; MARURI, Nicolás. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.
- PASTOR, Marta. "Save Tor di Valle! La obra maestra desconocida de un arquitecto español en Roma". *En Blanco*, nº 20, 2016.
- QUARONI, Ludovico; PIÑÓN, Helio. "Ippodromo di Tor di Valle, Roma". *Architettura di Julio Lafuente*. Roma: Officina Ed., 1982.
- ZEVI, Bruno. "Dichiarazione dei prinzipi dell'APAO". *Metron*, nº 2, 1945.
- ZEVI, Bruno. "Il monumento di Auschwitz. Neppure l'urlo di Rodin basterebbe". *Cronache di Architettura*, vol. VI. Bari: Laterza., 1967.
- ZEVI, Bruno. "Olimpiadi romane. Due costruzioni antiretoriche (Ippodromo e velodromo incensurati)". *Cronache di Architettura*, vol. III. Bari: Laterza, 1960.
- ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Turín: Einaudi, 1975. Edición española.: ZEVI, B. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 1ª edición. Barcelona: Poseidón, 1980.