

Una iniciativa *intelectual*. Cuatro edificios de Ruiz de la Prada

Rincón de la Vega, Daniel

E.T.S.A. Sevilla, Grupo de investigación Proyecto y Patrimonio, Sevilla, España, delavega@coamalaga.es

Tejedor Fernández, Luis

E.T.S.A. Málaga, Composición arquitectónica, Málaga, España, luistejedor@coamalaga.es

Resumen

Resulta conocido el tradicional rechazo que ha existido en los círculos intelectuales hacia la vivienda acomodada. Rechazo que con matices podría afirmarse que persiste hoy. Los casos en los que el arquitecto se convierte en promotor, ya sea de forma exclusiva o compartida, no merecen ningún tipo de consideración, y eso que sólo en Madrid existen ejemplos de arquitectos de primerísimo nivel, como Zuazo, Gutiérrez Soto o Lamela. Significativos exponentes de esta corriente crítica son arquitectos tan distintos como Antonio Fernández Alba, que ha criticado con dureza las intervenciones privadas consecuencia del sistema capitalista por el mero hecho de serlo, o Alejandro de la Sota, quien afirmó en 1982 que “la arquitectura es intelectual o es popular. Lo demás es un negocio”.

Ruiz de la Prada (Madrid, 1927), se sitúa en una postura intermedia, ya que afronta la aventura de arquitecto-promotor con una arquitectura *intelectual*. Sus cuatro edificios de viviendas de ladrillo muestran que esa doble vertiente es posible. En la búsqueda de la belleza, no dudó en sacrificar parte de su beneficio como promotor: compró unos barcos para utilizar la madera de las cubiertas como revestimiento para las fachadas, fabricó el ladrillo a partir de un cuadro de César Manrique o incorporó a artistas de talento para integrar arte y arquitectura.

En un momento en que se discute el valor de la aportación del arquitecto, la aventura de Ruiz de la Prada constituye un interesante y poco conocido ejemplo de lo valioso de la misma.

Palabras clave: Ruiz de la Prada, Madrid, vivienda.

Nacido en Madrid en 1927, Juan Manuel Ruiz de la Prada Sanchíz forma parte de un numeroso grupo de arquitectos madrileños *olvidados*, alejados de los círculos académicos. Su padre, Manuel Ruiz de la Prada, fue un arquitecto dedicado durante muchos años de su vida a trabajar al servicio de la administración. Compañero de promoción de Luis Gutiérrez Soto, fue autor entre otros del Grupo parroquial de San Diego en el Puente de Vallecas y de la iglesia de Nuestra Señora de Covadonga, en la plaza de Manuel Becerra, ambos en Madrid. Entre su producción figura también un considerable número de edificios de viviendas. Seguramente debido al ascendiente paterno decidió Ruiz de la Prada estudiar arquitectura, logrando ingresar en la Escuela de Madrid tras superar al segundo intento los exámenes de estatua y lavado. De su época de estudiante destaca su colaboración en el estudio de Arne Jacobsen¹. Pero quizás la influencia más apreciable y directa, abiertamente reconocida por Ruiz de la Prada, es la de Frank Lloyd Wright. Recién titulado en septiembre de 1957 realiza un viaje a Estados Unidos donde tiene la oportunidad de ver la obra del norteamericano. Ese viaje le sirve asimismo para tomar conciencia de un panorama arquitectónico completamente distinto al español y para entrar en contacto con la industria de la construcción —entre otros con la U.S. Steel—. A la vuelta comienza su andadura profesional en colaboración con José Carlos Álvarez de Toledo, compañero de promoción. Además de algunas viviendas unifamiliares en la Costa del Sol y un par de edificios de viviendas de tamaño modesto, en Madrid y San Sebastián de los Reyes, destacan en este periodo dos piezas de arquitectura religiosa: la casa de ejercicios espirituales en la carretera de La Coruña y la casa de ejercicios espirituales Belisana en Arturo Soria.

A esta etapa inicial le sucede un tramo de interesantes proyectos, caracterizado por la producción de edificios de vivienda colectiva de lujo. Un primer ensayo es el edificio (fig. 1) ubicado en el cruce de Zurbano con José Abascal. En este bloque ubica su estudio, que en contraposición a lo habitual en aquella época, es una sociedad anónima llamada Oficina Técnica de Arquitectura. Pero Ruiz de la Prada también tiene otros intereses. Atraído por el arte, el arquitecto es un gran conocedor del panorama nacional, y tiene amistad con algunos de los artistas más representativos de la época. Conoce a Manuel Viola desde su juventud, adquiere cuadros de Tapies en París, es amigo de Eusebio Sempere, José Luis Sánchez, José Luis Gómez Perales, Lucio Muñoz y César Manrique, entre otros. Su ideario, coincidente con el de la mayoría de artistas, aboga por una integración total de las artes. Esto implica tratar de incorporar las artes plásticas, fundamentalmente pintura y escultura a los edificios, sea cual sea el uso.



