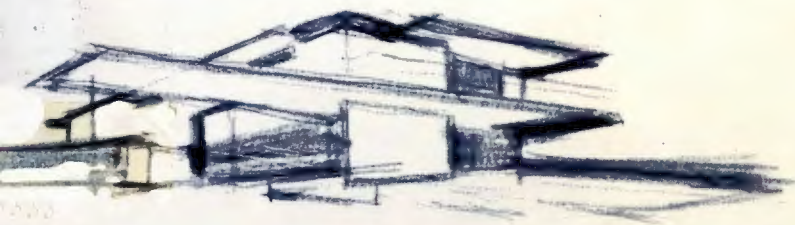


Miguel Martín

Arquitecturas para la gran ciudad

Architecture for the great city



Miguel Martín
Arquitecturas para la gran ciudad

Miguel Martín
Architecture for the great city



CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

/ 31 / enero // 19 / marzo / 1995

/ January /31// March / 19 / 1995



PLANO DE LAS PALMAS ALCARABANERAS

SANTA CATALINA CANTERAS

Las Palmas
Diciembre 1970

BARRIO DE ARENALES

ESCALA 1:1000

PLANO METRICO



CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA GRAN CANARIA ISLAND COUNCIL

Presidente President

Pedro Lezcano Montalvo

Consejero Insular de Cultura Cultural Councillor

Gonzalo Angulo González

Coordinador Insular de Cultura Cultural Coordinator

Carlos Álvarez

**CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO ATLANTIC MODERN ART CENTRE
(CAAM)**

Presidente President

Gonzalo Angulo González

Vicepresidente Vice President

Alfonso de Armas Ayala

Director Director

Martín Chirino

Gerente Manager

Diego López Díaz

EXPOSICIÓN CAAM CAAM EXHIBITION

Comisario Commisar

Jose Luis Gago Vaquero

Coordinación general General Coordinator

Orlando Britto Jinorio

Coordinación Coordinator

Christian Perazzone

Diseño y coordinación de montaje Desing and Coordination of Installation

Luis Sosa

Coordinación y restauración Coordination and Restauration

Jesus Marull

Marta Plasencia

Realización del montaje Installation

Equipo técnico del CAAM

Seguros Insurance

Generali

Transportes Transportation

Ramos

 **Unelco**

 **IBERIA**

 **Binter**


Banana Computer


Dactilar Media

EQUIPOS DE TRABAJO COLABORADORES DE ESTE PROYECTO *WORKING TEAMS CONTRIBUTING TO THIS PROJECT*

COORDINACIÓN ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN *RESEARCH AND DOCUMENTATION*

Alicia Martín Fernández Durán
Becarios
Silvia Burguete
Miguel Panadero

COORDINACIÓN PROYECTO AUDIOVISUAL *AUDIOVISUAL PROJECT COORDINATION*

Sergio Morales
Departamento de Imagen del Servicio Insular
de Cultura

REALIDAD VIRTUAL *VIRTUAL REALITY* R.T.Z. (Barcelona)

FOTOGRAFÍA *PHOTOGRAPHY* Andrés Solana

MAQUETAS INFOGRÁFICAS *INFOGRAPHIC MODELS*

Las Maquetas Infográficas han sido realizadas por alumnos de 4º Curso de la E.T.S. de Arquitectura L.P., en la asignatura Estética y Composición I del Departamento de Arte, Ciudad y Territorio, como parte de un trabajo docente y dirigidas por:
Prof. Titular Dr. D. Manuel Goicochea Fidalgo
Profesor D. Eugenio Rodríguez Cabrera

Equipo Colaborador *Working Team*

María Teresa Amorós Martín
Antonio Bueno García
Guillermo Lorenzo Alonso
María del Pino Carrión Pérez
Pablo Pérez López
Pablo Hernández Monroy

Alumnos participantes *Participating Students*

Álvarez Alonso, Héctor
Álvarez Alonso, Manuel
Ansarate Muñoz, Javier
Ansorena Marengo, Fernando
Arecibia Martín-Fdez, Miguel
Banqueri Lomas, Pilar
Castro Arecibia, Carlos
Concejo Arranz, María Pilar
De Andrés Galván, Rafael
De Felipe Plasencia, Fernando
De Gabriel Arecibia, Ana
Díaz Hernández, Francisco José

Díaz Cabrera, Marcial
Díaz Díaz, Jose Antonio
Díaz Kaddour, Nicolás
Fernández Pamies, Nuria
García Barroso, Jose Luis
Gómez Ascanio, Ana Pilar
González Grillo, Yolanda
Guerrero Ortega, Alejandro Noé
Gutierrez Corchado, Carlos
Gutierrez Martín, Alfonso
Hanna Castellano, Alexis
Hernández Pérez, Víctor
Ibáñez Gassiot, Luis
Lobo Rodrigo, Alejandro
Luján Díaz, Carmen Gloria
Mainer Peña, Olga
Manzanas Estévez, Natalia
Marchena Pérez, José
Martín Toledo, Alfredo
Martínez Gutiérrez, Iván
Molina Lozano, José Antonio
Montesdeoca Medina, Begoña
Moreno Trujillano, Rubén
Moreno Guajardo, Claudia
Munar Bauzá, Marga
Muñoz Rodríguez, Alejandro
Negrín Gens, Daniel
Ordóñez Pereira, Miguel-
Peña Pitti, Francisco
Perera Lozano, Rafael
Pérez Kamphues, Cornelia
Piza Gerbier, Maryvonne
Quintana Santana, Adrián
Reyes Rodríguez, Susana
Rodríguez Araña, Sonia
Rodríguez González, David
Rodríguez Pérez-Curiel, Francisco
Rubio Álvarez, Octavio
Ruiloba Sierra, Antonio
Salas López, Ana Isabel
Sánchez Marrero, Antonio
Sánchez Montesdeoca, Elena
Sánchez Pescador, Víctor
Santamaría Muñoz, Estefanía
Santana Ferrer, Alejandro
Santana Santana, María Jesús
Silva Hernández, Rosabel
Suárez Cruz, Remedios
Suárez Rinero, Herminia
Torres Padrón, Juan de la Cruz
Trujillo García, José Pascual
Villar Boillos, Zulema

Los trabajos han sido realizados en el Centro de Diseño Asistido, Laboratorio de Microfilm y Laboratorio de Fotografía y Tratamiento de la Imagen de la E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas.

MAQUETAS *SCALE MODELS*

Coordinación *Coordination*
Alicia Doreste Aguilar

Realización *Production*
César Suárez Falcón
Félix Pérez Pérez

VÍDEO *VIDEO*

Operador de sonido *Sound Recorder*
Isabelino Guanche

Operador de cámara *Camara*
Manuel Pérez Rodríguez

Ayt. de Cámara *Camara Assistant*
Caterine Hernández

Edición *Editor*
Javier Ponce

Asesor *Consultant*
José Luis Gago Vaquero

Asesoramiento y Guión
Consultant and Script
Saro Alemán
Manuel Martín Hernández

Realización *Director*
Manuel Pérez Rodríguez

Coordinador de Producción
Production Coordinator
Sergio Morales Quintero

Productora *Producer*
Encarna Mateos

Equipo de Producción
Production Team
Marta Miró
Lourdes Rojas

Es evidente que un Centro como el CAAM está llamado a responsabilizarse de las revisiones críticas de la producción artística de este siglo en Canarias, reinsertando en las coordenadas adecuadas a sus artistas.

It is obvious that an institution such as the CAAM is called upon to take responsibility for critical reviews of artistic production of this century in the Canary Islands, reinserting its artists in the appropriate coordinates, so that we may work from an understanding of our own identity, and make available to the world, revitalising and restoring the importance of their creative work, which is by no means a vain effort.

On the contrary, it is by means of such reconsiderations that we take cognizance of these consolidated references in the fields of the distribution of knowledge and of international culture.

The centenary of the birth of Miguel Martín Fernández de la Torre is proposed as a propitious occasion for becoming familiar with and transmitting an architectural legacy that has been the most extensive, innovative and influential in the shaping of Las Palmas and the Canary Islands in this century.

Thus the CAAM repays its debt to this artist, the first to introduce modern architecture to the Canaries, with the unshakable commitment to respect and conserve our own memory.

Pedro Lezcano Montalvo
President of the Gran Canaria
Island Council

Para poder trabajar desde el entendimiento de nuestra propia identidad.

Poner al alcance del mundo, revitalizando y restituyendo la importancia de su labor creativa, no constituye un esfuerzo baldío.

Al contrario, es a partir de estas reconsideraciones cuando se tienen en cuenta, en los ámbitos de distribución del saber y la cultura internacional, estas consolidadas referencias.

El centenario del nacimiento de Miguel Martín Fernández de la Torre se propone como una ocasión propicia para conocer y difundir el legado arquitectónico más extenso, innovador e influyente en la conformación urbanística de la ciudad de Las Palmas y en Canarias, en este siglo.

El CAAM asume así una deuda contraída con este artista, introductor fundacional de la arquitectura moderna en Canarias, con la firme voluntad de respetar y conservar nuestra propia memoria.

Pedro Lezcano Montalvo
Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria

La decisión de programar, con motivo del centenario de su nacimiento, una exposición en torno a D. Miguel Martín Fernández de la Torre significa una apuesta decidida del CAAM por realzar y contextualizar los valores universales de nuestro gran arquitecto. Ciertamente se trata de algo más que una exposición de arquitectura, porque la personalidad de D. Miguel y la vastedad de sus intereses, desde la arquitectura al urbanismo y el diseño, nos sitúan ante una obra que dio a nuestra ciudad algunas de sus improntas más características.

The decision to mount an exhibition to mark the centenary of the birth of Miguel Martín Fernández de la Torre represents a firm decision by the CAAM to highlight and put into context the universal values of our great architect. This is something more than an exhibition of architecture, since the personality of Miguel Martín and his vast range of interests –from architecture to city planning and design– places before us a body of work which had endowed our city with some of its most striking features.

At the same time, the exhibition addresses all the theories and developments arising from an architecture, which by definition is situated in a specific territory, but is at the same time linked to a worldwide movement such as Rationalism, and thus gave the Canary Islands their first broad view of the cultural movements of the pre-war period, which previously had only been glimpsed, chiefly in painting.

In sum, we would like to underline the importance of an exhibition that restores to prominence the name of a man whose work had an impact far beyond these islands. Moreover, this re-examination of the man and his work will help us to broaden our understanding of our culture in the period between the 1930s and the 1960s. This challenge has been faced rigorously and unflinchingly, and we would like to thank José Luis Gago for his valuable service as commissioner, while also expressing our gratitude for the help given by the foundation that is now being established in the name of our great architect and his legacy.

Gonzalo Angulo González
President, CAAM

En otro orden de cosas, abordar todas las hipótesis y desarrollos que surgen del hecho arquitectónico, por definición atado a un territorio específico, pero a su vez vinculado a una corriente universal como fue el Racionalismo, nos introduce, en Canarias, una visión más amplia de los movimientos culturales de la preguerra, hasta ahora solamente entrevistos a partir de las corrientes artísticas vinculadas a la plástica.

En resumen, queremos resaltar la importancia de una exposición que reivindica un nombre con proyección y universalidad y que, a partir de su figura, creemos que nos puede situar ante una visión más amplia de nuestra cultura entre los años 30 y 60. Con rigor y sin complejos se ha planteado este reto, en el que hay que agradecer la labor de comisariado de D. José Luis Gago y la colaboración de la Fundación incipiente que se está articulando en torno al nombre y legado de nuestro gran arquitecto.

Gonzalo Angulo González
Presidente del CAAM

Miguel Martín-Fernández de la Torre es una referencia fundamental de nuestro acervo cultural como fundador de una dinámica profesional en torno al planeamiento de la ciudad e introductor de la vertiente racionalista en Canarias.

Miguel Martín Fernández de la Torre is a fundamental reference point in our cultural heritage, as originator of a professional approach to city planning and responsible for introducing the Rationalist school in the Canaries.

To recover the significance of the value of artistic creation in this century is consistent with the thinking of the CAAM.

The CAAM, aware of the singularity of this personage at the centenary of his birth, wishes to celebrate its recognition with this critical review of his work, and would like to express its gratitude to the Martín family for their inestimable help in making this exhibition of our architectural heritage a reality.

Martín Chirino
Director of the Atlantic
Centre of Modern Art

Recuperar la significación del valor de la creación de este siglo de nuestros creadores, forma parte de la línea de pensamiento del CAAM.

El CAAM, consciente de la singularidad de esta figura, que cumple el centenario de su nacimiento, quiere celebrar su reconocimiento con esta revisión crítica de su obra, agradeciéndole a la familia de Miguel Martín su inestimable colaboración para hacer de esta muestra una realidad de custodia de nuestro patrimonio arquitectónico.

Martín Chirino
Director del Centro Atlántico de Arte Moderno

Table of contents



- Arquitectura for the Great City 15 José Luis Gago Vaquero
The Architecture of Miguel Martín: The View from Outside 39 Anatoli Strigalev
We Attempt to Create an Architecture... 43 Juan Pedro Possani
The Rationalist Architecture of M.M. and the City of Las Palmas 49 Juan Antonio Cortés
Corresponding Member of the Academy of Fine Arts 69 Antonio Bonet Correa

Lista de contenidos

- Arquitecturas para la gran ciudad 15 José Luis Gago Vaquero
La arquitectura de Miguel Martín: una visión desde fuera 39 Anatoli Strigalev
Pretendemos crear una arquitectura... 43 Juan Pedro Possani
La arquitectura racionalista de M.M. y la ciudad de Las Palmas 49 Juan Antonio Cortés
Académico correspondiente de Bellas Artes 69 Antonio Bonet Correa

Edificios públicos Public Buildings

- AVDA. MARÍTIMA 74 BOARDWALK
GOBIERNO CIVIL 78 CIVIL GOVERNMENT
MANICOMIO 80 INSANE ASYLUM
AEROPUERTO 86 AIRPORT
CASA DEL NIÑO 88 CHILDREN'S HOME
CLINICA SANTA CATALINA 92 SANTA CATALINA CLINIC
PLAYA DE LAS CANTERAS 98 LAS CANTERAS BEACH
CINE CUYÁS 104 CUYÁS CINEMA
CINE RIALTO 108 RIALTO CINEMA
CINE HOLLYWOOD 112 HOLLYWOOD CINEMA
CINE ROYAL 116 ROYAL CINEMA
CINE VICTORIA 118 VICTORIA CINEMA
CINE ARUCAS 120 ARUCA CINEMA
FÁBRICA FUENTES 122 FUENTES FACTORY
CABILDO INSULAR 124 ISLAND COUNCIL
HOTEL PARQUE 130 PARQUE HOTEL
CLUB NATACIÓN METROPOLE 136 METROPOLE SWIMMING CLUB
CASA DEL MARINO 138 SAILORS' HOME
BAR TRIANA 144 TRIANA BAR
TIENDA L.A.P.E. 145 L.A.P.E. SHOP
TIENDA PHILIPS 146 PHILIPS SHOP



Agradecimientos

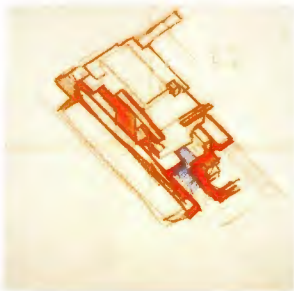
El Centro Atlántico de Arte Moderno desea expresar su más sincero agradecimiento a los herederos de Don Miguel Martín-Fernández de la Torre, sin cuya desinteresada colaboración hubiese sido imposible la realización de este proyecto, así como a los actuales propietarios de las viviendas y mobiliarios diseñados por Miguel Martín.

Acknowledgements

The Atlantic Centre of Modern Arts wishes to express its most sincere gratitude to the heirs of Miguel Martín-Fernández de la Torre, without whose disinterested cooperation it would have been impossible to carry out this project, and also to the current owners of the buildings and furnishings designed by Miguel Martín. Likewise, we thank the University of Las Palmas for its cooperation, and Unelco, Iberia, Binter, Banana Computer and Dactilar Media for their generous sponsorship.

Del mismo modo, agradecer la colaboración de la Universidad de Las Palmas y el generoso patrocinio de Unelco, Iberia, Binter, Banana Computer y Dactilar Media.

Viviendas unifamiliares *Single-family Houses*



- COLONIA ALVARADO 150 ALVARADO ESTATE
GRUPO QUEVEDO 154 QUEVEDO GROUP
CASA QUEVEDO 157 QUEVEDO HOUSE
CASA JUAN DOMINGUEZ 160 JUAN DOMINGUEZ HOUSE
CASA BORDES 164 BORDES HOUSE
CASA RUSSO 166 RUSSO HOUSE
CASA DE LA NUEZ 168 DE LA NUEZ HOUSE
CASA SPETH 172 SPETH HOUSE
CASA VEGA 176 VEGA HOUSE
CASA DE LA FE 181 DE LA FE HOUSE
CASA LEY LENTON 184 LEY LENTON HOUSE
CASA GONZALEZ 186 GONZALEZ HOUSE
CASA MORALES 191 MORALES HOUSE
CASA GUERRERO 192 GUERRERO HOUSE
CASA PEÑATE 194 PEÑATE HOUSE
CASA FUENTES 197 FUENTES HOUSE
CASA MULET 200 MULET HOUSE
CASA ARIAS 202 ARIAS HOUSE
CASA BONNY 204 BONNY HOUSE
CASA GOMEZ 207 GOMEZ HOUSE
CASA BOSCH 210 BOSCH HOUSE
CASA LUCENA 213 LUCENA HOUSE
CASA SIEMENS 214 SIEMENS HOUSE
CASA VAN HOEY 217 VAN HOEY HOUSE
CASA SUAREZ VALIDO 220 SUAREZ VALIDO HOUSE



Arquitecturas para la gran ciudad

José Luis Gago Vaquero

It may be premature to speak of the architecture of Miguel Martín, since no study has yet been written that provides an analysis of the foundations of his work, marks the periods into which it can be divided, or identifies possible influences. However, 1994 was the centenary of his birth, and regardless of the difficulties involved, it is fitting that we address this figure and his Rationalist works.

It was Oriol Bohigas who concerned himself with the Rationalist work of Miguel Martín, in the book *Arquitectura Española de la Segunda República* ("Spanish Architecture of the Second Republic"), in which he discusses the architecture of Las Palmas and describes "the existence of a very interesting focal point (...) where the thrust of the new architecture coincides yet again with a widespread movement of cultural renewal, especially in the plastic arts and literature".

This book, published in 1970, was an attempt –the first of its kind in Spain– to establish a frame of reference for the experiments made in the field of architecture, which would confirm the existence of certain ideas contemporary with the avant-garde movements in the rest of Europe.

The underlying intention of the book is a desire to link architecture, or, more precisely, attitudes towards architecture, with the political situation in Spain during the brief period when the Second Republic and a government of intellectuals guided Spain's destiny. This concern with architecture clearly referred to the Spanish political situation, which was being profusely discussed and criticised in the university. Therefore, *Arquitectura Española de la Segunda República* tries to touch as much upon the architecture of this historical period, as on its Spanishness, or, in other words, to erase from architectural culture the idea that Spanish architecture was represented solely by the regional, neo-vernacular and imperial forms.

This brilliant defense of the architectural culture of the 20th Century made a great contribution to the modernisation of thought in architecture schools, while including in Spain's cultural heritage an element which had hitherto been rejected: modernity.

However, if we undertake a careful appraisal of Oriol Bohigas' book, for the sake of consistency we must acknowledge that 24 years after its publication the book appears too rigid and lacking the appropriate historical depth to hold up to today's scrutiny.

It is necessary to question assertions appearing in the book, and which have been used opportunistically outside the field of architecture, such as: "as we have repeatedly said, the two architectural creative centres in Spain are Madrid and Barcelona with some occasional contributions from Basque culture". This is followed by the afterthought in a new sentence: "But it should be noted out that during this period there also existed a very interesting focal point in the Canary Isles, and especially in Las Palmas..." This encouraging statement seems to announce the possible existence of a Rationalist architectural production centre comparable to Madrid and Barcelona, for it is not qualified as an occasional contribution or a passing fashion.

The text continues with a mention of buildings regarded as outstanding: the National Institute of Social Insurance, the Cuyás Cinema, and the Cabildo Insular (the

Aunque hablar de la obra del arquitecto Miguel Martín resulte un esfuerzo prematuro, ya que no contamos con ningún trabajo que se haya ocupado de analizar cuáles han sido las bases que la han configurado, las etapas en las que se puede subdividir, y cuáles las posibles influencias que ha recibido, en 1994 se ha cumplido el centenario de su nacimiento y, a pesar de todo ello, se hace preciso reivindicar su figura, independientemente de la problemática suscitada sobre su obra del periodo racionalista.

Corresponde a Oriol Bohigas el haberse interesado por la obra racionalista de Miguel Martín, cuando escribió el libro *Arquitectura Española de la Segunda República*, en el que habla de la arquitectura en las Palmas y señala "la existencia de un interesantísimo foco...", donde el empuje de la nueva arquitectura coincide otra vez con un general movimiento de renovación cultural, sobre todo centrado en las artes plásticas y en la literatura".

Ese libro, publicado en 1970, es un ensayo que pretende, por primera vez en nuestro país, establecer un marco de referencia sobre las experiencias realizadas en el campo de la arquitectura y que pudieran confirmar la existencia de ciertas propuestas coetáneas con los movimientos de vanguardia que se habían dado en el resto de los países europeos.

Lo que en realidad subyace en el libro es el deseo de vincular la arquitectura o, mejor dicho, las actitudes respecto a la arquitectura, a la situación política que se vivió en España durante el corto espacio de tiempo en que la Segunda República, y el gobierno de los intelectuales, dirigió los destinos de España. Esta retícula organizada en torno a la arquitectura, hacía clarísima referencia a la situación política española, que desde la universidad estaba siendo profusamente comentada y criticada.

Por ello, *Arquitectura Española de la Segunda República*, pretende incidir tanto en la arquitectura realizada durante este periodo histórico como en su carácter de española, o lo que es lo mismo, quitar definitivamente de la cultura arquitectónica la idea de que sólo los regionalismos neovernaculares y arquitecturas imperiales que conforman el panorama nacional dejen de ser las detentadoras de lo que es español, arquitectónicamente hablando.

Esta brillante defensa de la cultura arquitectónica del siglo XX no deja de ser aún una gran aportación a la modernización del pensamiento en las Escuelas de Arquitectura, a la vez que la inclusión de un nuevo concepto patrimonial que hasta entonces había sido rechazado: la modernidad.

Pero a pesar de que valoremos en su justa medida el ensayo de Oriol Bohigas, es preciso ser consecuentes y plantear que veinticuatro años después de que viese la luz, resulta demasiado rígido y falto de la profundización histórica oportuna como para poder seguir manteniéndose en pie.

Es necesario replantearnos afirmaciones que aparecen en el libro y que han tenido una muy oportuna utilización fuera del campo de la arquitectura, sea por ejemplo: "Como hemos venido repitiendo, los dos polos de creación arquitectónica en España han sido Madrid y Barcelona, con la intrusión circunstancial de la cultura vasca", para proseguir con una coletilla tras un punto y seguido: "Pero en este periodo hay que señalar también la existencia de un interesantísimo foco en Canarias, sobre todo en Las Palmas...". Este esperanzador planteamiento parece anunciar que se considera la posible existencia de un centro de producción de arquitectura racionalista comparable a los ya anunciados de Madrid y Barcelona, pues no se adjetiva la

"Island Council" or parliament building), and also mentions the Garden City which makes up the largest group of buildings and has been compared to the El Viso neighbourhood in Madrid.

The works of this third centre in Las Palmas de Gran Canaria are summed up in half a page, with the German architect Richard E. Oppel being given credit for their design and his brother-in-law, the Canary Islander, Miguel Martín, cast as a mere collaborator. If Oriol Bohigas has recovered for Spanish culture the importance of the Rationalist period, it is no less true that for the culture of the Canary Islands culture it sealed the undeniable relationship between the architects of the "Generation of 1925" and Miguel Martín, a natural connection and easy to verify. For years Zuazo filled the role of friend and teacher which had begun in Madrid during Martín's student years at the university, and continued during the first part of his professional life. He also backed him during Zuazo's enforced political exile in the Canary Isles.

Martín's friendship with this prestigious architect, renowned both as architect and town planner, and considered at length by Oriol Bohigas in his book, provides us with sufficient objectivity to be able to affirm (and clearly) that there was a definite connection between Miguel Martín the Spanish cultural world or at least with that of one of its centres, Madrid.

This far from negligible relationship must be used as the basis for a fair re-examination of Bohigas's argument, without neglecting the doctoral thesis of Sergio T. Pérez Parrilla which attempted to establish a correlation between the architectural projects of Miguel Martín and the appearance of Oppel in his studio.

Pérez Parrilla gives as irrefutable evidence the letter from Oppel to Miguel Martín in May, 1932, in which he asks to be taken on at Martín's studio in order to avoid an obligatory return to Germany. Martín did not answer this letter and in the month of September Oppel arrived from Tenerife, and, presumably after some negotiation and signing a "contract", installed himself in Las Palmas where he spent the next four years.

Pérez Parrilla tells us that the architects first met when Miguel Martín was in Santa Cruz de Tenerife for the construction of the Casino and a mutual friend suggested that Martín might be interested in having Oppel in his studio. Martín answered by letter, and it would appear from the German's subsequent reply that Martín had asked him for some sort of reference.

According to the thesis we can be more exact: "In September, 1932, on his way to Germany, Oppel visited him in his studio at Las Palmas to press his petition. Martín, who at that time had a large studio, accept-



Puente sobre el Guiniguada
Bridge spanning Guiniguada

circunstancia de que se trate de ninguna "intrusión" o moda pasajera.

El texto prosigue citando tres edificios que considera destacables, el Instituto Nacional de Previsión, el Cine Cuyás y el Cabildo Insular, además de la Ciudad Jardín que cree el conjunto más importante, y llega a equipararla con la Colonia del Viso de Madrid.

Prácticamente, en media página resume las realizaciones de ese tercer foco, ubicado en Las Palmas de Gran Canaria y al que deja aislado al hacer recaer en un arquitecto alemán Richard E. Oppel la paternidad de la obra, y considerando al canario Miguel Martín simple colaborador de su cuñado.

Si Oriol Bohigas ha rescatado para la cultura española la importancia del periodo racionalista, no es menos cierto que para la cultura canaria cerró la innegable relación entre los arquitectos de la generación del 25 y Miguel Martín, que era una conexión natural y comprobable. Durante años Zuazo mantuvo la relación de amistad y magisterio que había surgido en Madrid, durante los años en que éste estudió en la universidad y en los primeros tiempos de trabajo profesional, para después afianzarlo durante el "destierro político" que Zuazo se viera obligado a tener en Canarias.

La amistad que mantuvo con este arquitecto, de reconocido prestigio dentro del campo de la arquitectura y el urbanismo, que el propio Oriol Bohigas analiza profusamente en el citado libro, nos da la objetividad suficiente como para poder afirmar (con rotundidad) que existe una evidente conexión de Miguel Martín con la cultura nacional o al menos con uno de los polos, Madrid.

Pérez Parrilla aporta como documento irrefutable la carta que Oppel dirige a Miguel Martín en 1932, exactamente en el mes de mayo, pidiendo-

le la incorporación a su estudio, ya que de otra manera se verá forzado a partir para Alemania. A esta carta Martín no dará contestación, y en el mes de septiembre Oppel llegará personalmente desde Tenerife y tras una supuesta negociación y “contrato” se instalará durante cuatro años en Las Palmas.

Nos dice Pérez Parrilla que ambos arquitectos tienen su primer contacto cuando Miguel Martín realizaba en Santa Cruz las obras del Casino y que, por la intervención de un amigo común, le plantean la posibilidad de que Oppel pueda interesarle para su estudio. Martín contestará por carta, y parece desprenderse de la que con posterioridad le envía el alemán, que le reclama algún tipo de referencias.

Siguiendo la tesis podemos concretar: en septiembre de 1932, en tránsito para Alemania, Oppel le visita en su estudio de Las Palmas, insistiendo en su solicitud. Miguel Martín, que por entonces tenía una gran oficina de proyectos, lo acepta como con anterioridad había hecho con otros técnicos extranjeros y nacionales.

Oppel trabaja en el estudio hasta 1936, fecha en que finaliza el contrato de trabajo. En estos años, contrae matrimonio con una hermana del arquitecto, y en el mismo 36 regresa a Alemania, incorporándose a su plaza de arquitecto del Ayuntamiento de Hamburgo, en 1938.

Resulta claro que desde mayo, en que se fecha la carta de la proposición, hasta septiembre ha pasado un tiempo más que prudencial de lo que era la prisa que parecía apremiar a Oppel para irse y que no podemos precisar con ningún documento. Lo cierto es que será a partir de septiembre de 1932 cuando Richard E. Oppel empiece “su” colaboración con Miguel Martín.

La primera pregunta que surge de la lectura del documento es, ¿por qué Oppel se encuentra tan

ed him as he had previously accepted other foreign and Spanish applicants. Oppel worked in the studio until the expiration of his contract in 1936, during which time he married one of the architect's sisters. In 1936 he returned to Germany and was appointed to the position of municipal architect in Hamburg in 1938.

Given the urgency of Oppel's request, it seems odd that he was not obliged to return to Germany during the long period from May, when the letter containing the application was sent, until September, when it was accepted. The fact is that Oppel began his collaboration with Miguel Martín at the beginning of September, 1932.

The first question that arises on reading the thesis is why Oppel was so keen to work in the studio of Miguel Martín when he might just as well have worked with architects in Tenerife where he was living.

It could be that Oppel was aware of the controversy concerning the approval by the local authorities of Santa Cruz de Tenerife of a project submitted by Miguel Martín the previous year. This project received a negative report from council experts, but the press reports on the debate led to the granting of planning permission (this episode is discussed in *Racionalismo en Canarias* by M.I. Navarro). Although the building cannot be regarded as either outstanding or controversial in architectural terms, Martín's refusal to allow any modifications to the project might have attracted Oppel's attention, and the German may have seen Martín as a committed professional with ideas that were not easily defended in the social environment of the Canary Isles. The second question we must ask is: who was Miguel Martín in 1932?

Miguel Martín was an architect who two years earlier had submitted an urban development project for the “great city” of Las Palmas de Gran Canaria, the first project seeking to articulate the growth of a city which was polarised between the original central area spreading up to both sides of the Guinguada ravine and a port town which had grown up during the last two decades of the 19th Century. The skill and ingenuity of the architect would permit an expansion of the city, and, while respecting the existing structures covering the distance between the two parts, achieve a harmonious city in tune with the segmentation necessary in a linear territory stretching along part of the coast, the only viable location for the continuation of the urban and demographic expansion which was approaching.

With respect to architectural projects for Las Palmas de Gran Canaria, his work had begun with the proposal for a new iron bridge to replace the stone bridge at the Obispo Cordina axis. This project, signed in Madrid in 1932, strongly emphasised to the



Proyecto de Asilo
Asylum Project

interesado en incorporarse al estudio de Miguel Martín, cuando cabía la posibilidad de encontrar trabajo con arquitectos de Tenerife, isla en la que residía?

Puede que Oppel hubiese seguido la conclusión de la polémica habida en el Ayuntamiento de Santa Cruz con ocasión de la aprobación de un proyecto que Miguel Martín había presentado un año antes. Este proyecto recibió los informes negativos de los técnicos municipales y la prensa informó sobre el debate que concedió la licencia de obras (sobre el particular podemos leer *Racionalismo en Canarias*, de M. I. Navarro). Aunque no se trataba de un edificio que podamos considerar destacable o conflictivo desde el punto de vista arquitectónico, el empeño de Martín por mantener la propuesta sin modificaciones, puede que llamara la atención de Oppel, viendo en él a un profesional comprometido con una opción que no era fácil de defender en un medio social como el de Canarias.

La segunda pregunta que nos asalta es ¿quién era Miguel Martín, en 1932?

Miguel Martín era un arquitecto que había entregado hacía dos años el Proyecto de Urbanización de la “gran ciudad” de Las Palmas de Gran Canaria, el primero que plantea articular el crecimiento de una ciudad, que se ha visto bipolarizada entre un casco asentado a ambos lados del barranco del Guinguada desde su fundación, y una ciudad portuaria que ha ido creciendo desde las últimas décadas del siglo XIX. La ingeniosa habilidad del arquitecto es la que consigue una expansión que, respetando las preexistencias que cubrían la distancia entre ambas partes, logra una ciudad armónica, acorde con la idea de segmentación que precisa un territorio lineal, dispuesto a lo largo de una franja de costa, único emplazamiento viable para la continuidad

de la expansión urbana y demográfica que se avecinaba.

Por lo que respecta a la obra arquitectónica destinada para Las Palmas de Gran Canaria, su trabajo se había iniciado con la propuesta de un nuevo puente en el eje Obispo Codina, diseñado en hierro, y que sustituiría al de piedra existente. Este proyecto, firmado en Madrid en 1923, presenta un marcado énfasis en los aspectos técnicos que una estructura de estas características ha de tener. La solución presentada, de un solo arco que cubre la totalidad del barranco, a pesar de no resultar aventurada estructuralmente, es el primer proyecto de puente para el Guiniguada que evita asentar fundamentos intermedios en el cauce. Este puente, que no llegó a realizarse, es el inicio de una de las líneas de trabajo y reflexión de Miguel Martín para esta parte de la ciudad, que será objeto de reiteradas soluciones, lo que nos hace pensar que el tratamiento de los bordes del barranco y el contacto entre los barrios de Vegueta y Triana le preocupaban urbanísticamente.

Sobre el tratamiento del entorno de este puente podemos encontrar referencias en la propuesta para un nuevo edificio del Gobierno Civil, del año 1934, en el que incluye dos nuevos puentes que atraviesan el cauce. También encontramos las mismas inquietudes en los diferentes proyectos ejecutados sobre el edificio del antiguo Círculo Mercantil (entonces sede del banco Hispano-Americano); aquí insiste en la necesidad de intervenir en el Guiniguada, pero ahora lo hace cubriéndolo parcialmente, o lo que sería lo mismo, completar el espacio entre los dos puentes propuestos con anterioridad y formando una plaza de conexión entre los dos barrios. (Sobre este particular ver documentos publicados en *La Biblioteca Insular*, J.L. Gago)

technical aspects necessary for this kind of structure. The solution presented was of one single arch completely covering the ravine, which, although not structurally adventurous, was the first bridge projected for the Guiniguada which eschewed the use of intermediate foundations in the river bed itself. This bridge, which was never built, marks the beginning of one of the approaches to work and reflection that Miguel Martín developed for this part of the city, and would often appear in his projects, which leads us to think that the treatment of the borders of the ravine and the contact between the districts of Vegueta and Triana concerned him as a problem in urban planning.

For the development of the area surrounding the bridge, ideas can be found in the proposal for a new Civil Government building, dated 1934, and for two new bridges spanning the river bed. We find the same concerns also in the different plans prepared for the old Círculo Mercantil (merchants club) building (then headquarters of the Hispano-Americano bank). Here Martín again stressed the need to span the Guiniguada, but now he would do so by partially spanning it, or, rather, linking the two bridges which had been previously proposed and forming a square connecting the two districts (for more details see the documents published in *La Biblioteca Insular*, by J. L. Gago). Finally, in 1953, he would make more explanatory sketches of the urban structure in which buildings are set longwise on the two sides of the gully providing the setting for a new intermediate space. The buildings thus become important configurational elements of the proposal that imply a differentiated treatment of the architectural environment, appearing as a mass powerful enough to face the scale of the adjacent city.

In 1923 in Madrid, he also completed a project for the San José Asylum which was not built either. In this case the project called for a building complex, sequential in its volumes, according to topographical conditions of the terrain.

It can be seen that even from the distance imposed by living in Madrid, Miguel Martín was beginning to touch upon subjects involving the urban capacity of a city, and therefore, its structure. In 1924, after his return to the island, Martín's professional work would turn to the construction of buildings which would transform from within the physical conditions of architecture, importing an academic eclecticism blended with some devices formerly used by the Catalan Noucentista architecture. From this period we have records of projects for factories and other industrial buildings which gave a new spatial dimension to this type of architecture. A good example of his work, which conjures up the figure of an erudite architect with experimental knowledge of central European trends, can be seen in the building he owned in Bravo Murillo street, built in 1924, and where he lived, installed his studio, and set up his own carpentry workshop in the basement.

The vestibule shows a strong Viennese influence, evident in the porters' lodges and the lamps. The way to the patio was made beneath the stairway leading to the apartments at in the front of the building. The patio shows certain differences from what was then customary (and still is in Las Palmas), for, being was covered, it became a second vestibule-entrance hall, in the

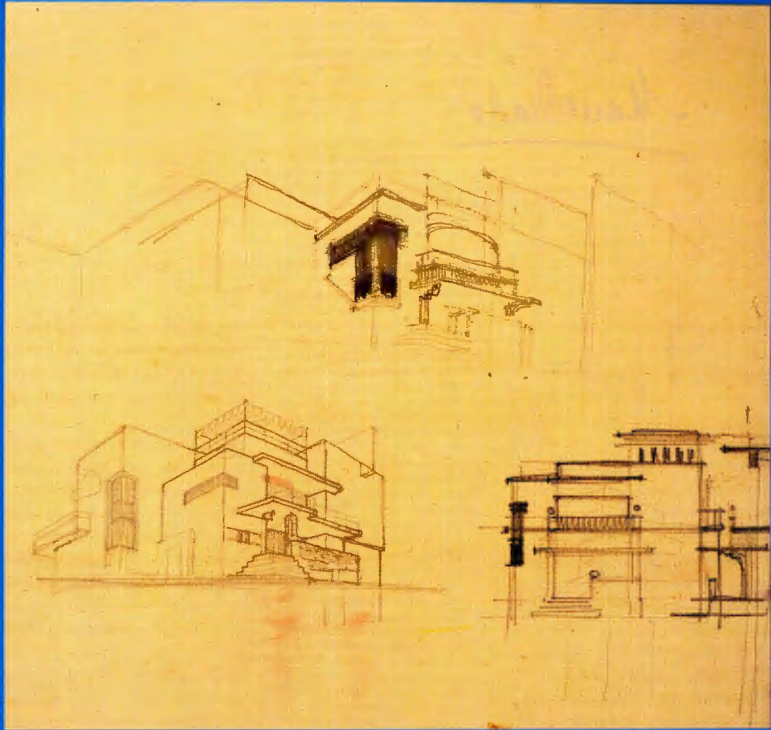
Por último, en 1953, va a trazar otros nuevos croquis explicativos de una estructura urbana, en la que en los dos lados del barranco aparecen edificios longitudinales que enmarcarían un nuevo espacio intermedio. Ahora, las arquitecturas son importantes elementos configuracionales de la propuesta que suponen un diferenciado tratamiento del entorno arquitectónico, al aparecer como una potente masa que se enfrenta con la escala de la ciudad contigua.

También desde Madrid firmará en 1923 un proyecto para Asilo en San José, que tampoco será construido. Se trata, en esta ocasión, de un complejo arquitectónico, secuenciado en sus volúmenes, dependiendo de las condiciones de la topografía del terreno.

Es posible apreciar que, aún desde la distancia que representa vivir en Madrid, Miguel Martín empieza a incidir en temas que afectan a la capacidad urbana de la ciudad y por tanto a su estructura.

En 1924, y tras regresar a la isla, su trabajo profesional se verá implicado en la construcción de edificios que van a ir transformando, desde dentro, las condiciones físicas de la arquitectura, importando un eclecticismo academicista, ligado con algunos artificios que la arquitectura noucentista catalana había empleado con anterioridad. De este periodo tenemos proyectos para fábricas y otros edificios industriales que dieron una nueva dimensión espacial a este tipo de arquitecturas.

Un buen ejemplo de su trabajo, que nos da la imagen de un arquitecto culto con conocimientos experimentales de las corrientes centroeuropeas, podemos encontrarlo en el edificio de su propiedad, construido en Bravo Murillo, en 1924, donde vivió, instaló su estudio y en cuyo sótano montó su propio taller de carpintería.



Casa Machado
Machado House

El zaguán presenta una importante influencia vienesa, como puede verse en las cabinas de la portería y las lámparas; el paso hasta el patio se realiza bajo la escalera que sirve a las viviendas que dan a la fachada principal.

El patio presenta una particularidad tipológica respecto a lo que era habitual (y sigue siendo hoy en día en Las Palmas), pues al estar cubierto se convierte en un segundo zaguán-distribuidor, a modo de gran salón comunitario, con escaleras en los dos frentes de menores dimensiones y abundantes ventanales en los frentes mayores.

Con este edificio, realiza una primera aportación a la cultura arquitectónica en Canarias que no ha tenido la continuidad o desarrollo que en potencia merecía, sin que por ello pierda un ápice del interés que ofrece como solución.

Pero, posiblemente, donde más haya alcanzado un refinamiento del estilo sea en el conjunto de viviendas unifamiliares conocido con el nombre de 18 casas, no construido en su totalidad desde un principio, y donde podemos encontrar nuevas pautas referenciales de las volumetrías, los huecos y la composición. En él se apuntan suficientes cambios como para entender que se está produciendo el inicio de una progresiva transformación de los conceptos arquitectónicos, que van a presidir las arquitecturas posteriores.

Algunos croquis realizados para la casa Manchado, de 1926, nos muestran que la esquina en torre, ocupada por la escalera, está siendo la causa de que el tratamiento formal de la fachada sea revisado. Queda claro, en los croquis, que Miguel Martín duda sobre la opción a tomar, y observamos cómo mantiene los volúmenes y cambia solo el lenguaje. Puede que esta sea la primera vez que el arquitecto se enfrenta con la arquitectura moderna, y puede que esta sea la primera derrota de la duda, pero, lo que es

form of a large communal assembly room with stairs on the two shorter sides and many large windows on the larger sides.

With this building Martín made his first contribution to architectural culture in the Canary Isles, which while not having the continuity or development it may have, did not lose one whit of the interest it offered as an alternative.

But possibly his greatest refinement of style was achieved in the group of one-family dwellings known by the name of "18 houses", although not all eighteen were erected initially, and where we can find new guidelines in reference to volumes, spaces and composition. Sufficient changes can be seen in it to lead us to understand that the initiation of a progressive transformation of architectural concepts was taking place which would preside over future architectural works.

Some sketches made in 1926 for the Manchado house indicate that the corner tower taken up by the staircase is the reason for revising the formal treatment of the facade. There sketches show that Miguel Martín was not certain which alternative to use, and we see how he retains the volume and changes only the idiom. This may have been the first time that the architect confronted modern architecture, and it may have been the first defeat of doubt, but what is obvious is that we are witnessing the first manifestation of a new architectural formalisation which will need a certain amount of time to penetrate and be assimilated in his ordinary production.

In spite of his reluctance to employ the new style, it is worthwhile to examine the shape of the window in the tower, which extends uninterruptedly the whole length of the tower or its corner, making a turn which causes it to gravitate to sides of the tower. In the Carrillo factory in Santa Cruz de Tenerife and the cinema at Wood housing estate cinema in Tafira, we can see the materialisation of these hollows which are here only reasonable doubts.

But the most interesting aspect of this house and the design sketches is the connection between the thinking of Miguel Martín and the influence of his brother Néstor. In the Néstor Museum are two pages of drawings which can be easily linked to the house for Luis Manchado. Moreover, they are the same type of sketch dealing with the same set of problems. Without wishing to give an opinion on the authorship of the sketches, we sense that there existed an exchange of information and even differences of opinion between the two brothers, which may have been one of the reasons for the changes that Miguel made to this project.

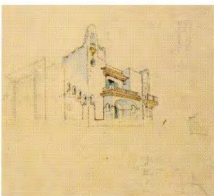
It must be stressed that Néstor was a very versatile artist, with great knowledge of the world of culture and the changes which

obvio, es que estamos ante la primera manifestación de una nueva formalización arquitectónica, que precisará de un tiempo prudencial para ir calando y asimilándose desde la producción proyectual.

A pesar de la renuncia hecha a utilizar el nuevo estilo, es oportuno analizar la forma de la ventana de la torre, una pieza alargada que discurre sin interrupción por toda su superficie o por la esquina, realizando un giro que la hace gravitar sobre dos caras de la misma. En la fábrica Carrillo de Santa Cruz de Tenerife y el cine de la urbanización Wood de Tafira, podemos ver construidos estos huecos que aquí solo son simples dudas razonables.

Pero lo que más nos puede interesar de esta casa y de los croquis de estudio, es la conexión entre el pensamiento de Miguel Martín y la influencia de su hermano Néstor. En el Museo Néstor encontramos dos hojas de dibujos que nos fácilmente parentables con la casa para Luis Manchado. Es más, en realidad se trata del mismo tipo de croquis, que trabajan sobre la misma problemática. Sin querer entrar a dar una opinión sobre a quién corresponde la paternidad de los mismos, intuimos que, entre los hermanos, existe un flujo de informaciones y hasta de contraste de opiniones, que pueden haber sido otro de los motores de la revisión que Miguel hace con este proyecto.

Es preciso señalar que Néstor es un artista muy polifacético, que conoce bien el mundo de la cultura y está al corriente de los cambios que se están produciendo en la arquitectura. Los dibujos para el pabellón portugués, en (presumible) colaboración con el arquitecto Sert, del año 1931, nos dan prueba de sus contactos con primeras figuras nacionales de la arquitectura y de la capacidad de adaptación estilística de que hacía gala.



Casa Manchado
Manchado House

Las sillas de tubo y los muros de amplias superficies cromáticas compuestos por las líneas de los elementos estructurales, pudiendo ser también claros indicios de la influencia ejercida sobre el arquitecto.

De este mismo año, 1926, encontramos otro estudio para la casa Pérez y Hernández en que se vuelven a plantear, en croquis, las mismas dudas que hemos analizado en el caso anterior. Aunque de este trabajo no conocemos que se llegara a formalizar un proyecto definitivo, podemos, con una relativa facilidad, encontrarlo reflejado en el edificio construido para los señores Junco y Guerra en la calle Rafael Ramírez, de Ciudad Jardín.

Se trata de un edificio que ocupa el frente de una manzana y que va a ser ocupado por viviendas. En él se estudió la distribución superficial de las mismas en función de la accesibilidad y del grado de privacidad que requieren viviendas unifamiliares que se superponen a modo de bloque. Llama la atención que se haya utilizado un sistema comparativo de estilos al dibujar, según el eje de simetría, dos propuestas de fachada alternativas. En esta ocasión, la duda que se insinuaba en la casa Manchado, se ha convertido en una opción. La diferencia de actitud se hace patente y redunda en ir modificando el planteamiento del arquitecto.

En el ejemplo de las casas Junco y Guerra, proyectadas en 1929, apreciamos una singular lectura de modelos centroeuropeos y en particular vie-

were taking place in architecture. His drawings for the Portuguese Pavilion, presumably executed in collaboration with the architect Sert in 1931, are evidence of his contact with major Spanish architects, and of his capacity to adapt to different styles of which he boasted. The tubular chairs and the wide chromatic walls made to conform to structural lines might also be evidence of his influence on the architect.

From the same year, 1926, we find another study for the Pérez and Hernández house in which they posed yet again the same doubts which we analyzed in the previous case. Although we do not know if definite plans were drawn up for this project, we can find it reflected in the building constructed for Messrs. Junco and Guerra in Rafael Ramírez street in the Garden City. This building takes up the front of a city block and was destined to be used for residential apartments. In it the surface area of the dwellings was considered according to the accessibility and privacy required by one-family dwellings superimposed in a block. It is striking that a comparative system of styles was employed, and alternatives for the facade were sketched, depending on the symmetrical axis. On this occasion the indication shown in the Manchado house has become a reality. The difference in attitude is clearly shown and it was to lead to a change in architect's approach.

In the Junco and Guerra houses, planned in 1929, we perceive a singular interpretation of central European models, especially the Viennese, although they are defined by a Canary Island touch. The apartment on the first floor is entered from the corner of the building and by means of a staircase leads to a long gallery which gives access to the house. This system cannot be understood as owing anything to traditional tenements. On the contrary, it is more comparable to traditional Canary apartments, whose long balconies or internal patios make up open living spaces. This area is connected to interior rooms and serves as a nexus for them. Miguel Martín typologically constructs a gallery-style house in an apartment block.

What we do miss are other projects that develop this idea, which might have been a very personalised interpretation of international modernist canons, but which did not shy from holding a special dialogue with the local architectural scene. Another feature of this building which confirms his conclusive attachment to modern architecture, is the composition of recesses in the two front walls. The corner windows, the continuous horizontal window, the style of carpentry, etc. represent a complete break with Miguel Martín's production up to that time.

nes, pero por su tratamiento reviste una cierta canariedad en la definición. La vivienda del primer piso tiene su entrada desde la esquina y mediante una escalera se llega a una galería corrida, en la que se efectúa el acceso a la casa. Este sistema no podemos entenderlo deudor de ninguna propuesta de viviendas en corredor, al contrario, es más emparentable con la tradicional casa canaria que tiene en su balcón corrido, o galería del patio, un ámbito vivencial abierto. Este ámbito es el que se conecta con las dependencias interiores y sirve de nexo entre ellas.

Miguel Martín construye, tipológicamente, una casa en galería inserta en un bloque de viviendas.

Lo que sí echamos de menos es no encontrar otros proyectos que evolucionaran esta idea, que podía haber sido una personalísima interpretación de los cánones internacionales de la modernidad, sin rehusar a mantener un particular diálogo con la cultura arquitectónica local.

Otra de las características de este edificio, que nos confirma su adscripción definitiva a la arquitectura moderna, es la composición de huecos de los dos testeros. Las ventanas en esquina, la ventana horizontal continua, el tipo de carpinterías, etc., confieren una inequívoca ruptura de lo que hasta entonces era la producción del estudio de Miguel Martín.

Podemos plantear como dudosa resolución arquitectónica, a pesar del atractivo formal, la agrupación sobre el eje de simetría de la fachada principal de dos escaleras apareadas, que ascien-



Casa Pérez y Hernández
Pérez y Hernández House

den linealmente hasta el segundo piso. La intensidad formal no esconde una inconsistencia proyectual injustificable, aunque se plantea a costa de la necesidad impuesta por la simetría. Si en las escaleras para los primeros pisos, dispuestas en las esquinas, resulta obvia la solución, cuando se trata de diferenciar dos accesos distintos (a pesar de ser contiguos), no podemos dejar de insistir que se trata de un bloque con viviendas simétricas y no de dos bloques adosados. El volumen de estas escaleras sobresale en la azotea con un cuerpo techado por una generosa losa, que contrasta con la línea de ventanas, el macizo de la base y el muro separador saliente, dando al conjunto un tercer nivel interpretativo de sus referencias.

En 1927, el proyecto para la casa Machín, ya es una importante pieza construida de arquitectura moderna. En ella se estudia la problemática de la transformación estilística y se utilizan recursos expresivos pertenecientes a las corrientes internacionales. Aunque la tipología de la planta carece de interés y la estructura constructiva no es una contribución considerable, sí tenemos en la esquina una confluencia de factores que la convierten en el hito definitivo de la renovación del sistema de diseño de Miguel Martín.

Resulta interesantísimo el juego de planos que definen esta esquina, en primera línea un murete recerca el patineo en chaffán y dos pilaretes, delicadamente rematados por una moldura a modo de cornisamento, enmarcan la cancela de hierro de la puerta (de un modelo que ha sido empleado en otras ocasiones), y enfatiza el efecto de prisma poligonal que tiene el encuentro de las dos fachadas. Las ventanas, separadas exclusivamente por los pilares que delimitan las caras del prisma, potencian el sentido horizontal de las superficies murarias, secuencializadamente matizadas por la presencia del murete perimetral.

In spite of its formal appeal, we can regard as a questionable architectural solution the grouping, on the symmetrical axis of the main facade of the twin staircases which lead straight up to the second floor. The formal intensity does not conceal an unjustifiable inconsistency, even though it is used at the expense of needs imposed by symmetry. If the solution is obvious in the corner staircases for the first floors, when we turn to the need to distinguish two different accesses (in spite of being contiguous) we must emphasise that we are dealing with of one block of symmetrical dwellings and not two semi-detached blocks. The volume of the staircases extends above the flat roof and is covered by a roof of its own with a large slab, which contrasts with the row of windows, the solidity of the base and the outjutting separating wall, giving the whole a third level of interpretation.

In 1927, the Machín house was constructed, and was to become important example of modern architecture. In it the problem of stylistic transformation was considered and expressive devices used internationally were employed. Although the floor-plan type is without interest and the building structure contributes little, we find in the corner a confluence of factors which make it a milestone in the transformation of Miguel Martín's design methods.

The interplay of the planes defining this corner is of great interest. At the first level a wall encloses the small patio at an angle, and two columns delicately finished with canopy-style trim set off the wrought-iron latticed door (of a style used in other projects), emphasising the polygonal prism effect produced by the juncture of the two facades. The windows, separated only by the columns setting off the surfaces of the prism, strengthen the horizontal sense of the wall surfaces, sequentially nuanced by the presence of the, surrounding wall.

To lend even greater complexity to this encounter, two blocks of symmetrical balconies covered by slabs curved at the extremes give the composition a content of interrelation between interior and exterior spaces, which although somewhat overwrought did not go unnoticed in the muted panorama of architecture in Las Palmas. Certain details such as the use of metal tubes in the trim of the balcony railings and on the enclosing wall, the ironwork, and the glazed ceramic work lend the building an even greater formal impact, if this were possible.

Thus we see that this is a building which breaks with the rest of the buildings in the street, situated just on the edge of the historical district of Vegueta, and its importance is to be found in the series of tensions which (although not completely representing the idea of a rational building, do strongly suggest a break with the eclectic culture dominating the city.



Fábrica de Tabacos La Belleza
La Belleza Tobacco Factory

Para mayor complejidad de este encuentro, dos bloques de balcones simétricos, cubiertos por sendas losas curvadas en sus extremos, dan a la composición un contenido de interrelación entre los espacios interior y exterior que, a pesar de resultar recargado, no pasó desapercibido en el comedido panorama de la arquitectura de Las Palmas. Algunos detalles, como la utilización de los tubos metálicos en los remates de los antepechos de los balcones y sobre el murete de la cerca, las carpinterías metálicas y las cerámicas vidriadas, dieron, aún más si cabe, un impactante resultado formal.

En definitiva, se trata de una construcción que rompe con el resto de arquitecturas de la calle, justo en el límite del barrio histórico de Vegueta y es significativa en cuanto concentra una serie de tensiones que, aunque no responden a una idea completa de lo que es un edificio racional, no por ello dejan de ejercer con fuerza una decisiva quiebra sobre la cultura ecléctica dominante en la ciudad.

Coetáneo de este proyecto es el de la Fábrica de Tabacos La Belleza, en Santa Cruz de Tenerife, donde hay un cierto tratamiento de huecos entre plantas que puede emparentarles.

Pero, si de este edificio ya hemos hablado con anterioridad, en relación a los croquis realizados para la torre de la vivienda Manchado, de 1926, ahora nos encontramos con la construcción física de aquellos trazos, afianzados también formando una torre que, en este caso, no se corresponde con alguna función espacial interior determinada.

La ventana corrida, en sentido horizontal y vertical, es la base de la composición de las fachadas, aunque existe un eje vertical extraño, coincidente con la puerta principal de entrada y dos huecos que destruyen la intención de uniformidad del conjunto.



Casa Machin
Machin House



Casa O'Shanahan
O'Shanahan House

La composición de la fachada a la calle, si la analizamos independientemente, puede estar supeditada aún a criterios organizativos arcaicos, al plantear una tensión formal entre la ventana vertical del lado izquierdo, y la horizontal, de la parte en torre, del lado derecho. El equilibrio se encuentra en el pequeño hueco de ventana sobre la puerta principal. En torno a este hueco se distorsionan los órdenes de la geometría dominante, justificando la presencia de una cubierta en la azotea, apoyada sobre la torre, que se prolonga hasta sobrepasar en un módulo la posible axialidad central.

Este proyecto contiene un fuerte sentido de las formas, acentuado por la disposición de los huecos y las superficies de las fachadas, lo que dará por primera vez en la obra de Miguel Martín una visión axonométrica del edificio, más contundente aún de lo que podía presuponerse en la casa Machín.

Con la fábrica de tabacos La Belleza, se cerrará un proceso de formalización que ha durado desde 1926 y dará paso a una decidida propuesta de modernidad que cuenta con una relación determinante con los centros de creación y producción centroeuropeos, una vez que ha alcanzado la madurez suficiente como para contar con las peculiaridades de un medio y una sociedad en concreto.

At about the same time, Martín designed the La Belleza ("Beauty") tobacco factory in Santa Cruz de Tenerife, where a certain way of dealing with spaces between floors provides some relationship between them. But, if we have already spoken about this building in discussing the sketches made for the tower of the Manchado house in 1926, now we can consider the construction built from those outlines, forming a tower which in this case does not serve any particular interior spatial function.

The window, continuous both horizontally and vertically, is the basis of the composition of the facade, although a strange vertical axis can be seen coinciding with the main entranceway, and two empty spaces which destroy the intended uniformity of the whole.

The composition of the main facade, viewed independently, can be interpreted even according to ancient organizational criteria, since it shows a formal tension between the vertical window on the left side and the horizontal window of the tower on the right side. Balance is achieved by the small window space above the main entrance. The dominating geometric order is distorted around this space justifying the use of a cover in the roof supported by the tower, which extends beyond the possible central axiality.

This project shows a strong feeling for forms, accentuated by the location of the empty spaces and the surface of the facades, which gave an axonometric look to the building, the first time this occurs in Miguel Martín's work, and even more emphatic than could have been supposed in the Machín house.

The La Belleza tobacco factory was the last work in a process of formalisation which had begun since 1926 and was to open the way to a decidedly modern approach, closely linked to the trends obtaining in central European centres of creation and production, which appeared as soon as it achieved sufficient maturity to deal with the peculiarities of a particular medium and society.

We see that in a short space of time Miguel Martín underwent a dizzying process of stylistic modernisation, while still upholding his guiding principles of composition. In projects such as the O'Shanahan house in Bravo Murillo street, built in 1928, even if we allow for the great effort made to achieve a synthesis, there appear rigidities which may be due to the lack of theoretical clarification with respect to the models

Estamos viendo cómo, en un corto período de tiempo, Miguel Martín protagoniza un vertiginoso proceso de actualización estilística, no sin mantener una vinculación con los cánones de su idea de la composición. En proyectos como el de la casa O'Shanahan, en la calle Bravo Murillo, del año 1928, y comprendiendo el esfuerzo sintetizador reliazado, existen rigideces que pueden tener su origen en la falta de una clarificación teórica respecto a los modelos en los que se ha inspirado. Es decir, estamos ante la búsqueda de una alternativa arquitectónica al discurso constructivo, en el que no existe un proceso previo de debate. Si valoramos en su justa medida estos desfases estilísticos, estaremos en disposición de afrontar, con criterios apropiados, lo que va a ser la repercusión de la experiencia acumulada, que se irradiará, a partir de 1930, en el importante volumen de encargos profesionales en que va a estar inmerso (el estudio de) Miguel Martín.

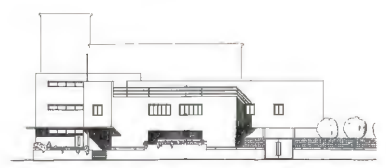
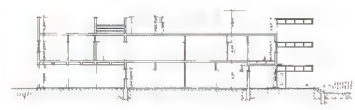
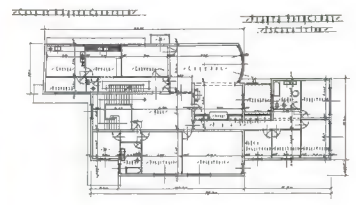
No nos pasa ahora desapercibido el proyecto de vivienda para el señor Carrillo, del año 1931, realizado en la misma parcela de la fábrica La Belleza. Una vivienda unifamiliar, en esquina, en la que la volumetría ya nada tiene que ver con los problemáticos juegos compositivos de fachadas, que hemos notado con insistencia en otros proyectos. Aquí estamos ante un ejercicio de dominio de las formas racionales, con una correcta resolución del programa funcional y en el que las partes dependen de una idea global de arquitectura. Las fachadas, con una mayor o menor precisión, informan del edificio, o nos lo muestran como una pieza de gran elegancia (véase la fachada lateral hacia la fábrica), pero solo la axonométrica es capaz de explicarnos la solución codificadamente.