(Fig. 1) Viviendas en Zurbano c/v José Abascal. Fotografía de Daniel Rincón de la Vega

Englobando estas dos inquietudes y ya en una época madura de su producción destaca por su indiscutible calidad la “serie de cuatro edificios de viviendas de lujo”. Los cuatro responden a situaciones urbanas similares: se disponen en esquinas de manzanas de zona de ensanche. Martínez Campos c/v Zurbano, José Ortega y Gasset c/v Nuñez de Balboa, José Ortega y Gasset c/v Lagasca, en la esquina opuesta al edificio Girasol de José Antonio Coderch, y Velázquez c/v Maldonado. Materializados como una superposición de bandejas apiladas, los edificios presentan los antepechos corridos y los huecos en sombra como elementos comunes. El uso es similar, viviendas de lujo, y los materiales elegidos son los mismos: fábrica de ladrillo visto para el revestimiento exterior, madera para las carpinterías, una parte de las fachadas y los falsos techos, y acero para los elementos de cerrajería.

Zurbano 51. El comienzo de la serie.

En el artículo “La arquitectura de lujo de Ruiz de la Prada”, Eduardo Amann arroja una mirada crítica sobre el contexto de los años sesenta: *“Vivimos una época de arquitectura “social”, denominación sin demasiado sentido, pero lo suficientemente nebulosa como para conseguir una adhesión general. A falta de concepto, una imagen mental: bloques entre descampados, ruidosos corredores, niños, muchos niños...A juzgar por lo que se lee, se diría que no se construye otra cosa. Pero al mismo tiempo se alzan casas en el Generalísimo madrileño, en el Generalísimo barcelonés, en los ensanches de todas las ciudades de España. Precios altos de construcción, precios altísimos de venta. En Madrid, medio barrio de Salamanca yace en el suelo, mientras los cartelones anuncian edificios de superlujo con nombres exóticos. Es el mundo del imponente portero azul marino y oro, de los portales con mármoles y plantas tropicales, de los vestíbulos caldeados y silenciosos. Es la arquitectura sobre la que no se escribe, pero que se hace, se vende, se vive”*²

En la década de 1960 el ensanche de Madrid se encontraba sumido en un importante proceso de transformación. Las condiciones impuestas por la normativa municipal de la época no sólo no tenían como misión conservar los edificios existentes, sino que incluso existían zonas en las que se propuso transformar la tipología existente, convirtiendo “*edificación aislada y arbolado*” en “*normal de ensanche*”. En el planeamiento de 1946, el plano correspondiente al barrio de Salamanca es revelador: cinco ordenanzas diferentes son de aplicación en el barrio. De ellas, sólo una plantea la protección de la edificación existente y el arbolado, que afectaba únicamente a la manzana comprendida entre las calles de Serrano, Lista, Marqués de Villamagna y el paseo de la Castellana. El resto permiten aprovechamientos mucho más exhaustivos de los existentes en el barrio, que son el resultado de aplicar las ordenanzas del Plan Castro. Se establece para estas ordenanzas una altura máxima que depende del ancho de la calle, y sobre la cual se podía construir un ático con torreonos a fachada, ocupando un tercio de la línea de ésta, y aún un segundo ático. Considerando la anchura de las calles existentes, la altura edificable del barrio de Salamanca pasa a ser de seis plantas más áticos primero y segundo, a excepción de las calles principales, que podían ser de siete plantas más áticos. Sin entrar a valorar otros factores importantes, como la ocupación o el tamaño de los patios, es evidente que la densidad del barrio, constituido originalmente por edificios de tres plantas, aumentó considerablemente.

Tras un interesante comienzo en el desarrollo de su actividad profesional, Ruiz de la Prada se replanteó su carrera y decidió enfocarla en otra dirección. Este replanteamiento se debe a “*una necesidad imperiosa, la de ejercer mi profesión. Había terminado mi carrera hacía tres años, no había hecho nada importante, y lo que es peor, el futuro se presentaba bastante oscuro. Llegué a creer en un coto cerrado a nosotros, los jóvenes*”³. El cambio de enfoque se produce inicialmente debido a una casualidad. El padre de un amigo de su infancia es propietario de un palacete, contenido en una parcela de unos tres mil metros cuadrados en el distrito de Chamberí. La idea de Ruiz de la Prada es aparentemente sencilla: adquirir el palacete, derribarlo, y, ejerciendo de arquitecto y promotor, construir un edificio de viviendas en el solar resultante. A la reacción inicial, “*¿estás loco?, pero si no eres más que un chaval. Además, varios compañeros tuyos están interesados, entre ellos Don Luís Gutiérrez Soto*”⁴, le sigue un periodo de incertidumbre, pero finalmente la concesión de un crédito le permite comprar el edificio. El planteamiento administrativo del proyecto es lo que diferencia los edificios de viviendas de Ruiz de la Prada de otros de la misma categoría. Se constituye un régimen de comunidad de propietarios en el que el arquitecto, como representante de la comunidad, se encarga de realizar todos los trámites: compra del solar, redacción del proyecto, supervisión de la obra y entrega de las viviendas a los propietarios. Hay varios aspectos importantes a considerar, como que el precio de venta de las viviendas se pacta antes de comenzar la obra, lo que obliga a un estudio muy detallado del proyecto para evitar sorpresas posteriores, pues éstas podían conducir a tensiones con los propietarios o incluso a la quiebra.

Otra característica tiene que ver con el diseño, pues los propietarios podían decidir, si así lo querían, todo lo referente al interior de las viviendas: distribución interior, materiales...etc. Esto complicaba el proyecto ya que en la práctica suponía la realización de tantas viviendas unifamiliares dentro del edificio como propietarios hubiera, en vez de un único proyecto de edificio plurifamiliar. La normativa de aplicación define fundamentalmente la altura –siete plantas, más áticos primero y segundo– y la ocupación –toda la parcela–. El edificio se divide en dos zonas, resueltas de forma similar. La esquina se compone de seis por seis crujeas. Un núcleo de comunicaciones se ubica en el centro, formado por dos ascensores que sirven a la entrada principal, y un ascensor y una escalera, que lo hacen a la entrada de servicio. Aparecen dos viviendas por planta, una a cada lado del núcleo. La otra zona, ligeramente mayor, se sitúa dando a la calle Zurbano y al patio de manzana. En esta parte aparecen dos núcleos de comunicaciones y cuatro viviendas por planta. La organización de las viviendas recoge el planteamiento habitual, diferenciando jerárquicamente la vivienda en zonas de servicio que dan a patios interiores, y zonas de estancia y dormitorios, situadas hacia a la calle. En el centro, pasillos, distribuidores y vestíbulos estructuran la casa. El perímetro exterior de las viviendas excede al de la manzana, pero no se emplean balcones corridos en esa longitud, sino cuerpos cerrados. En las plantas baja y primera se ubican los locales comerciales, y a partir de la segunda, las viviendas. La planta sótano se destina a aparcamiento para las viviendas.

Los mayores esfuerzos se concentran en la definición de las zonas comunes, hecha la renuncia a intervenir en los interiores de las viviendas. Los portales constituyen el mejor ejemplo. Los accesos peatonal y rodado comparten el acceso, en un trasunto del patio de carruajes presente en la arquitectura histórica. En el edificio, este acceso se dispone retranqueado respecto a la línea de fachada, generando un vacío, procurando así una expansión del espacio público en el interior del edificio. Desde un punto de vista práctico este vacío sirve para generar un espacio previo, un umbral, abierto pero cubierto. Es en este umbral donde se produce el desembarco

desde el automóvil; el chófer (y mecánico) se encargará de dejarlo en el aparcamiento. Permite asimismo la incorporación de elementos que absorben las diferencias de cota. Puede aparecer la vegetación, en forma de un árbol o plantas. Aparece el arte plástico en cuadros, relieves o esculturas, naturalmente de artistas representativos de la época. Todas estas operaciones están encaminadas a cualificar la llegada y reforzar el carácter escenográfico de la misma. Ya en el interior, aparece la escalera, alejada del convencional modelo de ida y vuelta. Proyectada por Ruiz de la Prada con el asesoramiento de Fernández Ordoñez, se trata de una escalera helicoidal, un objeto exento apoyado sólo en dos puntos, destinada a provocar la admiración de quien la observa.

Especialmente destacable es la inclusión del arte plástico en el edificio (fig. 2). Ruiz de la Prada incorpora aportaciones de artistas representativos de la época, como José Luis Sánchez y José Luis Gómez Perales. El arquitecto expone su planteamiento sobre el papel del arte en la arquitectura: *“No hay límites entre arquitectura y decoración. Es absolutamente necesario que el proyecto del edificio sea completamente ejecutado por su autor. Es la única forma de conseguir la perfección estética y la unidad prevista. Para que éstas existan, por ejemplo, en un edificio de viviendas, oficinas y locales comerciales, el autor debe hacerse cargo del más mínimo detalle. Y además es necesario integrar en nuestra obra una serie de elementos artísticos, como pintores, escultores, diseñadores...”*⁵.