El acceso tangencial, el hall que le es también tangencial y la salida frontal al porche apilastra-

Casa Ponce
Ponce House



Casa Camillo
Carrillo House



do, generan una "ese" que marca una nueva conducta proyectual respecto al sentido del recorrido. Si además analizamos la posición de la escalera principal, en relación a este eje circulatorio, nos daremos cuenta de que se trata de una decisiva propuesta, que va a alterar cualquier condición preestablecida de lo que era el uso del espacio interior en la arquitectura.

El resultado de la estructura organizativa de esta vivienda lo podremos ver de nuevo reelaborado en la casa Ponce, en el año 1932, y en ella se repite el mismo delicado tratamiento espacial interior y de contacto con los ámbitos exteriores, aunque en este caso el patio, abierto a la calle, hace las veces del jardín trasero de la casa Carrillo.

En ambas casas, la planta surge a partir de dos bloques rectangulares desplazados, que albergan en su interior los mecanismos de circulación vertical, sin entorpecer o mediatizar la libre disposición de las horizontales. Por ello, las plantas inferior y superior gozan de una aparente autonomía distributiva que nos hace pensar en soluciones adoptadas a partir de la planta libre.

Lo más interesante de las propuestas está en la incorporación de los ajustes que permiten el control de la volumetría. La planta baja apilada, que soporta los dormitorios de la casa Carrillo, aparte de servir de garaje (ubicación tan emparentable con las arquitecturas de vanguardia), es la única zona en que el espacio secuencializado irrumpe sobre las fachadas.

Del mismo modo, en el segundo patio de la casa Ponce se consigue un sutilísimo tratamiento de las escalas, cuando se cubre con la visera volada del balcón corrido lateral, la entrega del cuerpo central sobre el medianero. El inicio de este ejercicio lo podemos encontrar en la escalera que, bordeando el patio, asciende hasta la prime-

which had inspired him. That is to say, we are witnessing the search for an architectural alternative to a constructive discourse about which no previous debate exists. If we judge these stylistic imbalances fairly we can address, with suitable criteria, what was to be the repercussion of his accumulated experience which, after 1930, would be reflected in the large volume of professional projects occupying Miguel Martín in his studio.

The house project for Mr Carrillo, built in 1931 on the same site as La Belleza factory, cannot pass unnoticed. In this single-family, corner house the volumetry is now fully independent from the problematic interplay of the composition of the facade, as we have seen repeatedly in other works. Here we see an exercise in the dominance of rational forms, correctly resolving of the functional program, in which each part stems from an overall idea of architecture. The facades, more or less precisely, speak for the building, or rather, reveal it to us as a work of great elegance (see the lateral facade facing the factory), but only the axonometry is able to provide the code to understanding the structure.

The tangential entrance, the hall, also tangential, and the front exit to the pillared portico, engender that unique quality that marks a new design approach to the sense of movement through the building. If we also examine the position of the main staircase in relation to this axis of movement, we realise that it is a radical alternative that will change established concepts of the use of interior space in architecture.

The result of the structural organisation of this house can be seen in a new version in the Ponce house, built in 1932, where the same delicate treatment of space and contact with outside areas is evident, although in this case the patio which is open to the street also acts as the back garden of the Carrillo house.

In both houses the floors emerge from two displaced rectangular blocks, in whose interiors are lodged the mechanisms of vertical access, without disturbing or altering the free placement of the horizontal planes. Hence the lower and upper floors display an apparent distributional autonomy, which bring to mind the designs selected for the ground plan.

The most interesting aspect of the proposals is the inclusion of adjustments which permit the volumetry to be controlled. In the Carrillo house the pillared ground floor which supports the bedrooms, acts not only as a garage (a location relating it to avant-garde architecture) but is also the only zone in which sequentialised space bursts in on the facades.

In the same way, a subtle treatment of the staircase of the second patio of the Ponce house is brought about by the overhanging roof of the lateral continuous balcony which covers the bearing of the central pile on the dividing wall. The first part of this exercise can be seen on the stairway which skirts the patio, ascends to the first floor and connects to a balcony that winds around until it joins the nucleus of stairs from where the projection begins. The sense of upward movement is masterly in its cohesiveness, and so summarizes the great coherence of all parts of the project.

The Cuyás cinema, dating from 1931, is a complicated assignment in which we may admire one of Miguel Martín's best-known works, although it was the least interesting of the cinema projects he had conceived. It can be found inside a block, isolated from



Casa Ponce
Ponce House

ra planta y enlaza con un balcón, que gira en redondo hasta dar con el núcleo de escaleras en que tenía su arranque el volado. El sentido ascensional del movimiento está magistralmente completo y por tanto resume la gran coherencia que contiene el proyecto en todas sus partes.

El cine Cuyás, de 1931, es un complicado encargo en el que podemos admirar uno de los trabajos más reconocidos de Miguel Martín, aunque sea el proyecto de cine menos interesante de los que concibiera. Se encuentra ubicado en el interior de una manzana, aislado de la calle por un edificio, que el mismo arquitecto construyó en 1924. Este edificio, de tres plantas y tres crujías, hace fachada a la calle Viera y Clavijo, y pertenece a una arquitectura ecléctica sin interés que quedó inconcluso hasta ser derribado.

La sala es un prisma rectangular sencillo, en el que, interiormente, se decoró con una abundante carga de moldeados curvos de escayola, muy efectivos al crear un ambiente lleno de dinámicas alineaciones que se veían reforzadas por la acción de la iluminación oculta entre bandas alternas. Destaca de la sala el trazado cóncavo del piso, a fin de obtener una cómoda disposición de las butacas. El hall, el bar, los baños y las escaleras completaron el conjunto con interesantes soluciones de pavimentos, decoraciones murarias, iluminaciones, mobiliario, etc. Es más, en el tratamiento de los espacios interiores del Cuyás volvemos a encontrarnos con esa relación apuntada entre el trabajo de Miguel y Néstor. Los dibujos de Néstor para el pabellón portugués tienen aquí una innegable trasposición.

Para acomodar el resto de las funciones secundarias, el prisma de la sala se ve rodeado de otros menores que no consiguen una coordinación destacable entre ellos. Se ha comentado en muchas ocasiones el acierto de la colocación del bar en

the street by a building constructed by Martín himself in 1924. This three-storey, three-bay building overlooks Viera y Clavijo street, and was of an eclectic style of architecture quite without interest, which was never finished, and was ultimately pulled down.

The cinema is a simple rectangular prism, which decorated inside with abundant curved plaster mouldings, which effectively created an atmosphere of dynamic alignments which in its turn was strengthened by the concealed lighting between alternate facias. The viewing room was highlighted by its concave design which lent itself to the convenient placing of the stalls. The foyer, bar, bathrooms, and staircases completed the complex, and all had an interesting use of flooring, wall hangings, illumination, furniture, etc. Moreover, in the treatment of the interior spaces of the Cuyás cinema we find once again that close relationship between the work of Miguel and Nestor. Nestor's drawings for the Portuguese Pavilion are undeniably transpositioned here.

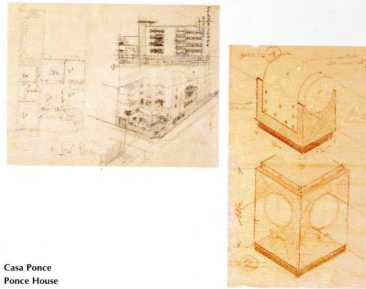
The prism forming the cinema is surrounded by smaller prisms to accommodate the related dependent activities, which do not succeed in achieving any special coordination with each other. On many occasions praise has been given to the location of the bar in the corner, the exit to the patio, and the continuous gallery beside the line of ventilation windows running along the top of the cinema, but it all lacks the harmony customarily achieved by the architect in other projects.

However, with the Cuyás cinema Miguel Martín's architecture earned the acclamation of the townspeople. Presumably, we could say that, as the first rational building constructed for mass use, it had a definite influence on the dissemination of modern trends to a public which greatly admired the spaciousness and sensitivity of its design. The effort was rewarded, subsequently there was a vulgarisation of the Rationalist approach in all types of architecture dating from this time.

If it had been built, the Rialto cinema, designed in 1931 for the corner of Bravo Murillo street, would have been much more interesting than the Cuyás. In this project the idiom of modern architecture reached its greatest expressiveness, and, to some extent it brought forth avant-garde aspects which had not been clearly established in any other project until then.

The glazed tower at the corner of the Rialto, constitutes an emblematic architectural proposition which exceeds its own dimensions to mingle with other urban contents. Its location just behind the military *Capitania General* building would have created a counterpoint between the modern and the classical city, without disturbing the city's framework. It would have initiated a decisive modification of the expansion of the city, which would have extended from the Cabildo Insular and finished at the Hollywood cinema, forming a triad of buildings that would have given character to the unbuilt inner part of the city within the historical walled enclosure.

The Hollywood cinema originated with the a commission for a project to modify the building constructed as per the very similar plans of the architects, Massanet and Lafuret. In their respective designs dated 1928 the building lacked any outstanding purpose at all. Accordingly, when in 1932 Martín designed a new wing of the already



Casa Ponce
Ponce House

la esquina, la salida hacia el patio, y el balcón corrido siguiendo la línea de ventanas de ventilación dispuestas en la parte alta de las sala, pero todo ello carece de la habitual armonía que el arquitecto consiguió en otros proyectos.

De todas maneras, con el cine Cuyás, la arquitectura de Miguel Martín recibió el pláceme definitivo de los ciudadanos. Presumiblemente, podemos decir que al tratarse del primer edificio racional de uso masivo, influyó decididamente en la transmisión de la cultura moderna a un público admirado por la espacialidad y sensibilidad con que se había diseñado. El empeño resultó efectivo pues, desde entonces, podemos hablar de una vulgarización de los gestos racionalistas en todo tipo de arquitectura producida con posterioridad.

Mucho más interesante que el cine Cuyás hubiera sido el cine Rialto, de 1931, de haberse construido el proyecto diseñado para la esquina de la calle Bravo Murillo. Aquí, el lenguaje de la arquitectura moderna alcanza su mayor expresividad y en cierta medida un aspecto de vanguardia que no se había hecho patente, hasta entonces, en ninguna otra propuesta.

La torre de cristal del Rialto, colocada en esquina, es una emblemática propuesta arquitectónica que amplía su proyección hasta confundirse con otros contenidos urbanos. Su ubicación justo detrás de la *Capitania General*, hubiera sido el contrapunto entre ciudad moderna y ciudad clásica sin necesidad de romper la malla urbanística. Con ella, se hubiera iniciado una modificación decisiva del ensanche de la ciudad que proseguiría con el Cabildo Insular y terminaría en el cine Hollywood, formando una triada de edificios que imprimirían carácter a la parte no edificada de la ciudad interior al histórico recinto murado.

El cine Hollywood, tiene su origen en el encargo de un proyecto que modifique el edificio cons-

truido según dos propuestas muy semejantes de los arquitectos Massanet y Lafuret. En sus respectivos proyectos de 1928, el edificio carece de cualquier intencionalidad destacable.

Por ello, cuando, en 1932, Martín diseña una nueva variante ampliada del edificio construido, nos llama la atención la torrecita que articula varios volúmenes (masas desplazadas sobre un lateral de la calle), en la perspectiva de una calle tan carismática como 1º de Mayo, que introduce una tensión que habría llevado a condicionar los procesos de crecimiento que ha tenido.

Pero, del cine Hollywood, lo que más nos interesa destacar es el efecto expansivo que la construcción del cine Cuyás ha tenido en la sociedad. No es posible, de otra manera, explicar por qué un propietario encarga un nuevo proyecto, sólo acabar la construcción del cine Hollywood, si no considera que su cine ha quedado desfasado y falto de toda actualidad estilística y espacial.

La casa palacio destinada a sede del Cabildo Insular, proyecto de septiembre de 1932, es el encargo más importante recibido hasta entonces por Miguel Martín. Se trata de un edificio que ha de encarnar el impulso renovador que los Cabildos Insulares van a representar en la vida política de cada isla y, por tanto, su ubicación y formalización van a ser estudiados con gran detenimiento por las corporaciones. (Sobre este tema, M.I. Navarro nos ha dado una lectura que profundiza en la historiografía de su arquitectura y compara las soluciones de los edificios de Gran Canaria y Tenerife. Ver *Las capitales provinciales y los edificios de Cabildo*).

El proyecto, por el esfuerzo realizado en su concepción, estaba destinado a ser la obra maestra del arquitecto. Lamentablemente, durante las obras, la corporación insta al arquitecto a que modifique el proyecto introduciendo cambios en

constructed building, our attention is drawn to the small tower which joined together various volumes (masses displaced over one side of the street) in the perspective of such a charismatic street as Primero de Mayo, and which introduced an element of tension which would have influence in the process of growth which was to take place.

But what interests us most about the Hollywood cinema is the pronounced popular impact of the Guayá cinema. The proprietor must have felt that his cinema was stylistically behind the times, for otherwise it is impossible to explain why he should commission a new design for the Hollywood which had only just been constructed.

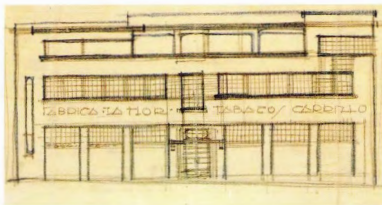
In September, 1932, Miguel Martín submitted his project for the palatial building destined to serve as the headquarters of the Cabildo Insular. This was his most important commission to date. The building had to embody the impulse for renewal that the Cabildos would represent in the political life of each island, and therefore its location and design would be the object of close scrutiny by the local authorities. (In this regard, M. I. Navarro has given us an interpretation that allows us to penetrate deeply in the history of its architecture, and compares the Gran Canarias and Tenerife buildings. See: *Las capitales provinciales y los edificios de Cabildo.*)

The tremendous effort involved in its creation made this project the master work of the architect. Sadly, during construction the municipal authorities pressed the architect to modify his plans, in order to introduce changes in the distribution of the interior. Later on the architect did the same with the volumetry, resulting in a contradiction between the whole and the original parts. In detriment to the clarity of the masses of this urban building which, even today, symbolises the impetus of urban architecture in the 20th Century.

The first thing we notice in the design is the coherence between the image sought for resolving the corner, and the constructive solution found. The classical image of the building has endured just as it was conceived. The visual burden coincides with the access and mobility of the masses, positioned on two unrelated spatial levels.

This positioning brings us to see at the corner an absorption point which coincides with the incline of the street in its junction with Pérez Galdós. All this artifice strengthens the tower which becomes the organising axis of the complex, while in organic terms it is the element which contains the functions of internal communication without lending them a hierarchical structure. But, the Cabildo, in addition to its rather hackneyed image as a corner building, with its tangential entrance beneath a continuous overhang of eaves supported by round columns, the positioning of the masses opening out to the street, and the significant presence of the tower, may be analyzed from a less rigorous point of view, which gives us a better idea of its structure. If we look only from the facade facing Bravo Murillo, we can see the face as divided into two parts. The larger is the main body of the building, and can be understood as the facade of a building between dividing walls, formed by a ground floor set back from the alignment of the block and with a portico leading to the access.

The first floor contains about 20 small vertical windows, stretching from floor to ceiling, separated by sunshades (which owing



Fábrica de tabacos La Belleza
La Belleza Tobacco Factory

la distribución interior. Con posterioridad, el arquitecto insular hará lo mismo sobre la volumetría, lo que dará un resultado contradictorio del conjunto y las partes originales, que afecta a la claridad de las masas de esta pieza urbana que, aún hoy, simboliza el ímpetu de la arquitectura en la ciudad del siglo XX.

Lo que primero llama la atención del proyecto es la coherencia entre la imagen buscada, para resolver la esquina, y la resolución constructiva de la misma. La imagen canónica del edificio sigue manteniéndose tal cual fue pensada, la carga visual coincide con el acceso y la movilidad de las masas, dispuestas según dos niveles espaciales no coordinados.

Este desplazamiento empuja a ver en la esquina un punto de absorción, que coincide con la rasante de la calle en la confluencia con Pérez Galdós. Todo este artificio potencia la torre que viene a ser el eje ordenador del conjunto, a la vez que, orgánicamente, es el elemento que contiene, sin jerarquizar, las funciones de comunicación interior.

Pero, el Cabildo, además de la tan traída y llevada imagen del edificio en esquina, con su entrada tangencial bajo un alero corrido apoyado en pilares circulares, el desplazamiento de las masas abriendo la perspectiva de la calle y de la presencia significativa de la torre, acepta ser analizado desde un punto de vista menos riguroso e intencionado, que nos ofrece una mayor claridad de su estructura.

Si partimos exclusivamente de la fachada a Bravo Murillo, el frente puede ser dividido en dos partes. La mayor es el cuerpo principal, susceptible de ser entendido como la fachada de un edificio entre medianeras, constituida por una planta baja, retranqueada de la alineación de la manzana y un apoticado previo al acceso.

El primer piso lo ocupa una veintena de pequeñas ventanas verticales, de suelo a techo, separadas por unos parasoles (que debido a que la fachada tiene orientación norte sólo pueden ser explicados como control de las vistas interiores cuando se circula por la calle Bravo Murillo).

Pero es en esta planta cuando nos damos cuenta de que los ventanales ocupan una superficie, sobre la fachada, desplazada hacia el lado derecho, dejando un muro ciego en el izquierdo.

Este desplazamiento coincide con el ancho del paso inferior al garaje y de la escalera de conexión entre éste y la entrada. En el muro se abrirá una puerta de comunicación con el balcón retranqueado, que cubre el paso al garaje, que se vuelca más en el espacio retranqueado del edificio que hacia la calle.

En el segundo piso tenemos una galería, apoyada sobre elegantes columnillas metálicas, de la misma dimensión que las ventanas del piso inferior, pero que se independiza por el efecto de profundidad que produce en la fachada.

El análisis detallado de esta composición nos trae a la memoria la ya comentada fábrica de tabacos La Belleza. En ambas ha persistido siempre el deseo de que fueran vistas como perspectivas fugadas, para darle un carácter más moderno, por lo que ha pasado desapercibida una importante componente de estos edificios.

La otra parte del Cabildo tiene su frente principal hacia la calle Pérez Galdós, y se adosa, algo más desplazada de Bravo Murillo, sobre lo que podemos denominar medianera de la primera parte. Este pequeño edificio es analizable según dos principios compositivos, uno hace referencia a los parámetros horizontalizantes, y el otro a los innecesarios dientes de sierra que secuencian los ventanales.

to the northerly aspect of the facade can only be explained as intending to prevent a view of the inside of the building by passersby on Bravo Murillo. But, it is on this floor that we realize that the large windows cover a surface of the facade which is shifted to the right side, leaving a blind wall on the left. This shift coincides with the width of the underpass to the garage and the connecting staircase between it and the entrance. There is a door in the wall communicating with the terraced balcony, covering the entrance to the garage which tips more in the recessed space of the building than towards the street.

On the second floor there is a gallery supported by small and elegant metal columns of the same size as the windows of the floor below, but this is made to appear independent by the effect of depth it produces in the facade.

A detailed study of this composition reminds us of the La Belleza tobacco factory. Both projects evince a persistent intention to be seen as vanishing perspectives, lending them a more modern character, hence an important component of these buildings has passed unnoticed.

The other part of the Cabildo has its main facade towards the Pérez Galdós street, and connects somewhat beyond Bravo Murillo onto what we might term the dividing wall of the first part. This small building can be analyzed in terms of two principles of composition, one referring to the horizontal ornaments parameters, and the other to the unnecessary jagged edge in the sequence of the large windows.

If we consider the horizontal bands to be subordinate to the coordination of the rest of the building, then the windows facing Pérez Galdós can be seen in two different ways, one with respect to the interior spatial configuration, thus maintaining the geometry of the peripheral construction, and the other offer us the rhythmic sense of all the spaces in the facade giving on to the street. This may explain the elevation of the building in this section, and continues the skyline from the perspective of the street.

A reflection on the functional worth of this analysis suggests that the tower is intended as a third portion that presides over the relation of the composition of the two other portions and introduces the urban sense of the corner building (it is possible to verify its functionality by comparing this corner with the one opposite occupied by the Ponce house, also a corner house but based exclusively on the twinning of horizontal prisms). Now, the Cabildo tower joins with the black towers of the cathedral in the middle of the street, and the white tower of the Gabinete Literario, hence architecturally representing the city's authorities.

This inclusion explains the late appearance of the tower in the preparatory sketches, while the volumetry remained almost unchanged in the others. If we confirm, finally, the formalisation the tower in the plans we see that none of them have the clarity that would be necessary for their use. This led us to surmise that in the both the ground plans and the elevation the tower was an element added to an already defined building, and which includes aspects which had not been considered in the earlier programme.

These considerations distance the Cabildo from any sort of connection the architecture of the most theoretical European groups such as the Bauhaus or the Stijl, the Frankfurt School, or the experimental

Si las franjas horizontales las consideramos supeditadas a la coordinación con el resto del edificio, las ventanas a Pérez Galdós tienen dos distintas lecturas, una respecto a la configuración espacial interior, para mantener una geometría en las dependencias; la otra nos la ofrece el sentido rítmico de los huecos de todas las fachadas de la calle. Puede que ésta sea la razón que explique la altura que tiene el edificio en esta parte, y que continúa la línea de cielo de la perspectiva de la calle.

Se explica, a partir de esta inclusión, el porqué la torre aparece tardíamente en los croquis preparatorios del proyecto, mientras que la volumetría se mantuvo en todos ellos con pocas variaciones. Si comprobamos, por último, la formalización de la torre en las plantas, observaremos que en ninguna de ellas tiene la nitidez que sus usos requerían. Ello nos hace pensar que tanto en planta como en alzado la torre es un elemento incorporado a un edificio ya definido, y que recoge aspectos que no se habían considerado en el programa previo.

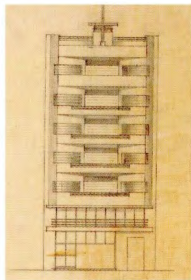
Estas consideraciones alejan al Cabildo de cualquier tipo de vínculos con las arquitecturas de los grupos europeos más teóricos, ya sea la Bauhaus o el Stijl, Escuela de Frankfurt o los experimentales constructivistas. Pero el que no exista esta relación, no quiere decir que se trate de un edificio en el que no podamos denotar componentes realmente interesantes, descubrimientos que superan el mediático trinomio entre forma-función y espacio.

Hasta aquí hemos podido ver cuál ha sido la trayectoria profesional de Miguel Martín previa a la llegada de Richard Oppel a Las Palmas. Una amplísima labor cifrable en 206 proyectos, número que corresponde con el proyecto del Cabildo (cifra que no se ajusta a la realidad ya que hay

proyectos anteriores que no se ordenaron en su momento). Si ajustamos esta cantidad a lo que es el periodo comprendido entre los croquis para la casa de Luis Manchado de 1927 (nº de expediente 106) y el momento de la entrega del proyecto del Cabildo Insular (nº de expediente 206) en septiembre de 1932, ascienden a la cifra de 100 proyectos. (Si tomásemos como referencia el primer proyecto citado, el de los señores Pérez y Hernández, nº de expediente 89, la cifra total sería de 117).

Durante la elaboración de 117 proyectos, en un periodo menor de 6 años, es razonable creer que las posibilidades de afianzar un lenguaje arquitectónico no dependen sólo de la actividad de una persona. Y aquí entra en escena la decisiva participación de los modelos que se extraían de las revistas europeas de la época. Manuel Martín, en el artículo "Desde la Hemeroteca de Miguel Martín", nos informa de la excelente colección de revistas que manejaba, procedentes de la península, Francia, Holanda y Alemania, a las que estaba suscrito desde diferentes años.

Entre el legado de revistas que depositó en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos encontramos "una excelente selección de revistas de arquitectura...", que permite asegurar una rigurosa puesta al día a partir de la acumulación de información sobre las vanguardias arquitectónicas durante las décadas de los veinte y los treinta en Europa. Las colecciones de Monatshefte für Baukunst, desde 1920, editada por Wasmuth (de la que habría que destacar el número monográfico 1/2. 1924 dedicado a Meldensohn o el trabajo de A. Behne sobre la arquitectura holandesa en el 1/2. 1921) o la Moderne Bauform (que publica selecciones de arquitectura moderna hechas por L. Hilberseimer, 9. 1927; H. Häring, 9. 1928; o B. Taut sobre la arquitectura soviética,



Edificio Wriot
Wriot Building

2. 1930) permitirán entender la evolución de las nuevas propuestas desde uno de sus focos.

Aún cuando sólo está un número de 1928 y los de 1929 y 1930 de *L'Architecture Vivante*, dirigida por J. Badovici, aparece casi toda la producción racionalista de Le Corbusier y P. Jeanneret hasta esa fecha y los monográficos dedicados a F. L. Wright, 28. 1930, la arquitectura holandesa, 21. 1928, y la de la URSS, 29/30. 1930. Entre los números sueltos de la revista *Wendingen*, dedicados a W. M. Dudok en 1928 y 1930 y el monográfico de la Fábrica Van Nelle, 2. 1930..."

A estas alturas del proceso de delimitación de la presencia de Oettel en los encargos del estudio de Miguel Martín, echamos en falta haber citado a otros colaboradores que trabajaron en los proyectos de este periodo y que han dejado sus huellas en vigorosos trazos y lineales rayados de encaje de múltiples proyectos. Tan importante y reconocida es la labor desarrollada por estos colaboradores, que Marrero Regalado, cuando está formalizando alternativas para el proyecto del edificio del Cabildo Insular de Tenerife, pide a Miguel Martín le envíe temporalmente uno. Navarro utiliza el diario de Marrero como fuente para documentar la petición y confirma el envío de Rudolf Schneider con tal intención.

Aunque no es objeto de este texto concretar estos aspectos, sí es oportuno conocer en qué consistió la colaboración de Schneider en el estudio de Marrero. Ya he analizado en otra ocasión cuáles fueron las fases de evolución del proyecto del Cabildo Insular de Tenerife (*El Cabildo Insular de Tenerife como ejercicio de definición proyectual*) y allí se da cuenta de cuáles eran las diferencias de planteamiento sobre las que se trabajaba. De las 5 opciones manejadas, 3 podemos considerarlas modernas y en ellas pesa más el factor de su implantación urbana que la arquitectura en sí.

Constructivist. But the lack of such a relationship does not mean that we cannot find extremely interesting aspects in this building, discoveries that transcend the mediatic form-function and space trinomial.

So far we have seen view Miguel Martín's professional career before the arrival of Richard Oettel in Las Palmas. It comprised a long list of projects, numbering 206 if we include the Cabildo commission, but this number excludes some projects which were not listed. If we compute the number of projects in the period between the sketches for the Luis Manchado house in 1927 (no. 106) and the delivery of the Cabildo Insular project (no. 206) we reach the number of 100 projects (taking as reference the first project mentioned, commissioned by Messrs. Pérez and Hernández, no. 89) the total figure would be 117.

Given the number of projects —117 in less than six years— it is reasonable to believe that the possibility of developing an architectural idiom would not depend solely on the work of one person, hence the crucial importance of the models taken from European magazines of the period. In his article "Desde la Hemeroteca de Miguel Martín", Manuel Martín mentions the excellent collection of magazines from Spain, France, Holland and Germany in the architect's possession, to which he subscribed for a number of years.

Among the magazines willed to the library of the Colegio Oficial de Arquitectos we find "an excellent selection of architecture magazines (...) that certainly provided Martín with up-to-date knowledge of avant-garde architecture in Europe in the 1930s and 1940s. The Monatshefte für Baukunst collections dating from 1920, published by Wasmuths (including the outstanding issues 1/2 of 1924, dedicated exclusively to Mendelssohn, and 1 and 2, 1921 containing the work of A. Bahne on Dutch architecture), and the *Moderne Bauforme* (which published selections of modern architecture by L. Hilberseimer, 9/1927; H. Häring, 9/1928; and B. Taut on Soviet architecture, 2/1930) showed the development of the new proposals from one of its centres.

"In one 1928 issue and all those of 1929 and 1930, the journal *L'Architecture Vivante* under the direction of J. Badovici, published reports on almost all the Rationalist production of Le Corbusier and P. Jeanneret up to that time, and also the monographs dedicated to Frank Lloyd Wright (28/1930), Dutch architecture (21/1928), and that of the USSR (29/1930). Issues of the magazine *Wendingen*, the propaganda organ of the Dutch group of the same name, were devoted to W.M. Dudok in 1928 and 1930, and a monograph concerning the Van Nelle Factory appeared in the second issue of 1930."

"At this point in our efforts to ascertain the role of Oettel in the commissions undertaken at the Miguel Martín studio, we should mention some other collaborators involved in certain projects during this period, and who left their mark in the outlines and details of many of them. The work of these collaborators was so well-known and important that Marrero Regalado asked Martín to lend him the services of one of them when he was drawing up various alternative plans for the Cabildo Insular in Tenerife. Navarro found the requested note in Marrero's diary and confirms that Rudolf Schneider was the person sent to Tenerife.

Although such details are beyond the pur-

Por tanto, podemos afirmar ello se debía a que Marrero tenía prefigurada la solución volumétrica y Schneider participó, exclusivamente, en la estética del estilo y en la reflexión de cómo explicarlo en el espacio urbano que se había creado para su construcción.

A lo largo de los años 30 el estudio de Miguel Martín va a ir sembrando la ciudad de muchos edificios con una rica variedad de soluciones, espacialmente siempre distintas, pero que en la construcción de los detalles mantienen un mismo esmero por la buena ejecución y la calidad de los ambientes. Durante estos años, que podemos acotar con el expediente para la Casa del Niño, el número de proyectos asciende a 546, lo que nos da idea, aunque sea parcial, del volumen de trabajo que se realizaba.

Si esta distribución la hacemos entre su primer proyecto para Las Palmas, de 31 de agosto de 1922, y el del Cabildo, los 206 expedientes, dan cifra de 20 por anualidad. Si la media la hacemos entre 1922 y 1938, son 34 los proyectos realizados al año.

Sin necesidad de abordar la importancia de estas cifras, es comprensible aceptar que la producción de este número de expedientes precisa de un grupo de trabajo que venimos a denominar el "Estudio de Miguel Martín", desde el que se realizan propuestas, se redactan proyectos, se diseñan muebles y se dirigen minuciosamente obras que se superponen, solapan e interfieren formando una complicada red de interdependencias que sólo la admirable creatividad de Miguel Martín fue capaz de dirigir.

No podemos acometer en esta exposición un estudio de la importancia de este patrimonio, ya que desborda cualquier previsión de trabajo investigador. Por ello, nos es preciso acotar el alcance de la misma y presentar una colección de

view of this essays it is useful to know what role Schneider played in Marrero's studio. On another occasion I have discussed the development of the Tenerife Cabildo Insular "El Cabildo Insular de Tenerife como ejercicio de definición proyectual", pointing out the difference working concepts. Of the five options considered, three can be regarded as modern, and in these considerations arising from the nature and location of the site are more important than the architecture itself. Consequently, we can affirm that this was because Marrero had already worked out the volumetric concept, and Schneider's participation was confined to matters of style and considerations of how to express it in the urban space created for its construction.

In the 1930s Miguel Martín's studio constructed many buildings in Las Palmas in a rich variety of approaches, but with the details always painstakingly worked out, as well the execution and quality of the atmosphere. During this period which we can mark with the commission for the Casa del Niño ("Children's Home"), the number of projects rose to 546, which gives us some idea of the amount of work that was handled.

If we make a simple temporal breakdown of these projects we shall see that, between 1932 and 1938, that is to say, from the Cabildo commission to that for the Casa del Niño, six years passed and 340 projects were produced, giving an average of 56 projects per year, or more than one each week.

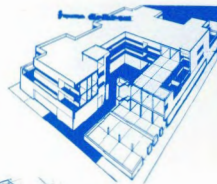
If we make this same breakdown starting from his first project for Las Palmas, dated August 31, 1922, and that of the Cabildo, the 206 commissions carried out give an average of 20 per year. If we work out the average from 1922 until 1938, we have a total of 34 completed projects per year.

Given such a number it is understandable that a group of people was working under the collective name "Studio of Miguel Martín" in the proposing and developing of projects, the design of furniture, and carefully directing works which overlapped and combined forming a complicated interdependent network that only the admirably creative Miguel Martín was able to direct.

We cannot here undertake a study of the importance of this immense heritage, which is too large for a single research project. Accordingly, we will confine ourselves to describing its dimensions and to present a collection of projects, documented with the plans and sketches found in the architect's archives, with the intention of using the most original documentary sources, or the sketches—the rapid outlines drawn on a sheet of paper that reveal the architectural purpose or express an idea.

To address the rest of Martín's Rationalist production we must divide projects into groups which can give us an approximate idea of their content and the parameters in which they are structured.

One type of work which has not been sufficiently studied in the analysis of the Rational architecture of Miguel Martín are the multi-family units between dividing walls, which is to say on sites used in expanding the city. With these he gave rise a new planning approach to such collective housing projects, and the experience gained was put to work in his more highly regarded works—the single-family dwellings. These buildings, to which only secondary importance is often ascribed, deserve a fairer appraisal in this writer's opinion.



Edificio Dehesa
Dehesa Building

proyectos, documentados directamente con los croquis y planos que se encuentran en el archivo del arquitecto, con la intención de utilizar las fuentes documentales más originales, o lo que es lo mismo, las improntas que los trazos rápidos realizados sobre un papel tienen de arquitectónico y de gesto expresivo de una idea.

Para abordar el resto de la producción racionalista nos vemos obligados a formar grupos de proyectos que puedan darnos una noción aproximada de sus contenidos y sobre los parámetros en que se estructuran.

Una tipología que no ha sido suficientemente considerada en el análisis de las arquitecturas racionales de Miguel Martín, es la del edificio de viviendas entre medianeras, es decir en parcelas pertenecientes a una manzana del ensanche urbano. Con ellas se ha estimulado una nueva conducta proyectual en la resolución de agrupaciones de viviendas colectivas, pero también han influido en el adiestramiento experimental de lo que parecen ser las obras más estimadas, las viviendas unifamiliares. Reclamo para estos edificios la necesaria valoración a fin de que dejen de ocupar un segundo término.

En ellas encontramos planteamientos intermedios a otras arquitecturas, que de otra manera resultan desconexas o carentes de una explicación que justifique su resolución. En algunos de estos edificios se abordan complejas formalizaciones que demuestran la dificultad que representaba cambiar de escala los criterios de las pequeñas arquitecturas, que ilustraban los trabajos de las vanguardias.

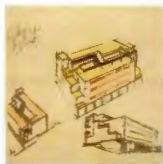
No carece de interés este esfuerzo y por ello nos referimos a algunos de los ejemplos más representativos que puedan dar una lectura complementaria a la que hasta ahora hemos realizado. En el edificio Wiot, de 1930, observamos que

Miguel Martín trabaja en dos direcciones aparentemente subsidiarias, pero que en realidad resultan contrapuestas. En el primero de los dibujos, la diferencia entre las plantas inferiores y las de viviendas e incluso la escalera, responden a un criterio definible como funcional. Paredes acristaladas en la zona comercial, volúmenes salientes zigzagueantes para las tres habitaciones que dan a la fachada, alejando de las ventanas la radiación solar procedente del sur, y en la escalera un saliente semicircular en los descansillos para forzar el sentido de la movilidad de la circulación.

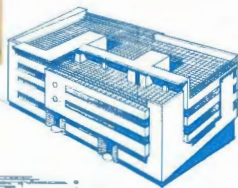
En el segundo de los dibujos, se ha renunciado a que la escalera aparezca en la fachada, a la vez que la pared acristalada de las dos primeras plantas está al mismo nivel que el resto. Pero en las viviendas, un balcón ocupa la línea de fachada y las ventanas de las habitaciones se pliegan formando una concavidad de tres lados rectilíneos.

El sentido de la composición ha cambiado radicalmente: en el primer caso no existe ninguna concesión a la simetría y se tiene presente la componente climática; en el segundo, la simetría es incluso enfatizada con un remate sobrepuesto en la azotea, y se obvia la orientación de los huecos (entendemos que la sombra arrojada por el balcón de la planta superior, no se justifica como control lumínico).

En el edificio Blanco, del año 1931, llama la atención el ritmo de los huecos, las diferencias de tamaños y el empleo de los aleros sobre las hileras de cada planta. En especial, una de las ventanas del tercer piso, que corresponde al salón, se agiganta, se curva y produce un cambio de escala que debemos considerar consecuencia del empleo de un recurso proyectual extraído de otras tipologías, con objeto de lograr unas condiciones espaciales determinadas, y no de resolver la composición arquitectónica. A pesar de ello, la utili-



Edificio Yáñez
Yáñez Building



zación de este recurso ofrece una nada desdeñable reflexión sobre la problemática de la fachada urbana de los edificios en altura.

Un ejemplo muy particular lo encontramos en el proyecto de construcción de una manzana completa, conocido como edificio Dehesa, del año 1932, en el que se acomete un singular ejercicio de composición espacial. El empeño por matizar formalmente las partes funcionales del edificio es el arranque para la configuración del conjunto. La planta baja se concibe como un plinto basamental que ocupa la totalidad del solar, y su geometría clara y sencilla patentiza el sentido urbano de su asentamiento. A ello olabore que las esquinas, carentes de todo hueco, sean la arista de corte del plano de cada fachada y marquen la línea geométrica del encuentro.

Las dos plantas de viviendas sobrepuestas, tienen un intencionado contraste con la planta baja. En este caso la volumetría ya no depende de las dimensiones del solar o de su ocupación. Los cuatro frentes del edificio proponen una fragmentación geométrica que al llegar a las esquinas niega cualquier relación con la base, produciendo un interesante resultado. En este caso nos volvemos a encontrar con una composición volumétrica que tiene su origen en otras tipologías, pero que llega a ser insertada experimentalmente sin tener que depender de las condiciones espaciales de la arquitectura.

Sobre esta cuestión, podemos señalar que la utilización de aleros marquesinas, sobre la línea de las ventanas de las viviendas, establece un vínculo entre las dos partes de la fachada. La contundente horizontalidad de estas líneas de sombra crea una deliberada conexión entre las contrapuestas geometrías, capaces de que el edificio logre una unitariedad formal totalmente consecvente.

In them we find concepts intermediate to other architectures, which otherwise appear disconnected and lacking an explanation which justifies their design. In some of these buildings complex formulations are broached which illustrate the difficulties involved in changing the scale of the criteria used in the small buildings inspired by the avant-garde.

These efforts are not without interest, and consequently we shall mention some of the most typical examples to supply a complementary reading to that which we have given so far. In the Wiot building of 1930, we see how Miguel Martín worked in two apparently subsidiary directions, which were in fact counterposed. In the first drawing the difference between the lower floors, and those of the dwellings and even the staircase, meet plainly functional criteria. Glassed walls in the commercial area, zigzagging salients for the three bedrooms facing the front which shade the windows from the southern sun, and a semicircular projection at the staircase landings give a sense of mobility.

In the second drawing, the stairway is no longer in the facade and the glassed wall of the first two floors is at the same level as the rest. But in the dwellings, a balcony runs the length of the facade and the bedroom windows fold to form three-sided rectilinear concavities.

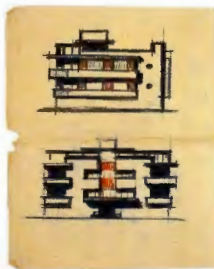
The sense of the composition has changed radically. In the first case no concessions are made to symmetry, and the climatic component has been taken into account. In the second, symmetry is emphasised via a crest superimposed on the roof, and the direction of the recesses loses importance (we can see that the shade given by the balcony above is not meant to act as a light source).

In the Blanco building, built in 1931, we should note the recesses and different sizes and uses of the eaves above the course of each floor. One of the drawing room windows on the third floor is made huge, is curved, and produces a change of scale which we must take to be the result of the use of a design device taken from other styles, in order to achieve certain spatial conditions rather than as part of the architectural composition. In spite of this, the use of this device offers a not insignificant reflection on the issue of the facade of high-rise buildings.

A particular example of this can be found in the project for the 1932 construction of the Dehesa building taking up a complete city block, in which a novel exercise in spatial composition is undertaken. The insistence on perfectly blending the functional parts of the building is the starting point for shaping the whole. The ground floor is conceived as a base plinth occupying the whole of the lot, and its plain and simple geometry give it an urban look.

Added to this are the corners, lacking any recess, which form the lip of each facade's plane and mark out the geometric line of the structure.

The two floors of superimposed dwellings provide a deliberate contrast with the ground floor. In this case the volumetry no longer depends on the size of the site or the occupying structure. The four fronts of the building suggest a geometric fragmentation which, upon arriving at the corners, negate any relationship with the base, thus producing an interesting result. In this case we are again faced with a volumetric composition that has its origin in other concepts, but which is inserted experimentally wit-

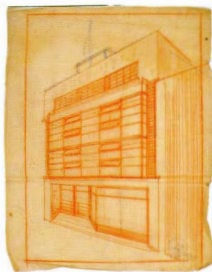


Edificio Rivero
Rivero Building

Otro proyecto que participa de este tipo de experiencias es el edificio Yáñez en Santa Cruz de la Palma, del año 1935. El largo proceso de gestación de este proyecto nos ha proporcionado una abundante información sobre cómo fue configurándose conceptualmente. Observamos que la problemática general parte de que, al ocupar una manzana completa, ha de salvar un desnivel de una planta entre las dos calles, en las que se encuentran los accesos. Por ello, el proyecto oscila entre la resolución volumétrica que requiere el edificio en cada calle y la conexión arquitectónica entre ellas.

Aunque no podemos decir que se trate de proyectos en los que se alcanza un alto nivel expresivo, no olvidamos que, por lo general, las vanguardias descuidaron dar a los edificios de viviendas el énfasis que imprimieron a las pequeñas arquitecturas y, por consiguiente, éstos no llegaron a mostrar la carga monumental que la ciudad reclamaba. Son pocos los casos, como ya se ha demostrado en abundantes estudios, en los que la arquitectura moderna ha generado un contenido monumental y por ello no debe preocuparnos el que los edificios de viviendas de Miguel Martín hayan sido absorbidos por la ciudad, y permanezcan en un anonimato al que las viviendas unificadas permanecen irreducibles.

Proyectos como el edificio Mackey, de 1932; los edificios Rivero y Granados, de 1935; los edificios Molina y Bordes, de 1936; el edificio Dos Santos, de 1937; y el edificio Gil, de 1938, nos dan idea de lo que fueron los intentos de construir un lenguaje uniforme, utilizable en cualquier propuesta de arquitectura. Pero hemos de insistir en que las condiciones sociales y la economía de la isla carecían, aún, de la pujanza suficiente como para ponerse a la altura de lo que potencialmente era la oferta de producción de Miguel Martín.



Edificio Mackey
Mackey Building

Sólo la burguesía profesional y comercial tenía la capacidad económica y el decidido empeño de modernizar su forma de vida, como para pretender equipararse a los centros europeos, tomando de la arquitectura la visión cosmopolita que tramitía. Será este estrato social, vinculado a los procesos comerciales, el que se convierta en el principal cliente del estudio de Miguel Martín, encargando un ingente número de viviendas, que hoy se han convertido en el principal patrimonio arquitectónico de Las Palmas de Gran Canaria.

A pesar de las diferencias entre los edificios de viviendas, podemos agruparlos en dos familias, los que resultan del maclaje de cubos semejantes y los que responden a una figura dominante. Entre los primeros, los cubos pueden tener varias formas de acometerse entre ellos, en planta baja, a media altura, desplazados e incluso en ángulo. De toda esta variedad existen soluciones intermedias que enriquecen, aún más si cabe, la clasificación de los mismos.

En la segunda familia, prima la forma prismática rectangular, a la que se le adosan otros cubos complementarios para la organización de los servicios. En este caso, el prisma centra sobre él la definición de la vivienda y parece que el resto son partes susceptibles de cambio o supresión.

La diferencia funcional de estos dos grupos gravita en cómo se concibe el espacio interior. Por ejemplo, la actividad diurna en las plantas bajas se efectúa en un salón comedor, que en las casas cúbicas se compone de dos ámbitos conectados, pero con direccionalidades geométricas desplazadas (con plantas en forma de ele), mientras que en las casas prismáticas los ámbitos son contiguos, aunque puedan tener algún elemento de separación o de reducción de las anchuras.

Dependiendo de la estructura portante que requieren cada una de estas soluciones, las distri-

but needing to depend on the spatial conditions of the architecture.

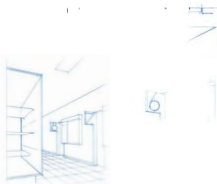
Accordingly, we might point out that the use of canopied gables above the line of windows of the dwellings establishes a link between the two parts of the facade. The striking levelness of these lines of shade create a deliberate connection between the geometric counterpoints, giving the building a completely consistent formal unity.

Another project in which this type of experiment was used was the Yañez building in Santa Cruz de la Palma (1935). The long gestation process of this project has given us abundant information on how it was conceptually fashioned. We can see that the main problems resides in the fact that as the building covered a whole block it was necessary to avoid an unevenness of the floor between the two streets where the entrances were located. In consequence, the project swung between the volumetric solution required by the building in each street, and the need for an architectural connection between them.

Although these cannot be said to be projects in which a high level of expression was reached, we should recall that, on the whole, avant-garde architects neglected to give multi-family buildings the emphasis that they imprinted on other buildings, and therefore they lacked the monumental look that the city demanded. As has been shown in many studies, there are few cases in which modern architecture has engendered a monumental content and so it should not concern us that the multi-family buildings of Miguel Martín have been absorbed by the city, and remain anonymous, while this has not been so with the one-family dwellings.

Projects such as the Mckey building (1932), the Rivero and Granados buildings of (1935), the Molina and Bordes buildings (1936) the Dos Santos building (1937), and the Gil building (1938), give us some idea of the attempts to construct a uniform idiom which could be used in any form of architecture. But, we must stress once again that the social and economic conditions of the island were unequal to the potential heights of Miguel Martín's production.

Only the professional and commercial middle classes possessed the economic capacity and the determination to modernise their way of life and to emulate European centres, by taking from architecture the cosmopolitan image which it conveyed. It was far from this social strata with its links to the commercial life that Miguel Martín's first clients would come, to commission a huge number of dwellings which stand today as the principal architectural heritage of Las Palmas de Gran Canaria.



Edificio Bordes
Bordes Building

buciones de las plantas altas se verán supeditadas a dos posibles sistemas de compartimentación: en las primeras, en torno a un espacio donde desemboca la escalera, y se abren los dormitorios y baños; en las segundas, a lo largo de un corredor en el que la escalera definirá dos áreas de dormitorios y baños.

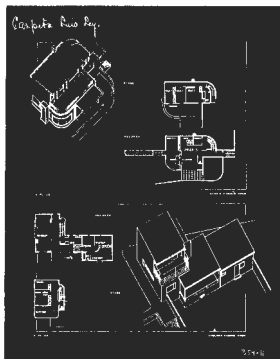
Existen pues dos tipologías de viviendas que se proyectan y construyen indistintamente, sin que podamos inducir alguna relación entre ellas y el tamaño de la parcela, la orientación, o cualquier otro determinante. Sí podemos decir que en solares de escasa anchura el tipo elegido es el cúbico, pero también lo es en amplias parcelas de Tafira, del mismo modo que en casas apareadas, sobre parcelas mínimas, se fuerza la horizontal para tender hacia el prisma.

Las casas seleccionadas para esta exposición pertenecen a los dos tipos, e ilustran las características que se han descrito con anterioridad.

Algunas de estas viviendas no se han construido de acuerdo con los planos que se encuentran en el archivo, otras no han podido ser reconocidas al carecer de localización o al haber sido modificadas, ampliadas o destruidas. Pero estas son las menos, la mayor parte de las que exponemos han sido localizadas y existe una correspondencia directa entre el proyecto y lo realmente ejecutado.

Uno de los peligros que están afectando decisivamente a las viviendas es el de la subdivisión y compartimentación interior. Por lo general, se han ido separando planta a planta, e instalando en cada una de ellas una vivienda.

Este proceso ha forzado la redistribución espacial interior e incluso exterior, para poder dar la necesaria autonomía a cada vivienda. Pero este proceso sería reversible si sólo afectara a la tabiquería y a los huecos, pues podemos conocer su estado primitivo partiendo de los planos del proyecto.



El problema está en que el mobiliario y las instalaciones ambientales que se ajustaban a las dimensiones concretas de cada habitación, al redistribuir los espacios se convierten en inutilizables y requieren ser desmontadas.

La pérdida de esta componente en la arquitectura de Miguel Martín deja desolados los espacios interiores, y los desniveles de los techos, los ángulos en los muros, los pilares y vigas que modelaban los interiores carecen de cualquier contenido que los justifique. Estas modificaciones dan paso a que se oculten, supriman o simplemente carezcan del mínimo contenido que los integre en la nueva situación a que se ven sometidos.

Un caso paradójico es el de las casas Fuentes, con dos agrupaciones lineales, de tres viviendas adosadas cada una, que se unen en el fondo de la parcela formando una U. Tras la división interior cada vivienda se ha convertido en cuatro. Por el contrario, en la casa Arias, la situación actual nos la presenta llena de añadidos que la han rodeado, ocultando su primitiva volumetría y aumentando

Despite the many differences between the multi-family buildings, we can divide them into two main groups: those resulting from the grouping of similar cubes, and those with a single dominant figure. Among the first, the cubes are joined in a variety of manners—on the ground floor, halfway up, displaced, or even at an angle. Added to these options are intermediate solutions which provide an even wide range of possibilities.

In the second group, the rectangular prism occupies first place, and other cubes are placed against it to provide service areas. In this case, the definition of the dwelling is centred on the prism while the other parts are susceptible to changes or even excluded altogether.

The functional difference between these two groups gravitates around how interior space is conceived. For example, daytime activity on the ground floors is carried out in the living-dining room, which in the cubic dwellings is composed of two areas, connected, but with geometrically displaced directions (L-shaped), while in the prismatic houses these areas are adjacent, although sometimes with some element separating them or lessening the widths. Depending on the parative structure required by each of these resolutions, the upper floors have only two possible systems of distribution. In the first, the bedrooms and bathrooms are grouped around an area containing the staircase, and in the second there is a long hall in which the staircase establishes the bedroom and bathroom areas.

Thus we see that two types of dwelling exist, planned and constructed indiscriminately, without any relation between them and the size of the plot, its direction, or any other determining factor, as far as we can see. We might say that for narrow sites the cubic type is chosen, but this is true also of some very extensive sites in Tatira. In the same way in the semi-detached houses built on very small sites the horizontal is stretched to spread towards a prism.

The houses selected for this exhibition belong to the two types and are illustrative of the features we have described before. Some of these dwellings were not constructed according to the plans in the archives.

Other dwellings could not be identified, for lack of a stated location, or because the houses have been modified, enlarged or demolished. But these are the exceptions. The greater part of the houses on display have been located and have been found to match to the plans made for them.

One of the dangers to the integrity of these residences is of sub-division and alterations of interior walls. Generally, each floor is has been made into an individual dwelling, via spatial redistribution both inside and out, to provide each with the necessary autonomy. However, if this practice were confined to dividing walls and recesses it would be reversible, and from the blueprint we could ascertain the original state.

The problem lies in that the furniture and fittings which were designed to fit each room become unserviceable and have to be discarded when the redistribution of space is performed.

The loss of this component of the architecture of Miguel Martín leaves the interior spaces desolate, and the difference in the ceiling elevations, wall angles, and the pillars and beams which define the interior, lack any rational content. The modifications conceal, eliminate or simply leave them without any context in the new



la superficie útil. Delante de la fachada principal y elevado sobre pilares se ha construido un volumen de proporciones y forma confusa. En la cubierta, se ha cerrado el umbráculo de la azotea y se ha añadido un cierre de aluminio y cristal en la terraza de la planta primera, por todo ello se ha roto la estructura cúbica de la casa y la convierte en irreconocible respecto a su forma original.

En la casa Mulet, el proceso de transformación se ha basado en la sobre elevación de dos nuevas plantas, retranqueadas de forma escalonada respecto de la fachada al mar. En esta casa resultan fácilmente diferenciables las partes nueva y original. Solo la supresión de un balcón en la conjunción de planos de la esquina ha destruido uno de los principales atractivos de la composición del edificio. En dicho balcón recaía parte de la explicación del porqué de su ubicación y formalización.

La arquitectura de las casas de Miguel Martín no puede ser emparentada con referentes concretos y hemos de buscarle, desde su lógica interna, una razón proyectual autónoma, sin que por ello

situation in which they find themselves. A paradoxical case is found in the Fuentes houses consisting of two linear blocks with three semi-detached dwellings in each which join up at the end of the plot to form a U. After being divided inside, old unit dwellings has been converted into four new ones. In contrast, the Arias house has undergone a number of additions which now surround it, concealing its original volumes and increasing its useful surface. In front of the main facade and elevated on pillars, a volume of baffling form and proportions has been constructed. The umbra culum of the roof has been closed, and aluminium and glass shutters enclose the terrace on the first floor, all of which has broken the cubic structure of the house and rendered it unrecognisable with respect to its original form.

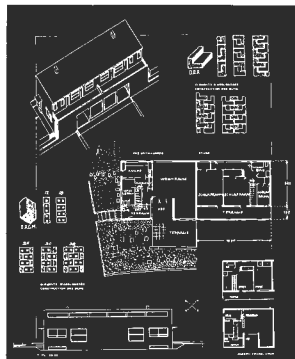
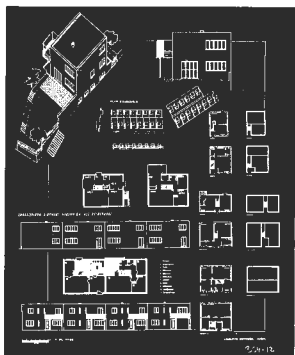
In the Mulet house the transformation process has been involved on the erection of two more floors set back in steps from the scartrot facade. In this house it is easy to distinguish the old fro, the new elements. The elimination of a balcony at the junction of the planes at the corner has destroyed one of the main attractions of the building's composition. This balcony was the key to the site and design.

The architecture of Miguel Martín's houses cannot be classified in definite styles, so we must look to its internal logic in our search for the rationality in each autonomous project, while acknowledging what it does in programming terms to other schools. For instance, in the files for project no. 354-355, for the semi-detached Ley y Lenton house, we find an offprint from a 1928 issue of the French magazine *L'Architecture Vivante*: on the upper left-hand corner of which is written, "Luis Ley file", linking it to at least one of the houses.

A detailed analysis of the information contained in the offprint reveals a magnificent sampling of projects by major exponents of modern architecture, although there is no specific aspect which can be linked to the houses under consideration. Only the project by Franck shows a certain resemblance, but this has not been established.

However, it is interesting to examine minutely the index included in the offprint which summarises the spring and summer issues, material which Martín had handled and from which he has taken the offprint, since in this way we may be able to identify his presence amongst all the material available. The index chronologically list articles by Badovici, Le Corbusier and Giedion referring to the Weissenhof garden city, and the Weissenhof exhibition in Stuttgart. Amongst the projects show are some by Le Corbusier, Oud, Stam, Mies van der Rohe, Berthens, Gropius, Taut and Hilberseimer, Poelzig, Scharoun and Franck. Illustrations include some referring to these projects, and to others by Rading, Scharoun and Docker.

A second glance at the projects kept in the Luis Ley file no preference for highly theoretical projects, except for the Scharoun house, in which Martín never showed an interest, or for elements which cannot be encountered in any other architecture of this genre. Thus we may conclude that Martín was interested mainly in individual features of the idioms and types of construction uses, but not in copying the styles of others; this means that Miguel Martín employed a quite rigorous method in resolving each project, and that he used a very personal interpretation of the manifold theories which made up the European avant-garde of the day.



dejemos de reconocer las deudas programáticas que tiene. Dentro del expediente número 354-355, correspondiente al proyecto de casas adosadas Ley y Lenton, se guarda una separata de la revista francesa *L'Architecture Vivante* de 1928, en la que se ha escrito en el ángulo superior izquierdo "Carpeta Luis Ley", con ello se vincula la separata a la resolución de al menos una de las viviendas.

Analizando pormenorizadamente la información contenida en la separata encontramos una magnífica representación de proyectos de destacadas personalidades de la arquitectura moderna, con los que no se puede concretar algún aspecto que justifique el empleo de la misma para resolver las casas en cuestión. Sólo podemos encontrar en el proyecto de Frank un cierto parecido, que se debe más al deseo de buscarlo que de existir en realidad.

Pero considero interesante desmenuzar el índice que viene en la separata y que resume el volumen de primavera y verano, material que debió de manejar el arquitecto y del que extrajo la

separata, porque de esta manera podemos conocer cuáles eran sus preferencias respecto a la totalidad de que disponía. El índice cita en orden cronológico textos de Badovici, Le Corbusier y Giedion sobre la ciudad jardín Weissenhof y la exposición del Weissenhof de Stuttgart. Entre los proyectos están los de Le Corbusier, Oud, Stam, Mies van der Rohe, Berthens, Gropius, Taut y Hilberseimer, Poelzig, Schneck y Frank. Por último, las láminas de ilustraciones corresponden a los mismos proyectos de los anteriores arquitectos, además de Rading, Scharoux y Docker.

Revisando de nuevo los proyectos que separata para la "carpeta Luis Ley", nos damos cuenta de que no se han escogido proyectos en los que prime el contenido teórico, salvo en la casa de Scharoun, por la que podemos decir no manifestó nunca ninguna preferencia, o elementos que no puedan encontrarse en cualquier otra arquitectura del género. Por ello, concluimos que de estos proyectos Miguel Martín consideró útiles aspectos de lenguaje y de construcción tipológica y no las pretendidas arquitecturas a copiar. Se deriva, por

exclusión, que Miguel Martín trabaja con un método bastante riguroso en la resolución de cada proyecto, y que contienen una personal interpretación de las diversas teorías que computaron las vanguardias europeas de entreguerras.

Aparte de este menester, para completar el acercamiento a la arquitectura del periodo racionalista, aún nos falta realizar un mínimo recorrido por otras importantes obras que contienen nuevas soluciones. El Manicomio, obra de 1930, gran estructura arquitectónica de la que se han podido localizar hasta 5 estudios organizativos distintos, resulta ser aún deudor de la etapa precedente: el orden compositivo, las masas y perspectivas hacen pensar que no se llegó a un acuerdo claro con la propiedad y por tanto hay aspectos que pueden ser obsoletos desde el año de ejecución, mientras que otras resultan precursoras de arquitecturas posteriores. Las dos construcciones a ambos lados del acceso al recinto, ofrecen perspectivas insólitas para la arquitectura del periodo en Canarias, mientras que algunos de los cuerpos de los edificios para los residentes vuelven a estar asociados con soluciones centroeuropeas para edificios de este tamaño.

La movilidad de los cuerpos centrales y la disposición de las esquinas, cuando se las mira sobre el fondo de otros cuerpos, nos hace pensar en composiciones pictóricas de algunos expresionistas interesados por la imagen de la ciudad.

En el aeropuerto se agigantan algunas formulaciones usadas en tipologías distintas, y resulta en planta muy periclitado por la fuerza impuesta por la simetría. El cine Royal, de 1933, oscila entre dos soluciones muy alejadas. Solo una ofrece un importante resultado compositivo basado en el desplazamiento de superficies planas sobre las líneas de estructura de la fachada, muy al gusto holandés, pero que lamentablemente no

To complete our review of the architectures of the Rationalist period, we must examine some other major and innovative works. The Insane Asylum (1930), represents a great architectural structure, for which we have been able to locate five different organizational studies, and owes much to the architect's previous stage. The compositional order, the masses and the perspectives lead us to think that he never reached a clear view of the site and consequently some features were obsolete soon after construction, while others were precursors of later developments. The two buildings flanking the entrance to the property offer quite extraordinary perspectives for the regional architecture of the period, while the bodies of some of the residential buildings closely resembled central European solutions for constructions of this size.

The mobility of the central bodies and the placing of the corners, when seen against the backdrop of the other buildings, evokes certain paintings by expressionists concerned with the image of the city.

In the airport we note hugely enlarged devices of the sort used elsewhere, and the ground plan looks very out of date due to the imposing symmetry. The Royal cinema (1933) oscillates between two very different ideas. Only one of them can be regarded as a major composition, based on the displacement of flat surfaces on the structural lines of the facade, after the Dutch manner, but this, unfortunately, was not the project that was to be constructed. For the Avenida Maritima (Ocean-side Avenue) (dated 1933, or the Gobierno Civil (Civil Government) building of 1934, we see proposal with urban content in which the architecture as such is relegated to a secondary plane. But this approach is not the same as that used in the project for developing the Las Canteras beach zone, where the architecture features decisively in the articulation of the city skyline via the mobility of the volumes that make up each city block.