(Fig. 2) Viviendas en Zurbano c/v José Abascal. Escultura mural de José Luis Sánchez. Juan Manuel Ruiz de la Prada

La elección de materiales destaca por su sencillez. Se apuesta por pocos pero nobles: granito, caliza, acero, vidrio, madera. Este planteamiento supone un ejercicio de abstracción constructiva. En el portal (fig. 3), por ejemplo, no existe una diferenciación entre el acceso rodado y el peatonal; sólo dos franjas estriadas en el pavimento y la presencia de una jardinera a ras de suelo que define la separación entre la zona de acceso de vehículos de la de peatones. Este mismo granito reviste las paredes de la rampa. El cierre del portal se realiza con vidrios fijos de suelo a techo, que dejan ver con toda claridad el puesto del portero del edificio.

Exteriormente el edificio posee un aspecto masivo debido a la elección del revestimiento: piedra caliza (ver fig. 1). Esta masividad se atenúa ligeramente debido a la presencia de balcones retranqueados y a la línea que define el peto de los balcones, prolongada por toda la fachada, excepto en el contacto con los edificios medianeros. En la planta del primer ático un peto revestido de piedra caliza remata la composición. El empleo del antepecho corrido, solución que se depurará en posteriores proyectos, se debe a condicionantes de tipo práctico. Uno de los inquilinos, con el único objeto de colocar un cuadro de grandes dimensiones en el salón, pide a Ruiz de la Prada que aumente la altura libre en la zona de estar. La negativa del arquitecto sólo consigue que el propietario aumente la insistencia de su petición. El incremento de la altura en una de las plantas se convierte así en un pie forzado que trastoca la composición de los alzados, pues se trata de un hecho aislado imposible de

integrar en el ritmo del edificio. La solución es la incorporación de un antepecho corrido que se prolonga por la fachada, ocultando la presencia del forjado y definiendo dos planos por cada planta.

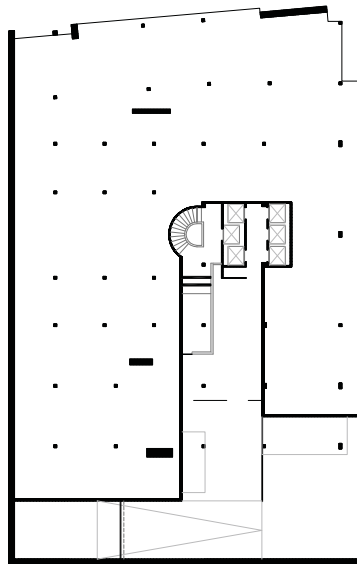


(Fig. 3) Viviendas en Zurbano c/v José Abascal. Fotografía de Daniel Rincón de la Vega

El aspecto final es el de un edificio escultórico: una caja volada en la esquina del cuerpo central, horadada en cada planta por el vacío de los balcones en sombra. Debe destacarse que la realización del edificio supuso para Ruiz de la Prada la constatación de un importante hecho: el modelo de negocio era viable. Este edificio representó un ensayo previo de un arquitecto con una doble labor, que se fue depurando en proyectos posteriores⁶.

Poco tiempo después, mientras se encontraba realizando el encargo de José Abascal surgen otros proyectos de características similares. Vista la rentabilidad del negocio, Ruiz de la Prada adquiere otro palacete en la esquina de las calles Zurbano y General Martínez Campos, situado un par de manzanas al sur. Existen dos cambios significativos respecto de las condiciones iniciales que presentaba el proyecto realizado en José Abascal. El primero es el tamaño de la parcela que contiene al palacete. En esta ocasión la superficie es de novecientos treinta metros cuadrados, menos de la tercera parte del solar de José Abascal. El segundo es la situación urbanística. El número de plantas es el mismo, además del sótano y la planta baja siete plantas y los áticos primero y segundo; sin embargo, aquí la normativa establece distintas separaciones a los linderos vecinos. Al sur, el edificio puede adosarse a la linde en las plantas baja y primera. En la planta segunda debe separarse tres metros, y en la tercera y sucesivas, seis. Al oeste puede adosarse al lindero en las plantas baja, primera y segunda. En las siguientes plantas, debe separarse tres metros. La realización de este proyecto es afrontada por Ruiz de la Prada como un ejercicio de decantación de soluciones, repetir aciertos y corregir los errores cometidos en el proyecto anterior.

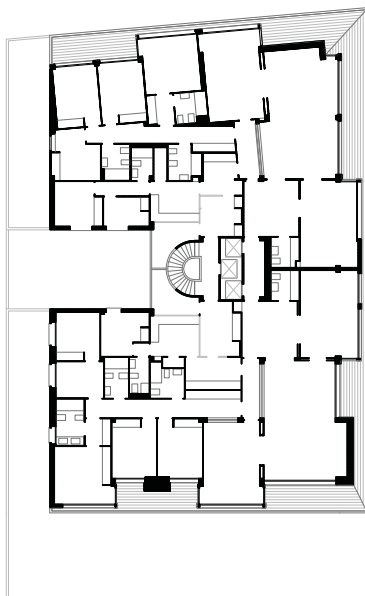
El perímetro del sótano se ajusta al del solar. En la planta sótano se ubica el aparcamiento, trasteros, y cuartos de instalaciones y servicios. En la planta baja (fig. 4) se encuentra el espacio de acceso al edificio, en el que existen dos zonas bien diferenciadas. En primer lugar encontramos un umbral, un espacio abierto pero cubierto: la calle entra en el edificio sin que existan límites físicos entre el interior y el exterior. Únicamente el cambio de pavimento, de la acera al suelo de granito, marca el límite de la propiedad. Esta entrada de la calle es, en cualquier caso, aparente, pues la estratégica posición del portero le permite controlar el acceso al edificio. Al margen de las cualidades escenográficas y de ostentación, la entrada nos revela algunas pistas sobre un periodo en el que, especialmente para las clases altas, no había resquicio alguno de inseguridad. Al igual que en el edificio de José Abascal, el acceso constituye un interesante ejercicio de austeridad constructiva. El número de materiales empleados es reducido: granito en el pavimento y revistiendo algunas paredes, vidrio para el cerramiento del portal, y madera, ya sea en forma de paneles o de listones, en el techo y las paredes. A continuación se encuentra el portal, que consta de dos entradas que dan acceso al núcleo de comunicaciones, la de servicio y la de los propietarios. Ambas circulaciones discurren en paralelo, separadas por un vidrio y tratadas de muy distinta forma. La planta baja se completa con locales comerciales. No aparecen distribuciones en el proyecto, ni tampoco la definición de la envolvente, que si será definida durante la obra, aunque este hecho no quedará recogido en ningún plano. El local que da a Martínez Campos sería algunos años después reformado por Rafael de la Joya para ubicar en él la tienda de maquinas de escribir Olympia.



Planta baja
0 10

(Fig. 4) Viviendas en Zurbano c/v Martínez Campos. Planta baja. Dibujo de Daniel Rincón de la Vega

En la planta primera se preveía originalmente la presencia de locales comerciales, aspecto que se mantuvo en la fachada de Martínez Campos. En la de Zurbano se implantaron oficinas. En esta planta se encuentra la vivienda del portero, que da al patio interior. Más locales comerciales y oficinas estaban originalmente previstos en la planta segunda, pero finalmente fueron dos viviendas las que se emplazaron en este nivel. A partir de este punto (el uso exclusivo es el de vivienda, y la organización es como sigue: en las plantas segunda, tercera, y cuarta, (fig. 5) dos viviendas por nivel. En la planta quinta, una única vivienda. Para las plantas sexta y séptima, de nuevo dos viviendas por planta. Un total de tres viviendas en las plantas octava y novena (ático y sobreático); una de ellas es un dúplex, octavo y noveno izquierda. El número total de viviendas es de catorce. La denominación de las viviendas se realiza mediante el empleo de los términos izquierda y derecha. En cuanto a la distribución interior existe en todas las viviendas un planteamiento común, la división en tres zonas principales.



Planta 4ª
0 10

(Fig. 5) Viviendas en Zurbano c/v Martínez Campos. Planta cuarta. Dibujo de Daniel Rincón de la Vega

Los cambios más significativos se aprecian en la imagen exterior. La intención inicial era construir las fachadas de la misma forma. Los alzados dibujados en los planos del proyecto reflejan este hecho. Al tiempo que se estaba realizando el proyecto se comprueba que el estado de la piedra caliza colocada en las fachadas del edificio de José Abascal no es bueno. Se encuentra excesivamente deteriorada para el poco tiempo que lleva puesta, consecuencia de la contaminación atmosférica, que se incrementa debido al creciente tráfico de la ciudad. Se decide cambiar el revestimiento exterior por otro que se comporte mejor en la contaminada situación urbana. Ruiz de la Prada contacta con la fábrica Puig y con cerámicas Miralpardo, dos de las más importantes fábricas

de ladrillo madrileñas, pues ladrillo visto es la opción elegida. Sin embargo la imagen mental que ha construido está muy alejada de los ejemplos anteriores, pues no se trata del ladrillo rojo aplanillado. El material buscado no sólo debe ser capaz de soportar el entorno, sino que debe mejorar con el paso del tiempo. Los condicionantes formales pueden encontrarse en la influencia de la obra de Wright, y en la especial relación de Ruiz de la Prada con el mundo del arte. El uso de catálogos para la elección de materiales no era nada habitual en la década de los años sesenta. Si que era posible para un arquitecto diseñar, con el asesoramiento de otros profesionales y oficios, soluciones técnicas, constructivas, materiales...etc., por ejemplo, que se fabricasen para una obra ladrillos de un determinado color. Ruiz de la Prada tenía claro que el ladrillo debía ser oscuro, pero no sabía el tono exacto. Éste fue finalmente decidido imitando el color de un cuadro de su propiedad, obra de César Manrique. Quizás sea por esto que el ladrillo, sobre el que se hicieron todo tipo de ensayos y pruebas de fabricación, tenga ese aspecto y textura casi volcánica, que tan buen resultado está dando allí donde ha sido colocado.