In the Parque Hotel, which had originally been a residential building of which only the outer wings had been constructed in the 1930s, Martín mounted a real act of faith in his architecture by designing his hotel project to occupy the vacant central space in direct contradiction of the type of ground plan and facade he had designed.

The year 1931 saw the construction of a small bar on Triana street, one of those little projects in a public space where Martín could use his more radical ideas. The diagrammatic nature of the structure becomes the leit motif of the project, and the base, windows and gallery contrast with the architecture. And yet they are not decorative elements, like the clock or the skylights in the roof. Rather, it was a matter of juxtaposing existing materials and the application of a fragmentary, prefabricated and industrial architecture occupying the incoherency of an empty space.

But the Casa del Niño and the Cabildo Insular were the works where Martín achieved his supreme rationalist objectives. The Casa del Niño (1938) was designed as an independent urban unit, capable of organizing its surroundings and establishing its own spatial relationships.

The project, which occupied Martín from 1938 until 1945, was for a complex of buildings at the foot of the hills rising from Vega de San José, outside the existing city limits of Las Palmas de Gran Canaria.

The complex comprised two similar buildings with similar ground plans, but of dif-

fue la elegida para materializarse. En el Hotel Parque, que originariamente era un edificio de viviendas del que solo se construyeron los módulos de los extremos en los años 30, realiza un acto de fe en su arquitectura cuando incorpora al vacío central un proyecto de hotel que contradice la tipología de planta y fachada que había proyectado.

Del año 1931 es el bar en la calle de Triana, uno de esos pequeños proyectos en los que podemos encontrar un radical comportamiento, en lo que se entendía por espacio público. El esquematismo de la estructura se convierte en el *leit motif* de la intervención y los zócalos, ventanales y galería tienen un sentido plástico diferente al que su participación en la arquitectura le confiere. Y tampoco son elementos decorativos, como lo pueden ser el reloj y los plafones de luz en el techo. Se trata más bien de una yuxtaposición de materiales encontrados como preexistentes y la inclusión de una arquitectura fragmentable, prefabricada e industrial que ocupa la incoherencia de un espacio vacío.

Pero será con la Casa del Niño y en el Cabildo Insular donde se alcancen los objetivos plásticos más concretos de la arquitectura racionalista. En la Casa del Niño, de 1938, se proyecta una unidad urbana independiente, capaz de organizar su entorno y relaciones espaciales propias.

Desde 1938 hasta 1945 se desarrolla el proceso proyectual del conjunto edificatorio, ubicado en el arranque de las laderas que bordean la Vega de San José, fuera del perímetro de la entonces ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

El complejo se compone de dos edificios similares formalmente en planta, pero de distinto tamaño y desplazados el uno del otro sobre la parcela. Volumétricamente responden a modelos de composición canónicos en la cultura del

Movimiento Moderno, maclando las distintas partes en un escalonamiento que se remata en la torre, con mejores trazas sí cabe que la solución obtenida en el ejemplo del propio Cabildo Insular de Gran Canaria.

La torre plantea una posición volumétrica que juega un decisivo papel en cuanto articulación de las masas de todo el conjunto y no solo del edificio al que pertenece, representando una evidente reflexión sobre lo que supuso la inclusión de la torre dentro de la masa del edificio del Cabildo.

La disposición de los edificios sobre el terreno cuenta con un detallado conocimiento de la orientación solar y de la uniformidad visual del conjunto, muy distinto de como se resolvió en el manicomio.

Por lo que respecta a las plantas, la distribución se ha realizado siguiendo los principios oportunos para la consecución de unas condiciones sanitarias que respondan a los principios de racionalidad e higiene que se han perseguido en la mejora de la habitabilidad de la arquitectura. La funcionalidad de los espacios y la coordinación de los recorridos son también algunas de las más particulares aportaciones de Miguel Martín a la construcción de un edificio.

El acceso de los edificios está articulado siempre desde los puntos de contacto entre los distintos volúmenes que los componen, conectando directamente con los sistemas circulatorios verticales y horizontales interiores, justo en el punto en el que se cruzan entre ellos. Ello se debe a que los recorridos y circulaciones interiores son lineales y se encuentran vinculados a los ejes verticales, lo que infiere un determinante control del movimiento en función de la racionalidad de los usos. Esta solución la encontramos resuelta con gran limpieza en el pabellón masculino, mientras que en el femenino existe una cierta rigidez con

ferent sizes and separated from each other on the site. In volumetric terms, they adhered closely to the canons of the modern style, twinning the different components in a stepped fashion all the way to the top of the tower, and possibly with better lines than the Cabildo itself.

The tower makes a volumetric statement, and is a crucial element in articulating the masses of the entire complex, and not just the building to which it belongs. This clearly represents a reflection over the inclusion of the tower within the mass of the Cabildo building.

The position of the buildings on the site shows a thorough acquaintance with the orientation to the sun and attention to the visual uniformity of the complex, which is very different to the approach used in the Psychiatric Hospital.

The distribution of the floor plan shows Rationalist concern for the sanitary conditions required in such a building. The functionality of the spaces and the coordination of the passageways are other striking features introduced by Miguel Martín.

Accesses to the buildings are set off in all cases by the points of contact between their diverse volumes, and are directly connected to the vertical communications systems and the horizontal interior corridors at the point of junction. This is because the interior passageways are linear, and linked to vertical axes, which lends them a conclusive control of movement in accordance with functional needs. This device is skilfully used in the boys' wing, while the girls' wing betrays a certain rigidity in the connection to the stairs.

This peculiarity, which also appears in the nurses' residence, is one of Martín's most pronounced references to the Bauhaus School of Dessau, and one which is little used in other peripheral examples of modern architecture and is not normally a feature of Martín's work.

Facing the two buildings, and due to the distance between them, there are two open spaces which serve to separate the boys' and girls' playgrounds. Here the device used is to divided the site, following the pattern of sunlight, and to situate the somewhat smaller girls' playground in the front, and leaving the boys' playground, crowned by the tower, in direct contact with the crags in the background.

As we said in our discussion of the houses, Miguel Martín's work deserves to be studied in terms of the principles to be extracted from his production, and not as an echo of other architectures with which he maintained no direct connection and which had little influence on him. It is by examining his projects that we draw the conclusions which makes systematic the recognisable sense of creativity that informs his architecture.

In this writer's opinion, we have before us a solid body of architecture whose very quality means that its study must be a collective effort, but one that will be rewarded with a more precise appreciation of its real and potential impact on the history of architecture in the city of Las Palmas de Gran Canaria. In our hands is the opportunity to see Miguel Martín as the father of the city's architectural cultures, like Palladio in Vizenza or Plecnic in Liubiana.*

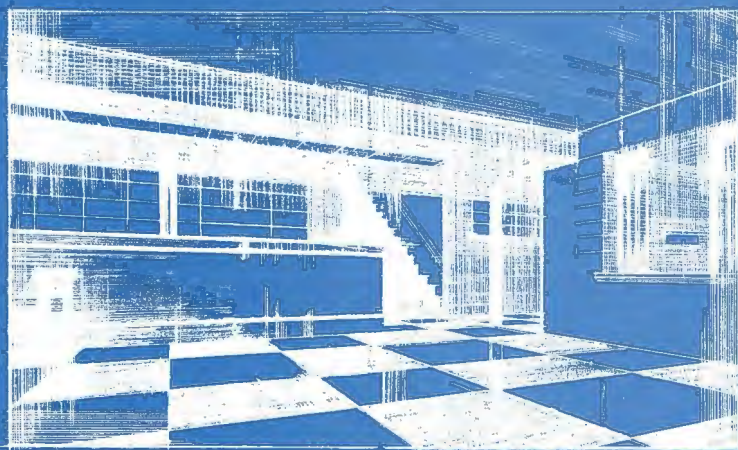
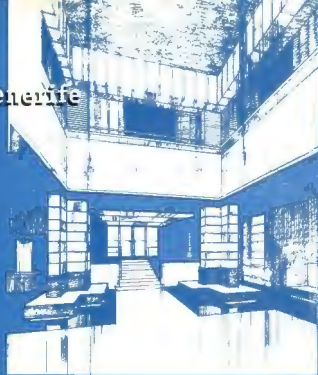
respecto a la conexión con las escaleras. Esta particularidad, que se da también en el pabellón de enfermería, es uno de los baluartes referenciales de la escuela de la Bauhaus en Dessau, y que ha quedado soslayada en los restantes centros periféricos de la cultura del Movimiento Moderno y que en la obra de Miguel Martín no suele ser característica.

Delante de los dos edificios y debido al desplazamiento existente entre ellos, se forman dos ámbitos espaciales que responden a criterios de separación de las zonas de juego dedicadas a niños y niñas. Para ello, se recurre a distribuir la parcela siguiendo el sentido del soleamiento, colocando el pabellón femenino, de menor tamaño, en primer plano y dejando el masculino, con su remate en torre, con contacto directo con el desnivel del risco.

Tal y como apuntábamos ya en el apartado dedicado al análisis de las casas, la arquitectura de Miguel Martín precisa ser estudiada con principios a extraer desde su producción y no como eco de otras arquitecturas, con las que no mantuvo una conexión directa ni una influencia acoitable. Será basándose en sus proyectos desde donde nos surjan las conclusiones que sistematizan el reconocible sentido de creatividad que tiene su arquitectura.

En mi opinión, tenemos ante nosotros una obra de arquitectura sólida que, por su cantidad, requiere de un esfuerzo colectivo para poder ser estudiada en profundidad y comprender cuál ha sido el alcance real que ha tenido, o puede tener, sobre la historia de la arquitectura de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Y en nuestra manos está la oportunidad de ver en Miguel Martín el hacedor de la cultura arquitectónica de esta ciudad, como lo es Palladio en Vizenza, Plecnic en Liubiana, etcétera. •

Casino de Tenerife



casino, bar, escalera

casino tenerife dancing bar en el sótano

Tenerife Casino

1 9 3 7



casino dancing



The Architecture of Miguel Martín: a View from Outside

If the visitor to Las Palmas observes the architecture around him he will not be long in noticing the special and pre-eminent role played by the architect, Miguel Martín (1894-1976) in the construction of the city. The city of Las Palmas is ancient if we consider the date of its foundation, but as a large metropolis it is still young, since it first began to grow and develop as a city in the 20th Century. The contribution of Miguel Martín to the creation of the modern city of Las Palmas is very important not only because of his large number of projects but also because of the tremendous variety and the multi-functional typologies and styles of his buildings, erected during a long and active career.

Miguel Martín Fernández de la Torre, a native of Las Palmas and linked to the city of his birth by many personal and family ties, was perfectly aware of its natural and urban peculiarities, and he was a carrier and transmitter of its cultural, urban, regional, and national values. Furthermore, it must be noted that he was the brother of the excellent artist and painter, Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938), who was also vitally interested in architecture and painted architectural fantasies, as well as stage settings and designs of lesser architectural elements. Néstor's influence on his younger brother Miguel, especially at the beginning of the 1930s, would become reciprocal, as can be seen plainly in Néstor's architectural sketches dating from those years.

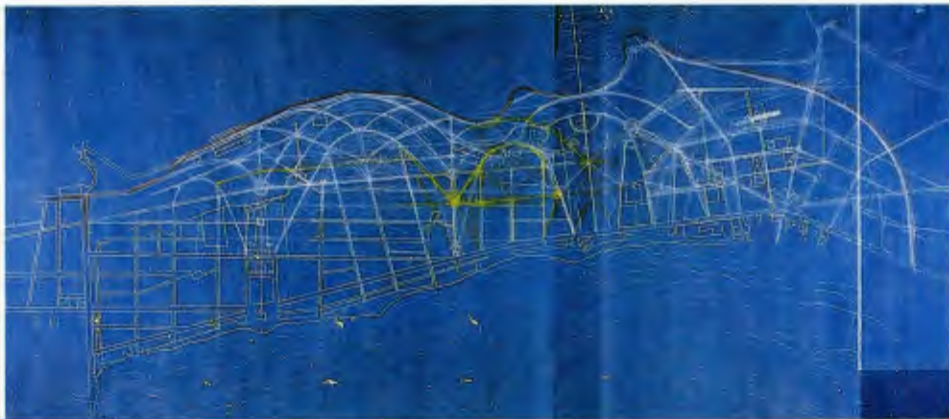
Neither was it by chance that among all the projects for the general plan of Las Palmas that were submitted and debated in the first half of this century, that of Miguel Martín (1930) was the only one which fully satisfied urban planning objectives, and it was selected as the basis for further city development. Halfway through the 1920s, when Miguel Martín constructed a large number of dwellings and diverse public buildings in the city itself and on its outskirts, he was shaping the architectural face of Las Palmas for his time, and also for the future.

La arquitectura de Miguel Martín: una visión desde fuera

Anatoli Strigálev

Si el viajero que llega a Las Palmas se fija en su arquitectura, no tardará en darse cuenta del papel especial y preeminente que desempeñó el arquitecto Miguel Martín (1894-1976) en la construcción de la ciudad. La ciudad de Las Palmas es antigua, si pensamos en su fundación, pero es joven como gran urbe moderna, ya que empezó a crecer y desarrollarse urbanísticamente en el siglo XX. La aportación de Miguel Martín a la creación de la moderna ciudad de Las Palmas resulta muy significativa tanto por la amplitud de sus trabajos, como por su enorme variedad, multifuncionalidad tipológica y estilística de sus construcciones, levantadas durante su vida profesional, tan prolongada como activa.

Miguel Martín Fernández de la Torre, natural de Las Palmas, estaba muy unido a su ciudad natal por lazos personales y familiares, conocía perfectamente sus peculiaridades naturales y urbanísticas y era portador y transmisor de los valores culturales urbanísticos, regionales y nacio-



Plano General de la ciudad de Las Palmas. Estudios preliminares. General plan of Las Palmas Preliminary studies.

nales. Sin dejar de recordar, por demás, que era hermano del notable pintor y artista Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938), quien también se interesó vivamente por la arquitectura y creó fantasías arquitectónicas, escenografías y diseños de formas arquitectónicas menores. La gran influencia que ejerció sobre su hermano menor, especialmente al comienzo de los años 1930, se convirtió en una influencia recíproca, de la que dan claro testimonio los esbozos arquitectónicos de Néstor, fechados en aquellos años.

Tampoco es casual que, de entre todos los proyectos del plan general de la ciudad de Las Palmas, presentados y debatidos en la primera mitad del s. XX, el plan de Miguel Martín (1930) fuese el único que se adecuase plenamente a los objetivos urbanísticos y fuese adoptado como base para el ulterior desarrollo de la ciudad. Cuando, a mediados de los años 1920, Miguel Martín construyó en la ciudad y sus alledaños un gran número viviendas y edificios públicos de destinación diversa, estaba perfilando el rostro arquitectónico de Las Palmas no sólo para su tiempo, sino también para el futuro.

Los años de mayor actividad creadora de Miguel Martín recaen en la década de los años 1920-1930, cuando la ciudad vivía un *boom* urbanístico, un crecimiento acelerado. No obstante, la mayor parte de los proyectos de Miguel Martín no fueron realizados. Con el paso del tiempo, algunas obras de M. Martín fueron terminadas, otras sufrieron algunas modificaciones de forma y/o color y otras se han perdido definitivamente. En unos casos, ello se ha debido a las circunstancias cambiantes de la vida, en otros han sido pérdidas injustificadas. Podría parecer que el nuevo *boom* urbanístico de la segunda mitad de

Miguel Martín's period of greatest creative activity came during the building boom of the 1920s and 1930s, a time of accelerated growth. However, the greater part of his projects were never constructed. With the passage of time, some of Miguel Martín's works were completed, others were modified somewhat in colour or form, and others have disappeared completely. In some instances this was due to changing circumstances, while in others the destruction was wholly unjustified. The many and enormous buildings constructed during the new building boom of the second half of our century might well have changed the whole appearance of the city designed by Miguel Martín. Fortunately this did not occur, or rather, it occurred to only a limited extent, since the general plan of the city and the many buildings constructed by Martín still stand as elements that define Las Palmas, governing and guiding its growth. They still configure the city's warp and wool, and still set its style.

The high professional and artistic standards of Miguel Martín's creation make it impervious to aging, and the urban panorama of Las Palmas today is still enhanced by the buildings created by this eminent architect. Although it is not possible to examine in detail the general plan of Las Palmas proposed by Miguel Martín, it is obvious that he knew how to fit it to the city's natural setting, while anticipating and furthering its incipient division into well-defined neighbourhoods. Thus he would design two splendid oceanic "facades" at the two extremes of the city. As projected by Martín, the city of Las Palmas stretches from north to south from the old quarter to the port, and is squeezed between the mountains and the ocean. The coastline is faithfully repeated in the layout of the Avenida Marítima and, in parallel, the long León y Castillo street and other streets and avenues running in the same direction. Meanwhile the crossing streets and avenues, and the roundabouts, parks and gardens all flow downwards to the shore like the aisles of an amphitheatre.

Hence the urban layout is anything but monotonous. It is adapted to the city's topography and divides the coastal district into a series of small and quite autonomous zones, while at the same time providing convenient links from the docks to the rest of the city which is oriented to the bay, with its back to the port. Here, alongside the broad beach, is a beautiful boardwalk, the Paseo de las Canteras.

The general layout of Las Palmas is the result of an exhaustive study and the met-

nuestro siglo, con sus numerosas y enormes edificaciones, ha cambiado la faz de la ciudad que un día proyectara Miguel Martín. Afortunadamente, no es así, o mejor dicho, sólo lo es en parte, ya que el plan general de la ciudad y los numerosos edificios construidos por Martín siguen siendo elementos urbanísticos básicos y definitorios por los que se rige y orienta en su crecimiento la ciudad de Las Palmas, siguen formando el tejido urbano, siguen marcado su estilo.

El alto nivel profesional y artístico de la creación de Miguel Martín hace que su obra no envejezca y, en el actual panorama urbano de Las Palmas, los edificios creados por este eminente arquitecto siguen embelleciendo la ciudad.

Aun sin tener la posibilidad de apreciar en todos sus detalles el plan general de Las Palmas propuesto por Martín, resulta evidente que el autor de dicho plan supo encuadrarlo orgánicamente en el peculiar medio natural que rodea la ciudad y supo apoyarse, en su planificación, en la incipiente fragmentación histórica de la ciudad en barrios urbanos. Así, proyectó la creación de dos espléndidas "fachadas" oceánicas, a ambos lados de la ciudad. La ciudad de Las Palmas, proyectada por Martín, se extiende de norte a sur, desde el casco viejo hacia el puerto, comprimida entre las montañas y el océano. El trazado de la línea costera es repetido fielmente por el trazado de la Avenida Marítima, y paralela a ésta, a su vez, discurre la calle León y Castillo, de gran longitud, y una serie de calles y avenidas con la misma orientación. Las calles y avenidas transversales, las glorietas, parques y jardines descienden hacia el mar como un anfiteatro.

La red urbana no resulta, pues, monótona, se corresponde con el relieve y divide el área coste-



Edificio Ford
Ford Building

culous elaboration of an urban plan. Its design is such that it at once appears "logical", "obvious" and "natural" within its setting.

But this layout has another striking feature: although at first sight it appears totally complete in each of its subdivisions, in fact the plan is open to all sort of future possibilities, including large or extensive constructions, modifications, enlargements and internal developments, of the sort that have actually taken place with the passage of time.

In the very centre of his urban scheme Miguel Martín situated his "garden city", a relatively autonomous neighbourhood and an integrated conceptual whole, covering planning, construction, and the way of life of its inhabitants.

The "garden city", an obsession of European architects in the 1910-1920 period, was actually constructed in only a small number of instances, due to prevailing circumstances. But the "garden city" remained as a symbol of an ideal to be aspired to, if never fully achieved—a utopia. This beautiful dream was ultimately replaced by the notion of "functional" and "minimal" residential units.

Consequently, the "garden city" of Las Palmas is a unique example of this architectural and social idea. Constructed between 1927 and 1930 entirely according to Miguel Martín's plans, and covering several city blocks, the neighbourhood remains the city's jewel, the masterpiece of its creator and one of the world's best examples of Rationalist architecture. The Rationalist movement began to appear in Spanish architecture at the end of the 1920s, somewhat later than elsewhere in Europe. Among the leading Spanish exponents of this trend were J. L. Sert, F. Mercader, J. T. Clavé, and L. Lacasa. In the mid-1920s Miguel Martín, who had formerly gained a reputation as a worthy interpreter of historical styles, began to migrate towards a Rationalist position, and soon showed himself to be one of its most brilliant creative exponents. The Rationalist years (in Spain lasting until 1930, and reappearing a second time during World War II), happened to coincide with Miguel Martín's most creative period, when he produced his best designs.

While neither a pioneer nor an ideologue of the Rationalism movement in architecture, Miguel Martín poured into it his talents as a brilliant practical creator. He worked out his own personal notion of architectural rationalism, seeing it "from within", and developed composition techniques in consonance with his breadth of practical vision, which extended from the planning of the city layout itself to the design of the smallest details of his buildings. Common to all his work was the achievement of architectural plasticity and beauty.

ra de la ciudad en una serie de pequeñas zonas urbanas bastante autónomas, garantizando al mismo tiempo unos nexos viables entre la zona portuaria y el resto de la ciudad, orientada hacia la bahía, de espaldas al puerto. Aquí, a todo lo largo de la anchurosa playa, se traza un hermoso paseo marítimo peatonal, el Paseo de las Canteras.

El plan general de Las Palmas es el fruto de un profundo estudio, de una escrupulosa elaboración urbanística, y está magníficamente trazado y dibujado, gracias a lo cual produce la sensación de "lógico", "evidente" y "natural" para este determinado contorno paisajístico y urbano.

Pero, además, este plan general tiene otro notable rasgo: a pesar de que, a primera vista, parece totalmente concluido y acabado en el trazado de cada una de sus zonas, en realidad está abierto para toda clase de posibles construcciones futuras de gran envergadura, tal y como ha sucedido con el paso del tiempo, abierto para toda clase de modificaciones, ampliaciones y desarrollo interno. En el centro mismo de su plan general Miguel Martín dispuso la "ciudad jardín", un ente urbanístico relativamente autónomo, íntegro en su concepción, planificación, edificación y modo de vida de sus habitantes.

La "ciudad jardín", idea fija de la arquitectura europea de los años 1910-1920, por una serie de circunstancias se vio realizada tan sólo en algunos casos contados. La idea de "ciudad jardín" quedó como símbolo de un ideal tan anhelado como inalcanzable, como una utopía. Pronto fue sustituida por la idea de una vivienda "funcional" y "mínima", y la "ciudad jardín" quedó relegada a una bello sueño.

La "ciudad jardín" de Las Palmas es un ejemplo

único de realización de esta idea arquitectónica y social. Construida totalmente según los planos y proyectos de Martín entre 1927 y 1930, formando una serie de manzanas, la "ciudad jardín" de Las Palmas es la joya de la ciudad, la obra maestra de su creador y una de las obras maestras de la arquitectura racionalista mundial.

La tendencia racionalista en la arquitectura española empezó a perfilarse a finales de los años 20, con un pequeño retraso respecto a otros países europeos.

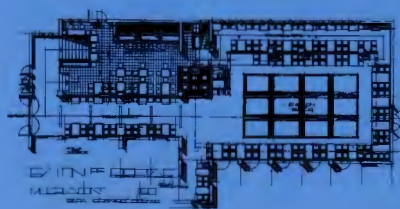
Entre las figuras más representativas del racionalismo español citaremos a J.L. Sert, F. Mercader, J.T. Clavé, L. Lacasa, etc. Miguel Martín, que antes había sido intérprete afortunado de los estilos históricos, a partir de mediados de los años 1920 se desliza gradualmente hacia el racionismo arquitectónico y pronto se revela como uno de sus más brillantes realizadores, dotado de una brillante personalidad creadora. Los años del racionalismo (en España, hasta finales de 1930 y luego, por segunda vez, durante la II Guerra mundial), coinciden con un notable auge en la creación artística de Miguel Martín, que realiza entonces sus mejores obras.

Sin ser un pionero ni un ideólogo del movimiento racionalista en la arquitectura, Miguel Martín irrumpió en él como un creador práctico, dotado de un brillante talento. Elaboró un concepto personal del racionalismo arquitectónico, comprendió el racionalismo desde dentro, elaboró unas técnicas de composición en consonancia con la amplitud de su visión práctica del urbanismo, desde un plan urbanístico general hasta los mínimos detalles de sus edificaciones, realizado todo ello en una única clave de plasticidad y belleza arquitectónicas.

Club Náutico de Tenerife



Tenerife Yacht Club



1

9

3

7

"Our intention is to create a new way of living suitable to the demands of modern life." (1)

"Pretendemos crear una nueva forma de vida adecuada a las exigencias de la vida moderna." (1)

Juan Pedro Possani

With these words one of most militant and coherent ideological theorists of the modern avant-garde, in the heroic years of the so-called modern movement, defined—categorically, to be sure—the business of those called upon by the gods of the Zeitgeist to join the battle for a new aesthetics, or, if one prefers, a new anti-aesthetics. If we accept this pronouncement as genuinely expressive of a widespread modern sentiment, and we penetrate into a wording that initially appears tautological but on a second reading is accurate (translated as new forms for a life whose content is modern) we can agree that in this simple sentence is summarised all the complexity of a revolutionary programme: the demise of traditional art must be accompanied by a rebirth of life, under the guise of a settling of accounts with the new demands imposed by progress. The new forms of life must be translated coherently into new aesthetic forms. But in all this an ethical dictatorship is also evident: nobody can escape from these demands. Nobody may have any right to the slightest doubt or hesitation. In that holy crusade against the world of the past and against backwardness, the strictness of the new ideas must necessarily be sustained by implacable, merciless and inflexible action. The Carbonari spirit, natural to all sects that believe themselves destined to illuminate the future, bound its foundations.

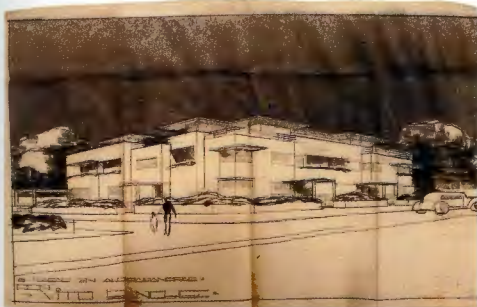
However, as we know all too well today, the modern movement was never to have a single direction, a single expression, or a single form. And yet, as Maldonado (2) pointed out, the *devoir être*, the perceptual imperative, the hegemonic demon, constituted—and rightly, under the rules of mortal combat—the ethical and ideological structure of the programmatic platform of the most combative sector of the modern movement.

If one should ask what moved an architect-developer like Miguel Martín Fernández de la Torre, involved in large-scale real estate developments with all the attendant financial risks, to opt over a lengthy period for a modern figuration style, both for his individual structures and his building complexes, then mention should be made of the potential value of the modern image for a region as undeniably marginal as was Las Palmas de Gran Canaria in the 1920s and 1930s. As in other places in the same historical period (taking as random examples California, Venezuela, Brazil, Hungary, Mexico, Italy, and Argentina), and despite the major differences in circumstances and context, the fundamental motivation prevailing was the shared faith in the future that modern Rationalist architecture was offering and allowing to be visualised in actual models.

Today, disillusionment and confusion have vaccinated us against all excess of hopes. The history of the second half of this century, which is now ending grudgingly in an orgy of vitalism and immediacy, has taught us to be wary of any romantic attempt to

Así definió uno de los teóricos ideológicos creadores más belicosos y más coherentes de la vanguardia moderna, en los años heroicos del llamado movimiento moderno—de manera categórica, claro está—las tareas que le concernían a quienes eran llamados por los dioses del Zeitgeist a incorporarse a la lucha por una nueva estética o una nueva anti-estética, como se quiera. Si aceptamos la frase como realmente expresiva de un difuso sentimiento moderno y penetramos en su redacción, a primera vista un tanto tautológica pero exacta en un segundo examen (traduciendo: unas formas nuevas para una vida cuyo contenido es moderno) podríamos convenir en que en esta simple frase se resume toda la complejidad de un programa revolucionario: la muerte del arte tradicional deberá estar acompañada por el re-nacimiento de la vida bajo las semblanzas de un ajuste de cuentas con las nuevas exigencias que el progreso impone. Las nuevas formas de vida deberán trasladarse coherentemente en unas nuevas formas estéticas. Pero en todo esto la dictadura ética también es evidente: nadie podrá escapar de estas exigencias. Nadie podrá tener derecho a la menor duda o a las más mínima fluctuación. En aquella santa cruzada contra el mundo del pasado y del atraso, el rigor de las nuevas ideas debía necesariamente sustentarse en una acción implacable, inclemente e inflexible. El espíritu carbonario, propio de toda secta que se cree destinada a la luminosidad del futuro, cimentaba sus bases.

El movimiento moderno, sin embargo, como hoy sabemos hasta la saciedad, nunca tuvo una sola orientación, una sola expresión ni una sola



Casa Sánchez
Sánchez House

(1) Theo Van Doorsburg, "The End of Art", published in *De Stijl*, 1926.

(2) Tomás Maldonado, *Il Futuro della Modernità*, 1962, Chap. 3.

(1) Theo Van Doorsburg, "The End of Art", publicado en *De Stijl*, 1926.

modalidad. Pero, como lo señala Maldonado (2), el “deber ser”, la obligación preceptiva, el demonio de la hegemonía, constituían —con toda propiedad según las reglas de las luchas mortales— la estructura ético-ideológica de la plataforma programática del sector más batallador dentro del movimiento moderno.

Si uno pregunta qué razones tendría un arquitecto-promotor como Miguel Martín Fernández de la Torre, involucrado con todos sus correspondientes riesgos financieros en operaciones inmobiliarias de envergadura, para preferir durante un largo período una figuración moderna para sus obras, individuales o en conjuntos urbanizados, cabría señalar el valor potencial de la imagen modernizadora en una región al fin y al cabo marginal como la de Las Palmas de Gran Canaria durante las décadas de los años 20-30. Así como en otros lugares y en la misma etapa histórica (por ejemplo y al azar: California, Venezuela, Brasil, Hungría, México, Italia, Argentina), a pesar de las grandes diferencias de circunstancias y de contexto, prevalece como motivación de fondo una fe común en el futuro que la arquitectura moderna racionalista ofrecía y permitía visualizar en modelos concretos.

Para nosotros, hoy, la desilusión y el desconcierto nos han vacunado contra todo exceso de esperanzas. La historia de la segunda mitad de este siglo, que ya se nos está acabando entre ceja y ceja en una orgía vitalista e inmediatista, nos ha enseñado a recelar de cualquier intento romántico de esperar demasiado del futuro. Este, por el contrario, lo sospechamos sombrío y envenenado por pasiones desconocidas o demasiado conoci-

expect too much from the future. Quite to the contrary, we suspect it will be sombre and poisoned by passions unknown or too well known. Today nobody even dares to venture a utopian proposal in a world which flaunts amongst its banners the flag of definitive progress.

As Octavio Paz has expressed with such poetic perfection, the world of today is one that is witnessing the twilight of the future. Thus it is not easy for us to conceive of the historical situation —in the trivial and the sublime— of 60 years ago, when the future was a relatively simple notion. Inexorably set by destiny, the course could not fail to lead to the emancipation of mankind, to the beauty of social life, and to the moral and physical health of science and technology.

Of course, from the perspective of the times, the attainment of such a promising Eden would require the overcoming of serious obstacles and difficulties. Chief amongst these was the paralysing and reactionary resistance of outmoded traditions. But ultimately the struggle would deliver marvellous results. As long as the vanguards of progress were able to vanquish and to convince, then a truly better world awaited us.

For this dream, so cherished, so appealing that it has managed to remain with us as an occasion for nostalgia, at least in one of its forms, Rationalist architecture, naked and glorious in its geometrical excesses, in its abrupt break with the past, in its supposedly functional severity, was perhaps what best represented, as truth or as good fiction, this impulse toward progress. Indeed, it was progress incarnate.

As a visual preview of the future it perfectly suited the modern scenography of its time. We had yet to learn that complexity of human social interactions presupposes a context of concrete reality, and that the imagination of new spaces is not enough to change patterns of behaviour that had hardened over centuries. In those days it was held that architecture and the modern city could alone provide the conditions for a profound change of humanity, and the context which would give rise to advances in health, equality, fraternity, and liberty.

It is not necessary to helabour here what so many authors have so often explained — how the complexity of social life is so enormous that it seems almost a miracle that we have managed to survive so long as a species (and a successful one) on the face of the earth. At all events, we must adhere to the facts: there was a Rationalist utopia, and this was made manifest visually, in images, in an aesthetic outlook. Whether this has definitively failed, or whether it will be subsumed in a complex evolutionary process that will rescue and develop it — as proposed by Habermas and Maldonado — is a question that will be answered in that very future in which today we disbelieve.

We affirm that it is only in the context of the 1930s, a period of strong ideological convictions, steadfast faith in the future,



Las Palmas
Naranjo House

das. Nadie hoy ni siquiera se atreve a proponer la utopía de un mundo que ostenta entre sus banderas el progreso definitivo.

Como ha dicho con perfección poética Octavio Paz, éste de hoy es un mundo que asiste al ocaso del futuro. Nos cuesta trabajo, por lo tanto, volver a concientizar la situación histórica —en lo baladí y en lo sublime— de hace 60 años, cuando el futuro en cambio era relativamente simple.

Inexorablemente signado por el destino del progreso no podía no conducir a la emancipación del hombre, a la belleza de la vida social y a la salud moral y física de la ciencia y de la técnica.

Sin duda, desde la perspectiva de entonces, para alcanzar un Edén tan promisor faltaba superar graves obstáculos, vencer grandes y serias dificultades. Entre ellas y en primer plano, la resistencia paralizante y reaccionaria de tradiciones caducas. Pero, al final, la lucha arrojaría maravillosos resultados. Siempre y cuando las vanguardias del progreso lograsen vencer y convencer, un mundo realmente mejor nos esperaba.

Para esa ilusión, tan codiciada y apetecible que ha logrado hoy reconstituirse en un fuerte resorte para la nostalgia, o por lo menos en una de sus modalidades, la arquitectura racionalista, desnuda y gloriosa en sus excesos geométricos, en su abrupta ruptura con el pasado, en su rigor supuestamente funcional, era tal vez la mejor representación, cierta o de buena ficción, del despegue hacia el progreso; es más: era su propia encarnación.

Como adelante visual del futuro hecho presente convenía perfectamente la escenografía moderna. No habíamos aprendido todavía que la compleji-

dad de las interacciones sociales humanas presupon un contexto de realidad concreta y que imaginar espacios nuevos no es suficiente para modificar conductas reforzadas durante siglos. En aquel entonces todavía se aseguraba que la arquitectura y la ciudad moderna podían crear ellas solas las condiciones para un profundo cambio humano, el contexto condicionante para proporcionar salud, igualdad, fraternidad, libertad.

No es preciso insistir sobre el hecho, ya tantas veces analizado por tantos autores, de que la complejidad de la vida social es tan enorme que es casi un milagro que hayamos logrado sobrevivir hasta ahora como especie (y como especie exitosa) sobre la faz de la tierra. En todo caso, a los hechos hay que remitirse: hubo una utopía racionalista, y ésta se manifestó mediante una visualización, unas imágenes, una estética. Si ella ha fracasado definitivamente o se subsumirá en un complejo proceso evolutivo que la rescate y la desarrolle –tal como lo proponen Habermas y Maldonado– será cuestión a aclararse en ese mismo futuro del cual hoy precisamente descreemos.

Es únicamente, nos parece, en ese contexto de los años 30, fuertemente ideologizado, de firme fe en el futuro y de creencia difundida de que la nueva arquitectura racionalista adelantaba los acontecimientos (antes que adelantarse a ellos) proponiendo y facilitando el advenimiento de la modernidad en las relaciones sociales, es únicamente en ese contexto que se hace comprensible la acción sorprendente de Miguel Martín.

Conviene, sin embargo, volver al tema de la coherencia ideológica. Porque no basta establecer

and widespread belief that the new Rationalist architecture prefigured events, proposing and facilitating the advent of modernity in social relations. It is only in such a context that the surprising career of Miguel Martín can be understood.

But let us return to the matter of ideological coherence. Because it is not enough to establish the detritus with which the language of rationalism has been employed to convince us that there was also a commitment, a profound and unshakable identification. It is plain that in the history of modern architecture there are numerous examples of evolution and of conscious change. The early stages of the work of Le Corbusier or of W. Gropius show this to be so. Further evidence can be adduced with two examples, taken from amongst so many, and selected from two different levels of transcendence and renewal: Luis Kahn and Carlos Raúl Villanueva. Both managed to achieve an architecture of the highest rank after traversing questionable stages of neo-classicism. These stages were completed and then surmounted forever, since the two men never returned to them, once they become convinced of the value and scope of their work, and once they developed a unique sense of their own evolution. It was precisely this intransigence that informed the tenacious thought and work of the Rationalist architect.

As soon as some parameters of this architecture were set, through various mechanisms (we will cite here only a few: the Bauhaus movement and its publications, the international exposition of 1932, the Stuttgart Weissenhofsiedlung, and Spain's CIAM and GATEPAC), there would be no looking back, and no concessions, lest it be confirmed in practice what some theoreticians were alleging: that modern architecture, especially in its Rationalist mode, was merely another formal style, no more or less valid or interchangeable than all the rest which the academy had recognised in the best of all possible eclectic worlds. It seems reasonable to suppose that the intransigent attitude could not have been sustained by any except those in the front rank who were risking all in the struggle for a modern life, supported and expressed with a coherent will.

In such cases the ideological-ethical exigencies of an incontrovertible homogeneity are understandable. But such ironical consistency can only be verified in those whom we might describe as cases in point: those who approached their architecture as a sort of apostolate, with a mil-

la destreza con la cual se ha manejado el lenguaje racionalista para convencernos de que ha habido también un compromiso, una identificación profunda e inquebrantable. Es evidente que existen en la historia de la arquitectura moderna abundantes ejemplos de evolución y de cambios conscientes. Las etapas iniciales de la obra de Le Corbusier o de W. Gropius así lo demuestran.

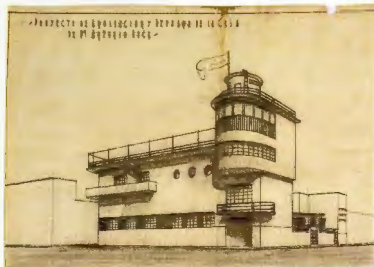
Para mayor ratificación, dos ejemplos entre tantos, escogidos en diferentes niveles de trascendencia y fama: Luis Kahn y Carlos Raúl Villanueva. Ambos lograron elaborar arquitecturas de altísimo nivel después de haber pasado por etapas discutibles de clara marca neoclásicista. Etapas quemadas y superadas luego, a las cuales nunca más regresaron gracias al pleno convencimiento del valor y proyección de su obra y del sentido único de su propia evolución.

Precisamente la intransigencia fue un componente tenaz del pensamiento y de la acción que dieron origen y desarrollo a la arquitectura racionalista.

Una vez que mediante variados mecanismos se fijaron algunos parámetros de esa arquitectura (citaremos apenas unas cuantas circunstancias: el Bauhaus y sus publicaciones, la exposición internacional de 1932, la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, el CIAM y el GATEPAC español) ya no cabían retrocesos ni concesiones so pena de confirmar, por el cambio de la práctica, lo que algunos sostenían en el campo teórico, a saber, que la arquitectura moderna, especialmente su versión racionalista, no era sino una modalidad formal, un estilo como otro cualquiera de los que la academia había fijado en el mejor de los mundos eclécticos. Es plausible suponer que semejante



Casa Dos Santos
Dos Santos House



Casa Roca
Roca House

actitud, de tajante intransigencia, no pudo ser sostenida sino por quienes, en primera fila, se jugaban el todo por el todo en la lucha por una vida moderna respaldada y expresada por una voluntad coherente.

Son comprensibles en tales casos las exigencias ideológico-éticas de una incontrovertible homogeneidad. Pero coherencia a toda prueba no es comprobable sino en los que podríamos llamar los casos-punta; los de quienes, para entendernos, ejercieron su actividad de arquitectos como un apostolado, como una militancia que no admitía desfallecimientos ni concesiones. Para Le Corbusier, para Hannes Meyer, para Terragni, para Mies, no podría haber regreso posible: su propia existencia histórica dependía de mantener hasta el final una postura incontaminada.

Y, sin embargo, es preciso considerar un vasto estrato de experiencias que han contribuido notablemente a dar soporte y difusión a la labor pionera de las figuras más sobresalientes de la vanguardia moderna. A estas experiencias —y vale el caso de Miguel Martín— que se han desarrollado en el mundo central y en el periférico, se les debe el reconocimiento de dos cosas: por un lado, el valor específico de sus obras. Estas carecen, tal vez, de una personalidad enteramente propia, sin embargo ofrecen variaciones, interpretaciones y adaptaciones de un alto interés, que bien merecen una cuidadosa atención valorativa.

En segundo lugar, son estas obras las que han hecho posible la difusión, la enorme extensión en el escenario mundial, de los temas, las tipologías y la estética de la arquitectura moderna, hasta alcanzar, como en la hazaña realmente ejemplar

tancy that allowed of no backsliding or compromises. For Le Corbusier, for Hannes Meyer, for Terragni, for Mies, it was a voyage of no return: their very historical existence depended on their adherence to an uncontaminated position until the end.

And yet, we must not fail to consider the thick stratum of experiments which contributed so much to sustaining and publicizing the pioneering efforts of the key figures of the modern avant-garde. To these experiments —and here the case of Miguel Martín may be cited— that were carried out at the centre and on the periphery, we owe the recognition of two things, the first of which is the specific value of the particular works. These works may lack an entirely unique personality, but they do offer variations, interpretations and adaptations of great interest, and are worthy of the most careful evaluation.

Secondly, these works are what made possible the spread, the enormous dissemination throughout the international scene, of the subjects, typologies and aesthetics of modern architecture, until they achieved, as in the truly exemplary case of Miguel Martín, such a huge physical volume that they came to define —and sometimes even to determine— the destiny of a city. It is not too much to place some of his works amongst the outstanding works of the great masters, since, taken separately, they deserve inclusion in a general history (supposing such histories are still possible) of modern architecture. They are works in the same path as the most famous, and at times they are literally nourished by them; but with nuances and contributions, sometimes with provocative distortions, which show a vitality and vehemence that makes them worthy of celebration and study.

A few decades ago architectural critics would not have easily accepted such serious consideration of artistic personalities who laboured under professional circumstances which withheld from them the possibility of confining themselves to a single style of work. Since then, however, the traumas experienced by the modern and utopian movement have taught many important lessons. To be sure, it cannot be said that these traumas have always spontaneously engendered tolerance or intelligent efforts to understand. But it is easy to see that critics have turned their attention to this intermediate world which, while lacking the heroic touches of the avant-garde and its most audaciously radical productions, does display a formidable wealth of difficult assignments, vital contradictions, innumerable and unseemly skirmishes, partial successes and fruitful defeats. It is with this now not-so-novel capacity for reflection and appreciation that we must situate and evaluate the prolific output of Miguel Martín. In order to understand the human and artistic value of the work accomplished by the architect Martín between the 1920s and the 1940s, we should remember that, notwithstanding the individual brilliance of a few architects and the transcendent significance of some move-

de Miguel Martín, un volumen físico tan plétórico que llega a definir y a veces a determinar un destino urbano. No es excesivo colocar al lado de las creaciones señeras de los grandes maestros algunas de sus obras que, en términos aislados, son dignas de figurar en una historia general (suponiendo que tales historias sean todavía posibles) de la arquitectura moderna. Son obras ubicadas en la estela de los más famosos, nutriéndose a veces literalmente de ellos. Pero con matices y aportes, a veces con deformaciones sugestivas, que indican una vitalidad y una vehemencia merecedoras de celebración y estudio.

La crítica arquitectónica hace unas cuantas décadas no habría aceptado fácilmente la seria consideración de las personalidades artísticas a las cuales las condiciones que impone la vida profesional no les concedió la gracia de la integridad de un solo y único proceder. Hoy, en cambio, los traumas que han atravesado el movimiento y la utopía modernos, han enseñado muchas y profundas lecciones. En verdad no podría afirmarse que de esos traumas siempre ha surgido espontáneamente la tolerancia o el esfuerzo inteligente de la comprensión. Pero sí es fácil constatar que se ha consolidado una copiosa práctica de estudio de ese mundo intermedio que carece, es cierto, de los rasgos heroicos de las vanguardias y de sus atrevimientos más radicales, pero que posee en cambio la formidable riqueza de los compromisos difíciles, de las contradicciones vitales, de las innumerables y desconocidas luchas menudas, de los éxitos parciales y de las derrotas fecundas de que se compone el día. Es con esta ya no tan nueva capacidad de reflexión

ments, he was subject to the cultural and technical-material limitations of the Canary Islands during the period when he had the opportunity (or rather, created his own opportunity), to assemble a vast architectural landscape.

However, it is not enough to underline the "urban" effect associated with the enormous achievement of designing some 1,200 works (not all of them built, to be sure), of which some 40%-50% can be termed modernist.

From this immense mass of projects many works stand out clearly from those showing the hesitations and concessions of productions admittedly all too willing to accept aesthetic compromises of all kinds and regressions to academicism or eclecticism. Neither the personal makeup of Miguel Martín (his training and idiosyncrasies nor the painful and complex vicissitudes of Spanish politics favoured adherence to a single, rigorously modern style of work. Martín never subjected to a single formal expressive movement.

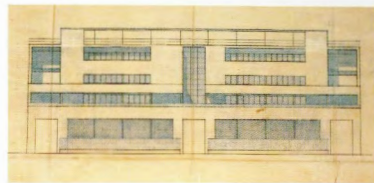
What Miguel Martín did possess was a formidable aesthetic intuition, and admirable sensibility, a notable talent, and a very extensive curriculum as a professional architect. This exceptional combination of strengths allowed him to make his wagers at several different tables, so to speak. It may be that more specific and detailed studies of Martín's psychology and the anecdotes of his life and career will provide a clearer notion of how he articulated his tastes and in what instances and to what degree his obvious identification with modern architecture prevailed.

But on this occasion, we will examine just three of his major creations within his Rationalist works. This should suffice to place the work of this surprising architect in the appropriate critical context.

The works selected—the government building, "el Cabildo Insular" (1932-38), the Vega house (1933), and the STAIB office building (1936)—give evidence not only of a highly professional mastery of the distribution of functional relations, of constructive forms and of the selection and use of available materials, but also of the unfolding of an awesome modernity in the articulated composition of spaces and volumes.

Especially worthy of note is the deftness with which he resolved the toothed junction of the planes, the relation between full and empty spaces, the aggressive rhythms of the balconies, the confidence and good taste informing the design of the details, including such repeated devices as his corner columns and angled windows. In all three works, despite alterations, interventions and changes, one perceived a superb use of the language of international Rationalism, with references to Mendelssohn, Dudok, Oud, and Gropius, amongst others, and which have been clearly identified (3).

Oscar Naranjo Barrera's thorough scrutiny of the process of designing the Cabildo Insular (4) clearly reveals the sort of formal



Edificio Cuyás
Cuyás Building

y de apreciación que se debe, pensamos, ubicar y valorar la obra extensísima de Miguel Martín. Para entender la validez humana y artística de la labor que realizó el arquitecto Martín entre los años 20 y 40, basta pensar por un momento —a pesar de la brillantez individual de algunas personalidades destacadas y de la trascendencia de algunos círculos— en las limitaciones de la atmósfera cultural y de soporte técnico-material de las Canarias durante el largo período en el cual Martín tuvo la oportunidad (más bien durante el cual construyó su propia oportunidad) de ir conformando un vasto paisaje arquitectónico.

Sin embargo, no es suficiente enfatizar el efecto "ciudad" asociado a la enormidad de haber diseñado alrededor de 1.200 obras (no todas construidas, desde luego) de las cuales un 40 ó 50% es de carácter modernista.

Dentro de esta masa ingente de proyectos se perfilan con claridad muchas obras que rescatan ampliamente los tubos y las concesiones de una producción demasiado bien dispuesta —hay que reconocerlo objetivamente— a aceptar compromisos estéticos de todo tipo y retrocesos en la academia o en el eclecticismo.

Ni la estructura personal de Miguel Martín (su formación y su idiosincracia) ni las dolorosas y complejas vicisitudes políticas españolas fueron las más propicias para el mantenimiento de una sola línea de producción rigurosamente moderna. Martín nunca se solidarizó con un único bando formal y expresivo.

Lo que sí tenía Miguel Martín era una formidable intuición estética, una sensibilidad admirable, un talento notable y una experiencia profesional,

gerencial y constructiva de primer orden. Este excepcional conjunto de dotes le permitía, por así decirlo, jugar contemporáneamente en varias masas. Tal vez estudios más específicos y más minuciosos, centrados en el perfil psicológico y en el anecdótico personal de Martín, permitan definir mejor hasta qué punto se articulaban sus preferencias de gusto y en qué casos y en qué medida prevalecía su evidente simpatía por la arquitectura moderna.

En esta ocasión, dentro del grupo de arquitecturas racionalistas, escogeremos solamente tres obras altamente calificadas. Serán suficientes para destacar con toda evidencia el ámbito y el nivel de valoración en los cuales debe colocarse a este sorprendente arquitecto.

En las tres obras —el Cabildo Insular, (1932-38), la Casa Vega (1933) y las oficinas STAIB (1936)—, cabe señalar no sólo el manejo extraordinariamente profesional de la distribución de las relaciones funcionales, de las formas constructivas y de la selección y uso de los materiales disponibles, sino el despliegue de una asombrosa modernidad en la composición articulada de los espacios y de los volúmenes.

Hay que hacer hincapié en la destreza con la cual se resuelven los encastres de los planos, las relaciones entre llenos y vacíos, los ritmos agresivos de los balcones, en la seguridad y el buen gusto con los cuales se diseñan los detalles, en la pertinencia con la cual se repiten algunos elementos característicos, como, por ejemplo, las columnas esquineras exentas o la ventana de ángulo. En las otras obras se percibe, a pesar de las alteraciones, de las intervenciones y de los

cambios, un uso soberbio del lenguaje del racionalismo internacional con los diferentes matices que hacen referencia a Mendelsohn, Dudock, Oud, Gropius, entre otros, y que ya han sido señalados con acierto (3).

El minucioso recorrido que ha hecho Oscar Naranjo a lo largo del proceso de proyectación del Cabildo Insular (4) muestra con claridad con qué clase de pericia formal estaba emulsionado el talento de Miguel Martín. A pesar de las modificaciones y alteraciones posteriores, este estupendo edificio testimonia la manipulación perseverante de los volúmenes en una obra que estaba destinada a declarar pública y enfáticamente una apuesta por una nueva ciudad y tal vez hasta por una nueva sociedad. Y la aparición y la evolución de la torre —simple manifestación de autonomía conceptual— como todas las demás torres de Martín F. de la Torre (¡qué síntoma en el apellido!) es también otra señal del ámbito generoso y ambicioso de un hondo mecanismo creativo.

En el bellísimo edificio de las Oficinas STAIB (Shell), de 1936, no sólo impresiona la manera delicada y a la vez vigorosa con la cual Martín resuelve la composición de la fachada que sobresale escalonada sobre la calle hasta rematar con ese marco elegantísimo de la marquesina exenta —recuerdos muy próximos de Terragni, Figini y Cattaneo— sino que el desarrollo de las plantas y de las secciones ratifica la destreza profesional con la cual, sin excesivos virtuosismos, se atiende al programa funcional.

Y la Casa Vega (1933), en un contexto total-

skill that permeated Miguel Martín's talent. Despite later modifications and alterations, this marvellous building bears witness to the persevering arrangement of volumes in a work that was to stand as a public and emphatic bid for a new city and possibly for a new society. And the appearance and development of the tower —a simple manifestation of conceptual autonomy— as with all the towers designed by this architect whose matronymic was Fernández de la Torre ('of the Tower'), is yet further evidence of the generous and ambitious range of a profound creative mechanism.

In the gorgeous STAIB (Shell) office building erected in 1936, we are impressed not only by the delicate and yet vigorous way in which Martín resolves the composition of the façade that juts out in steps over the street until climaxing in the elegant free-standing canopy —evoking Terragni, Figini and Cattaneo— but also by the vertical progression of the building and its sections, which offer yet more proof of the professional mastery, largely eschewing the virtuosism, with which the functional programme is worked out.

The Vega house (1933), in a suburban context dominated by a splendid landscape, manages to convey the evocative serenity of a dwelling of bourgeois comforts.

Three exemplary works. But many others, equally interesting, could be added to the list, such as La Casa del Niño (orphanage), the Psychiatric Hospital, the cubist houses of the ICOT development and the Ciudad Jardín ('garden city'), the residences of Monte Coello and Tafira, the project for the beautiful Cine Rialto, the Edificio Cuyas and the hotel of the same name.

Lastly, we must not neglect to mention the revealing significance of the drawings and plans made by Miguel Martín. Although at first glance this somewhat theoretical and intimate work may appear of secondary importance against the physical magnitudes of his constructed works, the architect's choice of a particular expressive style and perspective techniques, the use of lines and colour, plainly deduced from contemporary international information, place him indisputably amongst the moderns.

His drawings allow us to perceive how Martín, from his Atlantic island, so remote and yet so central, at the crossroads of different cultural, economic and even emotional routes that have been so fundamental in the history of our planet, was able, for one bright moment, to show and interpret artistically his comprehension of the call of modernity.*



Oficina Staib
Staib Offices

mente suburbano y confrontada con un paisaje cuya presencia es dominante por sus espléndidas visuales, logra traducir con sugestiva serenidad la apacible moderación de una habitación con vocación doméstica de bienestar burgués.

Tres casos ejemplares. Pero podrían agregarse muchos más, igualmente interesantes. Ahí están La Casa de Niño, el Hospital Psiquiátrico, las viviendas cubistas de la colonia ICOT y de la Ciudad Jardín, las del Monte Coello y de Tafira, los proyectos del bellísimo Cine Rialto, del Edificio Cuyas y del Hotel homónimo.

Finalmente, no debería pasarse por alto la importancia reveladora de la formalización dibujística de Miguel Martín. Aunque a primera vista este aspecto, un tanto teórico e íntimo, pueda parecer secundario si se compara con la realidad de las magnitudes físicas de su obra realizada, sin embargo la escogencia de un determinado desarrollo expresivo y la preferencia por sus técnicas de perspectiva, de uso de la línea y del color, claramente deducidas de su contemporánea información internacional, son una revelación indiscutible de ubicación en las evidencias de la modernidad.

Su dibujo nos permite percibir hasta qué punto Martín, desde su isla en el Océano, tan remota y a la vez tan central, instalada por la geografía en el cruce de rutas culturales, económicas y hasta afectivas tan fundamentales en la historia del planeta, cuando pudo, durante un momento luminoso, supo manifestar e interpretar artísticamente su comprensión por el llamado de la modernidad.*

3) Manuel Antonio Hernández, "Desde la hermenéutica de M. Martín F.", in El Cabildo Insular y la ciudad racionalista, 1987.

4) Oscar Naranjo Barrera, Construcción en el análisis, op. cit.

4) Oscar Naranjo Barrera, Construcción en el análisis, op. cit.

The Rationalist Architecture of Miguel Martín and the City of Las Palmas

La arquitectura racionalista de Miguel Martín y la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria

Juan Antonio Cortés

"The International Style" is a term coined by the historian Henry-Russell Hitchcock and the architect Philip Johnson in 1932 in a book of the same name (1), published on the occasion of the International Exhibition of Modern Architecture held at the New York Museum of Modern Art that same year. Although the notion that there was a time when modern architecture constituted a single, universal style has been repeatedly questioned since then, even by those who gave it its name (2), it is no less true that this idea was not a mere invention and that today we find a great number of works from those years in which we can recognise with some precision the fundamental principles defined by Hitchcock and Johnson as distinctive of the new style: "There is, first, a new conception of architecture as volume rather than as mass. Secondly, regularity rather than axial symmetry serves as the chief means of ordering design. These two principles, with a third proscribing arbitrary applied decoration, mark the production of the International Style." (3)

Two questions arise with this definition, the first concerning the time frame circumscribing the new architecture as an identifiable style or movement, and the second addressing whether such a style was monolithic or not. Alison and Peter Smithson prefer to speak of Modern Architecture and date its Heroic Period as beginning just prior to the First World War and ending around 1929, when "absolute conviction in the movement died", although "there were buildings with the genuine spirit after 1929 away from the main centres". (4). Although the Smithsons enumerate a series of formal and material features distinctive of modern architecture, they also acknowledge the existence of several well-defined sub-movements: the Dutch Stijl, Russian Constructivism, Le Corbusier's Purism, the German Bauhaus school, and Dutch Functionalism. (5) The fact is that the period witnessed a series of architectural developments giving shape to a phenomenon which somewhat later would be given the name "International Style." We will list only a few of these sub-movements. In 1919 the Bauhaus was founded in Weimar; in 1923 a show of De Stijl was held in the *L'Effort Moderne* gallery in Paris; in 1925 Paris was also the setting for the "International Exhibition of the Decorative Arts", for which Le Corbusier designed a pavilion called *L'Esprit Nouveau* and Melnikov designed the Soviet pavilion; circa 1925 in Berlin a group of architects was formed that was to be known as *Der Ring*, whose members

El Estilo Internacional es un término acuñado por el historiador Henry-Russell Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson en 1932 en el libro del mismo nombre (1), que se publicó a raíz de la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en ese mismo año. Aunque la idea de que hubo un momento en que la arquitectura moderna constituyó un estilo único y con carácter de universalidad ha sido cuestionada repetidas veces desde entonces, incluso por los propios creadores del término (2), no es menos cierto que aquella idea no fue una pura invención y que hoy podemos reconocer una gran cantidad de obras de aquellos años en las que se verifican con cierta precisión los principios fundamentales definidos por Hitchcock y Johnson como propios del nuevo Estilo: "En primer lugar, existe una nueva concepción de la arquitectura como volumen más que como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría axial como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, unidos a un tercero que proscriba la decoración arbitraria, son los que caracterizan la producción del Estilo Internacional." (3)

Dos cuestiones surgen en relación con esta aceptación, la del ámbito temporal al que se circunscribe la nueva arquitectura como estilo o movimiento identificable y la condición monolítica o no del mismo. Alison y Peter Smithson prefieren hablar de Arquitectura Moderna y fechan su Período Heroico entre la época justo anterior a la Primera Guerra Mundial y alrededor de 1929,

(1) Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson. *The International Style: Architecture Since 1922*. W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1932. Spanish translation: *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Galería-Librería Verba, Atarca, 1964.

(2) See María Teresa Muñoz, *Prologue to the Spanish translation of the work named above*, pp. 9-26.

(3) *Ibid.*, p. 17.

(4) Alison and Peter Smithson. *The Heroic Period of Modern Architecture*. Thames and Hudson, London, 1981 (1965), p. 5.

(5) *Ibid.*, p. 9.

(1) Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. *The International Style: Architecture Since 1922*. W.W. Norton & Company, Inc., Nueva York, 1932. Traducción española: *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Galería-Librería Verba, Murcia, 1964.

(2) Véase María Teresa Muñoz. *Prologo a la edición española de El Estilo Internacional*, cit. pp. 9-26.

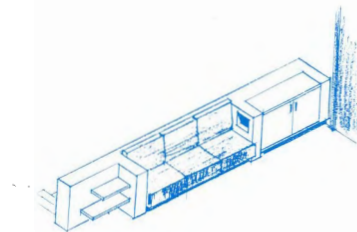
(3) *Ibidem*, p. 17.

cuando “la convicción absoluta en el movimiento murió”, aunque “fuera de los centros principales se hicieron edificios con el espíritu genuino después de 1929.”⁽⁴⁾ Aunque los Smithson enumeran una serie de características formales y materiales propias de la arquitectura moderna, reconocen también una serie de movimientos definidos en sí mismos dentro de ella: el Stijl holandés, el Constructivismo ruso, el Purismo de Le Corbusier, el Bauhaus alemán y el Funcionalismo holandés (5). Lo cierto es que a lo largo de esos años se sucedieron un serie de acontecimientos arquitectónicos que fueron configurando lo que pudo ser denominado algo más tarde Estilo Internacional. Enumeremos sólo algunos hechos significativos. En 1919 se funda la *Bauhaus* en Weimar; en 1923 se celebra en la galería de *L'Effort Moderne* de París la exposición *De Stijl*; en 1925 tiene lugar también en París la “Exposición internacional de las artes decorativas”, en la que Le Corbusier construye el pabellón de *L'Esprit Nouveau* y Melnikov el pabellón de la URSS; alrededor de 1925 se forma en Berlín un grupo de arquitectos denominado *Der Ring* en el que se integran desde algunos propiamente expresionistas, como Hans Poelzig, Erich Mendelsohn o Hans Scharoun, hasta algunos de los máximos exponentes del racionalismo arquitectónico, como Walter Gropius, Otto Haesler, Ludwig Hilberseimer y Mies van der Rohe, pasando por otros menos esquemáticamente clasificables como Peter Behrens, Hugo Häring o los hermanos Taut, entre un número mayor de miembros; en 1927 se celebra la exposición del *Weissenhof*

included such expressionists as Hans Poelzig, Erich Mendelsohn and Hans Scharoun, as well as some of the leading exponents of Rationalist architecture, such as Walter Gropius, Otto Haesler, Ludwig Hilberseimer and Mies van der Rohe, along with some less easily classifiable names such as Peter Behrens, Hugo Häring and the Taut brothers, among others; in 1927 the *Weissenhof Siedlung* show was staged in Stuttgart, as the first major exhibition of the international Style, with buildings by Behrens, Gropius, Hilberseimer, the show's director Mies van der Rohe, Oud, Poelzig, Scharoun, Stam, the Taut brothers, and Le Corbusier, who made two different houses and, for the show, formulated his “5 points of a new architecture”, which he had been developing since his *Dom-ino* structural project in 1914; in 1928 the CIAM (International Congresses of Modern Architecture) were established, and as of 1929 its executive committee CIRPAC was set up, followed by the Spanish chapter GATEPAC (Group of Spanish Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture, with Basque, Catalan, and Madrid sub-groupings); 1928 also brought forth the projects that would become the canonical works of modern architecture: the Barcelona Pavilion (1928-29) and the Tugendhat house in Brno (1928-30), by Mies van der Rohe, and the Savoye villa in Poissy (1928-31) by Le Corbusier.

Recent decades have seen a profusion of historical and critical studies of the architects and movements of those years, and have shown the diversity of concurrent trends and the diversity inherent in modern architecture. However, it would appear to be beyond question that there was a similarity in numerous formal features, more than in programmatic principles, of many architectural works dating from the middle 1920s to the Second World War. Even the term “International Style” was adopted again by critics, and set in the time-frame of 1925-39 (6), with a description of its distinctive formal features that differed little from that proclaimed by Hitchcock and Johnson in 1932.

It is within this general setting that we must place the Rationalist production of Miguel Martín-Fernández de la Torre, which has been dated between 1929 and 1939, although some buildings of plainly Rationalist tendency date from 1927 and other works in the modern tradition were erected in the decades following the Spanish Civil War (7). The links connecting the work of Miguel Martín to the architectural culture of mainland Spain and to international trends can be ascribed to his study of the architecture magazines he received, aside from information obtained directly on his travels. It is known that in his studio were kept a large selection of European architecture journals (*Monatsshefte für Baukunst, Moderne Bautormen, L'Architecture Vivante*, Wendingen, *Architettura* and the Madrid magazine *Arquitectura* (8)). Thus ties can be shown between the work of Miguel Martín and the European avant-garde movements.



Amueblamiento casa Miguel Martín
Furniture Miguel Martín's house

Siedlung en Stuttgart, primera expresión del Estilo Internacional; en ella construyen casas, entre otros, Behrens, Gropius, Hilberseimer, Mies van der Rohe, director de la exposición, Oud, Poelzig, Scharoun, Stam, los Taut y Le Corbusier, que construye dos casas diferentes y que, con motivo de la exposición, formula los “5 puntos de una arquitectura nueva”, que había venido desarrollando desde su propuesta de estructura *Dom-ino* en 1914; en 1928 se fundan los CIAM (Congresos internacionales de arquitectura moderna) y, a partir de 1929, su comité ejecutivo, el CIRPAC, constituyéndose al año siguiente la sección española del mismo, el GATEPAC (Grupo de arquitectos y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea, con sus secciones catalana, vasca y madrileña); también en 1928 se inician los proyectos de las que se van a constituir en las obras canónicas por antonomasia de la arquitectura moderna: el Pabellón de Barcelona (1928-29) y la casa Tugendhat en Brno (1928-30), de Mies van der Rohe, y la villa Savoye en Poissy (1928-31), de Le Corbusier.

En las últimas décadas se han multiplicado los estudios históricos y críticos sobre los arquitectos y movimientos de esos años, habiéndose mostrado la diversidad de tendencias coexistentes y la diversidad inherente a la propia arquitectura moderna. Sin embargo, parece también un hecho incuestionable la coincidencia en una serie de características formales, más que en los principios programáticos, de un elevado número de obras de arquitectura a lo largo de los años que transcurren desde mediados de la década de los veinte

(4) See Tom Benton, *El Estilo Internacional*, and Tom Benton and Charlotte Brown, *El Estilo Internacional 2. Arte Etc.*, Madrid, 1981 (1977).

(7) See especially Sergio J. Pérez Pomaña, *La arquitectura racionalista en Canarias (1927-1939)*, Excma. Mancomunidad de Canarias, 1977.

(4) Alison y Peter Smithson, *The Hour Period of Modern Architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1981 (1965), p. 5

(5) Behrens, p. 9

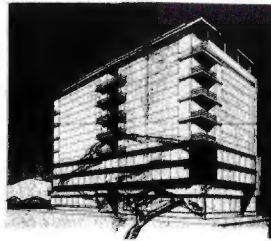
hasta la Segunda Guerra Mundial. Incluso el término "Estilo Internacional" ha sido retomado por la crítica y se ha señalado el período de 1925 a 1939 como ámbito temporal del mismo (6), con una descripción de sus aspectos formales distintivos que no difiere mucho de la proclamada por Hitchcock y Johnson en 1932.

II

En este contexto general habremos de situar la obra racionalista de Miguel Martín-Fernández de la Torre, que ha sido fechada en la década de 1929 a 1939, aunque con edificios de ya clara tendencia racionalista en 1927 y prolongándose en las décadas posteriores a la Guerra Civil en edificios de tradición moderna.(7) La conexión de Miguel Martín con la cultura arquitectónica peninsular e internacional podemos referirla (aparte de su conocimiento directo a través de los viajes) a la información obtenida por medio de las revistas que el arquitecto recibía. Se sabe que su estudio contaba con una importante selección de revistas de arquitectura europeas (*Monatshefte für Baukunst, Moderne Bauformen, L'Architecture vivante, Wendingen, Architettura y la madrileña Arquitectura*).(8) Puede así ponerse en relación la obra de Miguel Martín con las vanguardias europeas. Han sido ya señaladas algunas de estas relaciones: con E. Mendelsohn (9), con W. M. Dudok, con Brinkman y Van der Vlugt, con J. J. P. Oud, con Gropius, con los hermanos Vesnin, entre otros. (10) La diversidad de las referencias, dentro de su adscripción moderna, muestra la disposición abierta del arquitecto, su pragmático

Some of these links have been pointed out, such as those with E. Mendelsohn (9), with W.M. Dudok, with Brinkman and Van der Vlugt, with J.J.P. Oud, with Gropius, with the Vesnin brothers, and with others (10). The diversity of references, within the modern classification, shows the architect's open spirit, his pragmatic eclecticism, and his willingness to follow different architectural modes within the modern movement. It also shows, as we shall see further on, that his identification with the phenomenon of modern architecture rests more on the level of formal appearance than on that of the functional and typological. Accordingly, it is through formal and visual criteria that we must approach the modernity of Miguel Martín.

At the same time, the work of this architect might be compared to that of his contemporaries on the Spanish mainland, and particularly of his classmates at Madrid's School of Architecture, from which he took his degree in 1920 (11). We may recall that Rafael Bergamín and Luis Blanco Soler graduated in 1918, Casto Fernández-Shaw and Miguel de los Santos in 1919, Agustín Aguirre and Manuel Sánchez Arcas in 1920, Fernando García Mercadal and Luis Lacasa in 1921, Carlos Amiches in 1922 and Luis Gutiérrez Soto —the most gifted architect of his generation and creator of some of the most outstanding examples of Rationalist architecture in Madrid— in 1923. Together with these architects who took their degrees in the same period as Miguel Martín, and whose works are so well-known that they need not be mentioned here (12), reference should be made to at least two works by architects who graduated later, and which he may have known personally or through publications: the Figaro cinema-theatre (1930-31) by Felipe López Delgado (class of 1928), and the Mendelsohnian Edificio Carrión (1931-33) by Vicente Eced and Luis Martínez Feduchi (class of 1927). A master of Spanish architecture from the preceding generation was Secundino Zuazo (class of 1913), creator of a landmark in the modern residential architecture of Madrid —the block of "Las Flores" houses (1930-32), and in whose Madrid studio Miguel Martín was employed before establishing himself in Las Palmas in 1922. Although the cinema-theatre Pavon (1924-25), by the architect Teodoro de Anasagasti probably deserves to be regarded as the first



Edificio Bordes
Bordes Building

eclecticismo, para seguir maneras arquitectónicas diversas dentro de lo moderno. Muestra también que, como luego comprobaremos, su identificación con el fenómeno de la arquitectura moderna se establece más a nivel de apariencia formal que de organización funcional-tipológica y que es por tanto desde parámetros formales y visuales como deberíamos aproximarnos a la modernidad de Miguel Martín.

Por otro lado, la obra del arquitecto podría ponerse en relación con los arquitectos peninsulares coetáneos, especialmente con aquellos que fueron sus compañeros en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la que Miguel Martín se tituló en 1920.(11) Podemos recordar que Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler se titularon en 1918, Casto Fernández-Shaw y Miguel de los Santos en 1919, Agustín Aguirre y Manuel Sánchez Arcas en 1920, Fernando García Mercadal y Luis Lacasa en 1921, Carlos Amiches en 1922 y Luis Gutiérrez Soto, el arquitecto más dotado de su generación y autor de algunos de los edificios más destacados de la arquitectura racionalista madrileña, en 1923. Junto a estos arquitectos que obtuvieron el título en los años próximos a Miguel Martín y cuyas obras, por conocidas, no es necesario citar aquí,(12) habría que mencionar al menos otros dos obras de arquitectos titulados con posterioridad y que posiblemente conoció directamente o por publicaciones: el cine-teatro Figaro (1930-31) de Felipe López Delgado (titulado en 1928) y el mendelsohniano edificio Carrión (1931-33) de Vicente Eced y Luis Martínez Feduchi (titulados en 1927). Un maestro

(8) See Manuel Martín Hernández, "Desde la hermenéutica de Miguel Martín-Fernández", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1987*, pp. 39-42.

(9) *Ibid.*, pp. 36, 37, and 42, and Federico García Barba, "El Cabildo Insular de Gran Canaria, una obra en la estela de Erich Mendelsohn", *Op. cit.*, pp. 61-65.

(10) See Manuel Martín Hernández, *op. cit.*

(11) Sergio Pérez Parrilla points out that Miguel Martín-Fernández de la Torre took his degree in 1920 and that he was in the same class as Agustín Aguirre, Manuel Sánchez Arcas and Miguel de los Santos, one year later than Casto Fernández-Shaw, and one year earlier than Fernando García Mercadal. *Op. cit.*, p. 95.

(12) For details and dates of the works of these architects, see, among others, Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea, 1 - 1880-1930*. Aguilar, Madrid, 1989 (1961); Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la Segunda República, Tusquets Ed., Barcelona, 1970*; and Juan Antonio Cortés, *El Racionalismo madrileño, Casco antiguo y Etsanache, 1925-1945*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

(11) Sergio Pérez Parrilla señala que Miguel Martín-Fernández de la Torre obtuvo el título profesional en 1920 y que era de la misma promoción de Agustín Aguirre, Manuel Sánchez Arcas y Miguel de los Santos, una posterior a Casto Fernández-Shaw y una anterior a Fernando García Mercadal. *Op. cit.*, p. 95

(12) Para la referencia y datación de los obras de estos arquitectos vanguardistas, entre otros, Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea, I, 1880-1930*. Aguilar, Madrid, 1989 (1961); Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la Segunda República*. Tusquets Ed., Barcelona, 1970; y Juan Antonio Cortés, *El Racionalismo madrileño. Casco antiguo y Etsanache, 1925-1945*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

(6) Véase Tim Benton, *El Estilo Internacional y Tim Benton y Charlotte Benton, El Estilo Internacional 2*. Aisó Eds., Madrid, 1981 (1977).

(7) Véase fundamentalmente Sergio T. Pérez Parrilla, *La Arquitectura racionalista en Canarias (1927-1939)*. Ecnma. Mancomunidad de Cabildos, 1977.

(8) Véase Manuel Martín Hernández, "Desde la hermenéutica de Miguel Martín-Fernández", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1987*, pp. 39-42.

(9) *Ibidem*, pp. 36, 37 y 42, y Federico García Barba, "El Cabildo Insular de Gran Canaria, una obra en la estela de Erich Mendelsohn", *Op. cit.*, pp. 61-65.

(10) Véase Manuel Martín Hernández, *op. cit.*

de la arquitectura nacional de una generación anterior es Secundino Zuazo (titulado en 1913), autor de un hito de la arquitectura residencial moderna madrileña, la manzana de casas "Las Flores" (1930-32), y en cuyo estudio de Madrid trabajó Miguel Martín antes de establecerse en Las Palmas en 1922. Aunque probablemente podría considerarse el teatro-cine Pavón (1924-25), del arquitecto Teodoro de Anasagasti, como la primera obra racionalista madrileña,⁽¹³⁾ tradicionalmente se ha considerado que las primeras obras del Racionalismo español fueron proyectadas en 1927: el Rincón de Goya en Zaragoza, de Fernando García Mercadal, la estación de gasolina Porto Pi, de Casto Fernández-Shaw, y la casa para el Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, estas dos últimas en Madrid.⁽¹⁴⁾

Hay que reconocer, sin embargo, que las mejores obras del racionalismo español son posteriores, entre otras las no madrileñas Club Náutico de San Sebastián (1929-30), de Aizpurúa y Labayan, edificio de viviendas en la calle Muntaner nº 342 (1930-31), de Sert e Yllescas, y dispensario antituberculoso (1933-37), de Sert, Subirana y Torres Clavé, estas dos últimas en Barcelona.

Lo que se desprende de todos los datos ofrecidos hasta aquí es el escaso desfase temporal y, anticipándonos a lo que luego analizaremos, la sintonía que en términos estilísticos existe entre la arquitectura que Miguel Martín realiza desde su situación periférica en la ciudad de Las Palmas y las obras que en el resto de España y de Europa se adscriben a la nueva arquitectura.

Rationalist building in Madrid (13), those traditionally considered to be the first examples of Spanish Rationalism were projected in 1927: the Rincón de Goya in Zaragoza, by Fernando García Mercadal; the petrol station Porto Pi, by Casto Fernández-Shaw; and the residence of the Marqués de Villora, by Rafael Bergamín, these last in Madrid (14). However, it should be acknowledged that the best examples of Spanish Rationalist architecture were to be built later, and include the Club Náutico (yacht club) of San Sebastián (1929-30) by Aizpurúa and Labayan; the apartment block on Muntaner street, number 342 (1930-31) by Sert and Yllescas, and the tuberculosis clinic (1933-37) by Sert, Subirana and Torres Clavé, these last two in Barcelona.

Two conclusions may be drawn from all the foregoing information: first, that the works mentioned were all erected within a relatively short period of time; and second, as we shall consider further on, there existed a great similarity in stylistic terms between the architecture created by Miguel Martín from his position on the periphery in the island city of Las Palmas, and the works elsewhere in Spain and Europe regarded as exemplifying the new architecture.

III
Miguel Martín's architectural output reached nearly 1,500 projects, a large proportion of them actually constructed. This volume is in itself remarkable, especially considering that, while he designed numerous buildings for Tenerife and some other sites in the Canary Islands, the great majority of them were for the city of Las Palmas and its adjoining district of Tafira. Although much of his work was done within traditions of historical and regional architectures, the number and quality of his Rationalist works were such as to leave a lasting imprint on the architectural atmosphere of the city. Moreover, a feature of Miguel Martín's work that lends it special significance for Las Palmas, is that he approached his work on every possible scale, from the urban project redefining the entire city to the design of interiors and furnishings for many of his buildings.

Accordingly, I believe it interesting to review the works of this architect, on these different scales and in these different fields, not with the intention of discovering anything new, but rather as an attempt to draw a map of his Rationalist work. In this attempt I will try to approximate two dimensions of his work: its transcendence in relation to the urban phenomenon as such, and more concretely, to the city of Las Palmas; and the intrinsic architectural value of his production. With these ends in mind we must consider, alongside his constructed works, the plans and projects never carried out, because only in this manner may we appraise the potential scope of the work in physically defining the city, and its true value as a cultural legacy.

THE CITY AS A WHOLE

The Map of Las Palmas (1922-30)

It is well known that the launch of Miguel Martín's professional work in 1922 came via a commission by the then Mayor of the city, José Mesa y López, to draw a map of



III
La producción arquitectónica de Miguel Martín se eleva a casi mil quinientos proyectos, construidos en un elevado porcentaje. La magnitud de esta producción es ya un dato que la constituye en caso singular, sobre todo si tenemos en cuenta que, aunque proyectó numerosos edificios para Tenerife y algunos para otros lugares del archipiélago, la gran mayoría lo fueron para la ciudad de Las Palmas y su área aneja de Tafira. Aunque gran parte de su obra pertenece a una arquitectura aún historicista o a un regionalismo canario, el número y la calidad de sus obras racionalistas son sobradamente elevados para haber marcado definitivamente la naturaleza arquitectónica de la ciudad. Además, una característica de la obra de Miguel Martín que la hace especialmente significativa para Las Palmas es el hecho de que abarca todas las escalas de lo proyectable, desde el proyecto urbano que se refiere a la ciudad en su conjunto hasta los diseños de interiores y de mobiliario de muchos de sus edificios.

Considero en este sentido interesante hacer un repaso, sin pretender descubrir nada nuevo, a las actuaciones del arquitecto a esas distintas escalas y géneros de actuación, con el fin de tratar de dibujar un mapa de su obra racionalista. Intentaré con ello aproximarme a dos dimensiones de su obra: la de su transcendencia en relación con el hecho urbano, y concretamente con el de la ciudad de Las Palmas, y la del valor intrínsecamente arquitectónico de su producción. Para ello debemos considerar, junto a la obra construida, los planes y proyectos no realizados, porque es

(13) Véase Juan Antonio Cortés, op. cit., pp. 10, 187 y 189.
(14) Véase Carlos Flores, op. cit., pp. 175 y 179.

(13) See Juan Antonio Cortés, op. cit., pp. 10, 187 and 189.
(14) See Carlos Flores, op. cit., pp. 175 and 179.

poniendo en un mismo plano lo construido y lo no llegado a edificar como podemos evaluar el alcance potencial de la obra en la definición física de la ciudad y su verdadera significación como legado cultural.

LA CIUDAD EN SU CONJUNTO

El plano de Las Palmas (1922-30)

Es sobradamente conocido que el inicio en 1922 de la actividad profesional de Miguel Martín en Las Palmas se debe al encargo del entonces alcalde de la ciudad, José Mesa y López, de elaborar un plan de la capital grancanaria que incluyese junto a lo ya existente el trazado de los nuevos barrios.⁽¹⁵⁾ Este plan, iniciado en 1922 y realizado de forma discontinua a lo largo de ocho años, se plasmó en el Plano de Las Palmas, fechado en diciembre de 1930.⁽¹⁶⁾ Como ha sido señalado, se trata de un plan de trazado, cuyo objetivo es dibujar una trama urbana que constituya el viario y sea soporte de las infraestructuras, garantizando así el crecimiento de la ciudad y la disponibilidad de suelo edificable. La peculiaridad del caso de Las Palmas es la existencia de dos núcleos, el de la ciudad propiamente dicha, formada por los barrios de Vegueta y de Triana, y el del Puerto de la Luz, con los barrios de La Isleta y de Las Canteras. El Plan de Las Palmas de Miguel Martín va a consistir en la definición de una serie de barrios (Arenales, Ciudad Jardín, Alcaravanas, Santa Catalina y extensión de Las Canteras) entre dos núcleos históricamente configurados, aunque en dos planos complementarios (Proyectos de

the island capital which included not only existing streets but plans for new neighbourhoods (15). This map, begun in 1922 and completed through sporadic efforts over the following eight years, became the official map of Las Palmas, and is dated 1930 (16). As mentioned earlier, it was a development plan, intended to show an urban layout comprising the network of traffic ways and support for infrastructures, thus to ensure the growth of the city and the availability of building land. The peculiarity of Las Palmas lay in the existence of two central nuclei, one of them formed by the Vegueta and Triana districts, and the other, Puerto de La Luz, comprising the La Isleta and Las Canteras neighbourhoods. Miguel Martín's city map was to delineate a series of districts (Arenales, Ciudad Jardín, Alcaravanas, Santa Catalina, and the extension of Las Canteras), between the two historic nuclei, in supplementary maps (Urbanisation Projects) drawn up in 1930. La Puntilla was added to the north and Triana to the south. It was the first project to overcome the separation between the two poles, and to view Las Palmas as a single city, although with different ways of treating its individual components (17). In the study mentioned in the two foregoing notes, by Juan Ramírez Guedes, three kinds of measures were put forward, and these were to be reflected in Miguel Martín's later city planning and architectural projects:

1. The definition of city landmarks in the layout—both existing elements and new proposals—that made up its focal points: the old Santa Catalina hotel, whose park was to be restored; the trident configuration of streets beginning at the factory at La Luz (where the *Gobierno Civil* (Civil Government) building would later be erected), and the *Comandancia de Marina* (Port Authority); the trident that prolongs Pérez Galdós street to the other side of Bravo Murillo street, linking Triana with Arenales and marking an angle which would later become the architectural focal point for the *Cabildo Insular* (Island Council) building.

2. The definition of planning units with differing specific geometries, if not functional contents: the several neighbourhoods or zones which attain individual personalities within the whole.

3. The inclusion of a series of measures on a city-wide scale: the Avenida Marítima (coastside avenue), the extension of Pérez Galdós street, the Paseo de Chil to prolong Avenida Primero de Mayo, etc.

Urbanización) de 1930 se complementa por el Norte (La Puntilla) y por el Sur (Triana) el contenido de dicho plano. Es el primer plan que supera la dicotomía entre los dos núcleos extremos y considera Las Palmas como una única ciudad, a la vez que mantiene un tratamiento por partes de su planta.⁽¹⁷⁾ En el estudio citado en las dos notas anteriores, de Juan Ramírez Guedes, se señalan tres tipos de actuaciones que debemos mencionar como origen de algunas de las actuaciones urbano-arquitectónicas posteriores de Miguel Martín:

1. La definición de singularidades en la trama —en relación con elementos ya existentes o que se proponen de nuevo—, que constituyen puntos focales en la misma: el antiguo hotel Santa Catalina, cuyo parque se repropone; el tridente a partir de la fábrica de La Luz (donde se construyó posteriormente el Gobierno Civil) y de la Comandancia de Marina; el tridente que prolonga la calle Pérez Galdós al otro lado de Bravo Murillo, enlazando así Triana con Arenales y marcando un vértice que posteriormente quedará definido como foco arquitectónico por el edificio del Cabildo Insular.

2. La definición de unidades de trazado diferenciadas por su geometría específica, aunque no por su contenido funcional: los distintos barrios o zonas que adquieren entidad propia dentro del conjunto.

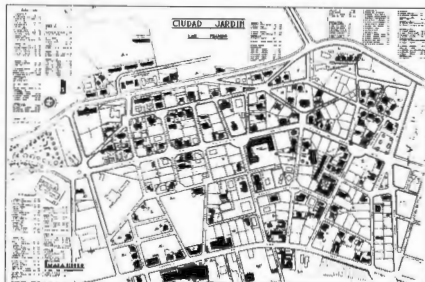
3. La inclusión de una serie de actuaciones a escala de toda la ciudad: Avenida marítima, prolongación de Pérez Galdós, Paseo de Chil en prolongación de la Avenida 1º de Mayo, etcétera.

(15) Véase Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, and Maiza Navarro Segura, *Racionalismo en Canarias. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife*, 1988.

(16) Véase el Plan de Las Palmas de Miguel Martín, véase: Alfredo Herrera Pique, *La ciudad de Las Palmas. Noticia histórica de su urbanización*. Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1978. José Luis Jiménez, "El Plan de Las Palmas de 1922" *Cartas urbanas nº 1. Decreto de Urbanística de la E.T.S.A. de Las Palmas*, 1974. F. Cáceres Morales, *La formación urbana de Las Palmas*. Deppto. de Urbanística de la E.T.S.A. de Arquitectura de Las Palmas, 1982. F. Martín Galán, *La formación de Las Palmas: Ciudad y Puerto*. Junta de Obras del Puerto. Las Palmas, 1984. Véase también Joaquín Casariego Ramírez, "Las Palmas: 1922-1936", y Juan Ramírez Guedes, "Proyecto y forma general. Algunas cuestiones acerca del Plano de Las Palmas de 1930", ambos en *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, *cit.*, pp. 83-89 y 95-104, respectivamente.

(17) See Juan Ramírez Guedes, *op. cit.*, pp. 95-104, which offers a clarifying analysis of Miguel Martín's Map of Las Palmas.

(17) Véase Juan Ramírez Guedes, *op. cit.*, pp. 95-104, que hace un esclarecedor análisis del Plan de Las Palmas de Miguel Martín.



Plano de Ciudad Jardín con los edificios construidos por M.M.
Map of Ciudad Jardín showing houses built by Miguel Martín.

LOS FRAGMENTOS DE CIUDAD

Las propuestas para el borde del mar

En una ciudad como Las Palmas, una extensión costera entre dos núcleos al borde del mar, era inevitable que un arquitecto con vocación de actuar a todas las escalas hiciese a lo largo de su carrera propuestas para distintas zonas del borde del mar.

En el Plan de Las Palmas de 1922-30, Miguel Martín había incorporado la avenida marítima proyectada en 1916 por el ingeniero director de la Junta y Obras de Puerto y había dado solución, aunque poco satisfactoria, a los enlaces con el resto de la trama en los extremos Norte y Sur.⁽¹⁸⁾ Muy interesante en cambio es el proyecto de Franja Marítima en el frente del barrio de Triana, entre la desembocadura del barranco de Guinguada y el Parque y muelle de San Telmo. Traza en planta y en sección la nueva Avenida Marítima, ordena el parque de San Telmo y el muelle, donde sitúa una monumental piscina, crea un gran bulevar como prolongación del parque de San Bernardo que se remata con dos grandes obeliscos en su encuentro con la Avenida Marítima y ordena los volúmenes de las manzanas de la primera línea con un frente de *pilotis* en planta baja, un cuerpo corrido de tres plantas y otras cuatro plantas encima –que se elevan a seis en el encuentro con el bulevar–, estratificación que recuerda vagamente las imágenes del proyecto de ciudad en altura (1924) de Ludwig Hilberseimer. Crea así, perpendicularmente al frente del mar y a la calle Mayor de Triana, un eje urbano que acomete al mar en una posición

CITY FRAGMENTS

The proposals for the waterfront

In a city like Las Palmas, stretching between two nuclei along the seacoast, it was inevitable that an architect seeking to work on all scales would at different times throughout his career submit proposals for developing various reaches of coastline.

In the Map of Las Palmas of 1922-30, Miguel Martín had incorporated the ocean-side avenue as projected in 1916 by the Chief Engineer of the Port Authority, and which had resolved, though not very satisfactorily, the links with the rest of the grid at the northern and southern extremes (18). Much more interesting was the project for the coastal strip in the forefront of the Triana district, between the outlet of the Guinguada ravine and the San Telmo park and pier. This project comprises a ground and section plan for the new Avenida Marítima, rearranges the San Telmo park and pier, where a monumental swimming pool was projected, and creates a great boulevard as an extension of the San Bernardo park, crowned by two enormous obelisks at its intersection with the Avenida Marítima, while arranging the volumes of the city blocks along the seafloor, with a frontage of *pilotis* making up the ground floor, supporting a solid and continuous body of three storeys with another four storeys above –reaching six at the junction with the boulevard– a stratification vaguely recalling the images of Ludwig Hilberseimer's high-rise city project of 1924. Thus an urban axis is created perpendicular to the seafloor and to Triana's main street, and this engages the sea in a position equidistant from the Guinguada ravine and Bravo Murillo street. As a backdrop to the Avenida Marítima (north), where it meets the pier and must serve, two additional obelisks are placed which set off the view and accentuate this serve. Hence we have before us a project that is modern in the nascent formalization of its buildings, and yet falls back on time-tested principles of city design.

The other significant contribution to the seafloor is the array of proposals made for the beach at Las Canteras. The study is well worked out on several levels, and proposes that the beachfront not be used for motor traffic, but as a promenade on a raised boardwalk accessible from adjoining streets and from the beach via an elaborate system of stairs. The project also concerns itself with resolving the diagonal intersections of the grid of streets with the shoreline, employing plazas and green spaces to blunt the sharp angles that otherwise would occur on the bordering blocks.

The idea of linking the promenade to some of the landmarks of the city layout are especially evident in the study of the first stretch of the beach, between Puntilla, where a lighthouse was to be erected, and the beginning of Playa Chica, the site proposed for a yacht club to be linked to the Santa Catalina park by Luis Morote street. Another noteworthy feature of this project was to be found in the upright projections of buildings facing the sea in which these buildings are given a fairly precise architectural definition. Their four storeys crowned by a pergola have a modern look while respecting the existing layout problems.

equidistante entre el barranco de Guinguada y la calle de Bravo Murillo. Como fondo de la Avenida Marítima (del Norte), en su encuentro con el muelle y en el lugar donde se produce un forzado quiebro, sitúa otros dos obeliscos que rematan la perspectiva y marcan dicho quiebro. Se trata, por tanto, de un proyecto moderno en la incipiente formalización de los edificios, pero que recurre a procedimientos de ordenación urbana avalados por la historia.

La otra aportación importante para el frente del mar es el conjunto de propuestas para la playa de Las Canteras. Es un estudio muy trabajado a distintos niveles, en el que se propone el frente a la playa no como una vía de tráfico, sino como un paseo elevado en plataforma a la que se accede desde las calles y desde la playa por un elaborado sistema de escaleras. El proyecto se ocupa también de resolver los encuentros entre la trama y la línea de playa –que se producen oblicuamente– mediante plazas y espacios verdes, los cuales resuelven los ángulos agudos que, si no, se producirían en las manzanas de borde. La voluntad de conectar el paseo de borde con los elementos singulares de la planta de la ciudad se manifiesta especialmente en el estudio del primer tramo de la playa, el comprendido entre la Puntilla, en la que se instala un faro, y el comienzo de la Playa Chica, donde se proyecta un Club Náutico que conecta con el parque de Santa Catalina mediante la calle Luis Morote. Otro aspecto a destacar de esta propuesta es la existencia de alzados del frente edificado en los que se da una definición arquitectónica bastante precisa de esos edificios,

(18) *Ibid.*, p. 103

(18) *Ibid.*, p. 103

Doramas Park (Hotel Santa Catalina) and the Garden City

It is known that Miguel Martín was involved from the very beginning of his career in Las Palmas with the decision reached concerning the large garden belonging to the old wooden Hotel Santa Catalina building. It was he who convinced the mayor, José Mesa, to purchase the site for the city, a decision which led to Mesa's loss of his position, since the operation was regarded as unprofitable (19). In later years Miguel Martín would design the new Hotel Santa Catalina and the adjacent Pueblo Canario, works whose regionalist style places them outside the purview of this exhibition. What does fit squarely within it is the housing development known since the turn of the century as "Alcaravanas Estate" or "Alfredo Estate", and which contained an assortment of chalets/hungalows built by the English. This neighbourhood was to be planned by Miguel Martín as a "garden neighbourhood", with an autonomous street and subdivision plan and, more interestingly, almost entirely surrounded by a green belt made up by the Alonso Quesada gardens facing the seafont, the Doramas park, the Rubio gardens, the green zone above the Chil promenade and the stadium. This autonomy was to some extent negated since the district was crossed by several streets that traverse the entire city: Pío XII in the centre, León and Castilla in the east, and Paseo de Chil in the west. But the surrounding green space is what made it most resemble the Garden City as proposed by Howard, since it failed to meet the other conditions: self-sufficiency, and habitation by workers sharing title to the land. Las Palmas' Garden City was to be almost exclusively a residential neighbourhood for the well-off, with individual or semi-detached single-family units with front and back gardens (20). In addition to planning the neighbourhood, Miguel Martín designed a large proportion of its houses, as reflected in the map showing his building in the Garden City until 1965.

In all the plans described as "city fragments" —that were fully completed in Ciudad Jardín, partly completed in Triana and Franja Marítima, but left as an unbuild proposal for the Canteras beach area— we are struck by the practical sense of the architect, who designed all his proposals to be constructed, and not as mere theoretical or utopian concepts never intended to be carried out in practice. The realistic quality of these projects of intermediate scale —between city planning and the individual building— shows that the city map completed in 1930 was the result of this intention of building a city through a series of actions which would fill the space between the two historic nuclei.

THE BUILDING COMPLEXES The Psychiatric Hospital (Provincial Insane Asylum)

The commission was received toward the end of 1930, and a number of ideas were weighed until the definitive one was selected. The complex is located in an exurban district, between the Sur and Taíra highways. After considering a series of proposals in which the various buildings would be joined together, the architect settled on an interesting plan: the outbuildings

(19) See Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, p. 85.
(20) See M^a Luisa González García, "Ciudad Jardín y la Colonia RCT", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, *cit.*, pp. 110-119.

que mantienen una altura de cuatro plantas más remate en pérgola, dando una imagen moderna y a la vez una solución respetuosa con los problemas de trazado existentes.

El parque Doramas (Hotel Santa Catalina) y la Ciudad Jardín

Es sabido que Miguel Martín estuvo vinculado desde los comienzos de su actividad profesional en Las Palmas a la decisión sobre el gran jardín en el que estaba situado el primitivo Hotel Santa Catalina, construido en madera. El aconsejó la compra de ese jardín por el Municipio al alcalde José Mesa, una compra que motivó el cese de éste por considerarse la operación como no rentable. (19) En años posteriores Miguel Martín sería el arquitecto del nuevo Hotel Santa Catalina y del anejo Pueblo Canario, aunque estas obras se escapan del contenido de esta Exposición por su estilo regionalista. Lo que sí entra de lleno en ella es la urbanización de lo que a principios de siglo eran conocidos como *Alcaravanas Estate* y *Alfredo Estate*, un lugar en el que se situaba una serie de hotelitos construidos por los ingleses. Este enclave va a ser planeado por Miguel Martín como un barrio jardín con un trazado y una parcelación autónomos y, lo que es muy interesante, rodeado casi enteramente por un cinturón verde constituido por los jardines Alonso Quesada en el frente hacia el mar, el parque Doramas, los jardines de Rubió, la zona verde por encima del paseo de Chil y el estadio insular, aunque esta autonomía se vea en cierta forma negada por el hecho de estar atravesado el barrio

por calles que recorren toda la ciudad: Pío XII en el medio, León y Castillo al Este y Paseo de Chil al Oeste. Esta condición de estar casi circundado el barrio por un cinturón verde es lo que más lo emparenta con la idea de Ciudad Jardín propuesta por Howard, ya que, en cambio, no cumple las otras condiciones de ciudad autosuficiente, para una población obrera y con una propiedad de la tierra compartida. La Ciudad Jardín de Las Palmas será un barrio dedicado casi exclusivamente al uso residencial para clases acomodadas, con viviendas unifamiliares aisladas o pareadas, provistas de jardín delantero y trasero. (20) Además del planeamiento del barrio, Miguel Martín edificó en el mismo una innumerable cantidad de edificios, como refleja el plano que recoge sus construcciones en Ciudad Jardín hasta 1965.

Es de destacar en todas las actuaciones reseñadas como fragmentos de ciudad —realizada plenamente la de Ciudad Jardín, en parte la de Triana y Franja Marítima y sólo como propuesta la de la Playa de Las Canteras— la voluntad siempre realista del arquitecto, que en todos los casos realiza los estudios y proyectos como soluciones a construir, nunca como propuestas teóricas o utópicas sin pretensión de ser llevadas a la práctica. La condición realista que tienen estos proyectos de escala intermedia entre la ciudad y el edificio único pone de manifiesto que el Plano de 1930 era el resultado de esa determinación de construir ciudad a base de sucesivas actuaciones que colmatasen el espacio entre los dos núcleos históricos.

(19) Véase Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, p. 85.

(20) Véase M^a Luisa González García, "Ciudad Jardín y la Colonia RCT", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, *cit.*, pp. 110-119.

LOS COMPLEJOS EDIFICATORIOS

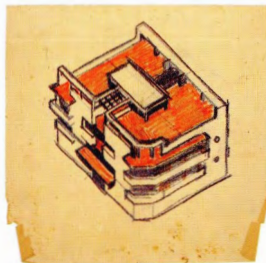
El Hospital Siquiátrico (Manicomio provincial)

El encargo data de finales de 1930, aunque se realizan varias soluciones hasta la definitiva. Está situado en una zona no urbana, entre la carretera del Sur y la de Tafira, y constituye un complejo en sí mismo. Después de una serie de soluciones en que los pabellones se unían entre sí, la solución definitiva es de considerable interés: los pabellones se disponen en relación a un eje de simetría que organiza el conjunto, pero se trata de pabellones sueltos o trabados en unidades menores; se sitúan próximos unos a otros, pero a distancias variables que permiten la definición entre ellos de espacios exteriores diversos. También permite esta disposición que se sitúen pabellones secundarios más alejados y fuera de la organización axial. Al complejo le anteceden unos magníficos pabellones de entrada, que tienen similitudes con proyectos de viviendas unifamiliares de esos años, como la colonia Alvarado y la colonia Quevedo. La envolvente de los pabellones hospitalarios está tratada con un zócalo oscuro, en planta primera una fila de ventanas corridas aunque subdivididas por los pilares cuadrados, en planta segunda una serie de ventanas separadas aunque unificadas en una banda horizontal por el tratamiento y el color de las franjas de muro intermedias y una marquesina en cubierta que remata el cuerpo de escaleras o se extiende sobre otras dependencias en planta alta. Dentro de este tratamiento que unifica visualmente el complejo se dan ciertas diferencias en altura —desde dos hasta cuatro plantas más marquesina

would be placed in relation to a symmetrical axis that organizes the entire complex, but these buildings would be freestanding or joined together in sub-units. While they stand in close proximity, the distances between them would vary, allowing for a diversity of exterior spaces. This layout would also allow secondary installations to be placed at a greater distance and beyond the axial organization. Pre-dating the complex are magnificent entrance pavilions showing some similarities to single-family residential buildings of the period, such as are to be found in the Alvarado and Quevedo estates. The hospital buildings are surrounded by a dark footing block, while the first floor displays a row of window that is continuous but subdivided by square pillars, the second floor has a series of separated windows that are visually unified in a horizontal row by the treatment and colour of the strips of wall between them, and a rooftop canopy crowns the staircase enclosure or extends over other portions of the upper floor. Within this approach, which lends visual unity to the complex, there are some differences in height —from two to four storeys plus the canopied roof— which are skilfully employed, along with articulations and varied designs in the ground plan, serving to give a hierarchical arrangement to the elements forming the complex. The exceptional amplitude and self-sufficiency of the programme make it an especially important work in the architect's career, and deserving of respectful treatment of the original building in any alterations that may occur.

La Casa del Niño (Children's Home)

The other building complex which we should consider amongst the production of Miguel Martín—if it can be regarded a such, given its small size—is the Casa del Niño (1938) which Sergio Pérez Parrilla calls "the last really important work of Rationalist architecture in the Canary Islands" (21). Located at the southern extreme of the city, the building is notable initially because it forms a unit with the sports stadium on the other side of the Paseo de San José (the road linking Las Palmas to Telde), which was designed in 1942. The building as such, a children's home, consists of two wings, one for boys and one for girls. Both are built to a linear plan, with a corridor running westwards and classrooms and dormitories facing east and the sea. They are placed in a line but staggered, and finished at the extremes with a boys' assembly room two storeys high and a girls' hall of a single storey. In addition to this general layout, the building is skilfully articulated in separate units and staircase nuclei, which set off as pure prisms the volumes at the extremes of each linear block, while orientations and functions are clearly differentiated by the types of windows used —continuous in classrooms and dormitories, and discontinuous in corridors. The unusual staff dormitory tower, a genuine urban landmark eight storeys high, joins the main assembly hall to the rest of the building and as a vertical element it provides contrasting emphasis to the horizontality of the complex as a whole. The Casa del Niño is a work of



Casa Ríoero
Ríoero House

de cubierta—, que son utilizadas hábilmente, junto a articulaciones y a distintas configuraciones en planta, para jerarquizar las partes dentro del conjunto. La excepcionalidad del programa en cuanto a amplitud y condición autosuficiente lo convierten en una obra especialmente importante dentro de la trayectoria del arquitecto y que requeriría por tanto un tratamiento respetuoso con el edificio original en las actuaciones que en él se llevaras a cabo.

La Casa del Niño

El otro complejo edificatorio que podemos considerar dentro de la producción de Miguel Martín —si se le puede denominar así a pesar de su menor tamaño— es la Casa del Niño (1938), que, según Sergio Pérez Parrilla, es "la última obra realmente importante dentro de la arquitectura racionalista en Canarias." (21) Situado en el extremo sur de la ciudad, el primer aspecto relevante del edificio es que forma conjunto con un estadio de atletismo y de deportes, situado al otro lado del Paseo de San José (carretera de Las Palmas a Telde), que se proyectó en 1942. El edificio propiamente dicho, una casa cuna, consta de dos unidades, el pabellón masculino y el femenino. Ambos tienen desarrollo lineal —pasillo al Oeste y aulas y dormitorios al Este y al mar—. Están situados en prolongación pero desfasados y se rematan en ambos extremos por un salón de actos de doble altura el masculino y por otro salón de actos de una sola planta el femenino. Además de esta articulación general, el edificio se articula sabiamente en las dependencias singulares y

(21) Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, p. 149.

(21) Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, p. 149.

great expressiveness, thanks to the purity and simplicity of its functional organization and their transition into forms, and hence it satisfies both the functional and rational postulates, while the high tower lends it an urban dimension.

THE BUILDINGS ADAPTED TO THEIR SITES

El Cabildo Insular

The design of the Cabildo Insular (Island Council) building by Miguel Martín (built between 1929 and 1932 (constructed between 1937 and 1942) represented not only a milestone in modern architecture in Las Palmas but also an urban landmark. Its location is due in part to economic considerations, but this does not make it arbitrary (22). It was built at the northern edge of the old quarter, next to the ancient city wall (Bravo Murillo street), at the starting point of the trident at the extension of Pérez Galdós street where Miguel Martín himself developed the turret of the Vega de los Arenales meadow. The building has been analyzed on the basis of its formal and representative propositions as defining its form (23). Here we should give some emphasis to the significance of its location within the city, as often mentioned (24). Two aspects can be recalled. One is the controversial matter of the tower. There is no question that the building, because of its location, strengthens the Pérez Galdós axis and its extension into Tomás Morales. In this context a distant relationship is established between the cathedral towers at one extreme of this axis, and the *Cabildo* tower at the other, via the intermediate tower atop the Gabinete Literario on Cairasco plaza. At the same time, we know that there was no tower in the early sketches and that none was required for functional reasons. However, it might also be that its purpose was to resolve problems of the building itself, and not of a functional but rather a compositional nature, specifically that of proclaiming unequivocally the *Cabildo*'s identity as a corner building.

The other interesting aspect of its location in the city is the *Cabildo*'s relationship to the house of Dr. Ponce (1932) which, according to a statement attributed to the architect, is positioned at a corner in a manner corresponding to the positioning of the *Cabildo* to make it more visible from Bravo Murillo street (25). There is no question that the Ponce house establishes a relation with the *Cabildo* building, with which it shares a number of features: three storeys (we know that the fourth storey of the *Cabildo* was added by La Foret, the architect in charge of construction), ground floor in Arucas stone, rendering on upper floors, the two facades overlooking Bravo Murillo both being very symmetrical, alignment and diminishing elevation towards Pérez Galdós street, both corners

(22) See José Luis Gago Vaquero, "Un edificio para la ciudad: aproximación histórica", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, cit. p. 28-34.

(23) See Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, pp. 121-123.

(24) See, amongst others, Eduardo Cáceres Morales, "Arquitectura y ciudad. El ejemplo del Cabildo Insular", and Juan Ramírez Gueles, "Fragmento y forma general. Algunas cuestiones acerca del plano de Las Palmas de 1930, de Miguel Martín". *Op. cit.*, pp. 90-94 and 95-104, respectively.

(25) Oscar Naranjo offers a brilliant and convincing explanation of the process leading to Miguel Martín's ultimate proposal and the role of the tower, interpreted as a "dividing wall", in this process. See Oscar Naranjo Barrera, "Construcción en el análisis", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, *ibid.*, *op. cit.*, pp. 54-60.

núcleos de escaleras, lo que permite destacar como prismas puros volúmenes situados en los extremos de cada bloque lineal, estando además las orientaciones y funciones claramente diferenciadas por el tipo de fenestración –continua en aulas y dormitorios y discontinua en pasillos–. Un elemento singular, un verdadero hito urbano de ocho plantas –la torre de dormitorios de los profesores– articula a su vez el salón de actos principal con el resto y constituye el elemento vertical que enfatiza por contraste la horizontalidad del conjunto. La Casa del Niño es una obra de gran rotundidad, por su pureza y simplicidad tanto en la organización funcional como en su traducción a formas, con lo que cumple los postulados funcionalistas y racionalistas, sin olvidar con la torre la extensión en altura que le confiere una dimensión urbana.

LOS EDIFICIOS QUE RESPONDEN A SU EMPLAZAMIENTO

El Cabildo Insular

La elaboración del proyecto del Cabildo Insular por Miguel Martín entre 1929 y 1932 (construcción, de 1937 a 1942) supone la definición no sólo de un hito arquitectónico de la modernidad en la ciudad de Las Palmas sino también de un hito urbano. Su localización es debida en parte a razones económicas, pero no es por ello casual(22); en el extremo de la ciudad tradicional hacia el Norte, junto a la antigua muralla (calle de Bravo Murillo) y en el origen del tridente con el que como continuación de la calle de Pérez Galdós el propio Miguel Martín ordena el arran-

que de la Vega de los Arenales. El edificio ha sido analizado desde sus presupuestos funcionales y representativos como definidores de su forma.(23) Nos interesa aquí hacer cierto hincapié en la trascendencia de su localización urbana, algo ya señalado en repetidas ocasiones.(24) Se podrían recordar dos aspectos. Uno es el controvertido tema de la torre. Es indudable que el edificio, por su localización, potencia el eje de Pérez Galdós y su prolongación en Tomás Morales. En este contexto se establece una relación a distancia entre las torres de la catedral, en un extremo del eje, y la torre del Cabildo en el otro, pasando por la torre del Gabinete Literario en la plaza Cairasco. Por otra parte, sabemos que la torre no existía en los primeros croquis y que no obedece a requerimientos funcionales. Se puede sin embargo considerar también que su razón está en la resolución de problemas del propio edificio, no funcionales sino compositivos, concretamente el de afirmar rotundamente la condición del Cabildo como edificio de esquina.(25)

El otro aspecto interesante en relación con su localización urbana es la relación del edificio del Cabildo con la casa del Dr. Ponce, de 1932, que según supuesta declaración del arquitecto, se retranquea en la esquina en correspondencia con el retranqueo del Cabildo y para permitir que éste sea más visible desde la calle de Bravo Murillo.(26) Es indudable que la casa Ponce establece una relación con el edificio del Cabildo, con el que presenta una serie de aspectos comunes: tres plantas (sabemos que la cuarta planta del Cabildo fue añadida por el arquitecto que dirigió

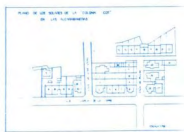
(23) Véase Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, pp. 121-123.

(24) Véase por ejemplo, Eduardo Cáceres Morales, "Arquitectura y ciudad. El ejemplo del Cabildo Insular", and Juan Ramírez Gueles, "Fragmento y forma general. Algunas cuestiones acerca del plano de Las Palmas de 1930, de Miguel Martín". *Op. cit.*, pp. 90-94 y 95-104, respectivamente.

(25) Oscar Naranjo da una brillante y convincente explicación del proceso que condujo a la jirqueza definitiva de Miguel Martín y al papel que la torre, entendida como "medianera", jugó en ese proceso. Véase Oscar Naranjo Barrera, "Construcción en el análisis", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, cit. pp. 54-60.

(26) Véase Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, p. 441.

(22) Véase José Luis Gago Vaquero, "Un edificio para la ciudad: aproximación histórica", *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, cit., pp. 28-34.



Colonia I.C.O.T.
I.C.O.T. Estate

la obra, Laforet), planta baja en piedra de Arucas, revoco en plantas superiores, fachada a la calle de Bravo Murillo sensiblemente simétrica, retranqueo y disminución de altura hacia la calle de Pérez Galdós, cerramiento a la esquina de las calles mediante tapia de piedra, etcétera. Independientemente, la casa Ponce presenta una solución propia de gran interés: la creación hacia la medianera con la casa contigua por Bravo Murillo de un patio abierto a la calle y rodeado por galerías corridas en dos de sus lados, con lo que define un espacio doméstico de raíz tradicional, aunque abierto a la calle como rasgo de modernidad.

El proyecto de Gobierno Civil

Aunque con una solución más retórica y monumentalista, este proyecto es también interesante desde el punto de vista urbano por su situación en una parcela que hace esquina al Barranco de Guiniguada y a la calle de San Pedro, resultado de la bifurcación de la calle Mayor de Triana. Se sitúa por tanto enfrente de la ciudad vieja al comienzo del eje de Triana. Según se deduce de los dibujos conservados, la propuesta se desarrolló en sus estados iniciales y fueron tanteadas varias alternativas. En una de ellas se propone un bloque compacto, con fachada al Barranco compuesta mediante un clasicismo estilizado: un pórtico corrido en planta baja que da parcialmente la vuelta en los laterales, dos plantas unificadas por huecos de doble altura en la zona central y planta alta retranqueada como coronación. El edificio se remata con una torre situada en una posición

enclosed to the streets by low stone walls, etc. Viewed independently, the Ponce house is itself based on a very interesting concept: near the wall of the adjacent building is a court open to Bravo Murillo street with continuous galleries on two of its sides, defining a domestic trace with traditional reminiscences, although made modern by its opening to the street.

The Project for the Gobierno Civil (Civil Government building)

Although embracing a more rhetorical and monumentalist approach, this project is also interesting from an urban development viewpoint, due to its location on a lot at the corner of the Guiniguada ravine and San Pedro street, which stems from the forking of the Triana high street. From surviving sketches it would appear that a number of different ideas were considered. One of these comprised a compact block facing the ravine, and with a stylized classical composition, including a continuous portico on the ground extending around the corners and partly covering the lateral faces, two floors joined by recesses of double height in the central area and upper floor shaping the crown. The building is topped by a tower in the rear. Another idea conserved the symmetrical tripartite composition of the floor plan and the elevation, though modernising it—the lateral bodies advance, and the central structure had a horizontal fringe of window strips, although with a centrally positioned recessed ledge above the windows. Here the ground floor is lower and the top has only a pergola in the centre of the roof, with no tower. A third alternative, less detailed but whose modern look and volumetry in its urban setting lend it greater interest, is composed of a longitudinal volume at the face, crossed by another, higher one making a "T" with the first, and another at the rear of the same elevation as that of the front, but only on one side. Thus the building leaves an open space at each of its side wings, only one of which is closed by a portico extending from that the ravine facade, and responds differently in each of the four directions, in keeping with the different urban surroundings of each. The preliminary studies for the Gobierno Civil building, although lacking in detail, are significant in that they show how the architect wavered over which idiom to use in such a representative building, and the importance he ascribed to its location and varying surroundings, especially since it was to occupy a space open on all four sides.

The Rialto Cinema

Another project in which the urban setting was important, as well as the idiom employed, was the Rialto cinema (1937), on a lot bounded by only two streets, meaning that here the main problem lay in the resolution of the corner formed by Bravo Murillo and Eduardo streets (since the building faces the San Telmo park). It is interesting to note the formal resolution of both facades and, in particular, the design of the corner, which has been related to the Zuyev worker's club in Moscow



Colonia I.C.O.T.
I.C.O.T. Estate

retrasada. Otra alternativa mantiene la composición tripartita y simétrica en planta y en alzado aunque modernizada: los cuerpos laterales avanzan, el central tiene también franjas horizontales de ventanas, aunque hay un hueco-logia central superpuesto al ventanaje, la planta baja reduce considerablemente su altura y la de coronación queda reducida a una pérgola en la zona central, mientras que en el alzado no aparece dibujada la torre. Otra de las alternativas, menos elaborada pero que presenta más interés por su modernidad y por la volumetría en relación con la implantación urbana, se compone de un volumen longitudinal en el frente, otro transversal más alto formando una T con el primero y otro al fondo de la misma altura que el frontal pero sólo a un lado. Así, el edificio deja un espacio abierto en cada uno de los laterales, cerrado uno de ellos mediante un pórtico prolongación del de la fachada al Barranco, y es capaz de dar una respuesta diferenciada en cada una de sus cuatro orientaciones, respondiendo a la distinta situación urbana. Los estudios para el Gobierno Civil, aunque poco desarrollados, son significativos en cuanto muestran por un lado las vacilaciones del arquitecto en relación al lenguaje a utilizar en un edificio representativo y, por otro, la importancia concedida a la implantación urbana y a las distintas condiciones de borde, especialmente relevantes en un edificio que, como éste, ocupa un solar exento en sus cuatro lados.

El cine Rialto

Otro proyecto en el que se pone el énfasis en la



Colonia I.C.O.T.
I.C.O.T. Estate

respuesta a la localización urbana, además de en el lenguaje empleado, es el del cine Rialto (1931), en este caso en un solar que da sólo a dos calles, por lo que el problema se concentra en este caso en la resolución de la esquina, la que forman las calles de Bravo Murillo y de Eduardo, con un frente orientado por tanto al parque de San Telmo. Es relevante la resolución formal de ambas fachadas y, especialmente, la elaborada solución dada a la esquina, que ha sido ya relacionada con el Club obrero Zuyev de Moscú (1928) de I. Golosov (27) y que en cualquier caso muestra la gran habilidad de Miguel Martín en la resolución de problemas formales con una rotundidad no por ello esquemática ni exenta de matizaciones.

La Casa del Marino

La Casa del Marino, un proyecto muy posterior, de 1958, es también un ejemplo de edificio que responde eficazmente en su configuración a las condiciones de emplazamiento. Situado en un solar triangular alargado, entre la calle Bolívar y la calle León y Castillo, se dispone el edificio principal como una U abierta al lado menor del solar y, yuxtapuesto a él, el bloque alargado más bajo dando frente al jardín y al puerto. La articulación entre ambos edificios se produce mediante una torre respecto a la cual las fachadas adyacentes se retranquean o avanzan. El conjunto de ambos edificios deja libre una plaza triangular hacia la calle posterior, permitiendo que el acceso rodado se produzca por esta zona de remanso. Es especialmente hábil el modo en que se resuel-

(1928) by I. Golosov (26), and in any case shows Miguel Martín's great skill in solving formal problems with a forthrightness that is yet not excessively schematic or lacking in nuances.

La Casa del Marino (Sailor's Home)

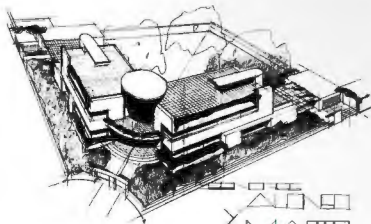
La Casa del Marino, a much later project (1958), is also an example of a building well-designed for its site. Located on an elongated triangular lot between Bolívar and León y Castillo streets, the main building is in the shape of a "U" opening onto the narrow extreme of the lot. Juxtaposed to it is a longer, lower building facing the garden and the port. The junction between the two buildings is formed by a tower against which the two adjacent facades are aligned. The two buildings leave open a triangular plaza next to the street behind, permitting the entry of vehicles. The sharp corner angle is resolved very skilfully — the block begins by following both alignments, but then picks up that of the back street (diagonal) and then returns to the alignment of the face via a symmetrical change of direction with respect to the diagonal line. With this device, which at first glance appears a merely geometrical manipulation: a number of problems with the site are lessened or resolved: the join of the linear block itself at the face, the encounter of the block with the sharp corner, the adaptation — though only initially — of the diagonal alignment, the minor but effective finishing of the rear triangular space at its sharp corner, the freeing of a space at the front for installing a garage ramp, etc. The formal idiom used in the composition of the several facades remains a modern one, and is in line with other European trends of the time.

MULTI-FAMILY RESIDENCES

An interesting feature of these buildings is the way in which the architect deals with the corners, when appropriate, as for instance in the building between Cano and Malteses Street (c. 1929), the building for Mr Bruno Naranjo (1932) which would become the Parque Hotel, the Márquez house (1933), the Rivera house (1935), the Molina house (1936), the building commissioned by Mr Alonso Hernández (1937), and the particularly striking building for Mr Gregorio Rivero on León y Castillo and Paseo de Madrid streets (1938). In addition to its innovative corner design, the latter displays a pronounced setback or patio open to the facade which, is on a narrow lot, making interior patios unnecessary, and providing the entrances to the building.

SINGLE-FAMILY RESIDENCES

In *Ciudad Jardín* (Garden City) there are interesting ways of joining the semi-detached single-family units in different sorts of groups or to adapt them to their sites. The Fuentes house (1935) is a complex comprising six single-family two-storey units plus terrace which uses the schema of a deep patio open to the facade so that each unit has at least two outside faces. Another very attractive complex is the Alvarado estate (1930), also on León y Castillo street, on both sides of Miranda Guerra street (27). Confined initially to six units, the development was enlarged two



Casa Alonso y Marrero
Alonso y Marrero House

ve la esquina aguda del solar: el bloque comienza adaptándose a ambas alineaciones, para seguir luego la de la calle posterior (oblicua) y reencontrar la alineación del frente mediante un cambio de dirección simétrico respecto a la alineación oblicua. Con este recurso, que puede parecer sólo una manipulación geométrica, se resuelven o mejoran varios problemas de implantación: la articulación del propio bloque lineal en su frente, el encuentro del bloque con la esquina aguda, la adaptación — aunque sólo inicial — a la alineación oblicua, el leve pero eficaz remate del espacio triangular posterior en su esquina aguda, la liberación de un espacio en el frente para poder situar una rampa de garaje, etc. El lenguaje formal con el que se componen las distintas fachadas sigue siendo un lenguaje moderno, aunque de una modernidad evolucionada, atenta a algunas experiencias europeas de esos años.

Edificios colectivos de vivienda

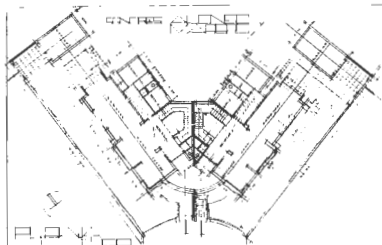
Es de señalar la atención que en los edificios colectivos de vivienda presta el arquitecto a la resolución de la esquina, en caso de situarse en esa posición, como en el edificio entre las calles Cano y Malteses (hacia 1929), el edificio para D. Bruno Naranjo (1932), luego Hotel Parque, la casa Márquez (1933), la casa Rivero (1935), la casa Molina (1936), el edificio para D. Alonso Hernández (1937) y uno especialmente interesante, el edificio para D. Gregorio Rivero en las calles León y Castillo y Paseo de Madrid (1938), que además de ofrecer dos soluciones de esquina distintas presenta una valiosa solución de retran-



Colonia I.C.O.T.
I.C.O.T. Estate

(27) Véase Sergio T. Pérez Parrilla, op. cit., p. 71.

(26) See Sergio T. Pérez Parrilla, op. cit., p. 441.



Casa Alonso y Marrero
Alonso y Marrero House

queo o patio abierto a fachada que le permite, en un solar estrecho, evitar los patios interiores y situar en él las entradas al edificio.