La presencia del ladrillo en sustitución de la piedra caliza demandaba la elección de un material distinto para las carpinterías, que en el edificio de José Abascal son de acero pintado en color gris. Llevar el planteamiento inicial hasta sus últimas consecuencias implicaba tanto que el segundo plano debía revestirse con otro material, como que el sistema de carpinterías y falsos techos debía elegirse acorde al nuevo revestimiento. Aunque podía haber mantenido el acero, cambiando el color de la pintura, decide que sería conveniente colocar madera. Ésta se colocaría en las carpinterías y en las fachadas, con lo que se acentuaría la diferencia entre los dos planos definidos por el antepecho y se alcanzaría la coherencia formal que no llegó a tener el edificio de Jose Abascal. Considerando tanto la experiencia con la piedra como el destino del edificio –viviendas de lujo–, la madera elegida debía ser de la mejor calidad. Dado el tamaño del edificio, no es de sorprender la respuesta que recibe del maestro carpintero, que le tilda de loco. Pero cuando estaba inmerso en la búsqueda de una alternativa, la situación toma un súbito cambio unos meses después. Estando en el estudio al final del día, Ruiz de la Prada recibió una llamada telefónica. Se trataba del maestro carpintero, que debía comunicarle algo de suma importancia: la Compañía Trasatlántica, empresa española dedicada al comercio por mar, desguaza una parte de la flota, y cree que es posible adquirir alguno de los barcos. Deben partir a Bilbao de inmediato, pues quizás les valga la madera de los navíos. Ya en el puerto vizcaino logran comprar varios barcos, y proceden a comprobar el estado en que se encuentran. Tras una primera capa deteriorada, la madera de las tablas de las cubiertas, de teca, presenta un aspecto inmejorable. Disponen de tanto material que, además de en los falsos techos y carpinterías, pueden colocarlo en las fachadas, como revestimiento, dando como resultado unas fachadas que aúnan belleza y durabilidad.



(Fig. 6) Viviendas en Zurbano c/v Martínez Campos. Fotografía de Daniel Rincón de la Vega

El empleo de estructura metálica permite concebir las plantas con un gran voladizo en la fachada, de más de dos metros de longitud. Al proyectar este edificio, Ruiz de la Prada no era aún consciente de los problemas que los esbeltos vuelos de la Casa de la Cascada padecieron treinta años más tarde, a comienzos de la década de los noventa; pero sí que lo es de un importante hecho: al contrario que el hormigón armado, el acero no tiene *fatiga*, por lo que no hay peligro de que la flecha en el borde de las terrazas se incremente con el paso del tiempo. Si en el edificio de José Abascal la propuesta no logró materializarse como una superposición de bandejas apiladas, en Zurbano 51 la incorporación del voladizo permite al peto prolongarse por toda la fachada. Este peto obtiene autonomía formal mediante la separación del cerramiento, y así, la propuesta alcanza el nivel deseado. El

desarrollo del edificio es la buscada superposición de bandejas. El elemento estructurante de éstas es el peto, que se divide en un cuerpo base de ladrillo visto y un remate. El remate lo forma una barandilla de acero y un plano de vidrio, cuyo contraste con el fondo oscuro al reflejar la luz, subraya sutilmente la horizontalidad del conjunto. En segundo plano, en sombra, se encuentran los huecos. La posición de los mismos, sujeta a las necesidades de los propietarios, no tiene por qué ser la misma en cada planta. Podrá variar pues el peto garantiza la unidad estética del conjunto. De noche, el resultado se invierte. Las franjas que han estado en sombra durante el día irradian luz.

El arranque, ocupado por la planta baja y la entreplanta, posee cierta autonomía formal y una escala adecuada al nivel del peatón. El conjunto se remata con una enorme pérgola metálica que señala el nivel de los áticos tranqueados, como si se tratase de un peto construido con aire. Dos chimeneas ponen el contrapunto al marcado carácter horizontal del edificio. Cada una agrupa en su interior las conducciones de humos de la mitad de las viviendas. Su aspecto y escala las relacionan con un orden superior al de las viviendas: el del edificio. Se coronan en cubierta con elementos metálicos de enormes dimensiones –su tamaño dobla la proyección en planta de la chimenea–, a fin de que sean apreciables desde la calle. Esta solución, un tanto forzada, se irá depurando en edificios posteriores, como en el realizado pocos años después en la esquina de José Ortega y Gasset con Lagasca (fig. 7).