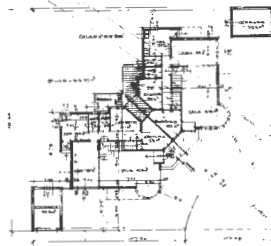
Viviendas unifamiliares

En Ciudad Jardín se dan soluciones destacadas en el modo de adosar viviendas unifamiliares para proponer determinados tipos de agrupación o para responder a situaciones urbanas. La casa Fuentes (1935) es un conjunto de seis viviendas de dos pisos más cuerpos de terraza que utiliza el esquema de patio profundo abierto a fachada para que las viviendas tengan al menos dos caras exteriores y para dar acceso a cuatro de ellas por el patio. Otro conjunto muy atractivo es la colonia Alvarado (1930), también en León y Castillo, a los dos lados de la calle Miranda Guerra.⁽²⁸⁾ Es un proyecto inicial de seis viviendas de dos plantas, que se complementa dos años después con otras tres viviendas en el solar de enfrente. La solución de agrupación en planta del conjunto

years later with three more on the facing lot. The positioning of the first six units was accomplished in a very interesting compact manner, the four units doubly attached, with a light well serving all four, and another block of two units attached to the first. These two buildings are set off laterally with two semi-cylindrical volumes. When the addition was built across the street, this solution was repeated, which created a sense of unity of the two complexes seen either from León y Castilla or Miranda Guerra street, and visually unifies the two facades on this street, of differing lengths. The semi-cylindrical flecthes, like the entrance pavilions of the Insane Asylum, may have been inspired by the residential complex built by J. P. Oud in Hoek van Holland (1924-27), but it predates the similar works of Luis Blanco Soler and Rafael Bergamín for Madrid's *Colonia Residencia* (1931-1932), in which this solution appears in an isolated manner, and not symmetrically and intentionally urban, and appears well before the repetitive use of this device along the main street of Bergamín's *El Viso* estate in Madrid (1933-36).

In the *Ciudad Jardín* itself there are other groups of residential buildings intended to constitute urban units. The largest of these is the *Colonia ICOT* (1937), which invites comparison with the housing estates designed by J. Hoffman and J. P. Oud (28). This is a complex of 35 two-story units with varying degrees of uniqueness, including one isolated unit, several groups of two, three or more semi-detached dwellings, and a block of nine units. The estate is located within the *Ciudad Jardín* neighbourhood, but in a cul de sac in the form of a T at the end of Pucchini street. The most interesting of the buildings is the long block of nine units at the end, featuring great sobriety and regularity, reminiscent of *Siedlungen* Rationalist concepts.

Another example of attention to the urban layout in positioning single-family dwellings, also in *Ciudad Jardín*, is the development in which they are situated at the joins of a T on a street that ends in another, perpendicular to the first, designed by Miguel Martín as semi-circular plazas. On the corner lots shaped like a quarter segment of a circle the architect sometimes places semi-detached units along a diagonal axis, which, given Martín's constant concern never to repeat himself, gives rise to different types of configurations. One of many examples is the Padilla house (1937), where Santiago Rusiñol and Brasil streets meet, and two semi-detached units display an effective solution in the form of semi-cylindrical glassed bodies on the ground floor which is crowned by the frame of the terrace on the main floor — where the curvature has been reduced to a quarter of a circle — and with a completely cubic volume on that floor. Another example is the Van Hoey house (1939), at the meeting of Hermanos García de la Torre and Fio XII streets where, in contrast, he positions two separate houses, joined only by an elegant canopy covering the accesses to both.



Casa Padilla
Padilla House

inicial es un esquema compacto de gran interés, con cuatro viviendas doblemente adosadas dejando un patio de luces entre las cuatro y con otro bloque de dos viviendas adosado al primero. Estas dos casas se rematan lateralmente con dos volúmenes en semicírculo. Al completarse el proyecto al otro lado de la calle, se repite esta solución, con lo cual se crea una unidad entre ambos conjuntos tanto desde la calle León y Castillo como desde la propia calle Miranda Guerra y se unifican visualmente las dos fachadas a esta calle que tienen distinta longitud. La solución de los remates semicilíndricos, al igual que la de los pabellones de entrada al manicomio, estuvo posiblemente inspirada en el conjunto de viviendas para Hoek van Holland (1924-27) de J. J. P. Oud, (29) pero es ligeramente anterior a soluciones similares de Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín para la *Colonia Residencia* de Madrid (1931-32), y que por otra parte se producen aisladamente, no con la solución simétrica, intencionalmente urbana y bastante anterior al uso repetitivo de esa solución a lo largo del eje viario longitudinal en la *Colonia de El Viso* (1933-36), de ese último arquitecto.

En la propia *Ciudad Jardín* se producen otros agrupamientos de viviendas con una intención de constituir unidades en sentido urbano. El conjunto mayor es el de la colonia ICOT (1937), que ha podido ser comparada con barrios de J. Hoffman y de J. J. P. Oud. Es una agrupación de 35 viviendas de dos plantas con distintos grados de singularización, desde una vivienda aislada y grupos de dos, tres o más adosadas, hasta un bloque de

(28) Véase documentación en *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, cit., pp. 202-207.

(27) See Sergio I. Pérez Parrilla, op. cit., p. 71.

(28) See *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, op. cit., pp. 202-207.

(29) Véase Sergio I. Pérez Parrilla, op. cit., pp. 571-578, M^a Luisa González García, op. cit., pp. 110-119, y documentación en el mismo catálogo.

nueve casas. La colonia se sitúa en la trama de Ciudad Jardín, pero definiendo un fondo de saco en T en la prolongación de la calle Puccini. El más interesante por su sobriedad y regularidad es el bloque largo en el fondo de saco, que recuerda soluciones de *Siedlungen* racionalistas.

Otro caso de atención a la trama urbana en la agrupación de viviendas unifamiliares, también en Ciudad Jardín, es el de aquellas que se sitúan en los encuentros en T de una calle que acaba en otra perpendicular a ella y que Miguel Martín diseña como plazas semicirculares. En los solares resultantes de esquina en cuarto de círculo el arquitecto sitúa en ocasiones viviendas pareadas respecto a un eje diagonal, que, en la constante preocupación de Miguel Martín por no repetirse, dan lugar a distintos tipos de configuraciones. Ejemplo, entre otros, es el de la casa Padilla (1937), en el encuentro de la calle Santiago Rusiñol con la de Brasil, en la que adosa dos viviendas con una eficaz solución de cuerpos semicilíndricos de vidrio en planta baja que se rematan con el peto de la terraza de planta principal –en el que la curvatura se ha reducido al cuarto de círculo– y con un volumen ya completamente cúbico en dicha planta. Otro ejemplo es el de la casa Van Hoey (1939), en el encuentro de la calle Hermanos García de la Torre con la de Pío XII, en la que, en cambio, sitúa dos casas separadas unidas sólo por una elegante marquesina que protege los accesos a ambas viviendas.

En Tafira, donde Miguel Martín construyó tantas casas unifamiliares, hay un conjunto de gran valor en su implantación, la Colonia Quevedo (1931),

In Tafira, where Miguel Martín built so many single-family homes, the *Colonia Quevedo* estate (29), in Monte Coello, just off the Camino Viejo highway (30), is noteworthy for its site plan. The location had two special features: the street runs diagonally to the side and back of the lots, and slopes considerably. The first decision made was to construct a terraced base which would house the garages and provide the foundation for the two-storey houses. The estate was made up of four units (of which only the two situated at the lowest level were built), making a total of seven dwellings. The two constructed units, of two semi-detached houses each, are identical and each is symmetrical except for the 90 degree (L) turn of the drawing room downstairs and in the master bedroom on the first floor. This turn, in a part whose curved wall causes it to jut out from the volume, gives an asymmetry to the composition of the building which corresponds to the oblique angle of the front boundary. The position of the exterior access stairs of the two units was different, at least on the plans. The plans for the estate had an added interest in that the remaining units were different. One was a single house, and the other was made up of two semi-detached houses placed at a 90-degree angle to the rest, with access via the road perpendicular to them and with the front drawing rooms opposite the main entrance, a difference with regard to the others probably due to the orientation to the sun. In spite of this different planning and positioning, the characteristic motif of the curved wall (blind, except for the recess in the drawing room on the first floor), and the appreciable equal dimensions of the main parts, lends the complex a formal unity. The architect skillfully uses these means to unite a group of elements that should be different owing to the unevenness of the terrain, obliqueness of the alignment, access by road, distribution of the lots, and their aspect.

All these examples, and others which may be recalled, show the architect's concern to go beyond the functional and formal solution of a building in all those cases where he was able to establish a relationship between the various buildings of a group, or between the building and its urban location. Thus, one can understand the use of a series of elements which in other cases would appear to be mere formal gestures: bevelled edges, rounded corners, semi-cylindrical parts, union of prisms, and especially, the various kinds of towers (31) included by the architect in many of his buildings give them a meaning which goes beyond that of a mere composition device.

THE INDIVIDUAL BUILDINGS

In the buildings designed for unusual sites, as in the representational ones, the contextual and symbolic external dimensions are an important feature of Miguel Martín's architecture, despite the fact that by its own rules modern architecture is supposed to be basically autonomous with respect to its urban setting and context, and is intended to spring not from symbolic but rather utilitarian functions. A felic-

(29) See Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, pp. 371-376, and María Luisa González García, *op. cit.*, pp. 110-115, as well as the documentation in the catalogue itself.

(30) See the documentation in *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, *op. cit.*, pp. 242-244.

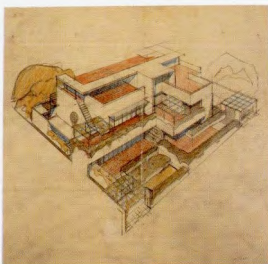
(31) See Oscar Naranjo's analysis of the various compositional functions performed by some of the towers in Miguel Martín's buildings *Op. cit.*, pp. 56-57.



Casa O'Shanahan. O'Shanahan House

en Monte Coello, dando al Camino Viejo.(30) El emplazamiento presentaba una doble peculiaridad: la calle es oblicua respecto al lateral y fondo de las parcelas y tiene una pendiente considerable. La primera decisión del proyecto es construir un basamento escalonado que aloja los garajes y sobre el que se levantan las viviendas de dos plantas. El conjunto se organiza en cuatro unidades (de las que sólo se construyeron las dos situadas a cota más baja), con un total de siete viviendas. Las dos unidades construidas son iguales entre sí y cada una de ellas, de dos viviendas pareadas, es simétrica salvo por el giro a 90° del cuerpo formado por la sala en planta baja y el dormitorio principal en la alta. Este giro –de un cuerpo que sobresale del volumen con un muro curvo– asimetriza visualmente la composición y, además, hace que el edificio responda a la oblicuidad del lindero frontal. Entre esas dos unidades era distinta –al menos en proyecto– la situación de las escaleras exteriores de acceso. El conjunto proyectado tenía un interés adicional: las restantes unidades eran diferentes, una era una sola vivienda y la otra eran dos pareadas giradas 90° respecto al resto –con acceso por la calle perpendicular y con las salas en la fachada opuesta a la entrada, a diferencia de las demás, seguramente por razones de soleamiento–. A pesar de esta organización y orientación distintas, el motivo característico de la pared curva, ciega salvo por el hueco en planta baja de la sala, y la sensiblemente igual dimensión de las piezas principales, confieren al conjunto una unidad formal. El arquitecto utiliza hábilmente esos recursos para unificar un conjunto de elementos

(30) Véase documentación en *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, *op. cit.*, pp. 242-244.



Casa Lucena
Lucena House

que deben ser diversos por razones de desnivel, oblicuidad de la alineación, acceso viario, compartimentación de las parcelas y orientación solar.

Se muestra en todos estos ejemplos —y en otros que podrían haberse recordado— el empeño del arquitecto por trascender la propia resolución funcional y formal del edificio en todos aquellos casos en que podía establecerse una relación entre varios edificios de un conjunto o entre el edificio y su emplazamiento urbano. Se entiende así el empleo de una serie de elementos que en otro caso podrían parecer meros gestos formales: chaflanes, esquinas curvas, cuerpos semicilíndricos, articulación de prismas y, especialmente, los variados tipos de torres (31) incluidos por el arquitecto en muchos de sus edificios cobran así un sentido que va más allá —o al menos lo justifica— del mero recurso compositivo.

LOS EDIFICIOS INDIVIDUALES

En los edificios que responden a un emplazamiento destacado o en los edificios representativos la dimensión exterior, contextual y simbólica, de la arquitectura de Miguel Martín constituye un aspecto importante de la misma. Esto es así a pesar de que la arquitectura moderna es por su propio planteamiento fundamentalmente autónoma respecto a la ciudad y el contexto y se genera como traducción de las funciones utilitarias y no de las simbólicas. El haber sabido incorporar a sus edificios algunos aspectos como los señalados y no atender sólo a su propia constitución en términos de objetividad funcionalista es una característica positiva de su arquitectura.

tous characteristic of Martín's architecture lies in its suitability to the setting, as it does not restrict itself to functional objectivity. And yet it is interesting to appraise Miguel Martín's Rationalist architecture also in its own formally autonomous terms. While this can of course be done with any type of building, it is more revealing in those whose formalisation is not contingent on outside factors or its representative nature. The formal principles used by the architect are most evident in the buildings that are either isolated or intended for urban sites without significance, and with a program which does not necessitate the projection outside of a particular image. We will examine some of these buildings.

BUILDINGS BETWEEN DIVIDING WALLS

The Staib office building (1930) is an outstanding example of the design of a facade as the sole component visible from outside.

In it, Miguel Martín conducts a brilliant exercise in composition: the facade emerges from the structural division into four spans and from the vertical stratification of five storeys plus roof garden. The flat framework resulting from this organisation is divided, with some variations, into four quadrants. A continuous terrace slab sets off the first three storeys and serves as a starting point for the other three, its left side extending into a blind wall two storeys high. In the lower zone thus created, the right hand portion (two structural spans) is altered on the ground floor because that is where the garage door and the main door appear, and because the two storeys above these recesses project almost to the border of the terrace slab. On both sides the window strip is continuous, while on the fourth and fifth floor the window recesses, although organised in horizontal strips, are broken by the pillars. To this composition, which is symmetrical on the upper floors (the spans at the extremes are made of only four modules as compared to the six central ones) and is doubly balanced on the lower floors, the architect has added two unifying elements: the continuous canopy atop the terrace pillars and the tower on the level of the projecting body and one storey higher than the rest. Thus, the facade attains a volumetric dimension while at the same time showing a lightness which increases as it rises, thus meeting one of the stated aims of the modern style.

Other examples of buildings between dividing walls that show Miguel Martín's skill at designing facades are such residential units as the O'Shanahan house on Bravo Murillo, 32, and the other at number 36 of the same street. The first is an extremely flat facade, with only two elements projecting from the plane: a cornice-slab which crowns the large upper recess in the centre of the facade, and an identical one running the entire width of the building above the ground floor of Arucas stone and rising to serve as a threshold for the two passageways, one with a transom and the other without. The composition is rounded off by another recess on the ground level, positioned asymmetrically. The facade is a model of precision, both in the size of its elements and in its situation within the plane. The other building also boasts a

Pero interesa también considerar la arquitectura racionalista de Miguel Martín en sus propios términos de constitución formal autónoma, algo que por supuesto puede hacerse con cualquier tipo de edificio, pero que es más patente en aquellos cuyo proceso de formalización no está condicionado desde fuera por su situación o carácter representativo. Son algunos edificios aislados o en una situación urbana no significativa y con un programa que tampoco requiere la proyección exterior de una imagen característica los que mejor dan cuenta de los principios formales empleados por el arquitecto. Examinaremos algunos de estos edificios.

Edificios entre medianerías

El edificio de oficinas Staib, de 1930, es un ejemplo destacado de diseño de fachada como único elemento que va a mostrarse al exterior. En él, Miguel Martín ofrece un ejercicio brillante de composición: la fachada parte de la división estructural en cuatro vanos y de la estratificación vertical en cinco plantas más terraza. El entramado plano resultante de esta organización se divide, con matizaciones, en cuatro cuadrantes. Una losa de terraza corrida remata las tres primeras plantas y sirve de arranque a las otras tres, prolongándose en su lateral izquierdo en una pantalla de dos plantas de altura. En la zona inferior así resultante, la parte derecha (dos vanos estructurales) se diferencia en planta baja porque en ella aparecen la puerta de garaje y el portal y porque los dos pisos sobre esos huecos vuelan hasta casi el borde de la losa de terraza. Tanto en esta parte

[31] Véase el análisis que hace Oscar Naranjo de las distintas funciones compositivas que cumplen algunas de las torres incluidas en edificios de Miguel Martín. *Op. cit.*, pp. 56-57.



Casa Penichet
Penichet House

como en la que está a su izquierda la fenestración es corrida, mientras que en las plantas cuarta y quinta los huecos se organizan también en bandas horizontales pero interrumpidas por el recubrimiento de los pilares. A esta composición simétrica en las plantas superiores (los vanos extremos tienen sólo cuatro módulos frente a los seis centrales) y equilibrada dualmente en las inferiores se le añaden dos elementos unificados: la marquesina corrida sobre los pilares en terraza y el elemento torre enrasado con el cuerpo volado y una planta más alto que el resto. Se consigue dar a la fachada una dimensión volumétrica y, a la vez, hacer que sea ligera y que esta ligereza aumente hacia arriba, cumpliendo de este modo algunos de los objetivos proclamados por la modernidad.

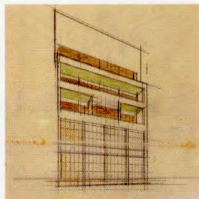
Otros ejemplos de edificios entre medianerías en que se muestra la habilidad de Miguel Martín al diseñar una fachada son edificios de viviendas como los de la casa O'Shanahan, en la calle Bravo Murillo 32 y la situada en el número 36 de la misma calle. La primera es una fachada muy plana, con sólo dos elementos sobresalientes del plano, una losa-cornisa que remata el gran hueco superior, centrado en la fachada, y otra igual que la atraviesa de medianera a medianera rematando la planta baja de piedra de Arucas y escalonándose para hacer de dintel de los dos huecos de paso, uno con montante y otro sin él. La composición se completa con otro hueco en planta primera, colocado en posición asimétrica. La fachada es un modelo de precisión tanto en el tamaño de sus elementos como en su colocación dentro

de la fachada que es formalmente muy efectiva gracias a su centralidad, simetría, y horizontalidad en la planta principal, y una verticalidad asimétrica que enlaza en un extremo de la fachada el portal, un hueco lateral de planta principal y el torreón con hueco de esquina y marquesina volada en terraza.

THE FREE-STANDING SINGLE-FAMILY UNITS

Miguel Martín's innumerable single-family homes in Ciudad Jardín and Tafira, display an enormous variety in keeping with the architect's desire not to repeat himself. However, many of them can be grouped in two large and formally differentiated categories: those whose dominant form is a simple volume or an integration of simple volumes, and those given a strong sense of horizontality by projecting balconies, at least on their most exposed faces. Outstanding examples of the first type include the Miranda house (1939) in Ciudad Jardín, and the González and Peñate houses (1935) in Tafira. Here, the non-massive volumetry of the wall case and the thinness of the walls defining it are set off by the cuts made in it, and the thickness of the roof slab. Representative of the second category are the Ley y Lenton house (1933) in Ciudad Jardín, and the Speth house (1932) in Tafira, set off from most of the other houses by their powerful horizontality, large surfaces of glass, and subtle mannerisms which suggest the intervention of Richard Oppel in their design. The floor plan is also very modern and the same plan is used on both floors: a wide front space with drawing rooms on the ground floor, and bedrooms and dressing rooms on the upper floor, and a narrower rear area for service rooms. Both floors and all the areas extend freely lengthwise in accordance with functional requirements, and on the plans the wide areas are left open, possibly to be divided by folding doors, which makes the interiors very spacious in consonance with the large glassed surface in the facade. All these features make the house a plainly illustrative example of the International Style of architecture.

The two types mentioned, the cubic, and the predominantly horizontal, are examples, done with great authority and conviction, of two formal modern paradigms. Some of the other houses have more complex forms. The Nuez house in Tafira (1933) is a combination of powerful volumes, one of them being one of Miguel Martín's favourite themes, a semi-cylindrical shape crowning an elongated prism, like the bridge of a ship, supported by large buttresses and prisms of Arucas stone. The Siemens house in Ciudad Jardín (1936) is interesting for its interplay of vertical planes at various depths, marking its volumes from the street, involving the planes of the exterior staircases leading to the unit on the upper storey. Lastly, the sophisticated simplicity of the Vega house in Tafira (1933), makes it exemplary of the structures which subtly synthesise the volumetry and projecting roof slab constructions. Built on a steep incline and enjoying magnificent views down toward Las Palmas and the sea (in this respect it resembles the Speth house), the house is a simple volume of two storeys embraced by

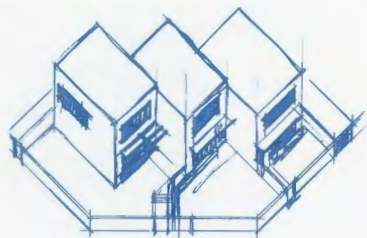


Propuesta de fachada al patio de la casa Hernández
Project for the facade of the Hernández House patio.

del plano. La otra casa tiene una fachada también muy eficaz formalmente hablando, con una centralidad, simetría y horizontalidad en planta principal y una verticalidad asimétrica que enlaza en un extremo de la fachada el portal, un hueco lateral de planta principal y el torreón con hueco de esquina y marquesina volada en terraza.

Las casas unifamiliares exentas

Las innumerables casas unifamiliares de Ciudad Jardín o de Tafira obra de Miguel Martín presentan una gran variedad, un empeño del arquitecto que parece ser una meta decidida de su producción. Sin embargo, muchas de ellas podrían agruparse en dos grandes categorías formalmente diferenciadas: aquellas en que la forma dominante es un volumen simple o una integración de volúmenes simples y aquellas en que los balcones volados confieren una fuerte horizontalidad a las mismas, al menos en sus caras más abiertas. Ejemplos destacados del primer grupo son la casa Miranda (1939) en Ciudad Jardín y la casa González y la casa Peñate (1935) en Tafira. En ellas, la condición volumétrica, no masiva, de la caja muraria y la delgadez de las paredes que la definen se ponen de manifiesto por los recortes que se llevan a cabo en la misma y por el pequeño espesor de la losa de remate en cubierta. Del segundo grupo son ejemplos característicos la casa Ley y Lenton (1933) en Ciudad Jardín y la casa Speth (1932) en Tafira, que en su potente horizontalidad, su gran superficie de acristalamiento a diferencia de la mayoría de las otras casas y sus sutiles manierismos puede justificar su



Casa Guendes
Guendes house

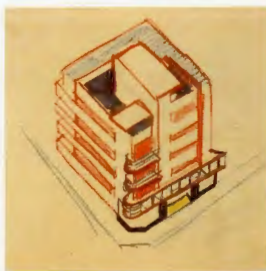
probable atribución a la mano de Richard Oppel. La distribución en planta es también muy moderna, con el mismo esquema en ambas plantas: una crujía delantera ancha de habitaciones de estar (planta baja) y de dormitorios y vestidores (planta alta) y otra posterior estrecha de piezas de servicio. Cada planta y dentro de ella cada crujía se extiende libremente en longitud según los requerimientos funcionales y en los planos se dibujan ambas crujías anchas como diáfanos—compartimentables quizá por puertas plegables—, lo que confiere a los interiores una gran amplitud espacial en correspondencia con la amplia superficie de acristalamiento en fachada. Todas estas características hacen de esta casa un ejemplo claramente ilustrativo de la arquitectura del Estilo Internacional.

Los dos tipos considerados, el de volumetría cúbica y el de horizontalidad dominante, son la aplicación—con gran dominio y rotundidad—de dos paradigmas formales de la modernidad. Algunas de las otras casas adoptan configuraciones más complejas. La casa de la Nuez en Tafira (1933) es una combinación de potentes volúmenes—uno de ellos corresponde al tema tan querido por Miguel Martín del semicilindro rematando un prisma alargado, el puente de mando del barco—colocados sobre grandes machones y prismas de piedra de Arucas. La casa Siemens en Ciudad Jardín (1936) es interesante por el juego de planos verticales a distintas profundidades que delimitan su volumen a la calle, juego en el que participan los planos de las escaleras exteriores que conducen a la vivienda en planta superior.

two superimposed terraces. The incline of the street is used to provide access to the garage under the terrace and to set off the main entrance, which is accessible from the middle of the facade via two short flights of stairs, with the service entrance higher up the street. The house is perfectly situated on its site, with a stepped effect up to the first floor terrace, which rises more on two of its sides, the second floor terrace, and the prism which rises from the latter. The recesses are especially accentuated, and vary greatly according to their function, position, and role in the whole composition. Contrasting with the terraced garden wall of dark stone and the ochre rendering of the adornment, a number of elements are painted white: the wooden pergola which separates the main and service entrances, the fretworked metal doors of the garden wall, the entrance doors of glass divided by horizontal shapes, the tubular or fretworked metal railings, the latticed shutters, and the window frames. All these elements make for a counterpoint of lightness and modernity.

THE DESIGN OF FURNITURE AND FITTINGS

The design of the elements giving the finishing touches to his constructions and their interiors, and the furniture for houses and other buildings, was another scale of the activities conducted at Miguel Martín's studio. For example, in the Cuyrés complex (cinema, circus-cockpit and bar), as in many other of the buildings we have discussed here, the value of the interior fittings with their careful colour combinations and use of both traditional and modern materials, is well known. (32) We are dealing here with just a memory, since the only part left standing is the cinema, and even this has been gutted and is now being drastically remodelled. However, surviving photographs and original drawings (33) attest to an exhaustive approach to the design of interior and exterior fittings in the building complex (34). It is known that in Miguel Martín's single-family units, the design of the interior fittings and furnishings was generally included. One of the most magnificent examples surviving today is the Vega house. In addition, many drawings remain of the furniture designed for a number of homes, such as those of the ICOT estate, of the Eufemiano Fuentes house, the Speth house, and the González house, among others. These interiors and furnishings, generally in a fairly modern style, are designed for ordinary household use, and the more modern designs are in keeping with the formal concepts of simplicity, rounded shapes and dominance of the horizontal via the superposition of planes, in harmony with the architecture in which these furnishings are contained.



Edificio Pemichet
Pemichet Building

Finalmente, la casa Vega en Tafira (1933) es, en su sofisticada simplicidad, un ejemplo que sintetiza sutilmente los modelos volumétrico y de losas de terraza voladas. Situada en una calle en fuerte pendiente y con magníficas vistas monte abajo hacia Las Palmas y el mar—situación esta última en la que coincide con la casa Speth—, la casa es un volumen simple de dos plantas abrazado por sendas terrazas superpuestas. La pendiente de la calle es aprovechada para acceder al garaje bajo la terraza, y para diferenciar la entrada principal, accesible en un punto intermedio de la fachada mediante dos cortos tramos de escaleras, y la entrada a la zona de servicio desde un punto más alto de la calle. La casa resulta perfectamente asentada en su emplazamiento, con un efecto de escalonamiento hacia arriba desde la terraza de planta baja, que avanza más en dos de sus lados, la terraza de planta primera y el prisma emergente sobre dicha terraza. Los huecos se dibujan en este caso con una especial claridad, muy distintos entre sí según su función y muy contrastados también en su posición y papel compositivo. En contraste con la tapia escalonada de mampostería de piedra oscura y con el revoco ocre de los paramentos hay una serie de elementos pintados de blanco: la pérgola de madera que separa los accesos principal y de servicio, las puertas metálicas caladas de la tapia, las puertas de la casa—de vidrio dividido por perfiles horizontales—, las barandillas de tubo o de metal calado, las contraventanas de celosía, las propias carpinterías de las ventanas, todos los cuales confieren a la casa un contrapunto de ligereza y modernidad.

(32) See Sergio T. Pérez Parrilla, *op. cit.*, pp. 195-196.

(33) *Ibid.*, pp. 197-222, and El Cabildo Insular y la ciudad racionalista, *cit.*, pp. 248-271.

(34) *Noteworthy, for example, are the proofs of outdoor paving and lettering.*

IV

We may summarise in two or three points what makes Miguel Martín's Rationalist work worthy of our interest today. The first of these is the clarity and power with which the Rationalist idiom is generally employed, the confident use of the formal mechanisms of the modern style, most particularly in volumetric terms. This means that his architecture, while not being revolutionary in either programmatic-functional or conceptual terms, is comparable to the works of several groups of Rationalist architects in many geographical areas, such as those of Madrid, as mentioned. Another striking feature of his work is the combination of prolific output and the high degree of concentration in Las Palmas de Gran Canaria and the neighbouring district of Tafira, which gives his work signal importance in the overall configuration of the city. This is especially relevant for two reasons. As we have seen, his work addresses, all scales, from the plan of the city itself to the minor architectural details and even furnishings. And his architecture displays the architect's conviction that in designing a building one is not seeking to meet internal needs alone, but must address existing situations in the city, while creating new ones. This view of architecture as a component—and a creative component—of the city is especially significant in a style, such as the modern, which asserts in principle its autonomy in terms of contexts and of what already exists.

All these features make the Rationalist architecture of Miguel Martín, and particularly that which is to be found in the city of Las Palmas and its environs, a body of work that deserves to be regarded as a legacy and valued as a public asset. Indeed, modern architecture is no longer a movement in which we are involved, nor one of which we are the direct heirs, but rather has become something circumscribed to a particular historical period, something that now belongs to the past—although this should not prevent us from acknowledging our debt to this architecture as the wellspring of contemporary production. In recent times this acknowledgement has led to a large increase in the study and cataloguing of modern architects and their buildings, as well as growing concern to stem the tide of alterations, disfigurement and destruction of these works, either by their owners themselves, or due to the pressures of the property market.

A number of recent and upcoming events indicates the interest today—at least within the professional world of architects, historians, and critics—in studying and evaluating modern architecture. One example of this interest was the encounter held in May, 1994 in Tel Aviv in support of Israel's bid to obtain official UNESCO recognition of the city as "a cultural treasure of humanity", as one of the main exponents of the "white architecture" of the Modern International Style. This recognition would bring international aid funds for restoring this architecture. Another example is the choice of the theme "Conservation of Modern Architecture" for the "Sixth International Conference on Conservation of Iberoamerican Historical Centres and Buildings" (annual meeting of the

EL DISEÑO DE ELEMENTOS MENORES Y DE MUEBLES

La escala menor en la actividad proyectual del estudio de Miguel Martín es el de los elementos diseñados que completan la construcción de sus edificios y la de los acabados interiores y muebles que fueron realizados para muchas de sus casas y edificios de otros usos. Por ejemplo, y además de en muchos de los edificios aquí tratados, es conocido el valor de los acabados interiores del complejo Cuyás (cine, circo-gallería y bar), con sus cuidadas armonías de colores y su atractivo uso de materiales nuevos y tradicionales.⁽³²⁾ En este caso se trata de recuerdos de algo desaparecido, ya que la única pieza no derribada, el cine, ha sido vaciada y está siendo objeto de una radical transformación. Sin embargo, fotos de época y dibujos originales ⁽³³⁾ dan muestra del exhaustivo nivel de elaboración que acompañó al diseño de acabados y elementos interiores y exteriores del conjunto de edificios.⁽³⁴⁾

Se sabe que en las viviendas unifamiliares de Miguel Martín se diseñaron generalmente los acabados interiores y los muebles. Un magnífico ejemplo conservado es, entre otros, el de la casa Vega. Se conservan asimismo dibujos del amueblamiento interior de diversas casas, como el de varias de la Colonia ICOT, el de la casa de Eufemiano Fuentes, el de la casa Speth, el de la casa González, etc. Son interiores y muebles que en general responden a una modernidad moderada, adaptada a unos usos domésticos convencionales, correspondiendo en las propuestas más modernas a los mismos conceptos formales de simplicidad y rotundidad volumétricas y de énfasis

en la horizontalidad mediante la superposición de bandejas propia de la arquitectura en que esos muebles están contenidos.

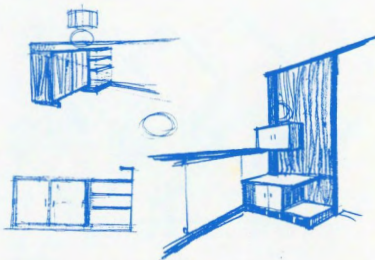
IV

Es posible quizá resumir en dos o tres los aspectos que hacen más relevante la obra racionalista de Miguel Martín. Uno es el del valor que tienen en general sus obras por la claridad y potencia con que está empleado en ellas el lenguaje racionalista, con un uso muy seguro de los mecanismos formales de la modernidad, sobre todo en términos volumétricos. Esta constatación hace que su arquitectura—sin ser revolucionaria en términos programático-funcionales ni de concepción formal—pueda ponerse en parangón con la de grupos destacados de arquitectos racionalistas de distintas áreas geográficas, como los de Madrid mencionados anteriormente. Otro aspecto señalado de su obra es el hecho de que dada la enorme producción del arquitecto y el estar concentrada en gran parte en la ciudad de Las Palmas y la zona de Tafira, adquiere un peso y una presencia muy significativa en el conjunto de la ciudad. Esto es especialmente relevante por dos razones. Su obra cubre, como hemos visto, todas las escalas, desde la de la ciudad en su conjunto hasta la del detalle arquitectónico y el mueble. Y su arquitectura muestra la convicción del arquitecto de que al diseñar un edificio no se está sólo atendiendo a sus necesidades internas, sino que se está también respondiendo a situaciones existentes en la ciudad a la vez que se generan nuevas situaciones. Esta valoración de la arquitectura

[32] Véase Sergio T. Pérez Parrilla, op. cit., pp. 195-196.

[33] Véase ídem, pp. 197-212, y *El Cabildo Insular y la ciudad racionalista*, cit., pp. 248-271.

[34] Son de destacar, por ejemplo, las numerosas pruebas de pavimento y de rótolos exteriores.



Diseño de mobiliario
Furniture design

como parte y conformadora de la ciudad es especialmente significativa al tratarse de una arquitectura que, como la moderna, afirma en principio su autonomía respecto a preexistencias y contextos.

Todos estos aspectos hacen de la arquitectura racionalista de Miguel Martín, y en concreto de la localizada en la ciudad de Las Palmas y sus alrededores, un conjunto que merece ser considerado un patrimonio a valorar como bien colectivo. En efecto, la arquitectura moderna ha pasado de ser un movimiento arquitectónico en el que nos sintiésemos insertos o del que nos considerásemos directamente herederos, a poder ser entendida como algo que se desarrolló en un determinado período histórico, como algo que pertenece ya al pasado —aunque eso no impida que podamos aún reconocernos deudores de esa arquitectura como fuente primigenia de la producción actual—. Este hecho ha dado lugar en los últimos tiempos a que se hayan incrementado notablemente los estudios y catalogaciones sobre arquitectos y edificios de la modernidad y de que haya surgido recientemente una preocupación profesional por las alteraciones, desfiguraciones y destrucciones a que esta arquitectura está siendo sometida por sus propios ocupantes o como resultado de la presión inmobiliaria.

Una serie de acontecimientos próximos demuestran el interés que existe actualmente —al menos dentro del mundo profesional de arquitectos, historiadores y críticos— por el estudio y la valoración de la arquitectura moderna. Ejemplo de este interés es el encuentro sobre el Estilo Internacional celebrado en mayo de 1994 en Tel Aviv para apoyar la pretensión israelí de que esta ciudad —uno de los máximos exponentes de la

Iberoamerican Academic Council), held in Caracas during the last week of July, 1994.

The conference discussed the preservation of architectural works and their settings, and the deterioration of modern architectures, amongst other matters. And in September, 1994, Barcelona hosted the third annual conference of DOCOMOMO (International Working Group for the Documentation and Conservation of the Architecture and City Planning of the Modern Movement), which was founded in 1988. The theme of the conference was "The Challenge of Modernity: A Critical Review and Current Positions". Inventories of selected modern works from a number of countries were presented at the conference.

It is very important at this time to further this activity of studying and publicising outstanding buildings of the modern style.

For one thing, documentation and research of the various facets of this production are necessary, as a basis for future historical and critical studies. For another, inventories and catalogues of existing building must be compiled, as a necessary first step in any subsequent efforts to preserve or restore them. Accordingly, there is a fundamental need to create social and political awareness of the value of modern architecture as a significant part of our architectural heritage.

It should be added that this emerging awareness which is tending to include modern architecture answers an urgent need. Unlike much ancient, classical and romantic architecture, whose physical decay can lend it a certain aura, modern architecture cannot easily withstand physical deterioration. And at the same time, it has a great propensity to deteriorate, partly because of its own programmatic features —lightness, technological innovation, modern materials and construction techniques— since not all of these have withstood the test of time. This makes restoration all the more necessary. But such a proposition involves certain theoretical problems, as were raised at the Caracas conference mentioned earlier, particularly in a paper entitled "Conserving the Modern: notes on modern thinking about the preservation of buildings," which addresses a number of questions pertinent to the conservation and restorations of modern works. Is it a contradiction to preserve an architecture which itself "rejects consideration as a monument and is sustained by ideas of the new, the

"arquitectura blanca" del Movimiento Moderno sea declarada por la Unesco 'patrimonio cultural de la humanidad', con lo que se conseguiría ayuda internacional para la restauración de esa arquitectura. Otro ejemplo es el hecho de que la VI Conferencia internacional sobre conservación de centros históricos y patrimonio edificado iberoamericano (reunión anual del Consejo Académico Iberoamericano), celebrada en Caracas la última semana de julio de 1994, ha tenido por tema "La conservación de la arquitectura moderna", habiéndose tratado cuestiones como la preservación del objeto arquitectónico y su entorno y el deterioro de la arquitectura moderna, entre otros. Otra muestra más próxima en el tiempo y en el espacio es la celebración en Barcelona en el mes de septiembre del mismo año de la Tercera Conferencia Internacional del DOCOMOMO (Grupo de trabajo internacional para la documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno, creado en 1988), con el tema específico "El desafío de la modernidad: Una revisión crítica y posiciones actuales" y en la que se presentaron una serie de inventarios nacionales de obras seleccionadas de la arquitectura moderna.

Resulta de gran importancia en el momento presente extender la actividad de estudio y difusión de los edificios destacados de la arquitectura moderna. Se necesita, por una parte, documentar e investigar, como base de ulteriores trabajos histórico-críticos, los diversos aspectos de esas arquitecturas. Por otra parte, es necesario inventariar y catalogar los edificios aún existentes como paso previo a su protección e intervención conservadora o restauradora. Para ello, es fundamen-

tal crear una conciencia social y política del valor que la arquitectura moderna tiene como parte significativa de nuestro patrimonio edificado.

Habría que añadir que esta conciencia emergente que tiende a incluir la arquitectura moderna en el movimiento proteccionista del patrimonio histórico arquitectónico responde a una necesidad perentoria. Es inherente a la arquitectura moderna el hecho, por un lado, de que, por su propia condición de "nueva", de arquitectura "sin historia", no resiste el deterioro físico, que para ella no tiene esa componente positiva, de origen romántico, ligada al aura de la ruina, aplicable a mucha arquitectura antigua; y, por otro, el que en muchos casos esta arquitectura es propensa precisamente a ese deterioro físico, ya que algunas de sus características programáticas—ligereza, novedad tecnológica, modernidad constructiva y de materiales—fomentaron ese deterioro, al haberse aplicado técnicas que no se dominaban o que no estaban suficientemente evolucionadas. Estas son condiciones de la arquitectura moderna que hacen más necesaria su restauración. Pero, al mismo tiempo, esta cuestión no está exenta de problemas teóricos. En este sentido son esclarecedoras algunas de las ponencias presentadas en la citada VI Conferencia internacional de Caracas, especialmente la titulada "Conservar lo moderno. Notas sobre el pensamiento moderno en relación a la permanencia de los edificios",⁽³⁵⁾ que formula algunas preguntas pertinentes en relación con la conservación y restauración de las obras modernas. Así, la de si puede ser un contrasentido preservar una arquitectura que por su propio planteamiento "niega su consideración como monumento y se sustenta en las ideas de lo

imminent and the transitory" (35), as compared to the classical ideal of permanent and inalterable beauty! (36) Furthermore, if modern architecture placed a high value on continuing technical innovation, then can the replacement of "fast-decaying industrial materials and the technical updating of buildings to be restored (37)" be justified? And is it right, when deciding to restore a building, "to assume its experimental nature, accepting the possibilities of eternal transformation, or, on the contrary, to value the particular formal proposition, the permanent aspect of the work" (38)? These questions are additional to the question central to the conservation issue as such, whether involving modern or historical buildings: which are worth keeping?

Accepting the appropriateness of these and other questions, within the theoretical debate which should underlie any activity, we can affirm that, for the reasons stated or implied in this essay, the architectural activities of Miguel Martín-Fernández de la Torre in the city of Las Palmas de Gran Canaria makes up a body of work whose interest is not restricted to the confines of the merely professional, and should be regarded as something of cultural value and public significance. That this work should be preserved would thus appear to be beyond question, if we consider that, aside from the merits of many individual works, the value resides also in the quantity of the work and its relevance to its urban context, making it an especially important part of the city's heritage*

nuevo, lo inminente y lo transitorio" (36), frente al ideal clásico de belleza permanente e inalterable. Y sí, ya que la arquitectura moderna valoró la continua innovación técnica, está justificada la sustitución de "materiales industriales de rápido envejecimiento y su puesta al día técnica en las obras modernas a ser conservadas."⁽³⁷⁾ Y si lo correcto cuando se toma la decisión de conservar un edificio moderno es "asumir la naturaleza experimental aceptando las posibilidades de eterna transformación o valorar la particular propuesta formal, el lado permanente de la obra."⁽³⁸⁾ Junto a la pregunta que acompaña a toda propuesta de conservación, de edificios modernos o de cualquier época, la de cuál es el criterio con el que decidir lo que merece conservarse y lo que no. Aceptando la conveniencia de plantearse éstas y otras preguntas como parte de un debate teórico en que toda actividad debe sustentarse, podemos afirmar que, por las razones apuntadas o que se desprendan de este escrito, la actuación arquitectónica de Miguel Martín-Fernández de la Torre en la ciudad de Las Palmas constituye un conjunto arquitectónico de relevante interés que supera los límites de la reflexión estrictamente profesional para convertirse en un objeto de valor cultural con trascendencia pública. La conveniencia de su conservación parece pues incuestionable, teniendo en cuenta que, aparte del valor individual que tienen muchos de sus edificios por su calidad propia, en este caso el valor se apoya también en la cantidad de la obra y en su relevancia en relación a la localización urbana, lo cual la hace especialmente significativa como patrimonio de la ciudad*

(35) Submitted by the architects María Fernanda Jausa, Nora de la Maza, Alberto Sato and Ciro Cardalillo, all belonging to Venezuela's Taller de arquitectura moderna ("Modern Architecture Workshop"). Actas de la VI Conferencia internacional sobre conservación de centros históricos y patrimonio edificado iberoamericano. Tema 4: Teoría, concientización y capacitación profesional.

(36) *Ibid.*, p. 69.

(37) *Ibid.*, p. 74.

(38) *Ibid.*, p. 76.

(35) Presentada por los arquitectos María Fernanda Jausa, Nora de la Maza, Alberto Sato y Ciro Cardalillo, del "Taller de arquitectura moderna" de Venezuela. Actas de la VI Conferencia internacional sobre conservación de centros históricos y patrimonio edificado iberoamericano. Tema 4: Teoría, concientización y capacitación profesional.

(36) *Ibidem*, p. 69.

(37) *Ibidem*, p. 74.

(38) *Ibidem*, p. 76.



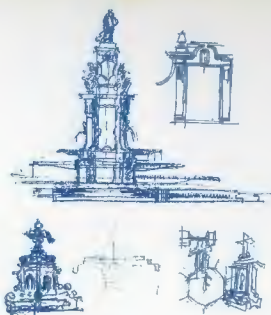
M.M. Corresponding Member of the Academy of Fine Arts

In the files of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Royal Academy of Fine Arts of San Fernando] in Madrid, documents have been preserved concerning Canary Island architect Miguel Fernández de la Torre's appointment as Corresponding Member, and his subsequent relations with the institution. Although these documents are few and their contents rather spare, they are of particular interest. In the first place, they testify to the belated recognition on a national or official level of an architect who belonged to the avant-garde, and whose work, especially that which came after the Civil War, exemplified the defence of vernacular architectural values and the protection of his city's monuments.

In an extraordinary meeting held on February 16, 1953, the Academy admitted as corresponding members two painters, Enrique Segura, from Badajoz, and Mariano Cossío, from Tenerife; an art expert, the erudite José Trapero Pardo, from Lugo; and two architects, Julio Carrilero Prat, from Albacete, and Miguel Martín Fernández de la Torre, from Las Palmas de Gran Canaria.

The voting members were of varying backgrounds and artistic careers. Some were aesthetically conservative. There were considerable differences between the styles of Carrilero and Martín Fernández de la Torre. The former was an excellent professional architect with eclectic training and influenced by the modern Viennese Secession movement, while the latter, with origins in modernism and Art Deco, would early in his career become a leading Spanish exponent of Rationalism and a deft practitioner of the International Style, before turning to a refined regionalist style.

This is not the place to venture upon a detailed review of the development as an architect of Miguel Martín Fernández de la Torre. But certain circumstances should be pointed out, along with a description of the historical context—a crucial period for Spain. Aside from the stylistic debt owed as of 1932 to his brother-in-law, the German architect Richard E. Oppel, who had not been trained in the avant-garde but also could continue to receive books and magazines with information about the latest developments in the Germanic nations, Miguel Fernández de la Torre was receptive to the change taking place in the Spanish scene during the post-war period. It is not surprising that the more rigorous and absolute Rationalism should give way, without betraying its essential aesthetic principles, to a more traditional and picturesque notion of architectural design. In the same manner, as said of the painter Mariano Cossío, who moved from realism to a softer and more anecdotal and naive style. For Martín Fernández de la Torre, who had such works



Dibajo período de estudiante. Fuente de Apolo, Madrid. Drawing of Madrid's Apollo fountain from Martín's student days

M.M. Académico correspondiente de Bellas Artes

Antonio Bonet Correa

En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid se conservan los papeles concernientes al nombramiento de académico correspondiente y las relaciones posteriores con dicha institución del arquitecto canario Miguel Martín-Fernández de la Torre. El interés de estos documentos, pese a lo escueto de su texto y lo parco de su contenido, ofrecen, sin embargo, especial interés. En primer lugar suponen el reconocimiento tardío a nivel nacional, podría decirse casi oficial, de uno de los arquitectos que había pertenecido a la vanguardia y por otra parte, sobre todo si se tiene en cuenta su obra después de la guerra civil, la consideración y la autoridad que le confería su defensa de los valores arquitectónicos vernáculos y la protección de su legado monumental.

En la Sesión Extraordinaria de 16 de Febrero de 1953 fueron nombrados académicos correspondientes dos pintores, Enrique Segura en Badajoz y Mariano Cossío en Tenerife, un entendido en arte, el erudito José Trapero Pardo en Lugo y dos arquitectos, Julio Carrilero Prat en Albacete y Miguel Martín-Fernández de la Torre, en las Palmas de Gran Canaria. Los designados eran de diversa condición y trayectoria artística. Unos eran más o menos conservadores estéticamente hablando. En lo que atañe a la arquitectura existía bastante diferencia entre la obra de Carrilero y la de Martín-Fernández de la Torre. El primero era un excelente profesional con una formación



Dibajo período da estudiante Student drawing

eclectica a influencias de la moderna Secesión vienesa. El segundo, con inicios modernistas y Art Deco, en fecha muy temprana había sido uno de los primeros racionalistas españoles, un adepto del estilo internacional para, luego, cultivar con acierto un depurado folklorismo isleño.

No es cuestión aquí el hacer un análisis pormenorizado de cuál fue la evolución arquitectónica de Miguel Martín-Fernández de la Torre. No obstante es necesario puntualizar determinadas circunstancias y a la vez señalar cuál fue el contexto de una época crucial en la historia de España. Aparte de la deuda estilística que desde 1932 tuvo con su cuñado, el arquitecto alemán Richard E. Ooppel, que no sólo se había formado en la vanguardia sino que continuaba recibiendo libros y revistas con información de lo último que se construía en los países germánicos, Martín-Fernández de la Torre fue sensible a los cambios que, en la postguerra, se produjeron en la mentalidad española. No es extraño que del más riguroso y absoluto racionalismo pasase, sin traicionarlo esencial de sus presupuestos estéticos, a un concepto más tradicional y pintoresco del diseño arquitectónico. Otro tanto se puede decir del pintor Mariano Cossío, que de un realismo con toques de nueva objetividad evolucionó hacia una figuración más blanda y anecdótica. En el caso de Martín-Fernández de la Torre, con obras

to his credit as the Pueblo Canario or the Hotel Santa Catalina, by 1953 he must have been regarded as a stalwart defender of the native architectural styles of his island. It is not surprising that in 1941, when the Palace of the *Cabildo Insular* was opened, Martín's original design, which had been distorted in its execution by the architect Eduardo Laforet Altolaiguire, was described by the government press as "daring and ultramodern-looking from the outside", and the that president of the *Cabildo*, in his address at the opening of the building, said "I don't know if it is good or bad, ugly or pretty," but later added, "All I know is that the whole Canary Island soul has grine into this and that between these walls are the works of our contemporary Canary Island artists."

It is interesting to see which architects nominated the various candidates for membership in the Academy. Nominating both the architects were Luis Bellido, José Yarnoz, and Secundino Zuazo. The election of Carrilero and Martín Fernández de la Torre makes sense if we consider the mentality of the architects mentioned. Luis Bellido, the oldest, had been born in 1869, and was a good representative of the eclectic architecture of the turn of the century. A graduate of the class of 1894, he built important works in Galicia and Asturias, and in 1905 he went to work for the city of Madrid, where he contributed significantly to urban renewal.

A liberal man with a mind open to modern trends, he gave encouragement to the younger architects working for him. Thus he was able to understand both the work of Carrilero, closer to his own style, and that of Martín Fernández de la Torre. But the man who could certainly identify with the Canary Island architect was Secundino Zuazo, a Basque who was born in 1887 and graduated as an architect in 1913, only seven years before Martín Fernández de la Torre, for whom he served as rule model and friend. Martín Fernández de la Torre

en su haber como la del Pueblo Canario o el Hotel Santa Catalina, indudablemente en 1953 tenía que ser considerado como un pilar en pro de lo autóctono. No extraña que en 1941, cuando se inauguró el Palacio del Cabildo Insular, el primitivo proyecto, distorsionado en su realización por el arquitecto Eduardo Laforet Altolaiguire, fuese considerado por la prensa del Movimiento de "atrevido y de aspecto ultramoderno en el exterior" y que el propio Presidente del Cabildo, en su discurso inaugural, dijese: "Yo no sé si es bueno o malo, si feo o bonito", aunque, a continuación, llevado de su exaltación oratoria, afirmase: "Sólo sé que en él hemos puesto toda el alma canaria y entre los muros de este nuevo edificio está la obra de nuestros artistas canarios del momento".

Interesante es constatar quiénes fueron los académicos que presentaron las candidaturas respectivas. En arquitectura para ambas fueron D. Luis Bellido, D. José Yarnoz y D. Secundino Zuazo. La elección de Carrilero y Martín-Fernández de la Torre tiene un sentido si se tiene en cuenta la mentalidad de dichos académicos. Don Luis Bellido, que era el de mayor edad —había nacido en 1869— era un buen representante de la mejor arquitectura ecléctica de fines del siglo XIX y principios del XX. Con título de 1894, tras haber realizado importantes obras en Asturias y Galicia,



Caricatura periodo de estudiante
Cartoon drawn as a student



Diseño de letras periodo de estudiante
Student drawing

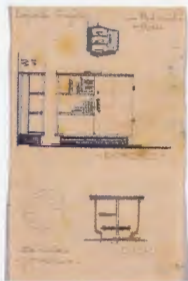
a partir de 1905 en calidad de arquitecto municipal de Madrid desempeñó un papel relevante en la renovación urbana.

Hombre liberal y abierto a lo moderno, dio aliento a la obra de los más jóvenes que estaban a sus órdenes. Por igual podía entender la arquitectura más próxima a la suya de Carrilero que la vanguardista de Martín-Fernández de la Torre. Quien, sin duda alguna, se identificaba con el canario era Secundino Zuazo. Vasco nacido en 1887 y con título de 1913 –llevaba sólo siete años a Martín-Fernández de la Torre– su ejemplo de gran profesional y su amistad con el canario, que había frecuentado su estudio en Madrid durante sus años de estudiante, le conferían un papel de maestro y, en este caso concreto, de patrocinador de su candidatura. Zuazo que después de la guerra, en los años 40, estuvo desterrado en Las Palmas de Gran Canaria, tuvo que recibir entonces el apoyo y la cordialidad que ahora devolvía. Respecto a Yamo, arquitecto de un neoclasicismo muy correcto y de cortés personalidad, se comprende fácilmente que firmase una candidatura tan bien avalada por sus otros dos compañeros de Academia.

Un punto que merece atención en el expediente de Martín-Fernández de la Torre es el relativo a la creación en Las Palmas de Gran Canaria de la Comisión Provincial de Monumentos. Aunque

was a frequent visitor to Zuazo's studio during his student days in Madrid, making him a sort of disciple. Zuazo naturally backed Martín Fernández de la Torre's candidacy. After the Civil War, Zuazo spent some time in enforced exile in the Canary Islands during the 1940s, where he certainly benefited from Martín Fernández de la Torre's friendship and support. The backing of the candidacy by Yamo, a neo-classical architect known for his exquisite manners, is easily understood, given the strong support shown by for Martín Fernández de la Torre by his two fellow members.

Another noteworthy document in the Academy's Martín Fernández de la Torre file alluded to the architect's role in establishing the Provincial Monument Commission in Las Palmas de Gran Canaria, although it seems strange that as late as 1959 no public body existed for the protection of the city's monuments. The correspondence between the Academy and the architect, who was assigned the task of setting up the commission, indicates that an attempt to do so failed in 1935, and that the commission did not become operational until the 1960s. He was appointed to the Academy's Central Monument Committee in 1967, but there is no record of his activities there. Following a long silence there appear documents referring to the return of the Academy's publications, and finally there is a letter dated June, 1989 from Corresponding Member José Miguel Alzola in Las Palmas, notifying the institution that "my good friend Miguel Martín y Fernández de la Torre passed away some weeks ago." The last item in the file is from the Secretary's Office and dated seven days later on June 16, 1980. Also very concise, it informs the Academy of the death. The illustrious name of the great Canary Island architect is added, in the archives of the Fine Arts Academy, to those of so many and such important creators which make of that ideal Parnassus of Spanish architecture.



parezca inverosímil, en 1959 no existía en Canarias ningún organismo para defender sus monumentos. Las cartas intercambiadas entre la Academia y Martín-Fernández de la Torre, al que se le pidió llevar a cabo la formación de dicha comisión, muestran que ya en 1935 había existido un intento fracasado y que sólo en el transcurso de los años sesenta pudo ser una realidad.

Nombrado por la Academia en 1967 ponente de la Comisión Central de Monumentos, nada sabemos de cuáles fueron sus actividades en este campo. Después de un prolongado silencio y de leer los documentos en los cuales se notifica la devolución de los números de la revista *Academia*, la corporación madrileña recibe una carta, de junio de 1980, escrita por el correspondiente de Las Palmas, Don José Miguel Alzola, en la cual lacónicamente se notifica: "mi buen amigo D. Miguel Martín y Fernández de la Torre ha fallecido hace pocas semanas". El expediente se acaba con un Despacho de Secretaría, fechado siete días después, el 16 de Junio de 1980, en el cual, también de forma concisa, en el apartado "asuntos", se daba cuenta a la Academia de dicho óbito. El nombre ilustre del gran arquitecto canario se añade, en el Archivo de la Academia de Bellas Artes, al de tantos y tan importantes creadores que forman parte de un ideal Parnaso de la arquitectura española.

Diseño de muebles
Furniture design

edificios públicos
public buildings



Esta numeración corresponde al número de expediente del archivo de Miguel Martín.



376 AVDA. MARÍTIMA 1932 **BOARDWALK**

397 GOBIERNO CIVIL 1933 **CIVIL GOVERNMENT**

Plaza de la Rana esq. Paseo Lentini

205 MANICOMIO 1934 **INSANE ASYLUM**

Carretera a Marzagán

256 AEROPUERTO 1936 **AIRPORT**

Telde

546 CASA DEL NIÑO 1937 **CHILDREN'S HOME**

Paseo de San José

204 CLINICA SANTA CATALINA 1935 **SANTA CATALINA CLINIC**

c/ León y Castillo, 292 esq. Graciliano Afonso

239 PLAYA DE LAS CANTERAS 1934 **LAS CANTERAS BEACH**

262 CINE CUYAS 1931 **CUYAS CINEMA**

c/ Viera y Clavijo, 11

217 CINE RIALTO 1932 **RIALTO CINEMA**

c/ Bravo Murillo, 3 esq. Eduardo

328 CINE HOLLYWOOD 1932 **HOLLYWOOD CINEMA**

c/ Primero de Mayo, 51

374 CINE ROYAL 1934 **ROYAL CINEMA**

c/ León y Castillo, 40

281 CINE VICTORIA 1936 **VICTORIA CINEMA**

c/ Juan Rejón

475 CINE ARUCAS 1934 **ARUCAS CINEMA**

c/ San Juan

574 FABRICA FUENTES 1933 **FUENTES FACTORY**

c/ Pío XII

531 CABILDO INSULAR 1934 **ISLAND COUNCIL**

c/ Bravo Murillo, 23

289 HOTEL PARQUE 1936 **PARQUE HOTEL**

c/ Muelle de Las Palmas, 2, 4

1136 CLUB NATACIÓN METROPOLE 1959 **METROPOLE SWIMMING CLUB**

Pº Alonso Quesada, s/n

1095 CASA DEL MARINO 1958 **SAILORS' HOME**

c/ Simón Bolívar, 15 esq. León y Castillo 322

229 BAR TRIANA 1934 **TRIANA BAR**

c/ Triana

387 TIENDA L.A.P.E. 1936 **L.A.P.E. SHOP**

c/ Muro

320 TIENDA PHILIPS 1934 **PHILIPS SHOP**

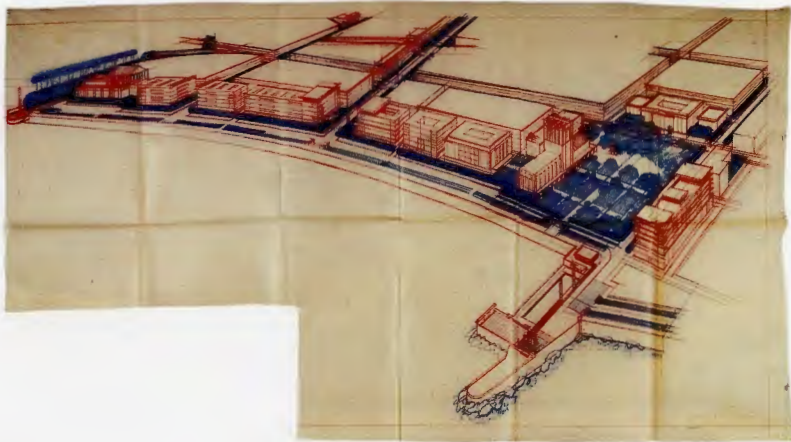


1932
Boardwalk

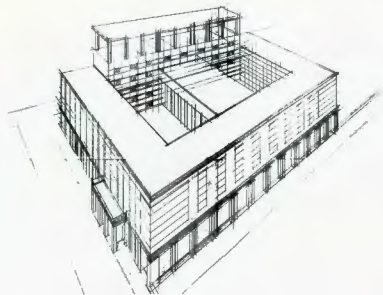


59 x 34 cm. Papel vegetal. Grafito, lápiz graso y tinta verde
59 x 34 cm. Coated tracing paper. Graphite, grease pencil and green ink.

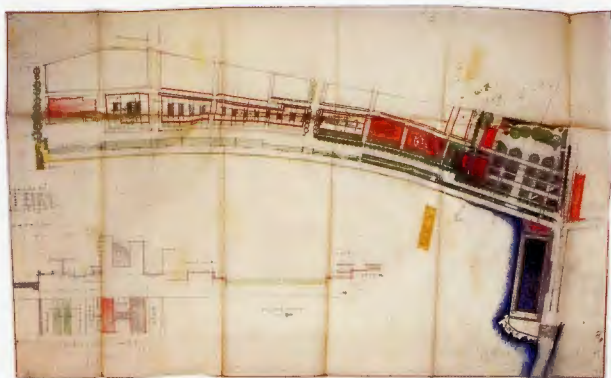
Avenida marítima



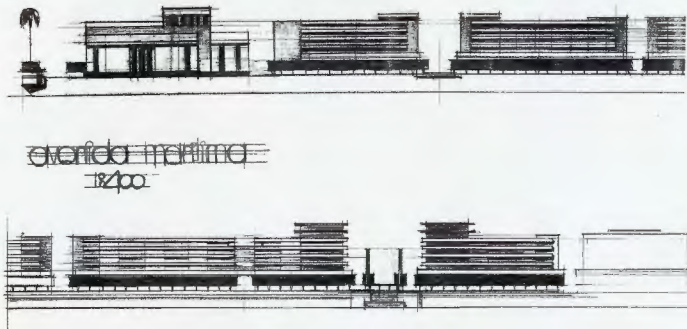
136 x 76 cm. Papel vegetal. Lápices azul y rojo.
136 x 76 cm. Coated tracing paper. Blue and red pencil.



53 x 59 cm. Papel croquis. Grafito
53 x 59 cm. Tracing paper. Graphite.

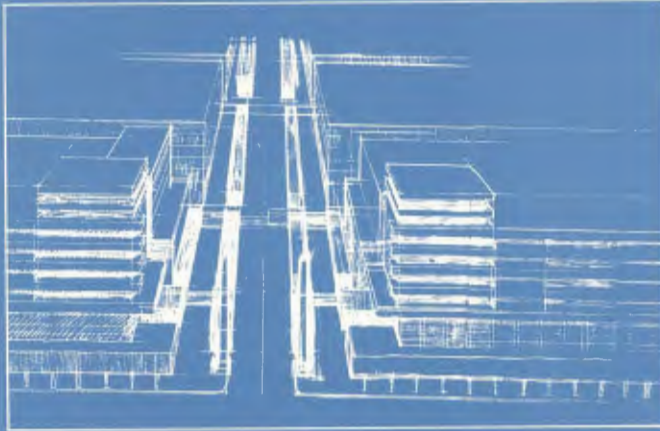


83 x 51 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo, azul y verde.
Interesante propuesta para una avenida marítima entre el teatro Pérez Galdós y el antiguo muelle de Las Palmas, solucionando la fachada del barrio de Triana hacia el mar.
83 x 51 cm. Coated tracing paper. Graphite and red, blue and green pencil.
An interesting project for the seafont between the Pérez Galdós theatre and the old wharf of Las Palmas, resolving the frontage of the Triana district facing the sea.



Arriba: 72 x 34 cm. Papel vegetal. Lápiz azul, rojo y grafito.
Debajo: 75 x 40,5 cm. Vegetal. Lápiz azul, rojo y grafito.
Above: 72 x 34 cm. Coated tracing paper. Red and blue pencil and graphite.
Below: 75 x 40,5 cm. Coated tracing paper.
Red and blue pencil and graphite.

Avenida marítima Boardwalk



75 x 48 cm. Papel vegetal. Lápiz rojo y azul.

75 x 48 cm. Coated tracing paper. Red and blue pencil.

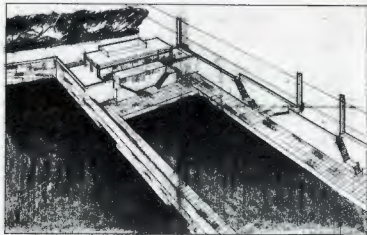


60 x 33 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo. Oficinas del estado Av. Marítima. Esta otra solución va más a una imagen de edificios de oficinas.

60 x 33 cm. Coated tracing paper. Red graphite pencil.

Offices on the Avenida Marítima. This other approach looks more like an office building.

61.5 x 40 cm. Papel vegetal. Carboncillo.
 Estudio para la piscina que remataría la
 calle Bravo Murillo
 61.5 x 40 cm. Coated tracing paper.
 Charcoal. Study for the swimming pool
 which would set off Bravo Murillo street.

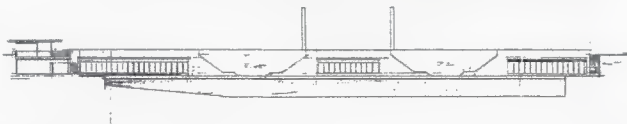


73 x 58 cm. Papel croquis. Grafito, lápiz rojo, verde y azul.

La operación arquitectónico-urbanística se rematará con una piscina. El edificio de gobierno, el palacio militar, el Hotel Parque, la ermita de San Telmo formarían un nuevo centro urbano.

73 x 58 cm. Coated tracing paper. Graphite and red, green and blue pencil.

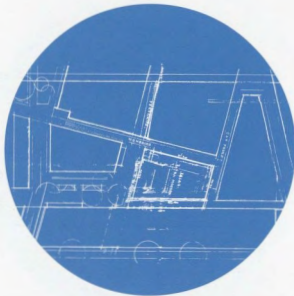
This architectural and development project would be crowned by a swimming pool. The government building, the military palace, and Parque Hotel and the San Telmo hermitage would make up a new urban centre.



76 x 44.5 cm. Papel vegetal.
 Grafito y lápices rojo, verde y hereñeja.
 76 x 44.5 cm. Coated tracing paper.
 Graphite and red, green and purple pencil.

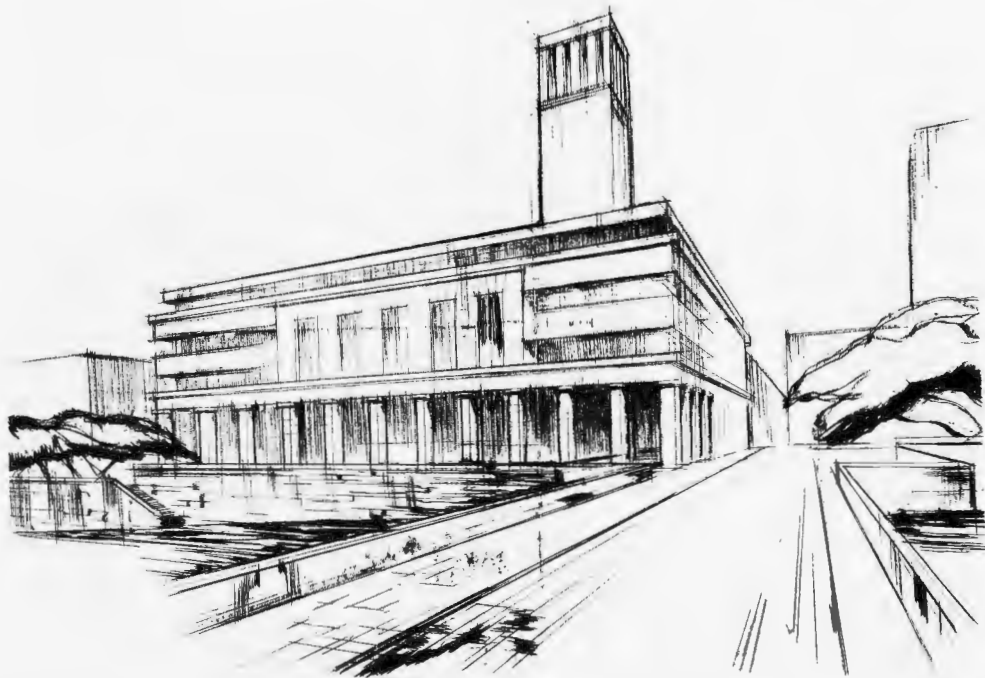
1932 *Civil Government*

58 x 37,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo y amarillo.
58 x 37,5 cm. Coated tracing paper.
Graphite and red and yellow pencil.



Gobierno Civil

Plaza de la Rana esq. Paseo Lentini



62 x 42 cm. Papel vegetal. Lápiz graso y azul.

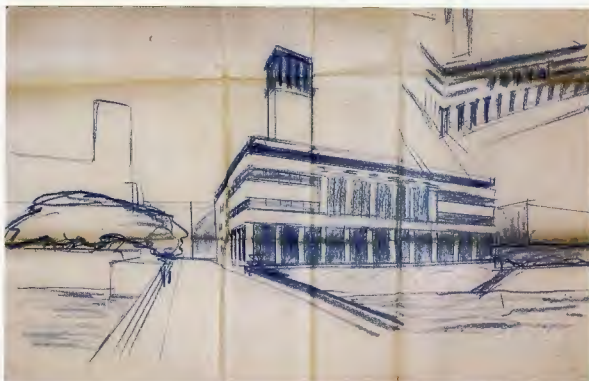
La introducción de un ritmo vertical en la fachada manifiesta la representatividad del edificio.

62 x 42 cm. Coated tracing paper. Grease pencil and blue pencil.

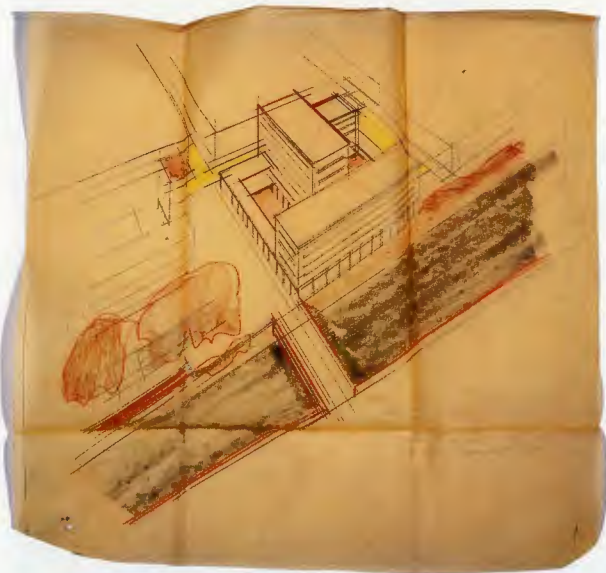
The introduction of a vertical rhythm to the facade adds a new dimension to the building.



32 x 33 cm. Papel vegetal. Lápiz azul y rojo.
El proyecto incluía realinear la calle de La Peregrina y trazar un nuevo puente.
32 x 33 cm. Coated tracing paper. Red and blue pencil.
The project entailed the realignment of La Peregrina street and the building of a new bridge.



74 x 48 cm. Papel vegetal. Lápiz azul.
(Fragmento).
74 x 48 cm. Tracing paper. Blue pencil.
(Fragment).



51 x 49 cm. Papel vegetal.
Grafito y lápices de color rojo y amarillo.
Nuevo edificio de oficinas del estado en la plazuela.
51 x 49 cm. Coated tracing paper.
Graphite and red and yellow pencil.
New office building on the square.

1932
Insane Asylum



49 x 47 cm. Papel croquis. Lápiz rojo.
 49 x 47 cm. Tracing paper. Red pencil.

Manicomio
 Carretera a Marzagán



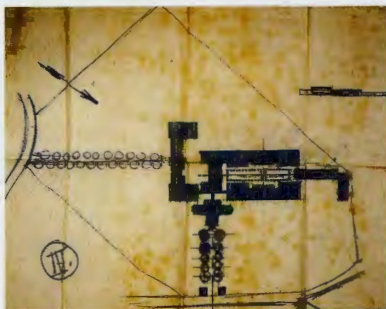
19 x 25 cm. Papel vegetal. Grafito.
 Se llega a estudiar una ordenación
 volumétrica casi en panóptico.
 19 x 25 cm. Coated tracing paper. Graphite.
 Here a nearly panoptical arrangement of
 volumes is considered.



73,5 x 48 cm. Papel croquis.
 Grafito y lápices de color azul y rojo.
 73,5 x 48 cm. Tracing paper.
 Graphite and blue and red pencil.



76,5 x 55 cm. Papel croquis.
 Tinta negra y lápices de color azul y rojo.
 76,5 x 55 cm. Tracing paper.
 Black ink and blue and red pencil.



71 x 55,5 cm. Papel croquis.
 Lápices de color azul y verde.
 71 x 55,5 cm. Tracing paper.
 Blue and green pencil.

Manicomio Insane Asylum



80 x 35 cm. Papel de estraza. Grafito.
80 x 35 cm. Unbleached paper. Graphite.



48 x 24 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
48 x 24 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.



101 x 43,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
101 x 43.5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.

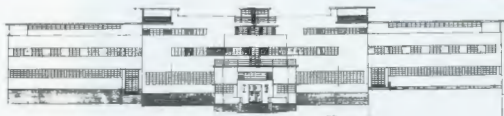


87,5 x 28 cm. Papel tela. Tinta negra.
87.5 x 28 cm. Linen paper. Black ink.





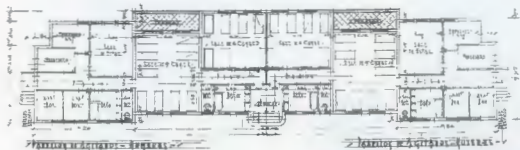
Manicomio Insane Asylum



78 x 32,5 cm. Papel vegetal. Grafito.
78 x 32,5 cm. Coated tracing paper. Graphite.



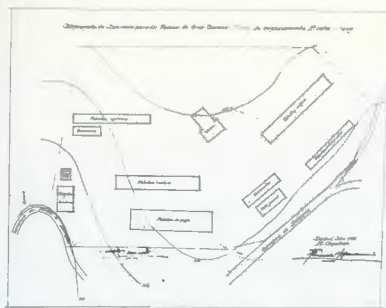
66,5 x 31 cm. Papel de estraza. Grafito.
66,5 x 31 cm. Unbleached paper. Graphite.



56 x 22,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
56 x 22,5 cm. Coated tracing paper. Pencil and graphite.



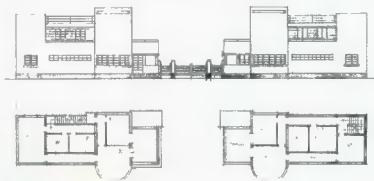
148 x 35,5 cm. Papel vegetal. Grafito
148 x 35,5 cm. Coated tracing paper. Graphite.



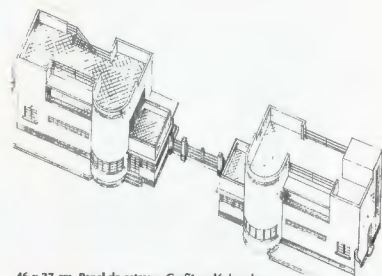
38 x 34 cm. Papel tela. Tintas de color negro y rojo.
38 x 34 cm. Linen paper. Black and red ink.



50 x 23 cm. Papel de estraza. Grafito.
50 x 23 cm. Unbleached paper. Graphite.



45,5 x 29,5 cm. Papel de estraza. Grafito.
45,5 x 29,5 cm. Unbleached paper. Graphite.

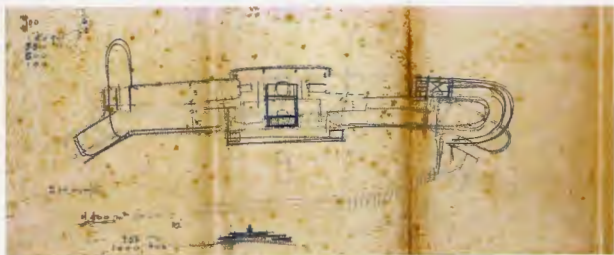


46 x 37 cm. Papel de estraza. Grafito y lápiz rojo.
46 x 37 cm. Unbleached paper. Graphite and red pencil.



131 x 35 cm. Papel de estraza. Grafito.
131 x 35 cm. Unbleached paper. Graphite.

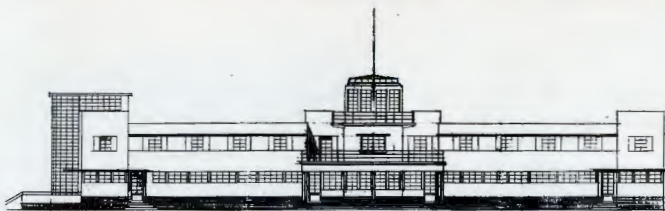
1932 Airport



81 x 26,5 cm. Papel grueso. Lápiz azul.
81 x 26.5 cm. Plate paper. Blue pencil.

Aeropuerto

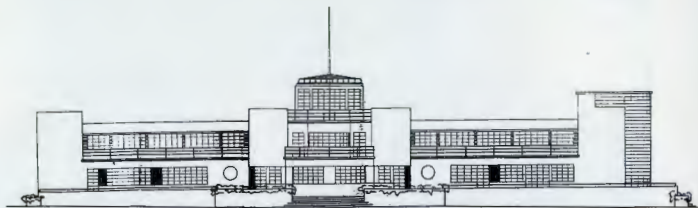
Telde



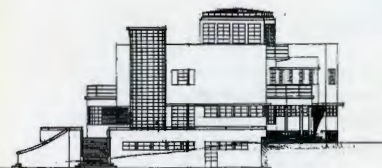
80 x 34,5 cm. Copia en papel heliográfico marrón.
80 x 34.5 cm. Copy on brown heliographic paper.



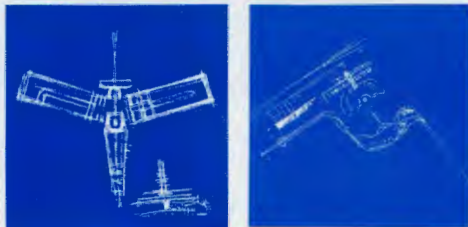
36 x 27,5 cm. Papel vegetal. Grafito.
36 x 27.5 cm. Coated tracing paper. Graphite.



60,5 x 27 cm. Papel vegetal. Grafito.
60.5 x 27 cm. Coated tracing paper. Graphite.

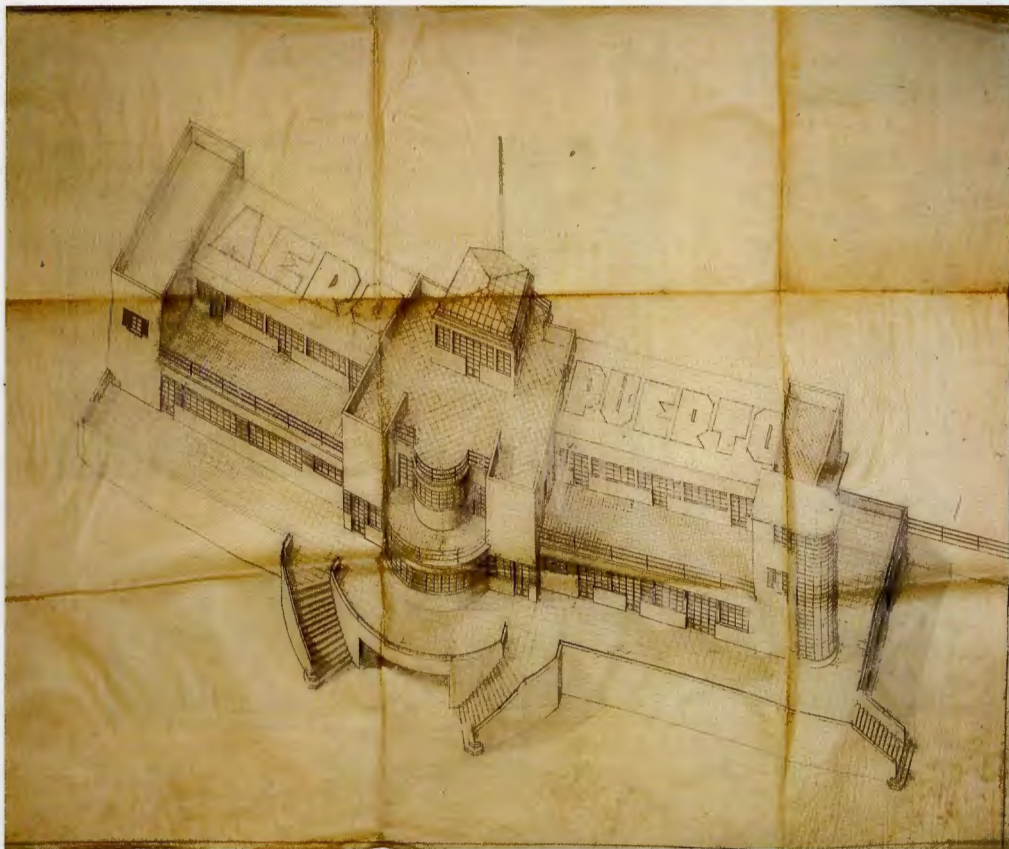


35,5 x 29 cm. Papel vegetal. Grafito
35.5 x 29 cm. Coated tracing paper. Graphite.



21 x 21 cm. Papel vegetal. Grafito
21 x 21 cm. Coated tracing paper. Graphite.

80 x 34,5 cm. Copia en papel
heliográfico marrón.
80 x 34.5 cm. Copy on brown helio-
graphic paper.

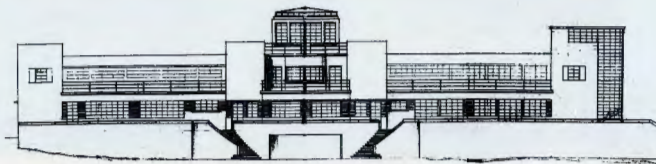


73 x 59 cm. Papel vegetal. Grafito.

Como era tradicional en buena parte de los proyectos de aeropuerto de aquel momento, son evidentes las metáforas también en éste.

73 x 59 cm. Coated tracing paper. Graphite.

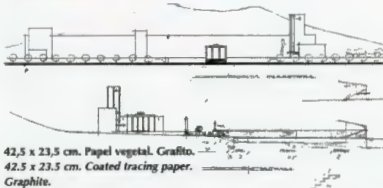
Metaphors are in evidence, in keeping with contemporary airport projects.



74 x 27,5 cm. Papel vegetal. Grafito. Destaca la profusión de paramentos vidriados en todas las fachadas.
74 x 27.5 cm. Coated tracing paper. Graphite. Note the profusion of glass areas on all faces.



1937 Children's Home



42,5 x 23,5 cm. Papel vegetal. Grafito.

42.5 x 23.5 cm. Coated tracing paper.

Graphite.

Casa del Niño

Paseo de San José



96 x 48 cm. Papel vegetal. Grafito y tintas de color rosa y negro.

Situación de la Casa del Niño en el lomo del secadero.

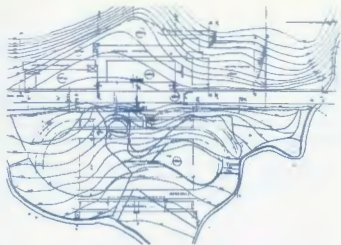
96 x 48 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and black ink.

Situation of the Children's Home on the hill.



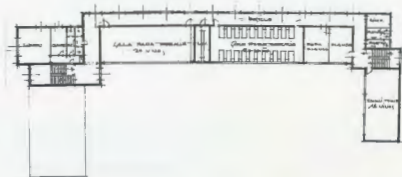
80 x 44 cm. Papel croquis. Carboncillo.

80 x 44 cm. Tracing paper. Charcoal.

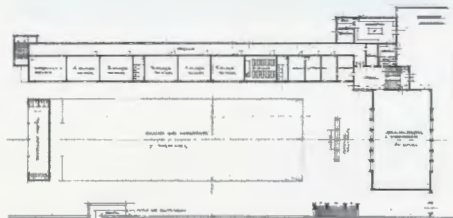


72,5 x 57 cm. Papel vegetal. Grafito y tinta negra. Plano de situación Casa del Niño.

72.5 x 57 cm. Coated tracing paper. Graphite and black ink. Site plan for the Children's Home.

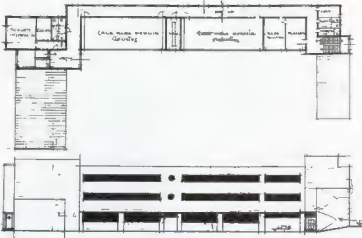


61 x 35 cm. Papel vegetal. Grafito.
61 x 35 cm. Coated tracing paper. Graphite.

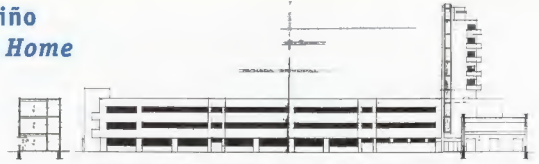


44 x 26 cm. Papel vegetal. Grafito.
44 x 26 cm. Coated tracing paper. Graphite.

Casa del Niño Children's Home



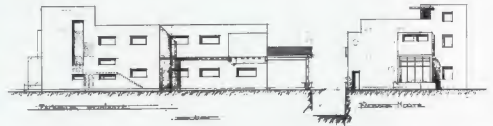
42 x 30 cm. Papel vegetal. Grafito.
42 x 30 cm. Coated tracing paper. Graphite.



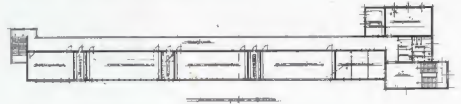
70 x 36,5 cm. Papel vegetal. Grafito. Fachada de la Casa del Niño.
70 x 36,5 cm. Coated tracing paper. Graphite. Facade of Children's Home.



77 x 35,5 cm. Papel vegetal. Grafito. Las Palmas, 1938.
77 x 35,5 cm. Coated tracing paper. Graphite. Las Palmas, 1938.



67,5 x 29 cm. Papel vegetal. Grafito.
67,5 x 29 cm. Coated tracing paper. Graphite.



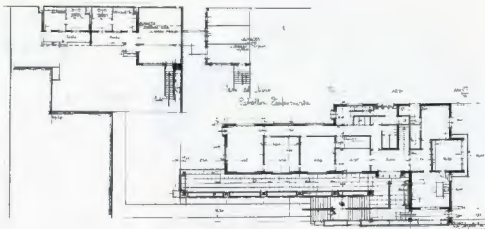
60 x 37 cm. Papel vegetal. Grafito.
60 x 37 cm. Coated tracing paper. Graphite.



113 x 34 cm. Papel croquis. Grafito. Las Palmas, junio de 1938.
113 x 34 cm. Tracing paper. Graphite. Las Palmas, June, 1938.

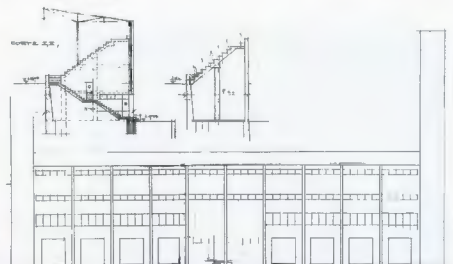


60 x 37 cm. Papel vegetal. Carboncillo.
60 x 37 cm. Coated tracing paper. Charcoal.



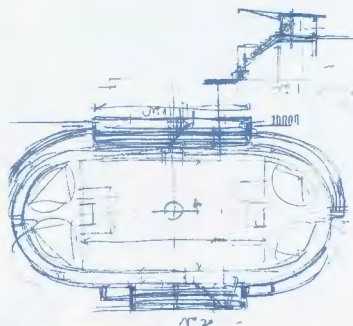
87,5 x 32 cm. Papel vegetal. Grafito. Firmado y fechado por MMFT en agosto de 1943.

87,5 x 32 cm. Coated tracing paper. Graphite. Signed and dated by MMFT in August, 1943.



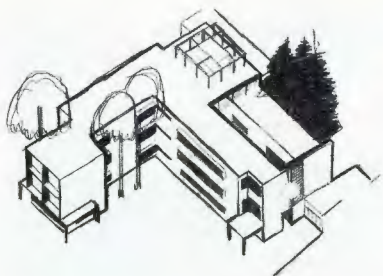
75 x 44,5 cm. Papel vegetal. Grafito. Tribunas de la Casa del Niño.

75 x 44.5 cm. Trcing paper. Children's Home tribunes.



41 x 39 cm. Papel vegetal. Grafito.

41 x 39 cm. Coated tracing paper. Graphite.

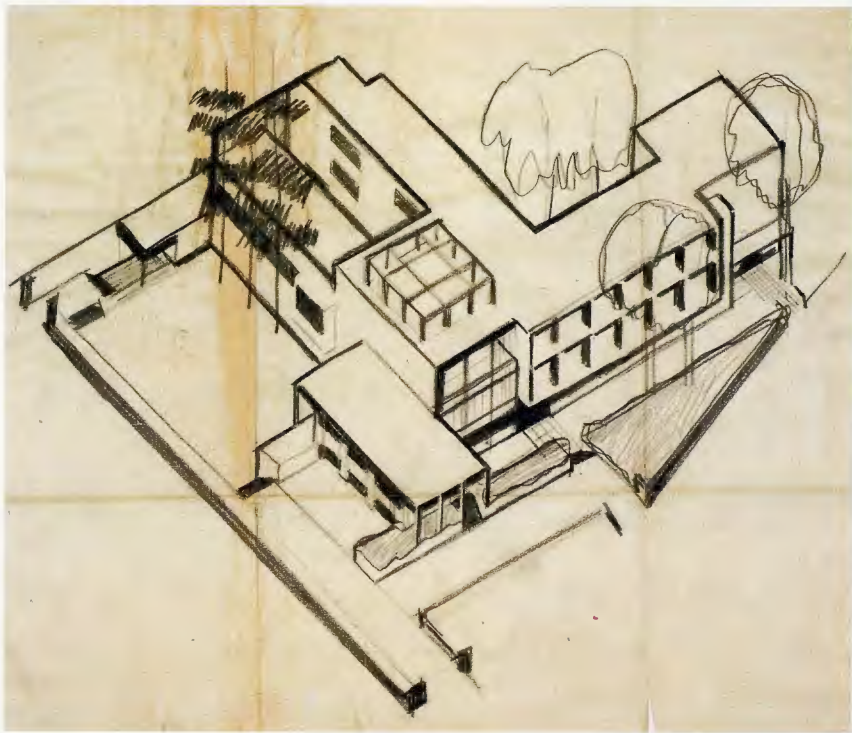


1935
Santa Catalina Clinic

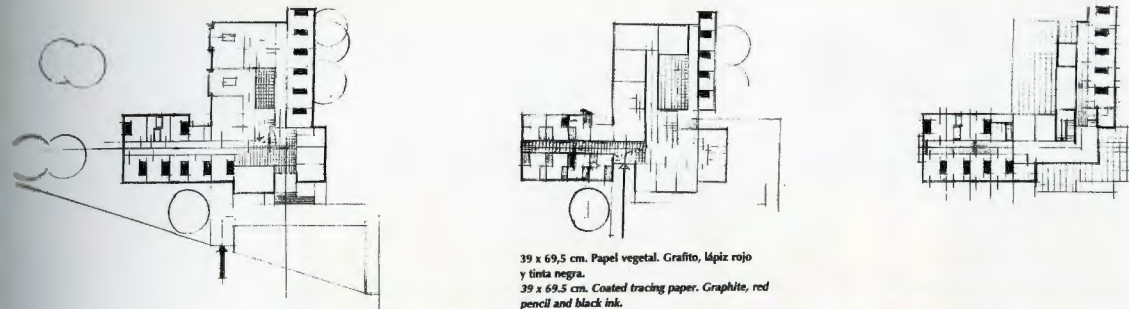
53 x 40 cm. Papel vegetal. Lápiz negro.
53 x 40 cm. Coated tracing paper. Black
pencil.

Clínica Santa Catalina

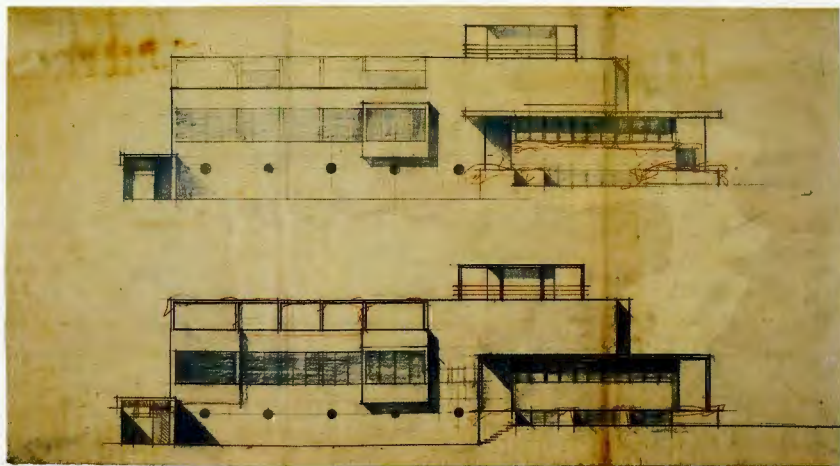
C/León y Castillo, 229 esq. Graciliano Afonso, 2



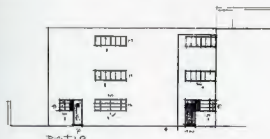
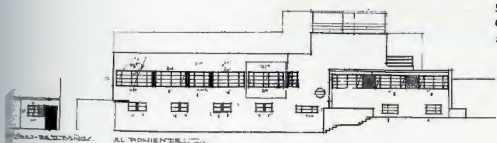
55,5 x 44,5 cm. Papel vegetal. Lápiz negro.
Desde el principio se adopta una planta en "L".
55,5 x 44,5 cm. Coated tracing paper. Black pencil.
The L-shaped floor plan was conceived from the start.



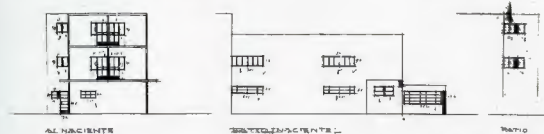
39 x 69,5 cm. Papel vegetal. Grafito, lápiz rojo
y tinta negra.
39 x 69,5 cm. Coated tracing paper. Graphite, red
pencil and black ink.



53,5 x 33,5 cm. Papel vegetal.
Grafito, lápices de color azul y rojo.
53,5 x 33,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and red pencil.

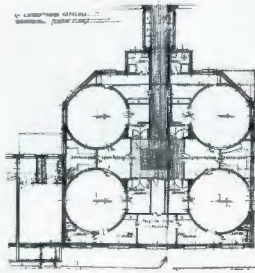


51,5 x 33,5 cm. 64 x 46 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
Huecos exteriores al poniente.
51,5 x 33,5 cm. 64 x 46 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.
Exterior recesses facing west.

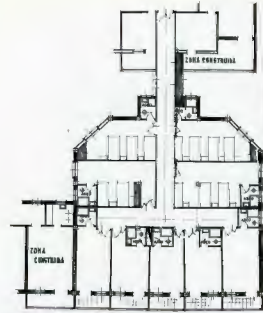


61 x 36 cm. 64 x 46 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
Huecos exteriores al nacimiento.
61 x 36 cm. 64 x 46 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.
Exterior recesses facing east.

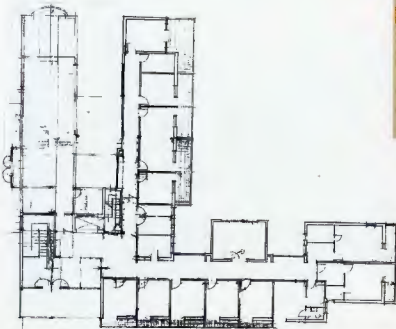
Clínica Santa Catalina Santa Catalina Clinic



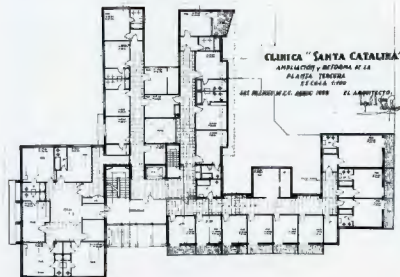
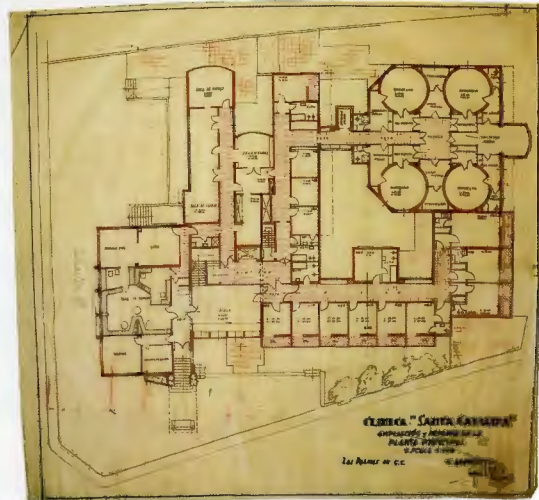
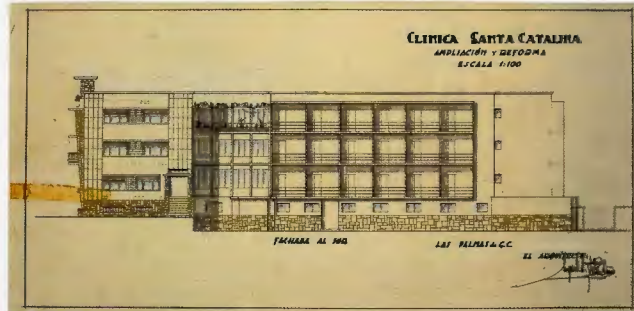
64 x 46 cm. Papel vegetal.
Grafito, lápiz rojo y tinta negra.
64 x 46 cm. Coated tracing paper.
Graphite, red pencil and black ink.



49 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito,
lápiz rojo y tinta negra.
Ampliación planta 3ª.
49 x 38 cm. Coated tracing paper.
Graphite, red pencil and black ink.
Third-floor extension.



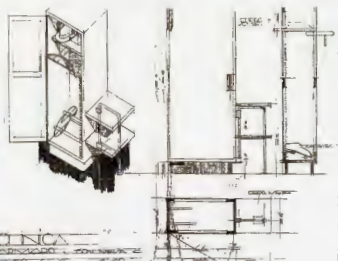
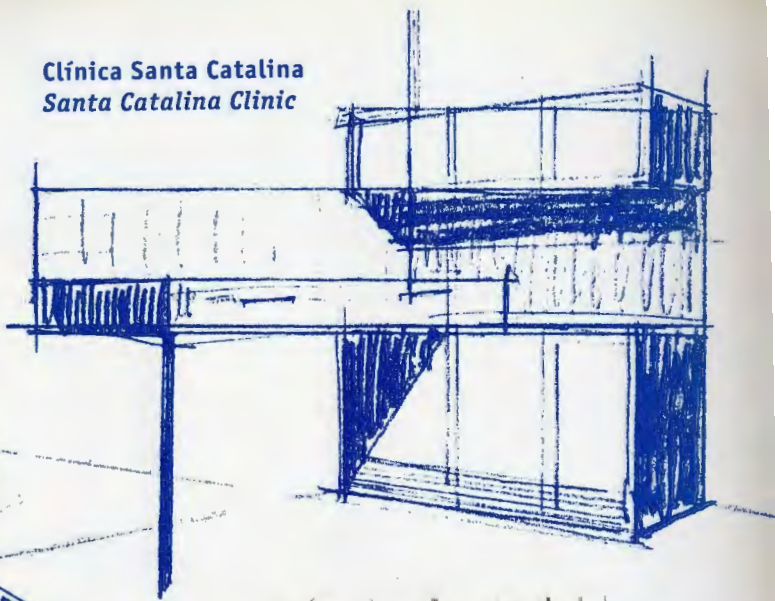
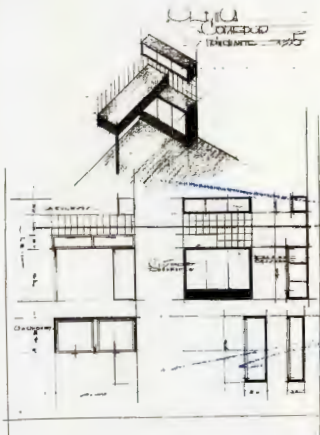
51,5 x 51 cm. Papel vegetal. Grafito, lápiz azul y tinta negra.
La solución realizada duplica uno de los brazos de la "L".
51,5 x 51 cm. Coated tracing paper. Graphite, blue pencil and black ink.
The concept duplicates one of the arms of the "L".



57 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito, lápiz rojo y tinta negra.
La ampliación, de 1959, consistió en la ocupación del diedro vacío.
57 x 38 cm. Coated tracing paper. Graphite, red pencil and black ink.
The extension built in 1959 entailed the filling of the empty space.



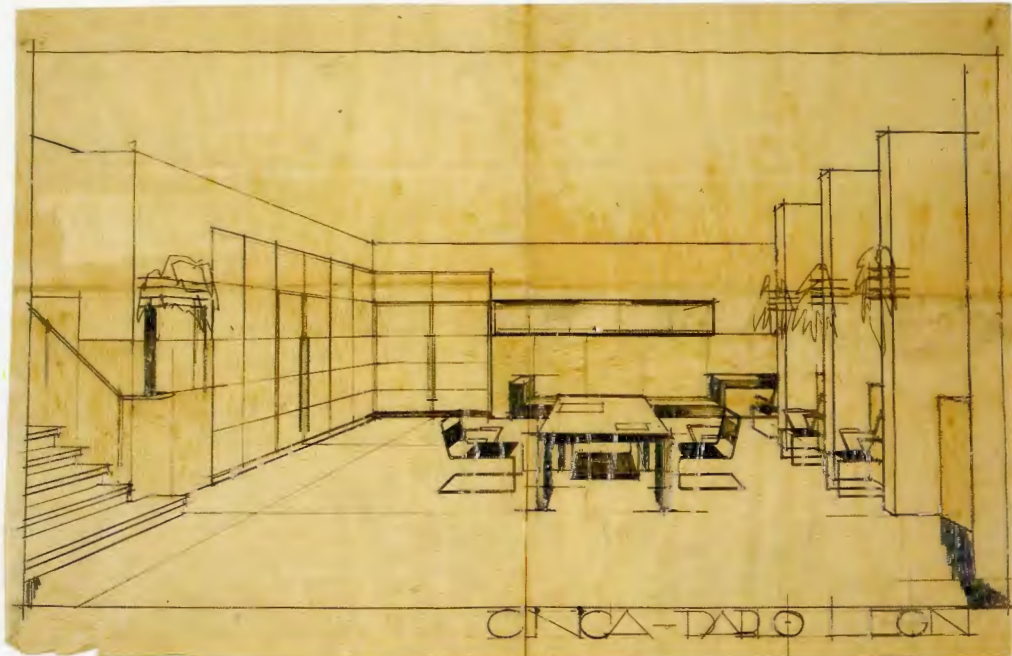
Clínica Santa Catalina
Santa Catalina Clinic



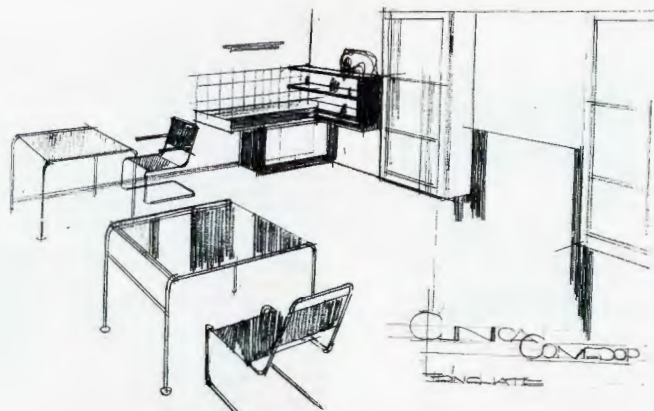
29,5 x 41 cm. Papel vegetal. Grafito.
29,5 x 41 cm. Coated tracing paper. Graphite.

CLÍNICA
CONSULTA
COMEDOR

37 x 32,5 cm. Papel vegetal. Grafito.
37 x 32,5 cm. Coated tracing paper.
Graphite.



57,5 x 36,5 cm. Papel vegetal. Grafto.
 Clínica Darío León
 57,5 x 36,5 cm. Coated tracing paper.
 Graphite.
 Darío León Clinic.



43 x 31,5 cm. Papel vegetal. Grafto.
 43 x 31,5 cm. Coated tracing paper.
 Graphite.

1934
Las Canteras Beach

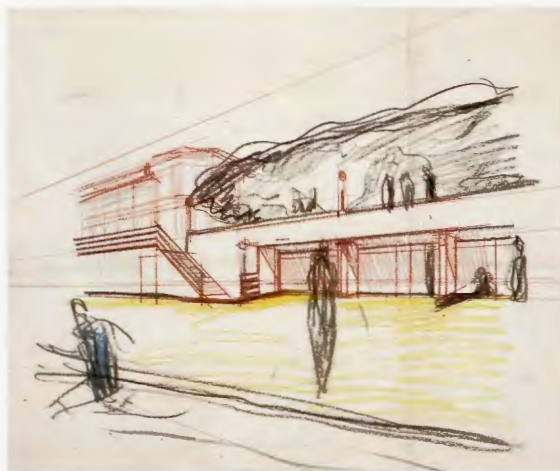
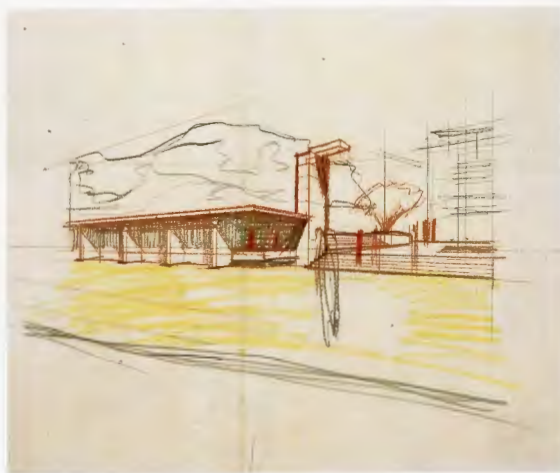
Playa de Las Canteras

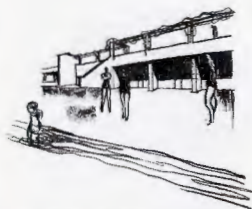
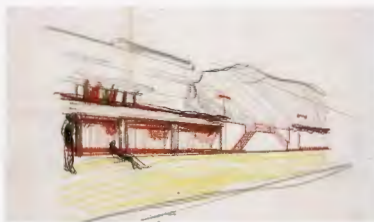


35 x 31,5 cm. Papel vegetal. Lápiz negro.
 35 x 31.5 cm. Coated tracing paper. Black pencil.



35,5 x 30 cm. Papel vegetal. Lápiz negro.
 35.5 x 30 cm. Coated tracing paper. Black pencil.





MECENATULUI + SUTYORUL

35,5 x 32 cm. Papel vegetal. Lápiz negro.
35,5 x 32 cm. Coated tracing paper. Black pencil.



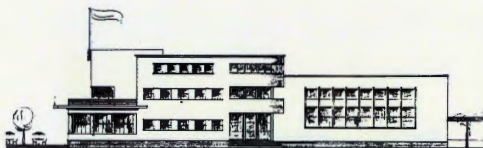
MECENATULUI + SUTYORUL

35 x 31,5 cm. Papel vegetal. Lápiz negro.
35 x 31,5 cm. Coated tracing paper. Black pencil.

Playa de Las Canteras Las Canteras Beach



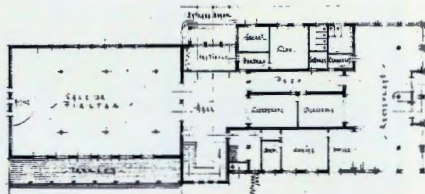
36 x 20,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
36 x 20,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.



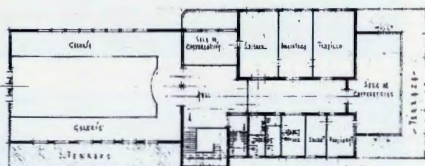
36 x 20,5 cm. Papel vegetal. Grafito.
36 x 20,5 cm. Coated tracing paper. Graphite.



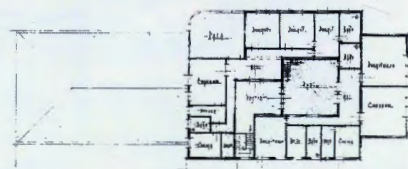
36 x 20,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
36 x 20,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.



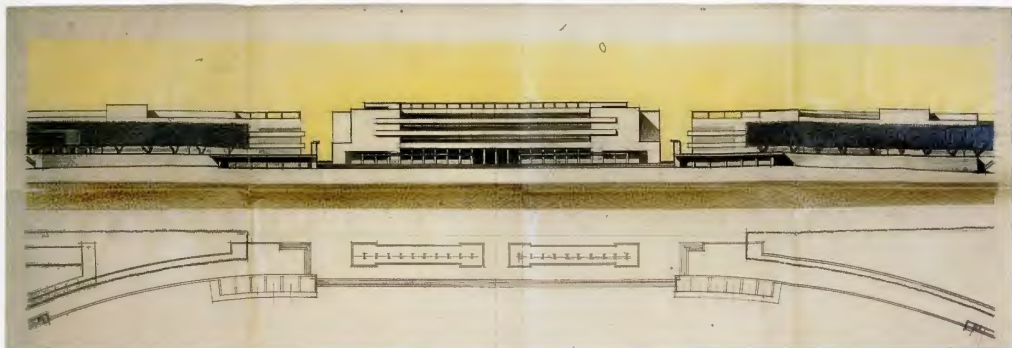
36 x 20,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color azul y rojo.
36 x 20,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and red pencil.



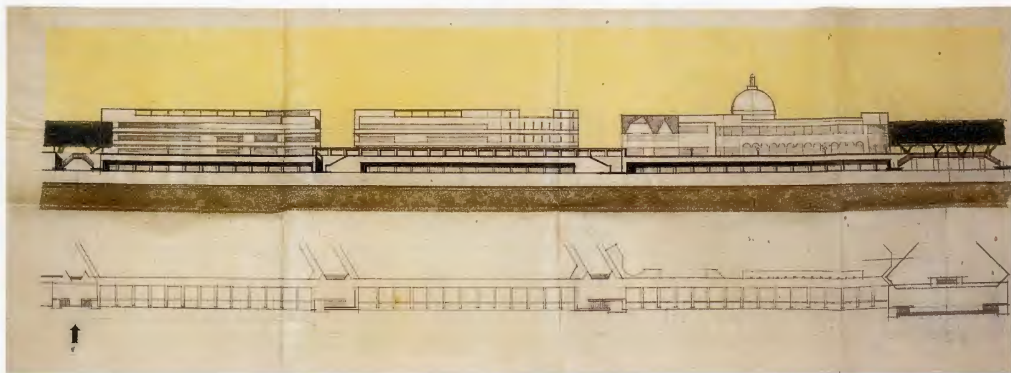
36 x 20,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color azul y rojo.
36 x 20,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and red pencil.



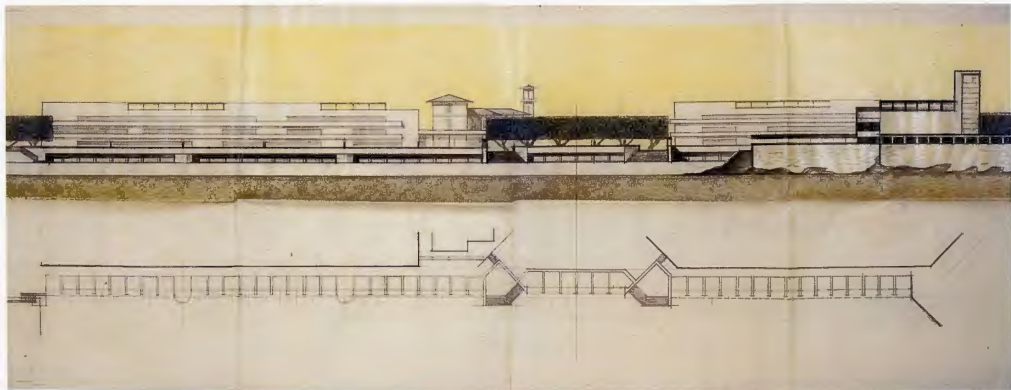
36 x 20,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color azul y rojo.
36 x 20,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and red pencil.



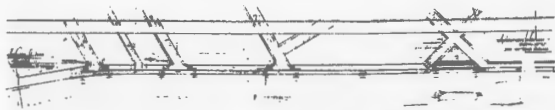
109 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito, lápiz negro y tinta de color amarillo, azul y negro.
109 x 38 cm. Coated tracing paper. Graphite, red pencil, and yellow, blue and black ink.



108 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito, lápiz negro, tinta de color amarillo, azul y negro. Fragmento.
108 x 38 cm. Coated tracing paper. Graphite, red pencil and yellow, blue and black ink. Fragment.



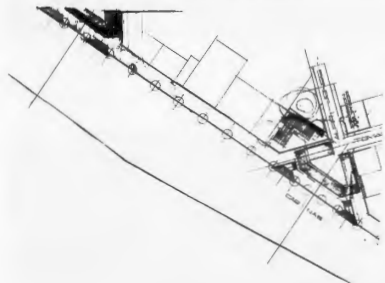
Playa de Las Canteras Las Canteras Beach



98 x 31 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color azul, rojo, verde y naranja. Parte actual de la urbanización de la playa.

Trazado del paseo y accesos a la playa entre el actual hotel Cristina y el "Muro" Marrero.
98 x 31. Coated tracing paper. Graphite and blue, red, green and orange pencil. Standing portion of the beach development.

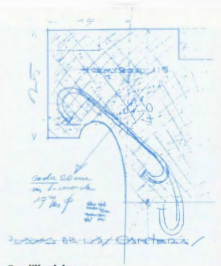
Ground plan of the boardwalk and accesses to the beach between today's Hotel Cristina and the sea wall.



98 x 61 cm. Papel vegetal. Grafito.

Copia fragmento del original.

98 x 61 cm. Coated tracing paper. Graphite.
Fragmentary copy of the original.

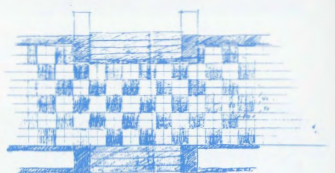


Bordillo del paseo

53 x 65 Papel vegetal. Grafito, y lápices de color azul y rojo. Estudio del remate del "Muro".

53 x 65 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and red pencils.

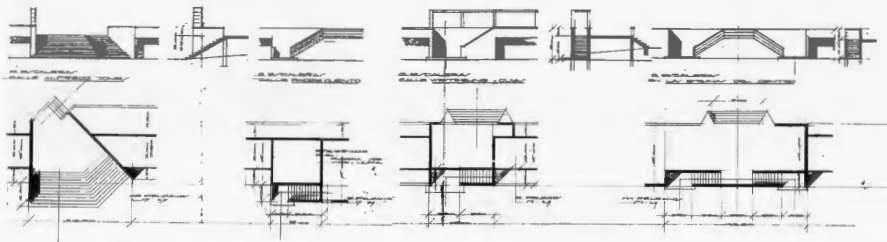
Study for the finishing of the "Wall".



32,5 x 23 cm. Papel vegetal. Grafito, y lápiz rojo.

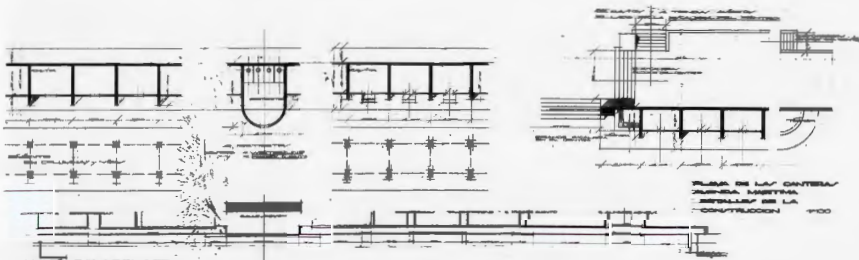
Pavimento

32.5 x 23 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil. Paving.



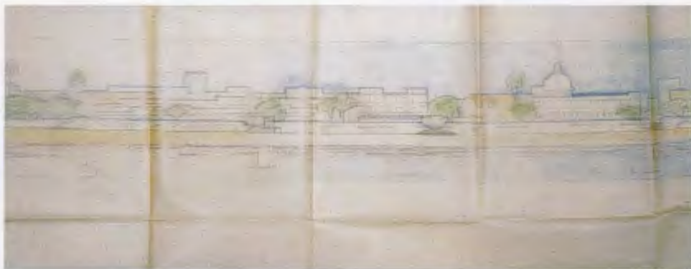
87 x 58 cm. Papel vegetal. Grafito. Lápiz rojo y tinta caqui. Cabinas

87 x 58 cm. Coated tracing paper. Graphite, red pencil and khaki ink. Cabins.



87 x 58 cm. Papel vegetal. Grafito. Lápiz rojo y tinta caqui. Escalera de bajada a la playa.

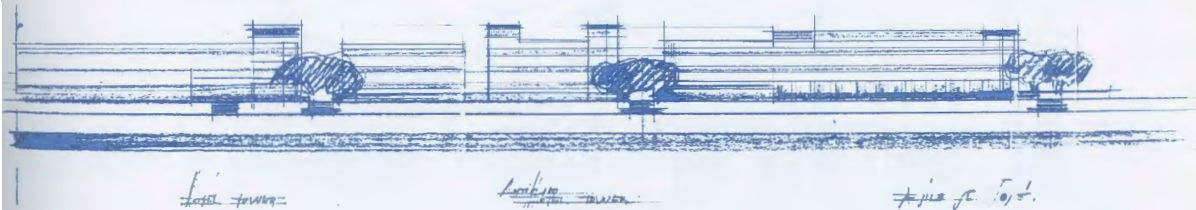
87 x 58 cm. Coated tracing paper. Graphite, red pencil and khaki ink. Stairs down to beach.



109 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito, lápices de color azul, verde, naranja y ocre.
109 x 36 cm. Coated tracing paper.
Graphite, blue, green, orange and ochre pencil.



69 x 21 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo, azul y amarillo.
69 x 21 cm. Coated tracing paper.
Graphite, red, blue and yellow pencil.

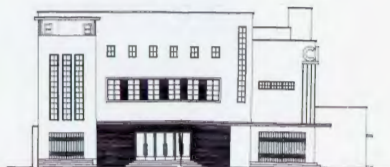


69 x 21 cm. Papel vegetal. Grafito.
Lápices de color rojo, azul y amarillo.
Curiosa imagen de los existentes edificios del paseo y que se formalizarán en lenguaje racionalista.
69 x 21 cm. Coated tracing paper.
Graphite, red, blue and yellow pencil. A curious view of the existing buildings on the seafront which would be formalised in the Rationalist idiom.

1931 Cuyás Cinema



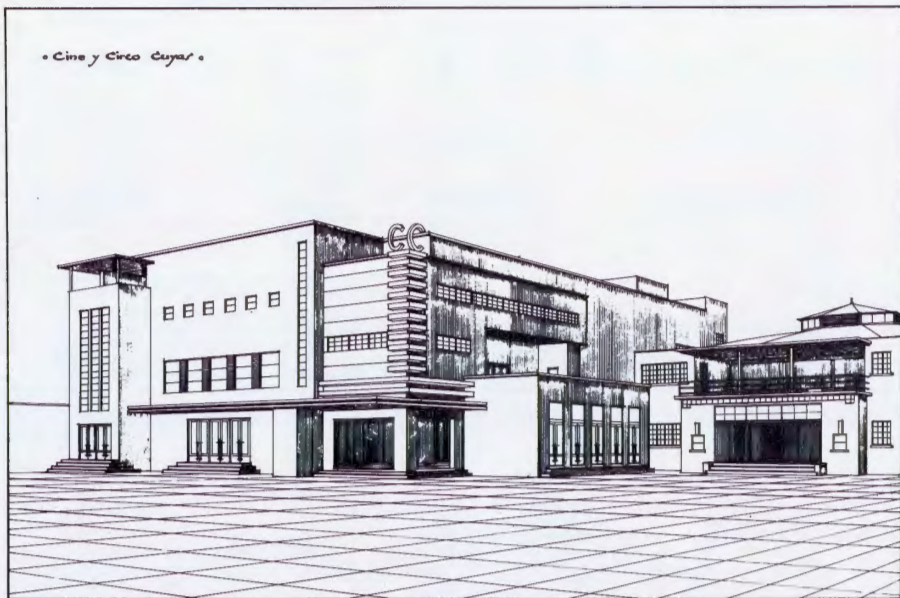
36 x 19 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color blanco, rojo, azul, amarillo y verde.
36 x 19 cm. Tracing paper. Graphite, white, red, blue, yellow and green pencil.



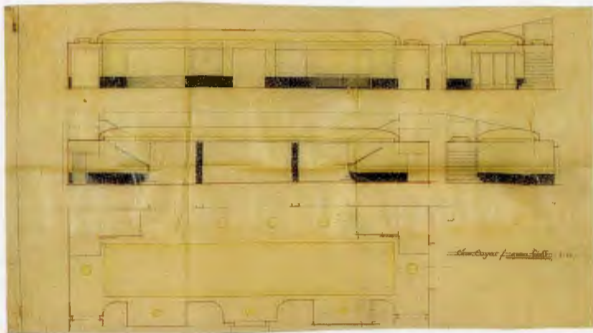
57 x 37 cm. Papel vegetal. Tinta.
57 x 37 cm. Coated tracing paper. Ink.