(Fig. 7) Viviendas en Lagasca c/v Ortega y Gasset. Fotografía de Daniel Rincón de la Vega

Es éste seguramente el edificio más conocido de la serie debido a su situación y a encontrarse en la esquina opuesta al Girasol de José Antonio Coderch. Mientras que el arquitecto catalán antepone la consideración de la vivienda como entidad sobre el resto de los condicionantes, Ruiz de la Prada acepta las condiciones impuestas y opera únicamente definiendo el límite. En la inevitable comparación entre ambos bloques críticos como el profesor Capitel defienden la solución de Ruiz de la Prada. Destaca en este edificio la resolución de la calle en pendiente, resuelta con un mecanismo proyectual de gran fortuna estética –bandejas que se pierden al avanzar el bloque–, y de absoluta vigencia⁷.

Las chimeneas cumplen otro importante papel. Su presencia en las fachadas viene a definir claramente el uso del edificio. No se trata de un edificio cualquiera de viviendas, ni mucho menos de una moderna construcción de acero y vidrio llena de apartamentos. Se trata de un edificio lleno de hogares, en el sentido original del término: las chimeneas contribuyen a construir la imagen mental del hogar soñado. La influencia de Frank Lloyd Wright finaliza, en cualquier caso, en el exterior, pues los interiores van a ser definidos por los propietarios, si ese fuese su deseo. Esta posible intrusión del propietario en el interior de las viviendas no afecta al nivel general de los estándares constructivos y de instalaciones, que es muy alto. Los cerramientos exteriores, los vidrios utilizados y las carpinterías de madera garantizan un óptimo aislamiento acústico y térmico

Tanto esta actitud como su éxito profesional le supuso a Ruiz de la Prada recibir duras críticas. Su más firme detractor fue inevitablemente Luis Gutiérrez Soto⁸. Pero también tuvo defensores. Julio Cano Lasso comparó la obra del arquitecto madrileño con las casas promovidas por el Marqués de Salamanca en Madrid. De ellas se decía irónicamente que sus fachadas eran vendidas como una pieza de tela, por metros. Sin pensar, según Cano Lasso, que de esta forma se resaltaba una de sus mejores virtudes, que no era sino formar conjuntos de gran dignidad urbana.

Resulta conocido el tradicional rechazo que ha existido en los círculos intelectuales hacia la vivienda acomodada. Rechazo que con matices podría afirmarse que persiste hoy. Los casos en los que el arquitecto se convierte en promotor, ya sea de forma exclusiva o compartida, no merecen ningún tipo de consideración, y eso que sólo en Madrid existen ejemplos de arquitectos de primerísimo nivel, como Zuazo, Gutiérrez Soto o Lamela. Significativos exponentes de esta corriente crítica son arquitectos tan distintos como Antonio Fernández Alba, que ha criticado con dureza las intervenciones privadas consecuencia del sistema capitalista por el mero hecho de serlo, o Alejandro de la Sota, quien afirmó en 1982 que "la arquitectura es intelectual o es popular. Lo demás es un negocio". Ruiz de la Prada se sitúa en una postura intermedia, ya que afronta la aventura de arquitecto-promotor con una arquitectura *intelectual*. Sus cuatro edificios de viviendas de ladrillo muestran que esa doble vertiente es posible. En la búsqueda de la belleza, no dudó en sacrificar parte de su beneficio como promotor: compró unos barcos para utilizar la madera de las cubiertas como revestimiento para las fachadas, fabricó el ladrillo a partir de un cuadro de César Manrique o incorporó a artistas de talento para integrar arte y arquitectura. En un momento en que se discute el valor de la aportación del arquitecto, la aventura de Ruiz de la Prada constituye un interesante y poco conocido ejemplo de lo valioso de la misma.

¹ “No sé cómo explicarte. En mi época teníamos nuestros ídolos, igual que vosotros ahora. Surgió la posibilidad y me fui”. Conversación con Juan Manuel Ruiz de la Prada, 2 de octubre de 2007. Véase Anexo 2. Entrevistas.

² El Inmueble, nº4, 1966. Pg. 13

³ El Inmueble, nº4, 1966. Pg. 15

⁴ Conversación con Juan Manuel Ruiz de la Prada, 2 de octubre de 2007. Véase Anexo 2. Entrevistas.

⁵ El Inmueble, nº4, 1966. Pg. 15

⁶ A pesar de sus múltiples aciertos no se trata de un edificio perfecto, como él mismo comentaba en el artículo anteriormente citado: “En vista de que el cliente no me buscaba, tuve que crearlo, ejercí la doble función de empresario y arquitecto. Para la primera no estaba preparado en absoluto. Dejé todo y me retiré al campo durante cuatro meses. Hice balance de mis tres años de actuación. Traté de ordenar sencillamente el conjunto estructural y espacial de acuerdo con los datos y el programa obtenidos. No tuve, en principio, la menor preocupación por las fachadas. Estas fueron el resultado de la distribución interior, estructura, distintas alturas de piso, bajantes de terrazas, alojamiento de persianas enrollables...”. El Inmueble, nº4, 1966. Pg. 13.

⁷ Empleado entre otros por Ignacio Vicens y José Antonio Ramos en la solución del ático del bloque de Hermosilla, a otra escala, por Carlos Ferrater en el conjunto de viviendas en Vall de Hebron véase por ejemplo la monografía *Arquitectura a Catalunya, L'era democrática 1979-1996*. 2004. Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta. Joan Busquets. Editorial del Serbial. Pg. 402.

⁸ Las críticas de Gutiérrez Soto aparecen en la conversación mantenida con Juan Daniel Fullaondo y Carlos de Miguel:
P. Estos últimos años se ha registrado, digamos, en tu terreno, barrio de Salamanca, la emergencia de un fenómeno, las viviendas de Ruiz de la Prada, que parecen plantearse dentro de los niveles de actuación económica en que sueles moverte, quizás, una suerte de competencia, continuación o superación de tus esquemas. ¿Qué opinas sobre ellas?
R. Bien, muy bien, creo que estas casas son de una gran calidad, muy trabajadas y pensadas; yo no he tenido ocasión de emplear en la mayoría de mis obras, materiales tan nobles y caros como he visto en éstas; están cuidados todos los detalles a la perfección, lástima que sus comunicaciones verticales, emplazamiento de escaleras, y ascensores no esté bien resuelto, pero, por fortuna, nada de esto trasciende a la plástica de sus fachadas, que como decís muy bien, han hecho escuela como las mías; no creo que haya sido un acierto el hacer cinco casas prácticamente iguales en esquinas y volúmenes parecidas, creo sinceramente que a este arquitecto le sobra imaginación y talento para no repetirse de una forma tan llamativa; en este sentido creo ha sido algo criticado.
La obra de Luis Gutiérrez Soto. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1978. Pg. 28.

BIBLIOGRAFIA

- Memoria del proyecto de edificio de viviendas en C/Zurbano c/v C/General Martínez Campos (*no publicada*).
- Amann, Eduardo. "La Arquitectura de lujo de Ruiz de la Prada". *El Inmueble*, nº 4, 1966. Pp. 13-20
- "Casa de Ejercicios, en el Km. 42 de la autopista Madrid-La Coruña". *Arquitectura*, nº 22, 1960. Pp. 23-26
- "Casas de vecindad en Madrid". *Arquitectura*, nº 115, 1968. Pg. 25
- "Concurso Internacional del Ayuntamiento de Ámsterdam: 644". *Arquitectura*, nº 124, 1969. Pp. 34-35
- "Concurso para la Unión Industrial Bancaria en Madrid". *Arquitectura*, nº 144, 1970. Pp. 26-27
- "Edificio Cinzano". *Arquitectura*, nº 115, 1968. Pp. 34-35
- García Amezcqueta, Adolfo. "Ruiz de la Prada: ¿lujo o calidad?". *El Inmueble*, nº 4, 1966. Pg. 2
- "Planta de fabricación y embotellamiento para "Cinzano, S.A.". *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, nº93, 1967. Pp. 20-38.
- "Laboratorios Asland". *Nueva Forma*, nº65, 1971. Pp. 24-27
- "Restaurante Isleta y Ría de la Santa. Tinajo, Lanzarote". *Arquitectura*, nº 165, 1972. Pp. 39-41
- Rincón, Daniel. "Dos edificios de Ruiz de la Prada". *Arquitectura*, nº351, 2008. Pp. 96-101.
- "Sesión de crítica de arquitectura". *Arquitectura*, nº 115, 1968. Pp. 26-32
- "Vivienda unifamiliar". *Arquitectura*, nº 115, 1968. Pg. 33

Daniel Rincón de la Vega: Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (2003). Doctor Arquitecto por la Universidad de Sevilla (2010). Mención Europea de Doctorado. Segundo Premio en la XXI edición de los Premios Dragados de PFC, E.T.S.A. Sevilla. Miembro del Grupo de Investigación "Proyecto y patrimonio" de la E.T.S.A. Sevilla. Director de la revista científica "Invita la casa" editada por el Colegio de Arquitectos de Málaga.

Luis Tejedor Fernández: Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (1989). Doctor Arquitecto por la Universidad de Málaga (2013). Realiza estudios en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia en 1988, y de postgrado en Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid entre los años 2000 – 2003. Profesor asociado del Área de Composición Arquitectónica en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Málaga desde 2005 hasta la actualidad. Premio Málaga de arquitectura en 2005 (modalidad 'obra de nueva planta') y 2007 (modalidad 'obra de reforma interior'), y Mención en 2011 (modalidad 'equipamiento público'), concedidos por el Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga. Autor del libro *La arquitectura de los órganos. Órganos barrocos de Sevilla*, editado por la Fundación 'Fidas' (Sevilla, 1995).