Cine Cuyás

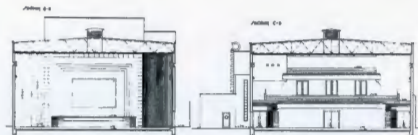
C/ Viera y Clavijo, 11



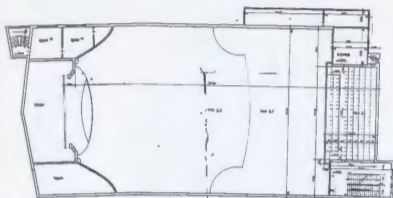
50,6 x 28,4 cm. Delineado a tinta sobre papel vegetal. Perspectiva del Cine y el circo sin fecha ni firma.
50.6 x 28.4 cm. Drawn in ink on tracing paper. Perspective of the cinema and the circus, not dated or signed.



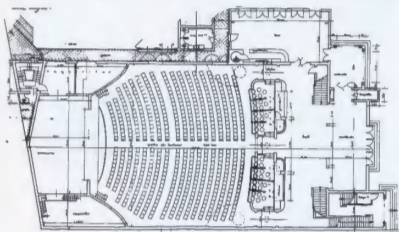
71,5 x 38 cm. Papel vegetal. Grafitoy lápices de color rojo y amarillo. Hall.
71.5 x 38 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and yellow pencil. Hall.



62,8 x 31,5 cm. Delineado a tinta sobre papel-tela. Correcciones a lápiz.
Secciones transversales. 1:100. Firmado. Octubre 1931.
62.8 x 31.5 cm. Drawn with ink on linen paper. Corrected in pencil.
Cross sec 1:100. Signed October, 1931.



Papel tela. Tinta de color negro y rosa. Cine Cuyás, planta de gradas II.
Linen paper. Black and pink ink. Cuyás cinema spectator area floor plan.



57 x 36,5 cm. Papel vegetal. Tinta de color rojo y negro.
Cine Cuyás, planta baja.
Los volúmenes para la escalera, vestíbulo, antecala y bar son los que permiten al arquitecto introducir un juego de fachadas característico.
57 x 36.5 cm. Coated tracing paper. Red and black ink.
Cuyás cinema main floor.
The volumes for the stairs, vestibule, anteroom and bar allow the architect to employ one of his characteristic facade approaches.



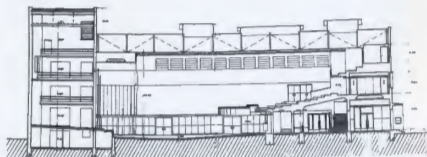
62,3 x 31,7 cm. Delineado a tinta sobre papel tela. Correcciones a lápiz.
Alzado lateral. 1:100. Firmado. Octubre 1931.
62.3 x 31.7 cm. Drawn in ink with corrections in pencil. Lateral view, 1:100.
Signed October, 1931.



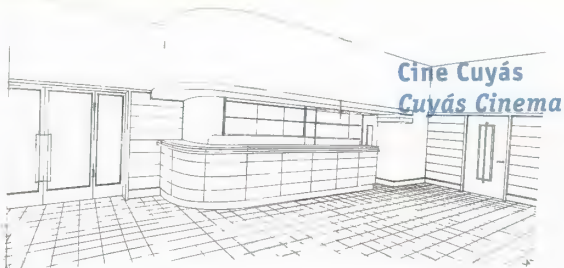
56,5 x 37,5 cm. Papel vegetal. Tinta.
Durante años funciona también el teatro, para lo que el edificio estaba también preparado en su extremo posterior.
56.5 x 37.5 cm. Coated tracing paper. Ink.
For many years the building housed a theatre in its rear extreme



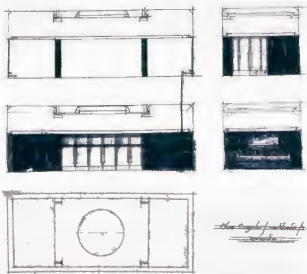
44,5 x 21 cm. Papel vegetal. Grafito. Tinta de color rojo y negro.
44.5 x 21 cm. Tracing paper. Red and black ink.



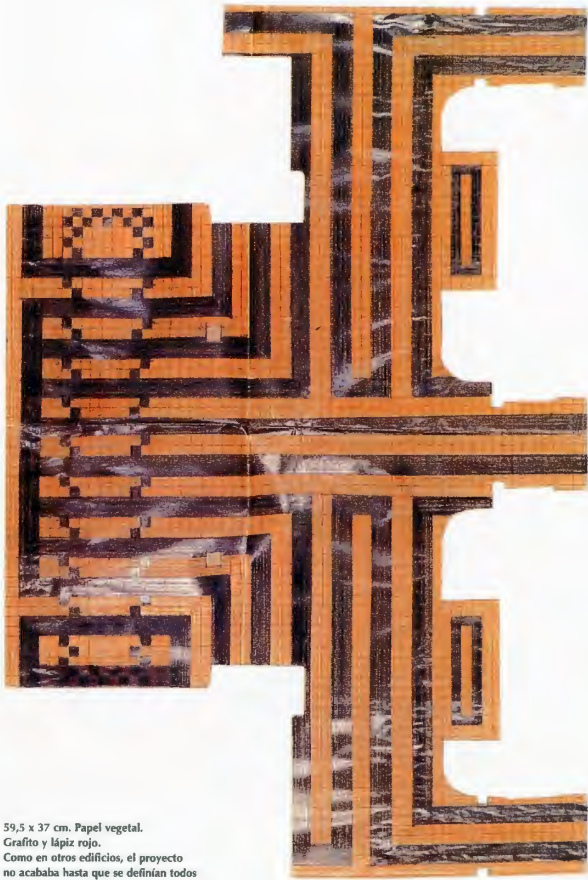
57,5 x 37 cm. Papel vegetal. Tinta.
En los diez metros de altura interior se consiguió hasta dos graderíos elevados para el público.
57.5 x 37 cm. Coated tracing paper. Ink.
The 10-metre elevation allowed two raised balconies for spectators.



49 x 29,5 cm. Papel vegetal. Grafito.
49 x 29,5 cm. Coated tracing paper. Graphite.



49,5 x 44 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color amarillo, azul, verde y rojo.
49,5 x 44 cm. Coated tracing paper. Graphite and yellow, blue, green and red pencil.

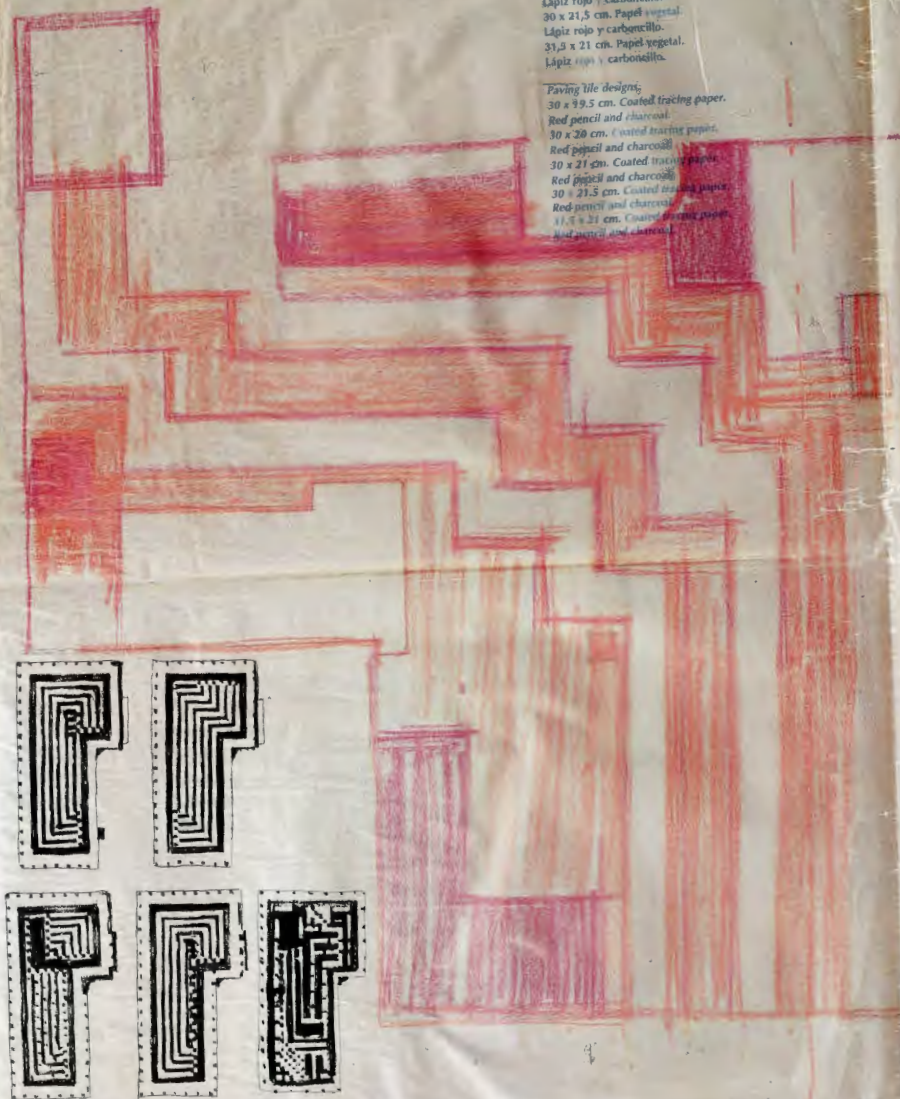


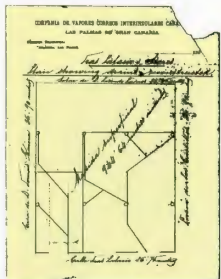
59,5 x 37 cm. Papel vegetal.
Grafito y lápiz rojo.
Como en otros edificios, el proyecto no acababa hasta que se definían todos los detalles.
59,5 x 37 cm. Coated tracing paper.
Graphite and red pencil.
As in his other buildings, this project was not completed until all the details were worked out.

Diseños de pavimentos.

30 x 19,5 cm. Papel vegetal.
 Lápiz rojo y carboncillo.
 30 x 20 cm. Papel vegetal.
 Lápiz rojo y carboncillo.
 30 x 21 cm. Papel vegetal.
 Lápiz rojo y carboncillo.
 30 x 21,5 cm. Papel vegetal.
 Lápiz rojo y carboncillo.
 31,5 x 21 cm. Papel vegetal.
 Lápiz rojo y carboncillo.

Paving tile designs.
 30 x 19.5 cm. Coated tracing paper.
 Red pencil and charcoal.
 30 x 20 cm. Coated tracing paper.
 Red pencil and charcoal.
 30 x 21 cm. Coated tracing paper.
 Red pencil and charcoal.
 30 x 21.5 cm. Coated tracing paper.
 Red pencil and charcoal.
 31.5 x 21 cm. Coated tracing paper.
 Red pencil and charcoal.

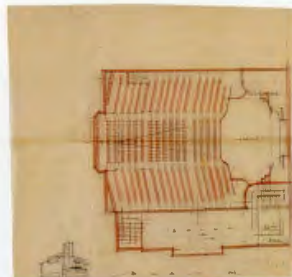




20,5 x 26,5 cm. Papel común.
Tinta de color rojo y negro.
20.5 x 26.5 cm. Ordinary paper.
Red and black ink.

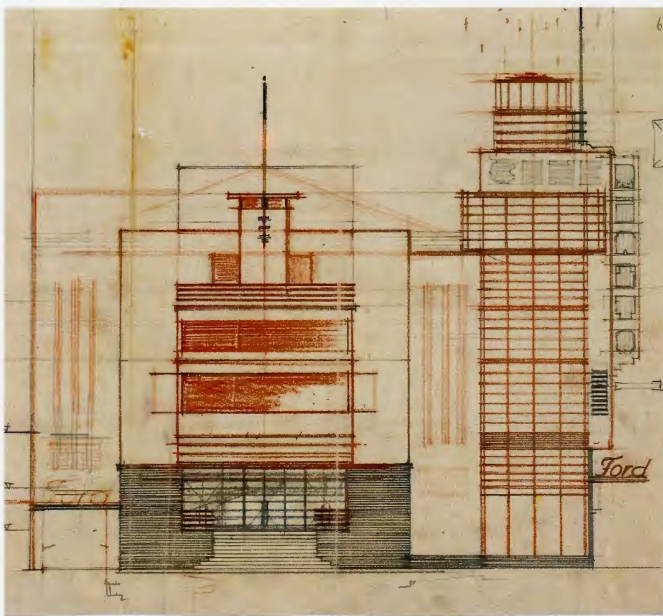
1931 Rialto Cinema

42 x 40 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
42 x 40 cm. Coated tracing paper. Graphite and red ink.



Cine Rialto

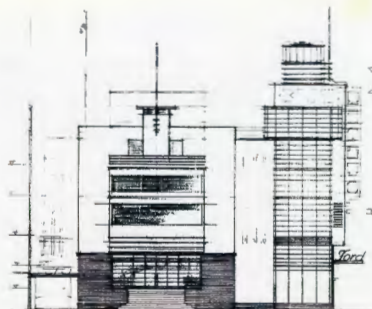
C/Bravo Murillo, 3 esq. Eduardo



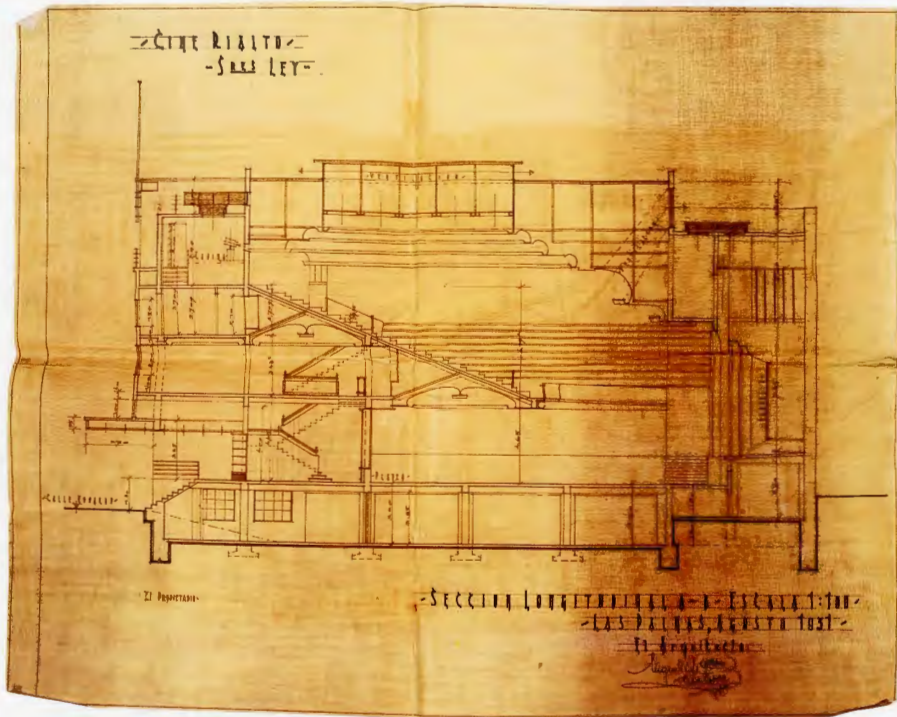
33 x 30 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
33 x 30 cm. Coated tracing paper.
Graphite and red pencil.



61 x 32 cm. Papel vegetal. Grafito.
61 x 32 cm. Coated tracing paper. Graphite.

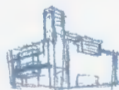


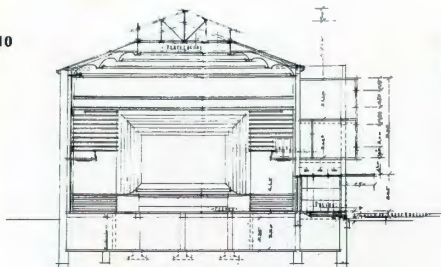
30,5 x 32 cm. Papel vegetal. Grafito.
30,5 x 32 cm. Coated tracing paper. Graphite.



49 x 40 cm. Papel tela. Copia.
49 x 40 cm. Linen paper. Copy.

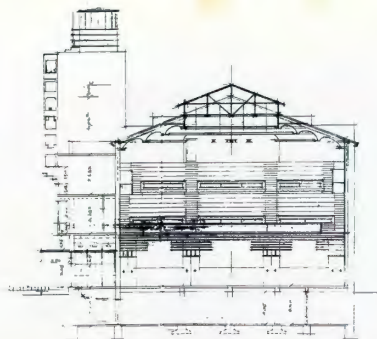
72,5 x 27 cm. Papel croquis. Grafito y
lápiz rojo.
72,5 x 27 cm. Tracing paper. Graphite
and red pencil.



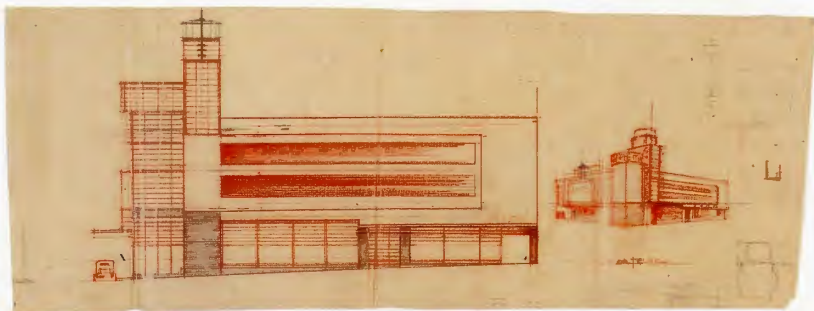


49,5 x 39 cm. Papel vegetal. Grafito.
49.5 x 39 cm. Coated tracing paper. Graphite.

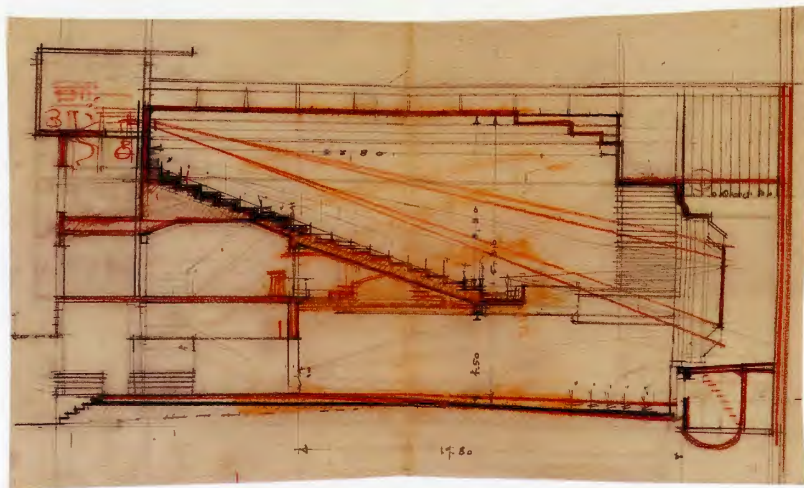
Cine Rialto Rialto Cinema



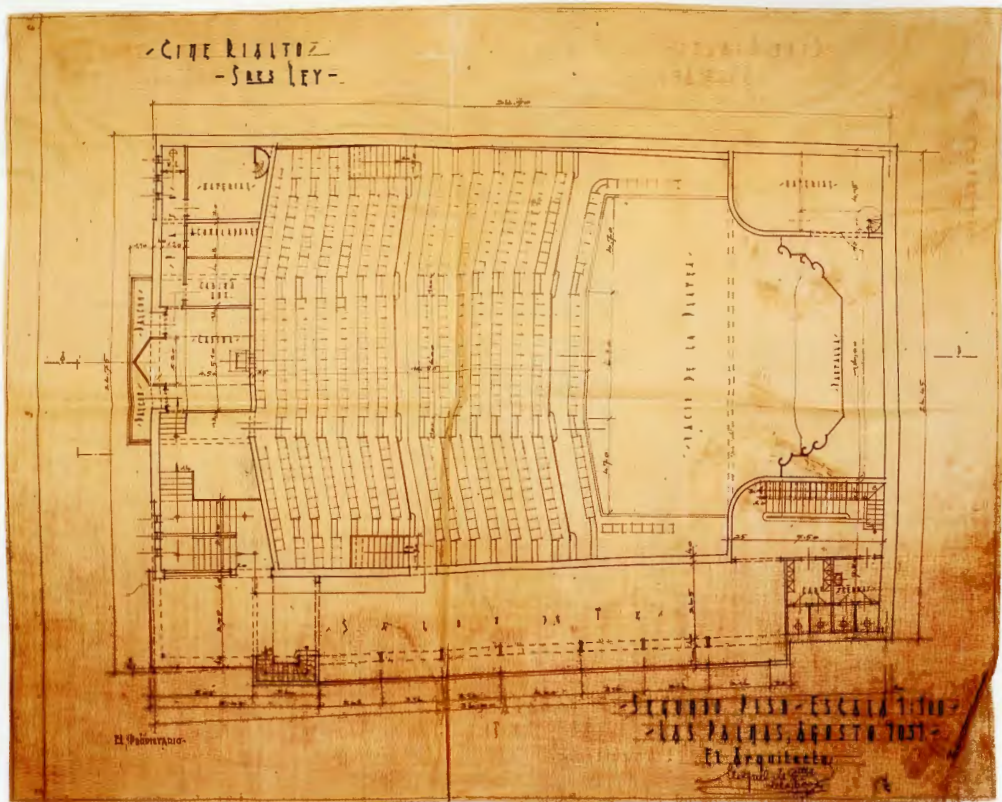
47 x 39 cm. Papel vegetal. Grafito.
47 x 39 cm. Coated tracing paper. Graphite.



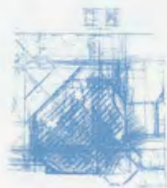
72,5 x 27 cm. Papel Croquis. Grafito y
lápiz rojo.
72.5 x 27 cm. Tracing paper. Graphite
and red pencil.



40 x 24 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices
de color azul y rojo.
40 x 24 cm. Coated tracing paper.
Graphite and blue and red pencil.



50 x 40 cm. Papel tela. Copia.
50 x 40 cm. Linen paper. Copy.



58 x 37 cm. Papel vegetal. Carboncillo.
58 x 37 cm. Coated tracing paper.
Charcoal.

1932
Hollywood Cinema



48,5 x 53 cm. Papel vegetal. Lápices de color rojo y naranja. Foyer.
48,5 x 53 cm. Coated tracing paper and red and blue pencil.

Cine Hollywood

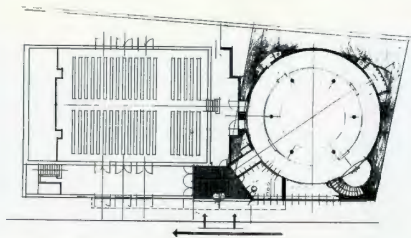
C/Primerero de Mayo, 51



44 x 49 cm. Papel vegetal. Lápices de color azul y rojo. Interior Hollywood.
Foyer.
44 x 49 cm. Coated tracing paper. Blue and red pencil. Hollywood interior.



27 x 17 cm. Papel croquis. Lápiz azul.
27 x 17 cm. Tracing paper. Blue pencil.

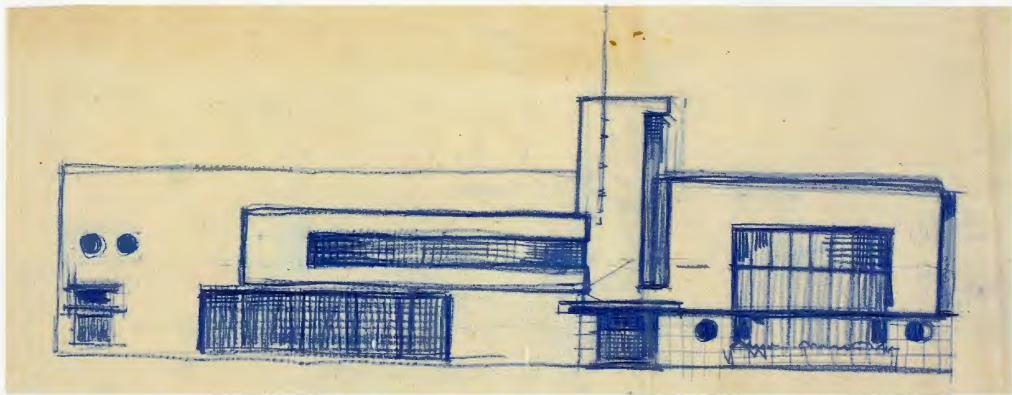


61 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz berengena.

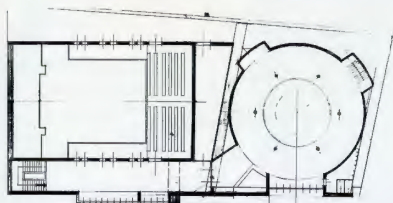
El proyecto consistía en la intervención sobre el cine Avenida reduciendo la sala de butacas con otra planta alta de juegos abierta a la inferior con un hueco circular y cubierta con un lucernario.

61 x 38 cm. Coated tracing paper. Graphite and purple pencil.

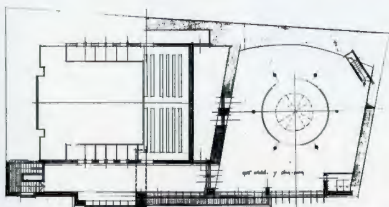
This project entailed modifying the Avenida cinema, decreasing the size of the seating area and building a new floor for games that is open from the bottom with a circular space topped by a skylight.



68,5 x 27 cm. Papel vegetal. Lápiz azul.
68,5 x 27 cm. Tracing paper. Blue pencil.



61 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color violeta y azul.
61 x 38 cm. Coated tracing paper. Graphite and violet and blue pencil.



59 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz violeta.
59 x 36 cm. Coated tracing paper. Graphite and violet pencil.

Cine Hollywood Hollywood Cinema



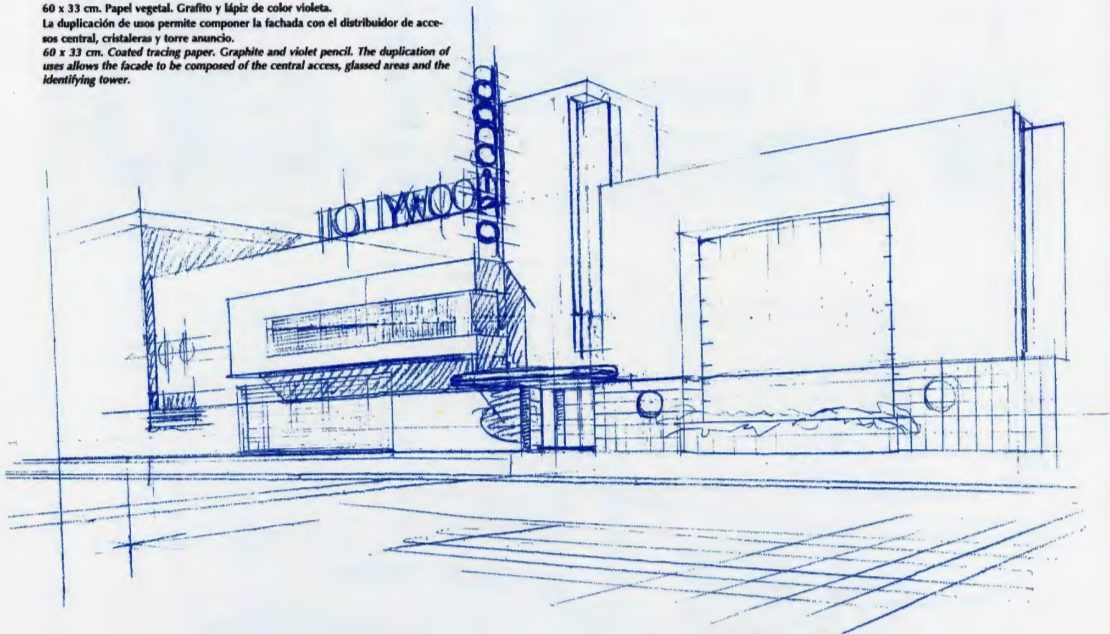
80 x 34 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
80 x 34 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.



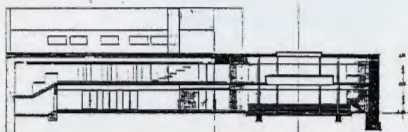
60 x 33 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color violeta.

La duplicación de usos permite componer la fachada con el distribuidor de accesos central, cristalerías y torre anuncio.

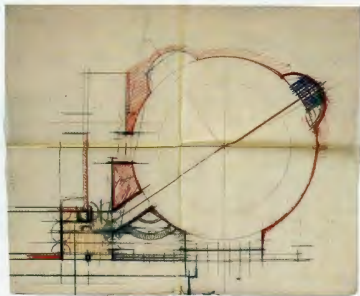
60 x 33 cm. Coated tracing paper. Graphite and violet pencil. The duplication of uses allows the facade to be composed of the central access, glassed areas and the identifying tower.



76 x 44 cm. Papel vegetal. Lápiz azul.
76 x 44 cm. Coated tracing paper. Blue pencil.



61 x 34 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color violeta.
61 x 34 cm. Coated tracing paper. Graphite and violet pencil.

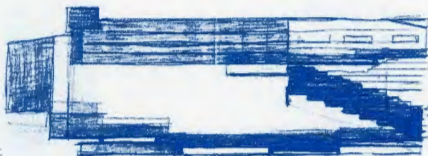


31,5 x 30 cm. Papel vegetal. Grafito y
lápices de color azul rojo y naranja.
31.5 x 30 cm. Coated tracing paper.
Graphite and blue, red and orange pencil.



46 x 50,5 cm. Papel vegetal. Grafito y
lápices de color azul y rojo.
46 x 50.5 cm. Coated tracing paper.
Graphite and blue and red pencil.

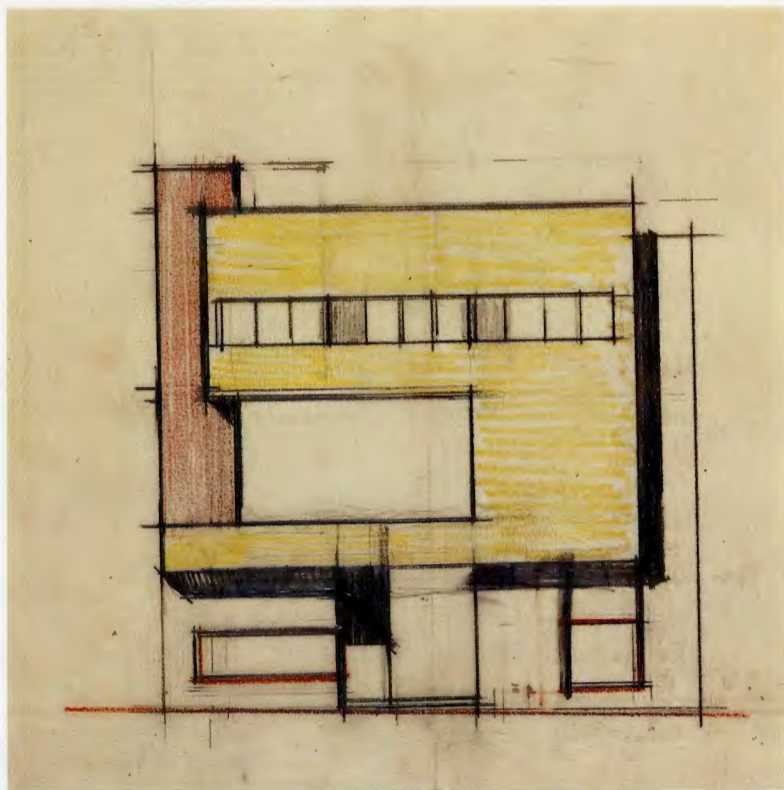
1934
Royal Cinema



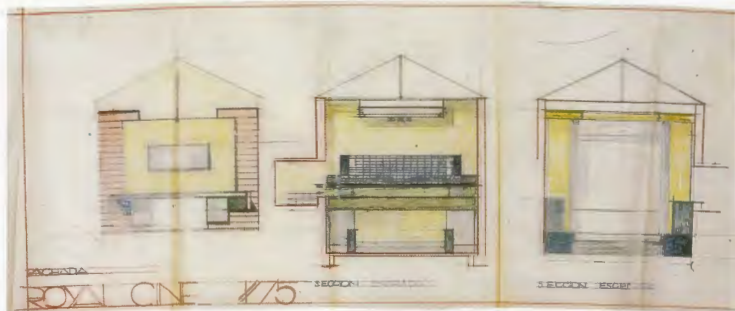
48 x 23 cm. Papel croquis. Grafito.
 48 x 23 cm. Tracing paper. Graphite.

Cine Royal

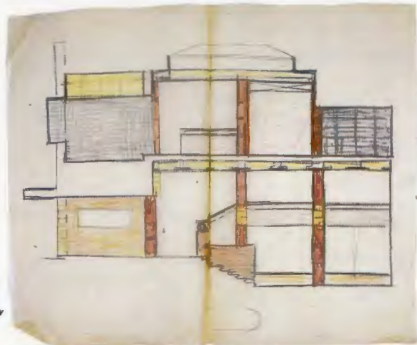
C/León y Castillo, 40



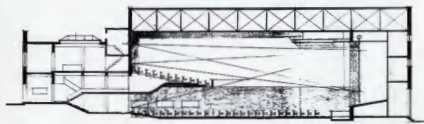
23,5 x 27 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo y amarillo.
 23,5 x 27 cm. Tracing paper. Graphite and red and yellow pencil.



76 x 30 cm. Papel croquis.
Grafito y lápices de color amarillo, rojo,
verde y azul.
76 x 30 cm. Graphite and yellow, red, green
and blue pencil.



42 x 35 cm. Papel croquis. Lápices de
color rojo, amarillo y azul.
42 x 35 cm. Tracing paper. Red, yellow
and blue pencil.



ROYAL CINE
sacacantapico

67 x 31,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color azul y verde.
67 x 31,5 cm. Tracing paper. Graphite, blue and green ink.



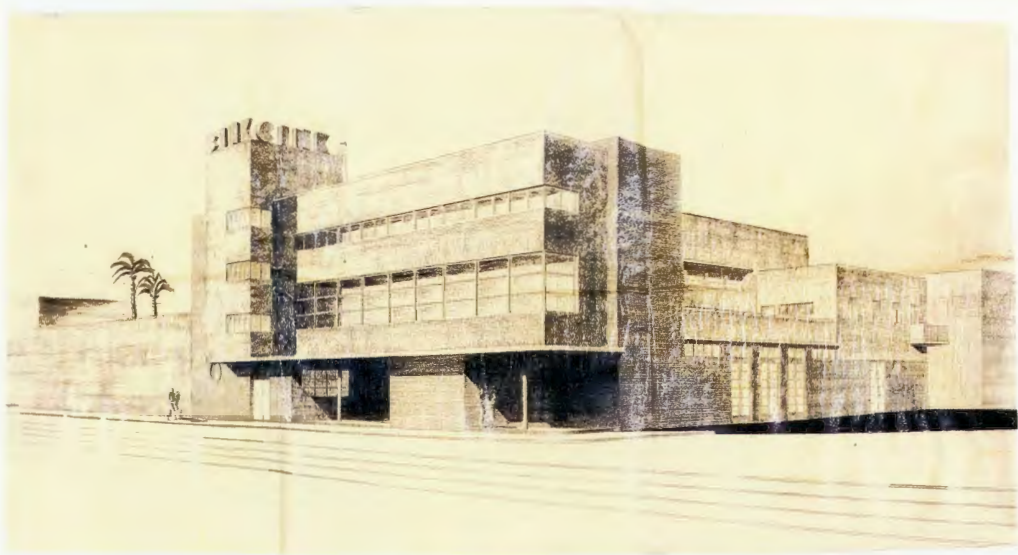
67,5 x 31 cm. Papel croquis. Grafito, lápiz de color azul y lápiz graso negro.
67,5 x 31 cm. Tracing paper. Graphite, blue pencil and black grease pencil.



1936
Victoria Cinema

Cine Victoria

C/Juan Rejón

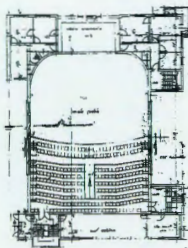


68 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito y tinta.

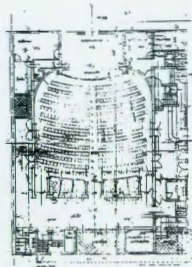
Propuesta de gran calidad volumétrica que no se realizó.

68 x 36 cm. Coated tracing paper. Graphite and ink.

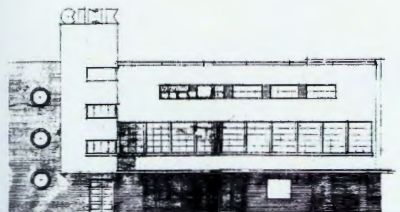
A very interesting arrangement of volumes that was never built.



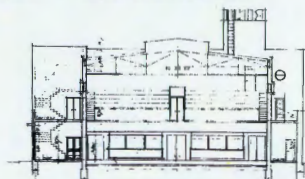
44 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color azul y rosa.
44 x 36. Coated tracing paper. Graphite and blue and pink pencil.



49 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito, lápices de color azul y rosa.
49 x 36 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and pink pencil.



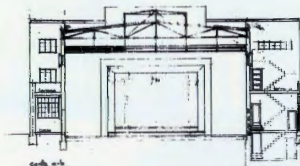
49 x 36 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rosa.
Algunos de los elementos del lenguaje remiten al cine Cuyás.
49 x 36 cm. Coated tracing paper. Graphite and pink pencil.
Some elements of the idiom used are reminiscent of the Cuyás cinema



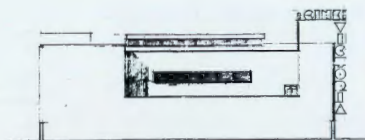
49 x 35,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rosa.
49 x 35.5 cm. Coated tracing paper. Graphite and pink pencil.



49 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
49 x 36 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.



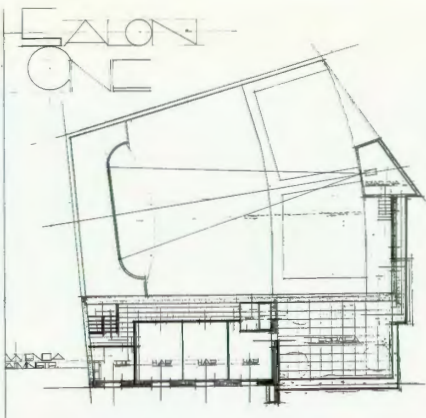
49 x 35,5 cm. Papel vegetal. Grafito, lápices de color azul y rosa.
49 x 35.5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and pink pencil.



48 x 35,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rosa.
48 x 35.5 cm. Coated tracing paper. Graphite and pink pencil.

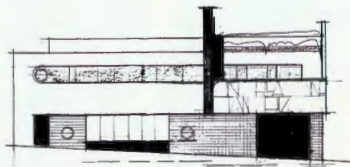
1934 Arucas Cinema

36 x 36 cm. Papel croquis. Grafito, tinta negra y lápiz rojo-verde.
Arucas planta vivienda.
36 x 36 cm. Tracing paper. Graphite, black ink and green and red pencil.
Residential floor in the Arucas building.



Cine Arucas

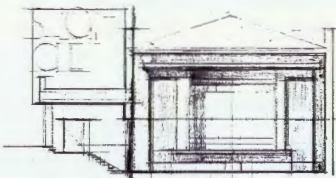
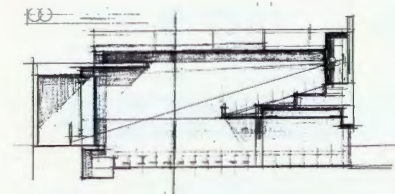
C/ San Juan



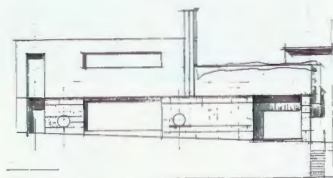
33 x 34 cm. Papel croquis. Grafito.

Salón cine Arucas.

Destaca el gran cartel "Salón-cine" enfrentado a la subida de la calle San Juan.
33 x 34 cm. Tracing paper. Graphite. Arucas cinema. Note the large "Salón-cine" sign facing the San Juan street exit.

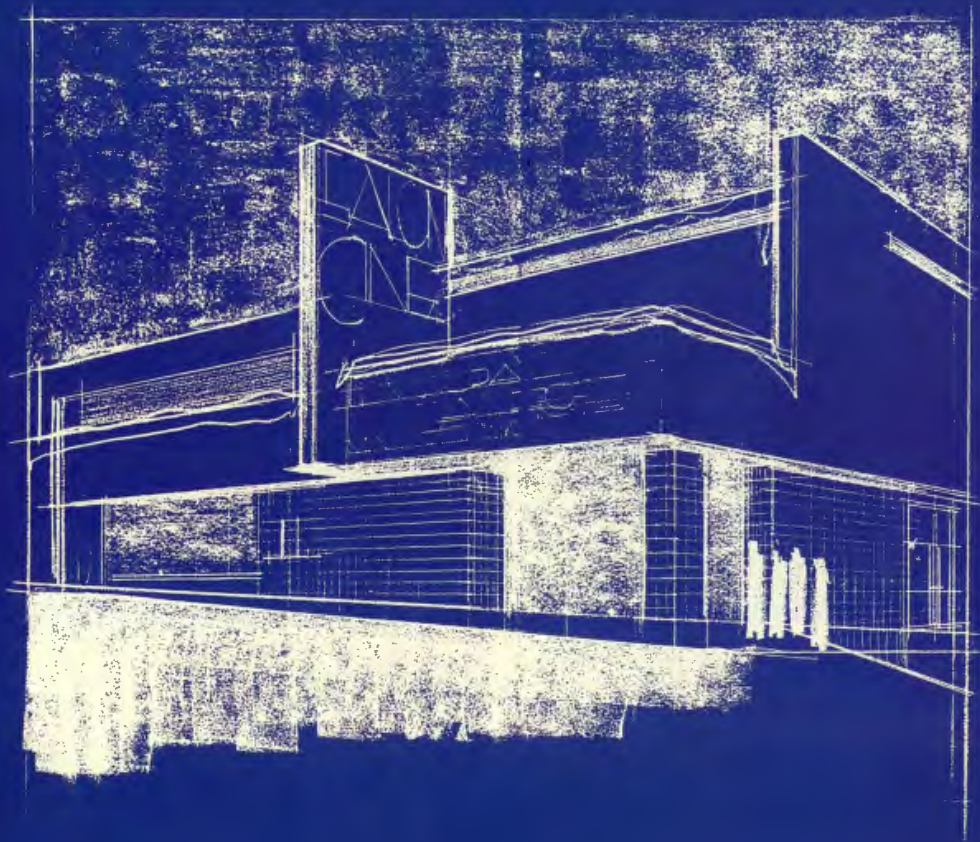


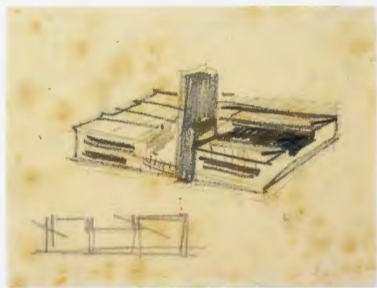
32 x 32 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo. Salón cine.
32 x 32 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.
Cinema interior.



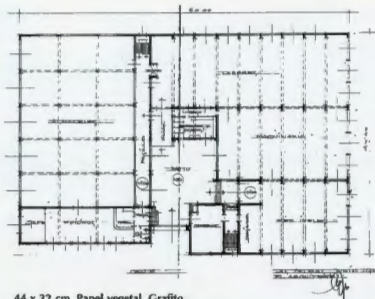
33 x 35,5 cm. Papel croquis. Grafito, tinta negra, lápiz azul, amarillo, verde y rosa.

33 x 35,5 cm. Tracing paper. Graphite, black ink, and blue, yellow green and pink pencil.





1937 Fuentes Factory

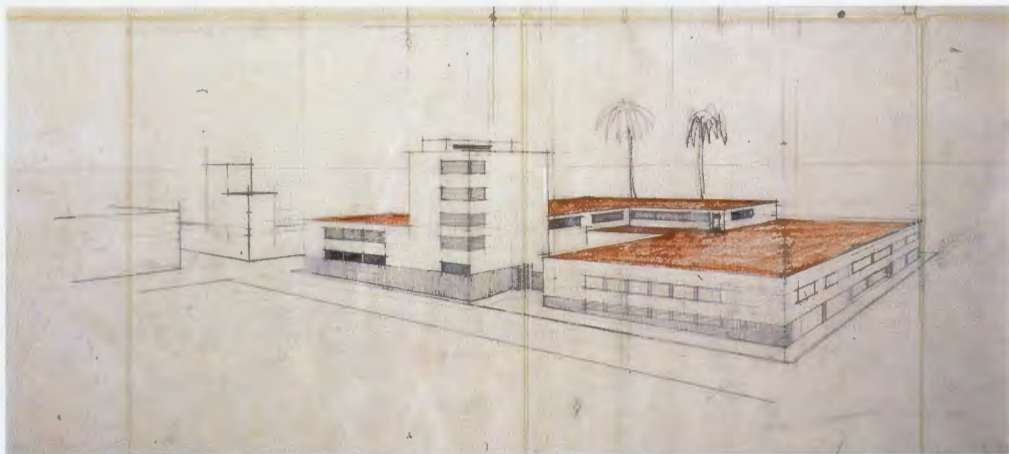


22 x 25 cm. Papel copia. Grafito.
22 x 25 cm. Copy paper. Graphite.

44 x 32 cm. Papel vegetal. Grafito.
44 x 32 cm. Coated tracing paper. Graphite.

Fábrica Fuentes

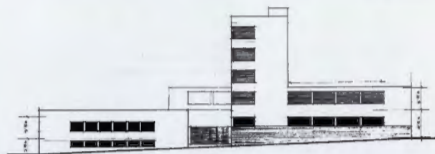
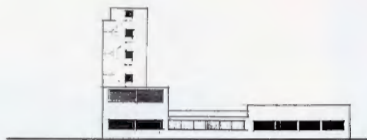
C/Pío XII, 60



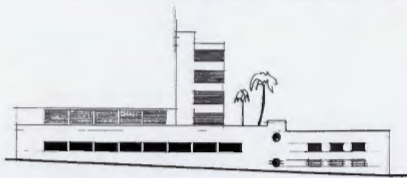
60 x 52 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo.
Esta solución volumétrica fue la realizada. El acceso es por el lado sur.
60 x 52 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil. This project was constructed. The access is on the southern side.

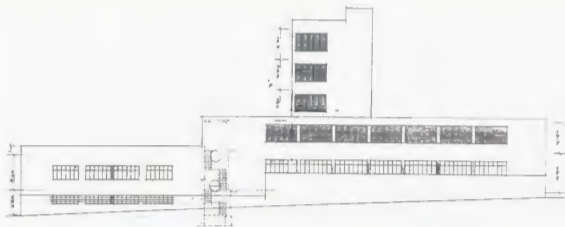


35 x 26 cm. Papel vegetal. Grafito.
35 x 26 cm. Coated tracing paper.
Graphite.

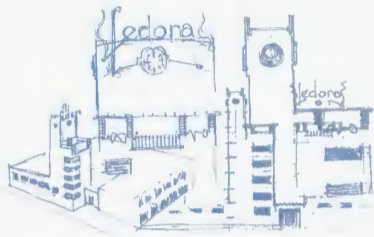


42 x 34 cm. Papel vegetal. Grafito.
F. Fuentes Fábrica de tabaco. 1938
42 x 34 cm. Coated tracing paper.
Graphite.
Fuentes tobacco factory, 1938.





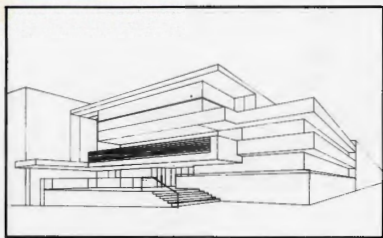
69 x 35 cm. Papel vegetal. Grafito.
Fábrica de Tabacos de D. Fuentes.
69 x 35 cm. Coated tracing paper.
Graphite. Fuentes tobacco factory.



21 x 14 cm. Papel croquis. Grafito.
La torre fue ampliada con un cuerpo
para el reloj y el leterero de la fábrica.
21 x 14 cm. Tracing paper. Graphite.
The tower was enlarged through the
addition of a body for the clock and the
sign.

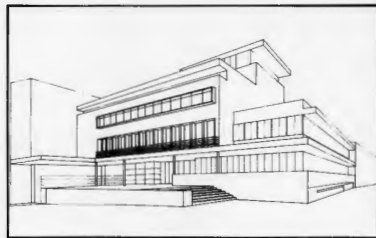


27 x 32 cm. Papel croquis. Grafito.
La Torre y su tratamiento formal se
convirtieron en un hito para el barrio
de Alcaravanas.
27 x 32 cm. Tracing paper. Graphite.
The tower and its formal treatment
made it a landmark in the
Alcaravanas neighbourhood.



Axonométrica realizada por T. Edo Fierro.
Axonometric drawing by T. Edo Fierro.

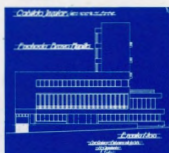
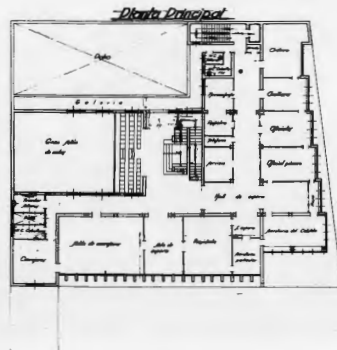
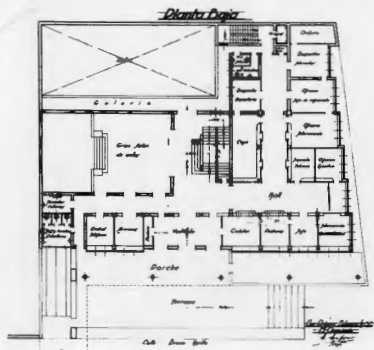
1934 Island Council

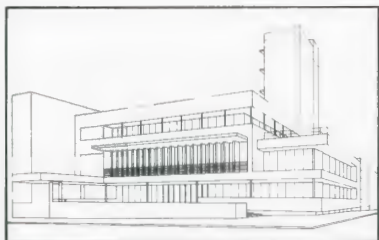


Axonométrica realizada por T. Edo Fierro.
Axonometric drawing by T. Edo Fierro.

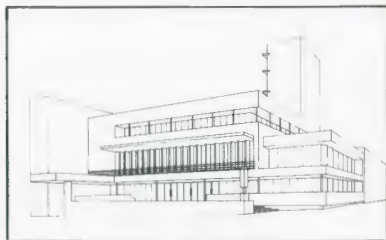
Cabildo Insular

C/Bravo Murillo, 23





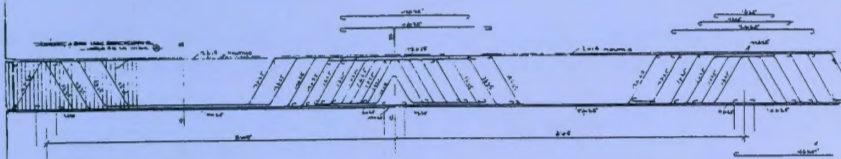
Axonométrica realizada por T. Edo Fierro.
Axonometric drawing by T. Edo Fierro.



Axonométrica realizada por T. Edo Fierro.
Axonometric drawing by T. Edo Fierro.

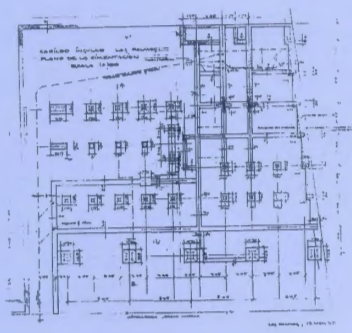
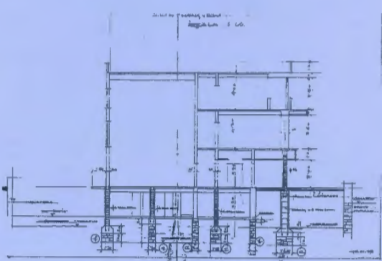
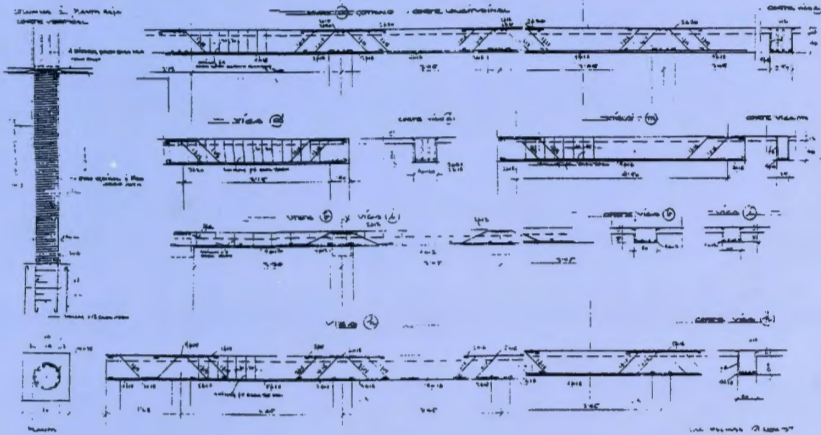


CARILLO INCLINAR LAS PÁGINAS ESCALA 1:25 y 1:10
 PLAN DE LAS VIGAS DE LA GRAN TORRE.



EL CARILLO INCLINAR LAS PÁGINAS LAS LETRAS CORRESPONDIENTES A LA PARTE DEL DISEÑO
 DETALLE PARA LOS TRABAJOS DE HORNOS ARMADOS.

ESCALA 1:25



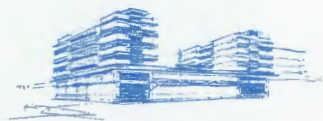


Cabildo Insular
Island Council



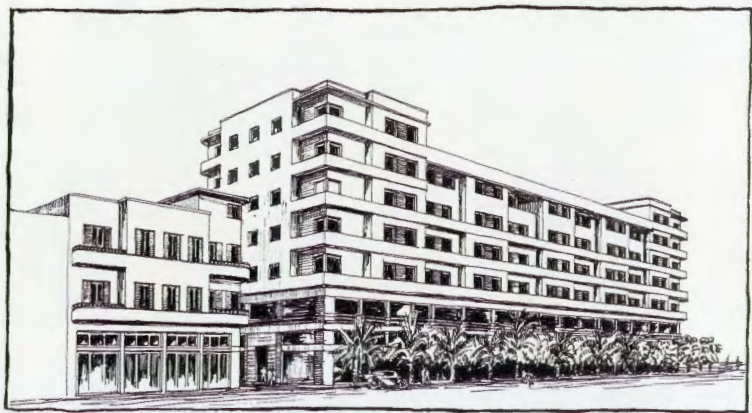


1936
Parque Hotel

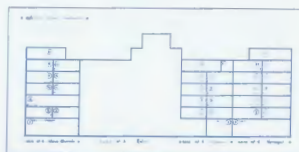


Hotel Parque

C/Muelle de Las Palmas, 2, 4



34 x 27,5 cm. Papel vegetal. Tinta negra.
34 x 27.5 cm. Coated tracing paper.
Black ink.

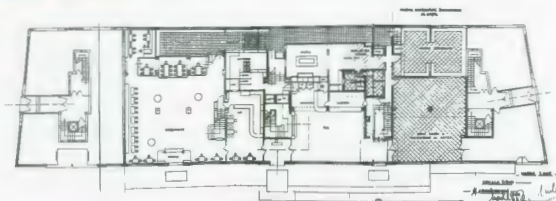


43,5 x 21 cm. Papel heliográfico.
43.5 x 21 cm. Heliographic paper.



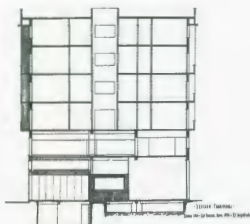
78 x 28 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
78 x 28 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.

Hotel Parque Parque Hotel

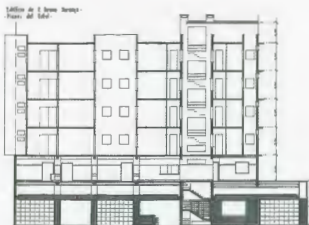


86 x 35 cm. Papel vegetal. Lápiz rojo y tinta de color rojo y negro. Con el tiempo, parte de los otros edificios se integró en el hotel.

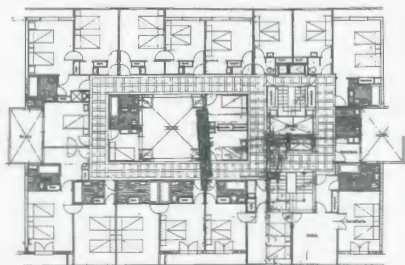
86 x 35 cm. Coated tracing paper. Red pencil and black and red ink.
With the passing of time, other buildings were joined to the hotel.



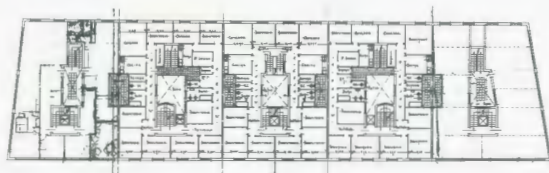
38 x 29,5 cm. Papel vegetal. Tinta negra.
38 x 29,5 cm. Coated tracing paper. Black ink.



38 x 29,5 cm. Papel vegetal. Tinta negra.
38 x 29,5 cm. Coated tracing paper. Black ink.



69 x 50 cm. Papel vegetal y tinta negra.
69 x 50 cm. Coated tracing paper. Black ink.



88,5 x 34 cm. Papel tela. Tintas negra y roja.
En esta fecha, el edificio iba a ser sólo de viviendas.
88,5 x 34 cm. Linen paper. Black and red ink.
At its conception this building was intended to contain only residential units.



89 x 34,5 cm. Papel vegetal. Tinta negra y grafito.

Un mismo proyecto integrado en el volumen. Tres bloques de viviendas y oficinas y un hotel que ocupa un tramo intermedio.

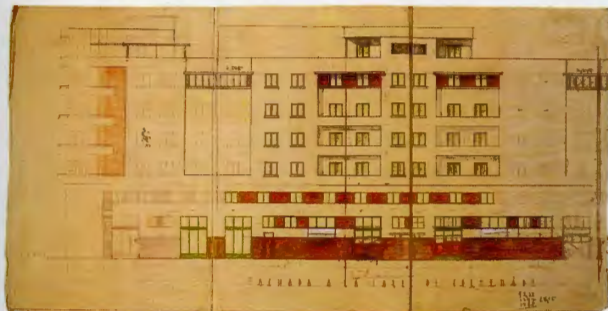
89 x 34.5 cm. Coated tracing paper. Black ink and graphite.

A single project includes three apartment and office blocks and a hotel between them.



76 x 27,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color azul y rojo.

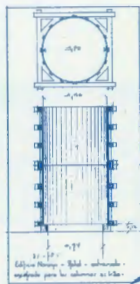
76 x 27.5 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue and red ink.



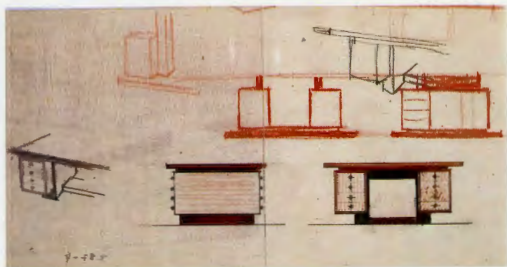
40,5 x 31 cm. Papel copia. Grafito y lápiz rojo.

40.5 x 31. Copy paper. Graphite and red pencil.

Hotel Parque Parque Hotel

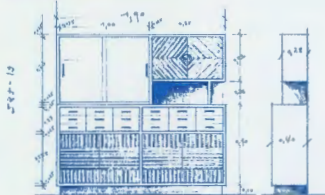


24 x 12 cm. Papel vegetal. Grafito.
24 x 12 cm. Coated tracing paper. Graphite.



34,5 x 17,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
34,5 x 17,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.

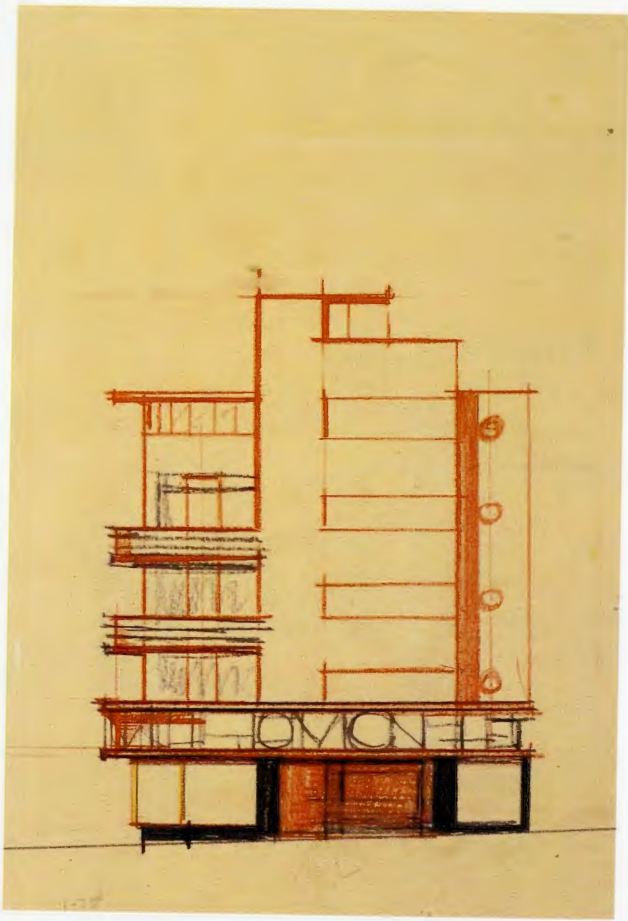
oficina d.bruno naranjo



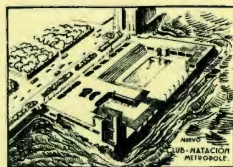
21,5 x 17 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz azul.
21,5 x 17 cm. Coated tracing paper. Graphite and blue pencil.



40,5 x 31 cm. Papel copia. Grafito y lápiz rojo.
40,5 x 31 cm. Copy paper. Graphite and red pencil.



1959 Metropole Swimming Club



CLUB NATACION METROPOLE

Mediante los trabajos realizados, se creó el moderno edificio de recreo que incluye la piscina, el club, el restaurante y el salón de baile, que se encuentra en las inmediaciones del Hotel Metropole. El proyecto se realizó en el año 1959 y se inauguró en el mes de agosto de 1960.

Como resultado de estos trabajos se creó un moderno edificio de recreo que incluye la piscina, el club, el restaurante y el salón de baile, que se encuentra en las inmediaciones del Hotel Metropole. El proyecto se realizó en el año 1959 y se inauguró en el mes de agosto de 1960.

Respecto a los trabajos de los edificios se creó un moderno edificio de recreo que incluye la piscina, el club, el restaurante y el salón de baile, que se encuentra en las inmediaciones del Hotel Metropole. El proyecto se realizó en el año 1959 y se inauguró en el mes de agosto de 1960.

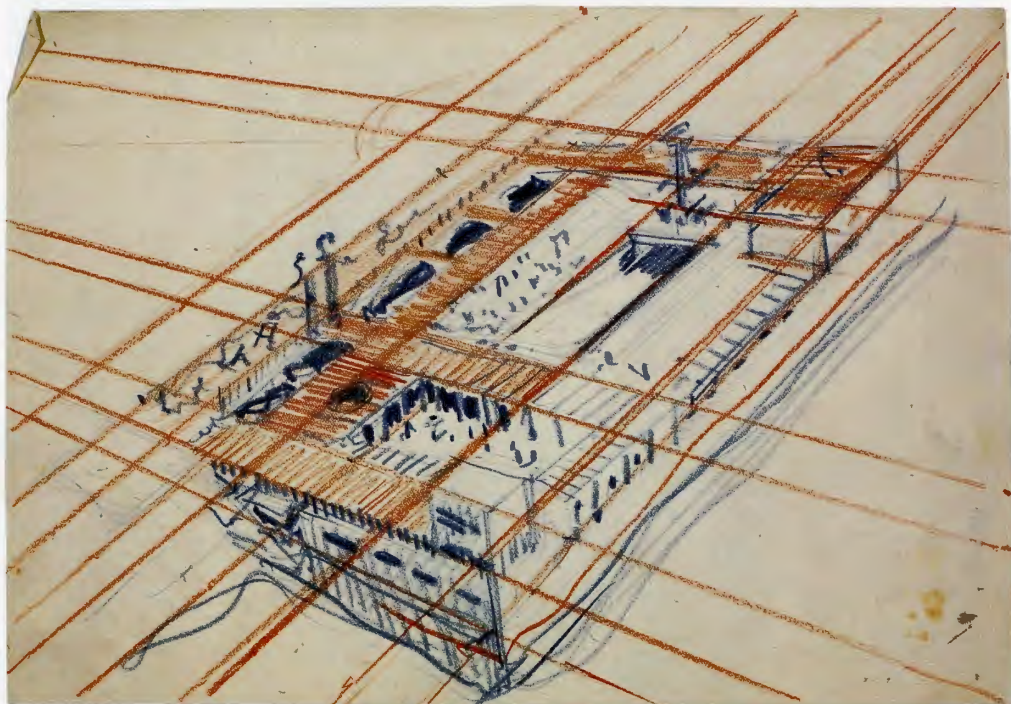
Por los trabajos de recreo que se creó un moderno edificio de recreo que incluye la piscina, el club, el restaurante y el salón de baile, que se encuentra en las inmediaciones del Hotel Metropole. El proyecto se realizó en el año 1959 y se inauguró en el mes de agosto de 1960.

San Francisco de Quito

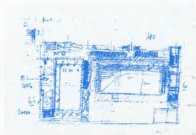
Club Natación Metropole

Paseo Alonso Quesada, s/n

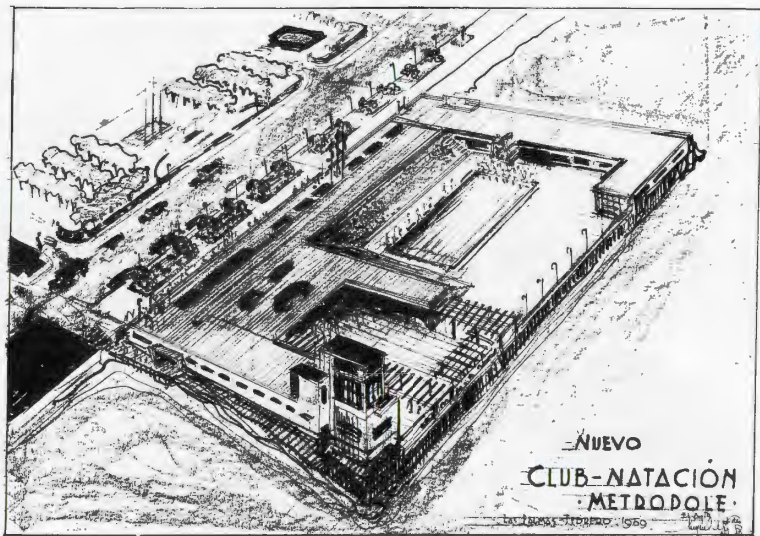
31 x 21 cm. Folio. Hoja de libro.
31 x 21 cm. Foolscap page of book.



31 x 21 cm. Folio. Lápices de color rojo y azul.
31 x 21. Foolscap. Blue and red pencil.



31 x 21 cm. Folio. Lápices de color azul,
rojo y grafito.
31 x 21 cm. Foolscape. Red and blue pencil.

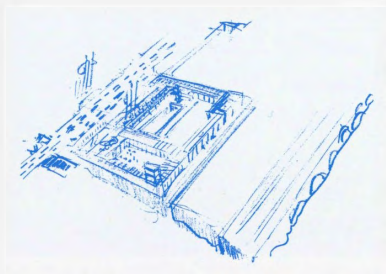


62 x 43 cm. Papel. Lápices de color rojo,
azul, verde, marrón y tinta negra.
Firmado y fechado por MMFT en febrero
del 59.

La idea original dejaba una gran terraza a nivel del paseo y una torre al sur, además de la piscina y una serie de dependencias a cota inferior.

62 x 43 cm. Paper. Red, blue, green,
brown and black ink. Signed and dated
by MMFT in February, 1959.

The original idea showed a large terrace on the boardwalk level and a tower at the southern extreme, as well as the swimming pool and several outbuildings at ground level.



31 x 21 cm. Folio. Lápices de color rojo y
azul.
31 x 21 cm. Foolscape. Red and blue pencil.

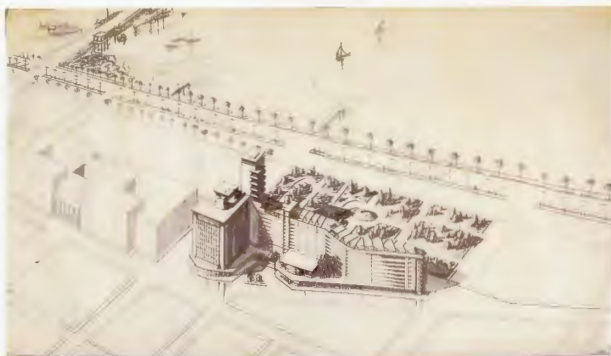
1958 *Sailors' Home*



34 x 27,5 cm. Papel vegetal. Tinta negra.
34 x 27,5 cm. Coated tracing paper.
Black ink.

Casa del Marino

C/Simón Bolívar, 15 esq. León y Castillo, 322



99 x 53 cm. Copia en papel heliográfico.
99 x 53 cm. Copy on heliographic paper.



Estudios del tratamiento del volumen
residencial.

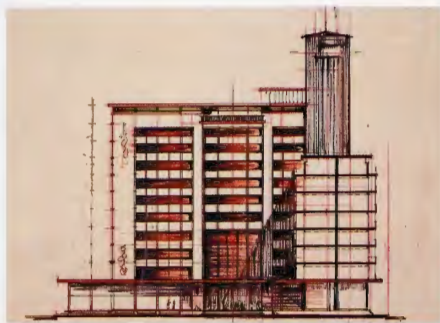
35 x 21,5 cm. Papel grueso. Tinta
negra, grafito y lápiz rojo.
Studies for dealing with residential
volumes.

35 x 21,5 cm. Plate paper. Black ink,
graphite, and red pencil.

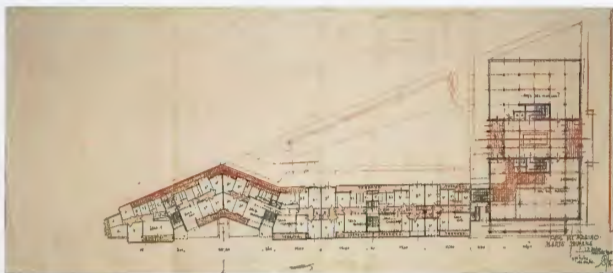
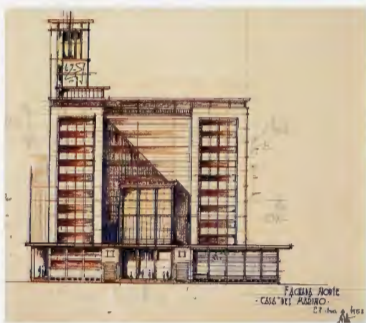




40 x 19 cm. Papel vegetal. Tinta negra, grafito y lápiz rojo.
40 x 19 cm. Black ink, graphite and red pencil.



41 x 34 cm. Papel vegetal. Tinta negra, pastel rojo y lápiz violeta rojizo. Firmado y fechado en noviembre de 1953.
41 x 34 cm. Coated tracing paper. Black ink, red watercolour and violet-reddish pencil. Signed and dated November, 1953.

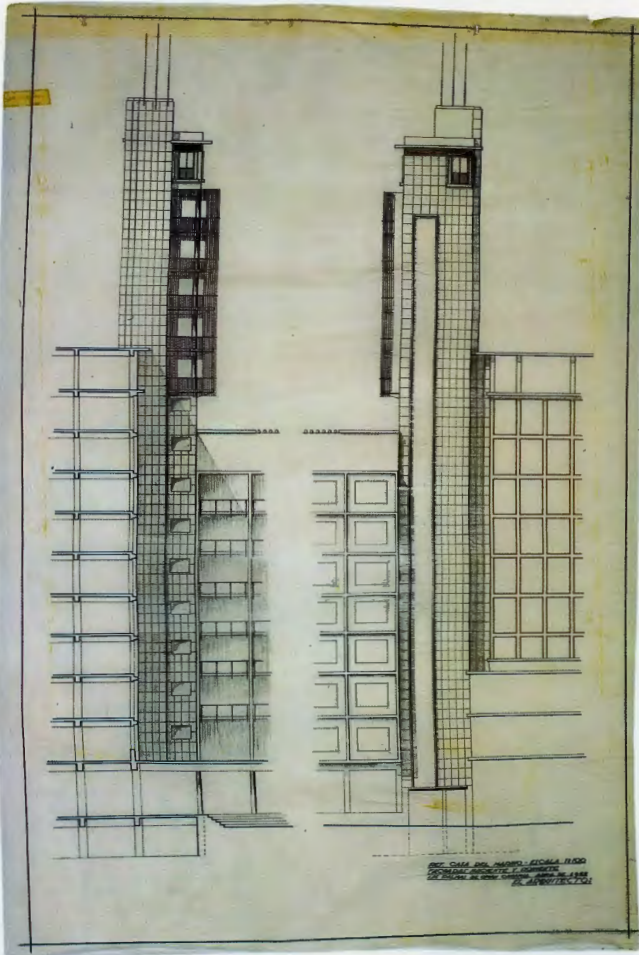


80,5 x 35 cm. Papel grueso. Grafito, tinta negra y lápices de color marrón y rojo.
80,5 x 35 cm. Plate paper. Graphite, black ink and brown and red pencil.

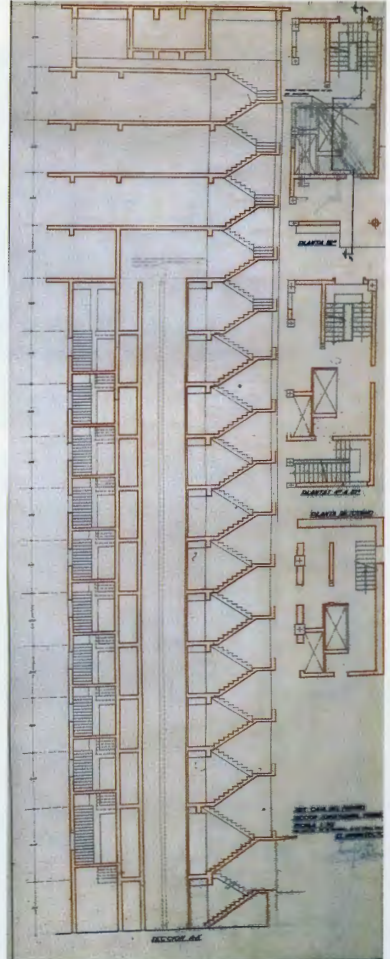


48 x 33 cm. Papel grueso. Tinta negra y lápices de color marrón y rojo.
48 x 33 cm. Plate paper. Black ink and red, yellow, blue, green and brown pencil.

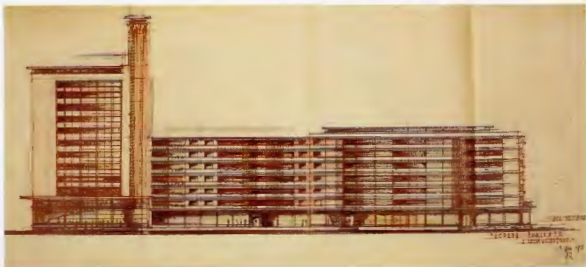
Casa del Marino Sailors' Home



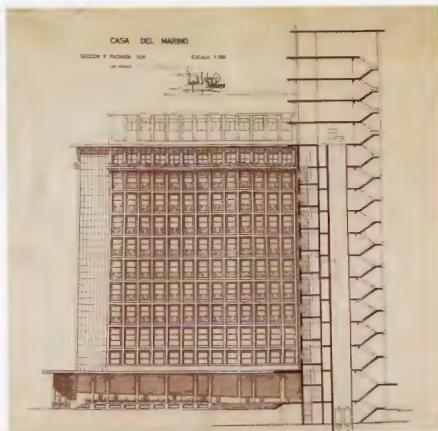
Alzado de la torre
Tower elevation



Sección de la escalera de la torre.
Tower staircase section

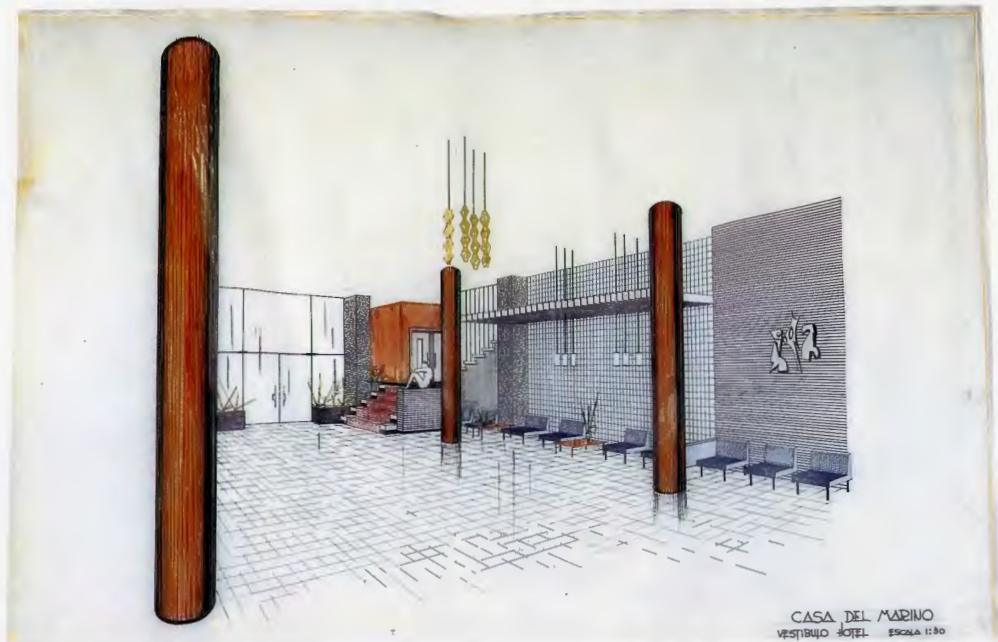
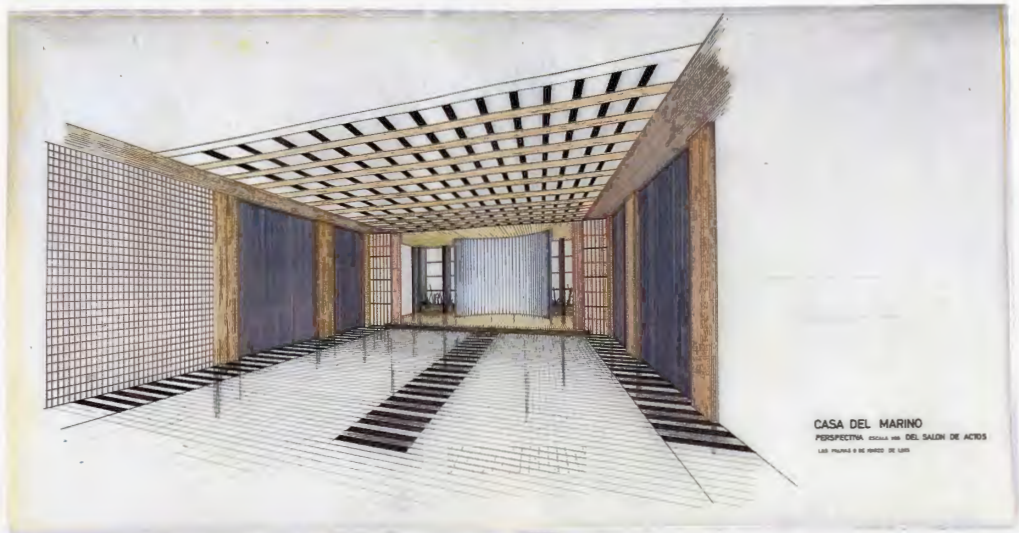


80 x 32,3 cm. Papel grueso. Tinta negra y lápices de color rojo, azul, amarillo y marrón.
80 x 32.5 cm. Plate paper. Black ink and red, blue, yellow and brown pencil.



99 x 53 cm. Copia en papel heliográfico.
99 x 53 cm. Copy on heliographic paper.

Casa del Marino Sailors' Home

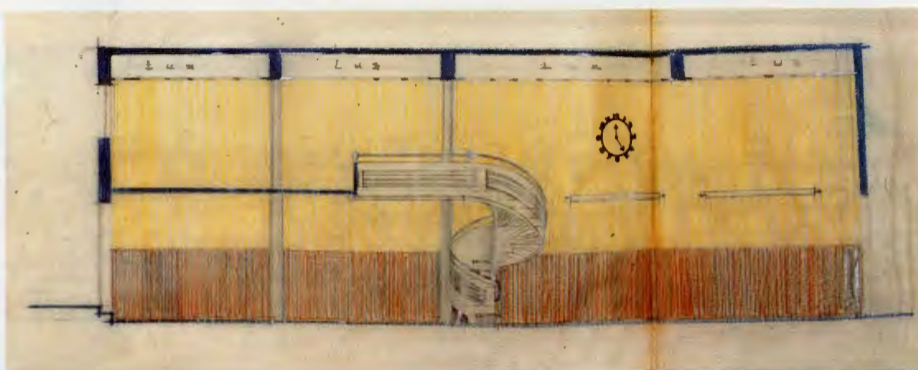
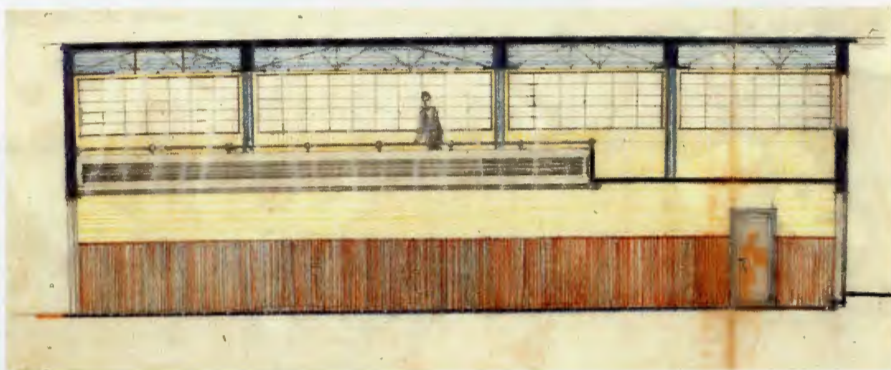
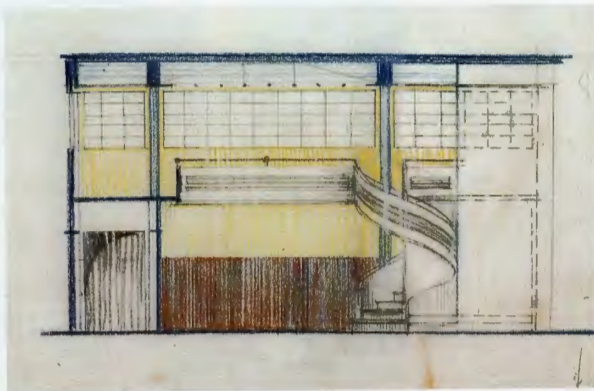




1934
Triana Bar

Bar Triana

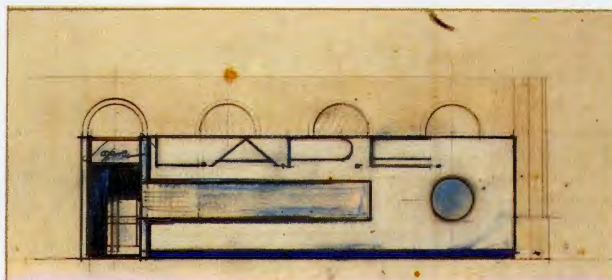
C/Triana



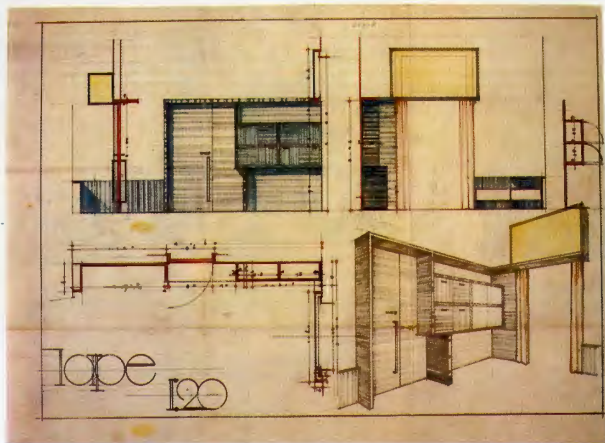
1936
L.A.P.E Shop

Tienda L.A.P.E.

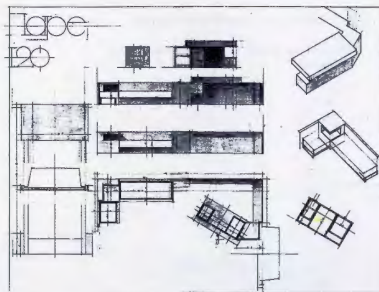
C/Muro



43 x 25 cm. Papel croquis. Graftito, lápiz azul y pastel blanco.
43 x 25 cm. Tracing paper. Graphite, pencil and white pastel.



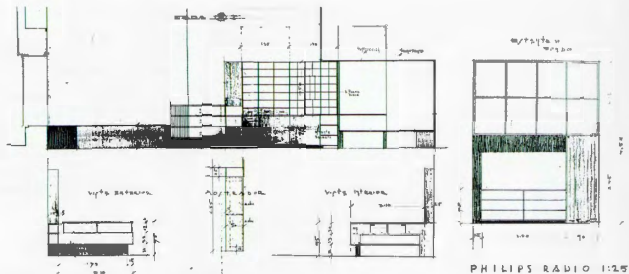
50 x 40 cm. Papel vegetal. Graftito, tinta negra y lápices de color verde, rojo y naranja.
50 x 40 cm. Coated tracing paper. Graphite, black ink and green, red and orange pencil.



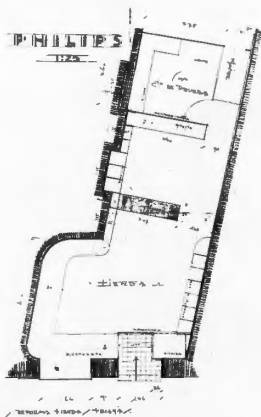
53 x 41 cm. Papel vegetal. Tinta negra, graftito, lápiz rojo y verde.
53 x 41 cm. Coated tracing paper. Black ink, graphite and red pencil.

1934 Philips Shop

Tienda Philips

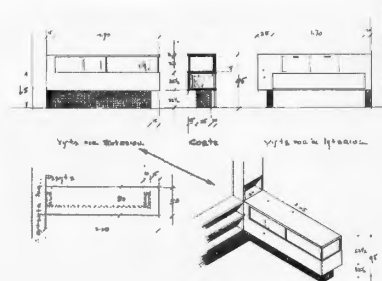


73,3 x 33,3 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo y azul.
73.3 x 33.3 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and blue pencil.

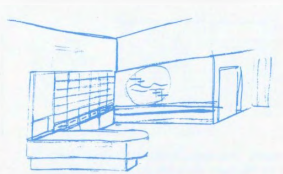


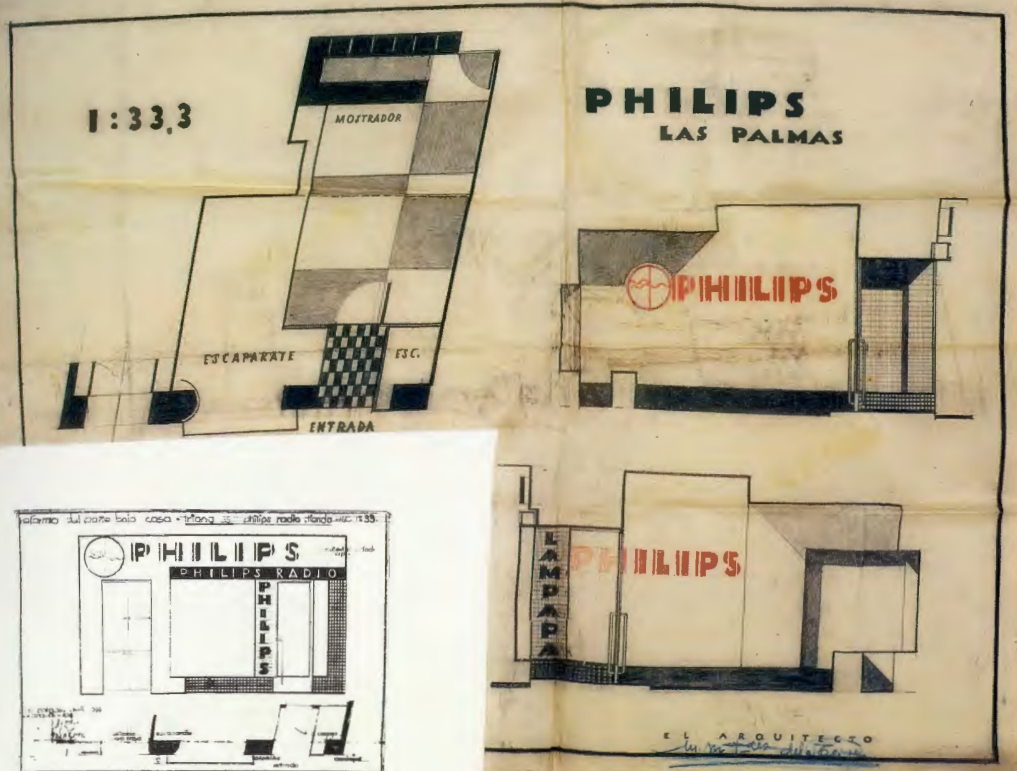
40 x 63,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo y negro.
40 x 63.5 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and black pencil.

23,5 x 15 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo.
23.5 x 15 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.



41 x 36,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo.
41 x 36.5 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.

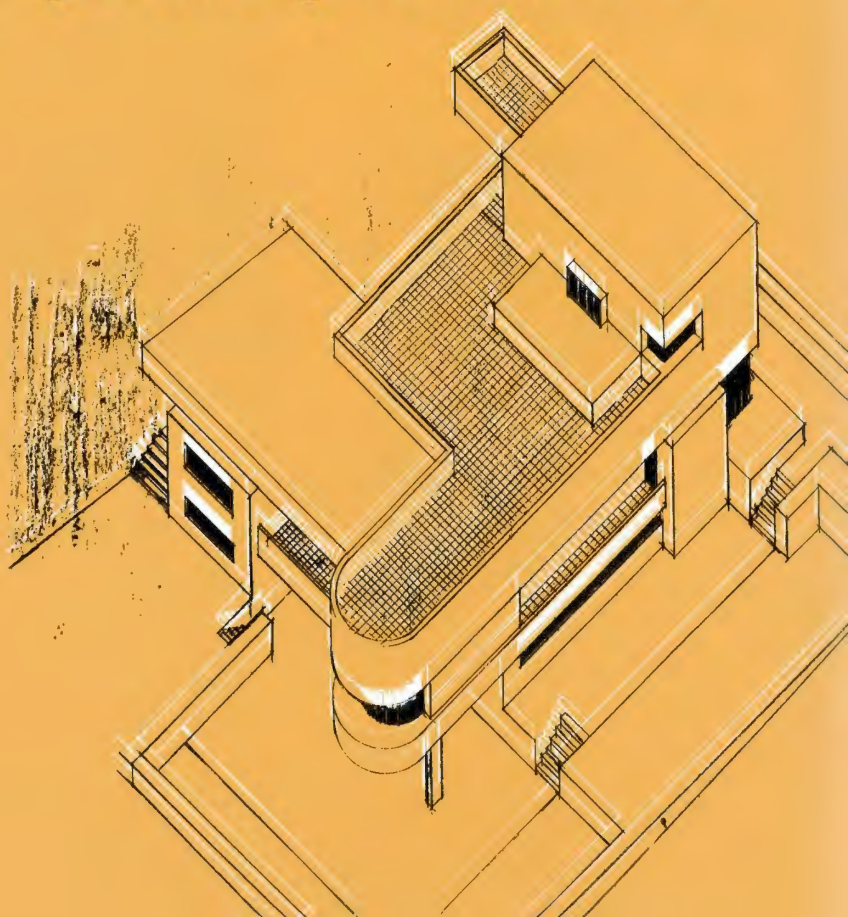




31,5 x 22,5 cm. Papel vegetal. Lápiz graso negro, rojo y azul.
 31.5 x 22.5 cm. Coated tracing paper. Black grease pencil and red and blue pencil.

75 x 52 cm. Papel vegetal. Lápiz negro rojo y azul.
 75 x 52 cm. Coated tracing paper. Black, red and blue pencil.

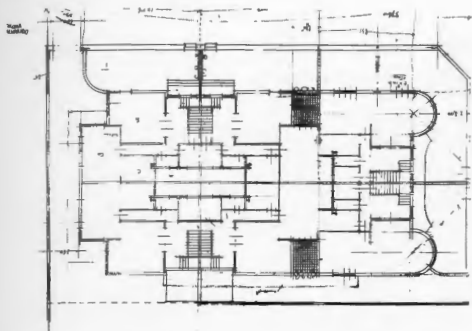
viviendas unifamiliares
single-family houses



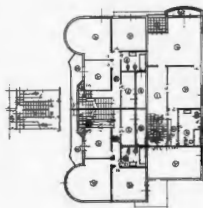


- ⊗ COLONIA ALVARADO 1929 **ALVARADO ESTATE**
c/ Miranda Guerra, 6, 8 esq. León y Castillo
- ⊗ GRUPO QUEVEDO 1931 **QUEVEDO GROUP**
c/ Real de Coello, 5, 7, 9, 11
- ⊗ CASA QUEVEDO 1931 **QUEVEDO HOUSE**
c/ Tomás Quevedo Ramírez, 7
- ⊗ CASA JUAN DOMINGUEZ 1935 **JUAN DOMINGUEZ HOUSE**
c/ Lope de Vega, 10 esq. Zorrilla
- ⊗ CASA BORDES 1930 **BORDES HOUSE**
- ⊗ CASA RUSSO 1932 **RUSSO HOUSE**
c/ Rafael Ramírez, 4
- ⊗ CASA DE LA NUEZ 1933 **DE LA NUEZ HOUSE**
Ctra. General San Mateo esq. Simón Benítez Padilla, 2
- ⊗ CASA SPETH 1932 **SPETH HOUSE**
c/ Rosales, 4
- ⊗ CASA VEGA 1933 **VEGA HOUSE**
c/ Rosales, 2
- ⊗ CASA DE LA FE 1932 **DE LA FE HOUSE**
c/ Greco, 11
- ⊗ CASA LEY-LENTON 1933 **LEY-LENTON HOUSE**
c/ León y Castillo, 295 esq. Doctor Ponce, 1
- ⊗ CASA GONZALEZ 1932 **GONZALEZ HOUSE**
c/ Tiziano, 59
- ⊗ CASA MORALES 1934 **MORALES HOUSE**
- ⊗ CASA GUERRERO 1934 **GUERRERO HOUSE**
- ⊗ CASA PEÑATE 1935 **PEÑATE HOUSE**
c/ Padre Anchieta, 7
- ⊗ CASA FUENTES 1935 **FUENTES HOUSE**
c/ León y Castillo, 285
- ⊗ CASA MULET 1935 **MULET HOUSE**
c/ Francisco Alonso, 1
- ⊗ CASA ARIAS 1935 **ARIAS HOUSE**
c/ Hermanos García de la Torre esq. Rafael Pavía
- ⊗ CASA BONNY 1935 **BONNY HOUSE**
c/ Lope de Vega 275 esq. Zorrilla
- ⊗ CASA GOMEZ 1935 **GOMEZ HOUSE**
c/ Greco, 10
- ⊗ CASA BOSCH 1935 **BOSCH HOUSE**
c/ Greco, 1
- ⊗ CASA LUCENA 1936 **LUCENA HOUSE**
Ciudad Jardín
- ⊗ CASA SIEMENS 1936 **SIEMENS HOUSE**
c/ Saint Saens, 4
- ⊗ CASA VAN HOEY 1939 **VAN HOEY HOUSE**
c/ Pío XII 50 esq. Hermanos García de la Torre
- ⊗ CASA SUAREZ VALIDO 1936 **SUAREZ VALIDO HOUSE**
Ciudad Jardín, 50





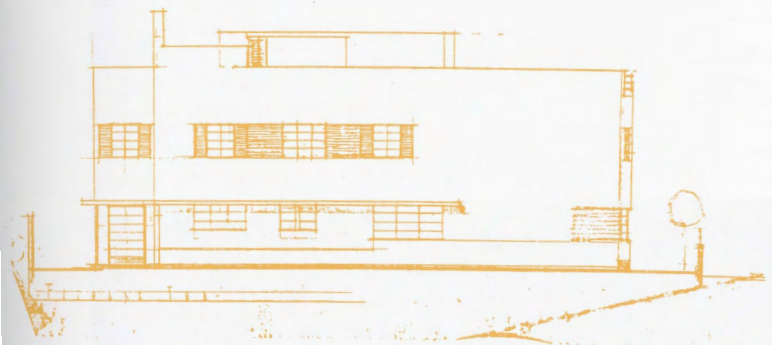
54 x 53 cm. Papel croquis. Grafito. El ajuste dimensional y funcional debía además adecuarse a las líneas del rectángulo perimetral.
54 x 53 cm. Tracing paper. Graphite. The dimensional and functional plan had also to be fitted to the lines of the rectangular perimeter.



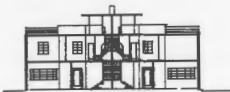
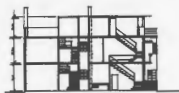
49 x 38 cm. Copia en papel heliográfico.
49 x 38 cm. Copy on heliographic paper.



30 x 39 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
30 x 39 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.

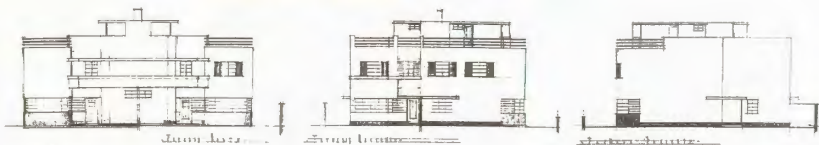


28.5 x 20.5 cm. Papel vegetal. Grafito.
28.5 x 20.5. Coated tracing paper. Graphite.

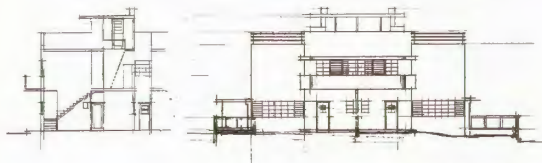


49 x 38 cm. Copia en papel heliográfico.
49 x 38 cm. Copy on heliographic paper.

Colonia Alvarado Alvarado Estate



72 x 21 cm. Papel vegetal. Grafito.
72 x 21 cm. Coated tracing paper.
Graphite.



Papel croquis. Grafito y lápiz rojo.
Tracing paper. Graphite and red pencil.

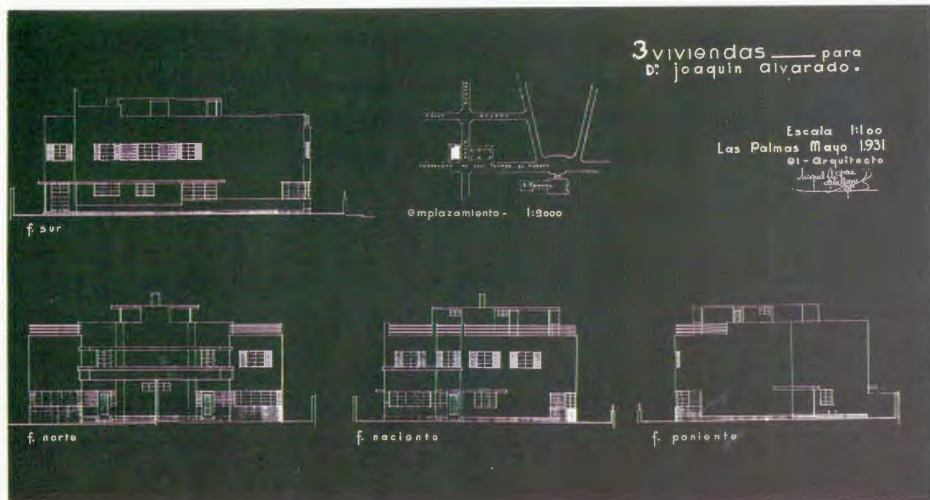


109 x 23 cm. Papel de croquis. Grafito.
Firmado MMFT Las Palmas, mayo de 1931.

La relación entre usos de las habitaciones y tamaño y proporción de huecos revientan en la composición de fachada.
109 x 23 cm. Tracing paper. Signed by MMFT in Las Palmas, May, 1931.
The relation between the uses of the rooms and the size and proportions of the recesses appears in the composition of the facade.



77 x 30 cm. Papel croquis. Grafito.
77 x 30 cm. Tracing paper. Graphite.

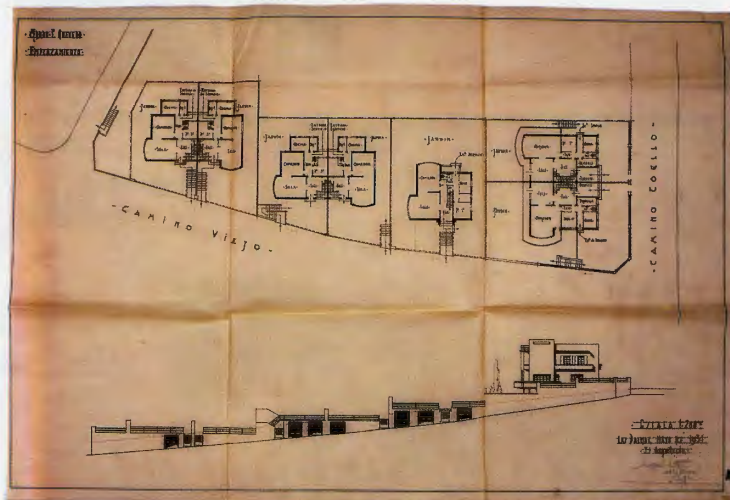


29 x 38 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
29 x 38 cm. Coated tracing paper.
Graphite and red pencil.



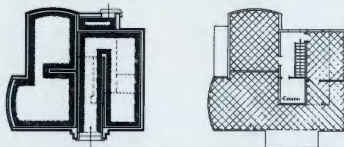
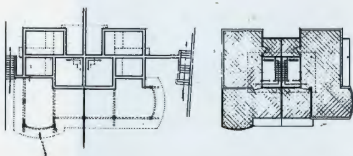
1931 Quevedo Group

Grupo Quevedo C/Real de Coello, 5, 7, 9, 11



112 x 25 cm. Papel de croquis. Graftito. Firmado MMFT Las Palmas, mayo de 1931.

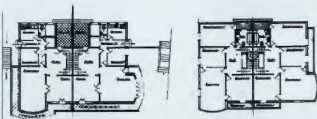
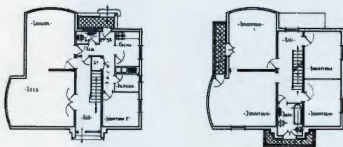
112 x 25 cm. Tracing paper. Graphite. Signed by MMFT in Las Palmas, May, 1931.



72 x 27 cm. Papel de croquis. Tinta roja y negra.

En la casa aislada tanto la sala como el comedor tienen fachada curva.

72 x 27 cm. Tracing paper. Red and black ink. In this freestanding house the living room and kitchen are curved at the facade.



11 x 25 cm. Papel de croquis. Graftito. Firmado MMFT, Las Palmas, mayo 1931.

Las casas pareadas en la esquina disponen de hall y escalera central, con las estancias en "U". Aquí, la sala y el comedor dan al jardín y la cocina, a la fachada.

11 x 25 cm. Tracing paper. Graphite. Signed by MMFT in Las Palmas, May, 1931. These houses, joined at the corner, feature central hallways and stairs, with the rooms arranged in a "U". Here the living and dining rooms give onto the garden, the kitchen, and the facade.

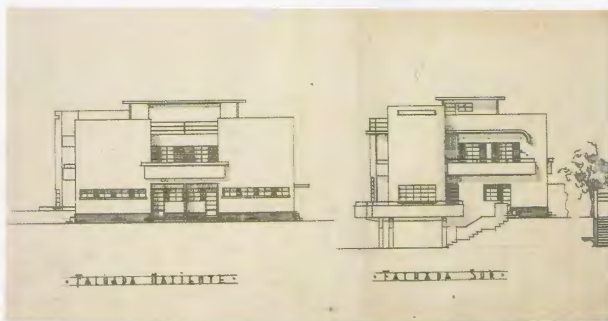




Grupo Quevedo Quevedo Group



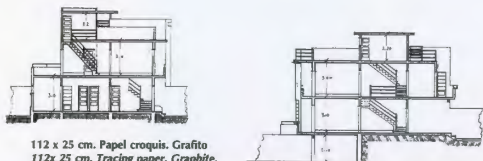
86 x 25 cm. Papel croquis. Tinta.
86 x 25. Tracing Paper. Ink.



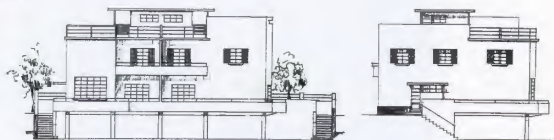
62,5 x 42 cm. Papel de croquis. Tinta. Firmado Las Palmas, mayo de 1931.
Solución para seis viviendas pareadas y una aislada. En los dos primeros grupos, las casas tienen la misma disposición. Aquí, la sala sobresale del bloque compacto con paramento curvo, a sur o a poniente, según la forma del solar.
62,5 x 42 cm. Tracing paper. Ink. Signed in Las Palmas, May, 1931. Project for six semi-detached houses and one free standing unit. In the first two groups, the floor plans are identical. Here the living room projects in a curve from the compact block, either to the south or the west, depending on the shape of the lot.



86 x 25 cm. Papel croquis. Tinta.
86 x 25 cm. Tracing paper. Ink.

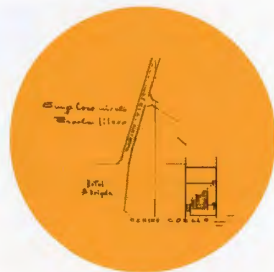


112 x 25 cm. Papel croquis. Grafito.
112x 25 cm. Tracing paper. Graphite.



112 x 25 cm. Papel croquis. Grafito. Firmado MMFT. Las Palmas, 1931.
112 x 25 cm. Tracing paper. Graphite. Signed by MMFT in Las Palmas, May, 1931.

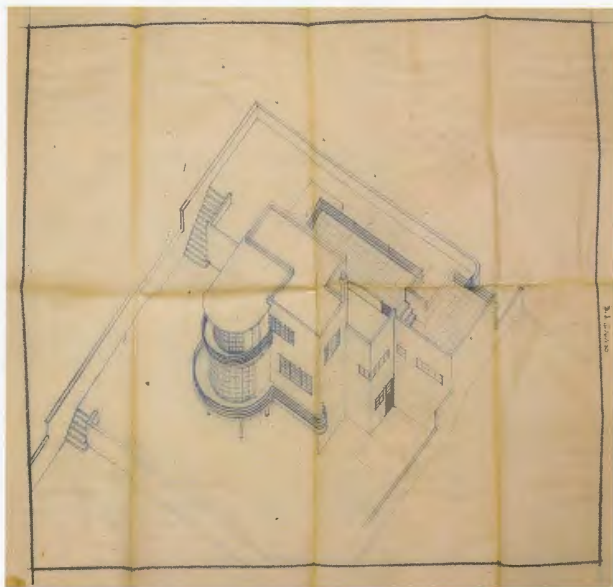
1931
Quevedo house



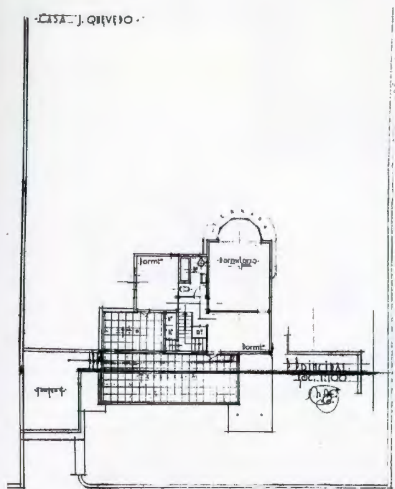
24 x 32 cm. Papel vegetal. Grafito.
 24 x 23 cm. Coated tracing paper.
 Graphite.

Casa Quevedo

C/ Tomás Quevedo Ramírez, 7



55 x 49 cm. Papel vegetal. Lápiz azul.
 El juego de ventanales curvos y terrazas resuelven el
 semicilindro como proa.
 55 x 49 cm. Coated tracing paper. Red pencil.
 The interplay of curved window strips and terraces
 resolves the prow-like semi-cylinder.

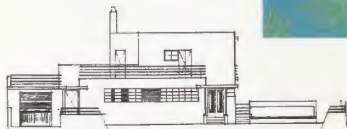


28,5 x 38,5 cm. Papel croquis Grafito.
 28.5 x 38.5 cm. Tracing paper. Graphite.

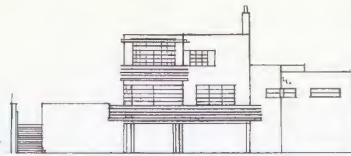


42 x 26 cm. Papel vegetal. Grafito. Sección A-B.
42 x 26 cm. Coated tracing paper. Graphite. Section A-B.

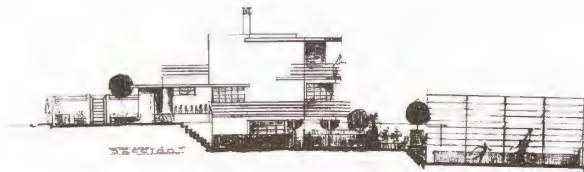
Casa Quevedo Quevedo house



45 x 29 cm. Papel croquis. Grafito. Casa J. Quevedo, firmado por MMFT.
45 x 29 cm. Tracing paper. Graphite. J. Quevedo House, signed by MMFT.



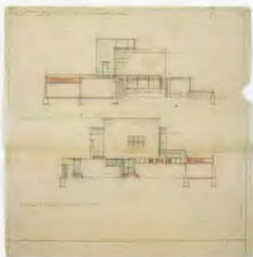
56 x 29 cm. Papel vegetal. Grafito. Firmado por MMFT.
En una casa compacta como ésta, son los huecos y las barandillas dibujadas sin sujeción los que marcan la horizontalidad.
56 x 29 cm. Coated tracing paper. Graphite. Signed by MMFT. In such a compact house as this, the recesses and railings drawn without mountings set off the horizontal plane.



52 x 20 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo, azul y verde.
 Jardín J. Quevedo El Monte.

Las figuras y la sección completa del solar ayudan a narrar el proyecto.
 52 x 20 cm. Coated tracing paper. Graphite and red, blue and green pencil.
 J. Quevedo El Monte garden.

The drawings and the complete side section of the lot help to narrate the project.

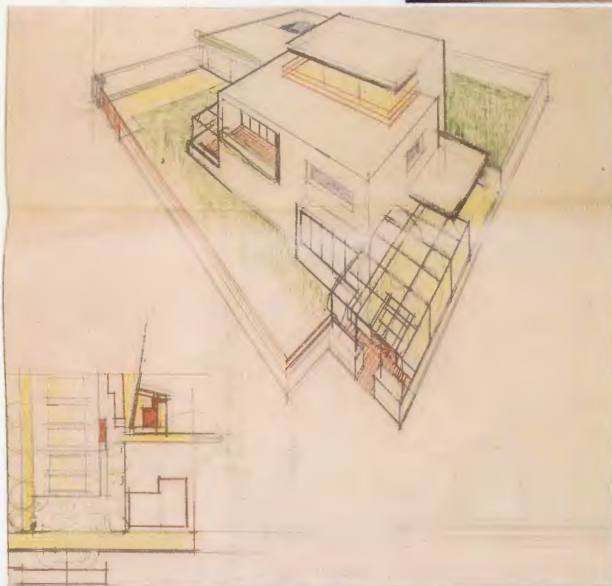


1932 Juan Domínguez House

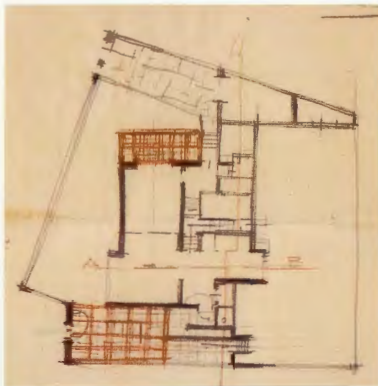
37 x 38 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color rojo y verde. Fachadas norte y poniente.
Hay una gran casuística de huecos y carpinterías con correcciones de tamaño, colocación y compartimentación.
37 x 38 cm. Tracing paper. Graphite and red and green pencil. Northern and western facades.
There is a complex interplay of recesses and woodwork with corrections of sizes, placements and room division.

Casa Juan Domínguez

C/Lope de Vega, 10 esq. Zorrilla



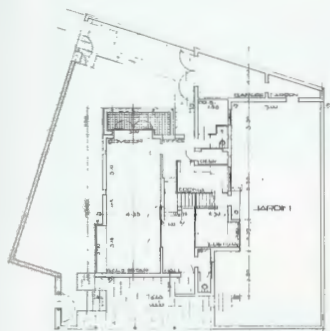
36 x 49,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color azul, rojo, verde y amarillo. Mutua Canaria don Juan Domínguez.
La pérgola, ya en el proyecto, ocupa hoy los dos frentes de la casa.
36 x 49,5 cm. Tracing paper. Graphite and blue, red, green and yellow pencil. Mutua Canaria, Juan Domínguez house.
The pergola, which appeared in the project, now takes up two faces of the house.



36 x 45 cm. Papel croquis. Lápices de colores rojo y azul. Planta baja J, Domínguez.

En este esquema aparece el estar-comedor como un solo espacio.

36 x 45 cm. Tracing paper. Red and blue pencil. Ground floor J, Domínguez. In this drawing the living-dining area is a single space.



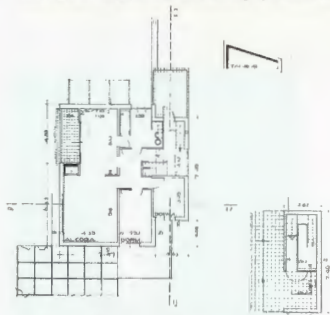
34,5 x 36 cm. Papel tela. Tinta negra y marrón y lápiz de color verde. Planta baja. Firmado y fechado por Miguel Martín en marzo de 1935.

Destaca la circulación perimetral en toda la casa y el gran despiece funcional. Véase la capacidad de integración de los espacios hall-estar y hall-costura.

Un tabique dibujado a posteriori, sin huecos, divide el estar-comedor.

34,5 x 36 cm. Linen paper. Black and brown ink and green pencil.

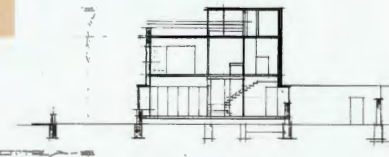
Note the perimetral circulation throughout the house and the highly functional layout, as well as the integration capacity of the living room and hall-wardrobe. An inner wall added later to the drawing separates the dining area.



34,5 x 36,5 cm. Papel tela. Tinta y lápices de color rojo y verde. Planta alta. Firmado y fechado por Miguel Martín en marzo de 1935.

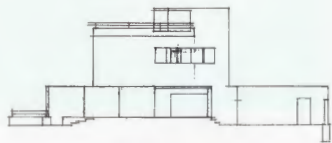
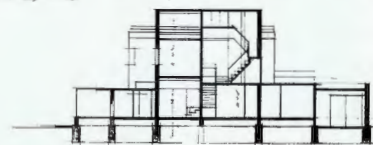
34,5 x 36,5 cm. Linen paper. Ink and red and green pencil.

Top floor. Designed and dated by MMFT in March, 1935.



35,5 x 38,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color rojo y verde. Cortes A-B y C-D.

35,5 x 38,5 cm. Tracing paper. Graphite and red and green pencil. A-B and C-D cross sections.



36,5 x 43 cm. Grafito y lápices de color rojo y verde. Fachada naciente - fachada sur.

Un volumen, aparentemente nimio, para el acceso a la azotea y al lavadero, adquiere una gran plasticidad en el remate en altura de la casa.

36,5 x 43 cm. Graphite and red and green pencil. Eastern and southern facades.

An apparently insignificant volume, providing access to the roof and laundry, acquires great visual beauty in the crowning of the house.



Casa Juan Domínguez
Juan Domínguez House



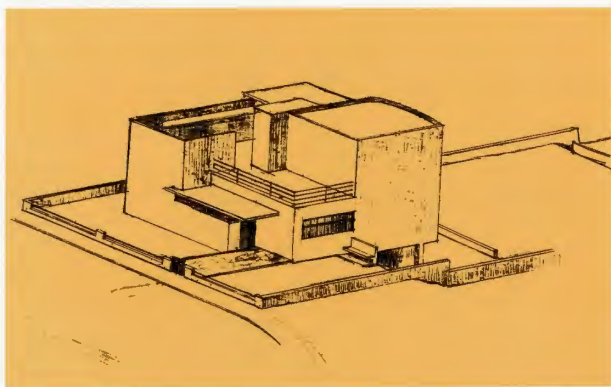


1932 Bordes House

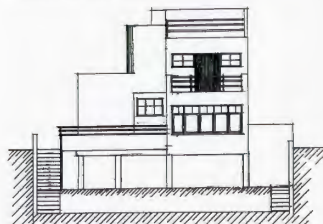


18 x 28 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul.
La escalera, de un solo tramo, es atípica; destaca el solarium en la terraza amurallada.
18 x 28 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil.
The single flight of stairs is atypical. Note the solarium on the walled terrace.

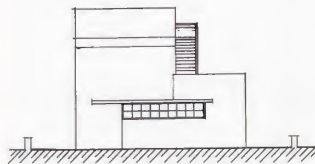
Casa Bordes



38 x 23 cm. Papel copia. Grafito y lápiz azul.
Destaca en este proyecto temprano la volumetría con la terraza amurallada, la marquesina y los huecos rasgados.
38 x 23 cm. Copy paper. Graphite and blue pencil.
Outstanding features of this early work are the proportions of the walled terrace, the cornice and the jagged recesses.



34 x 24 cm. Papel tela. Tinta.
34 x 24 cm. Linen paper. Ink.



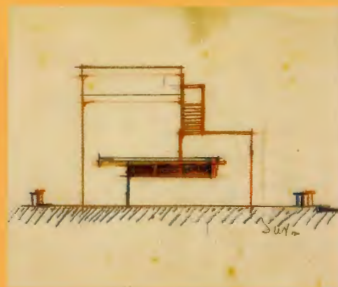
34 x 24,5 cm. Papel tela. Tinta.
34 x 24,5 cm. Linen paper. Ink.



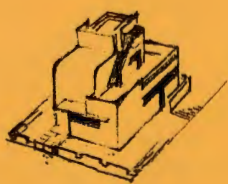
29 x 19 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul.
29 x 19 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil.



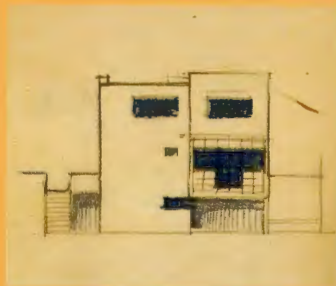
44 x 17 cm. Papel croquis. Grafito.
 Destaca el paramento curvo del volumen que
 ocupa en altura el comedor/dormitorio.
 44 x 17 cm. Tracing paper. Graphite.
 Note the curved face of the upper mass of the
 dining sleeping space.



34 x 22,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color rojo y azul.
 34 x 22.5 cm. Tracing paper. Graphite and red and blue pencil.



24, 5 x 14,5 cm. Croquis. Lápiz azul sobre papel vegetal.
 Sketch. Blue pencil on coated tracing paper.

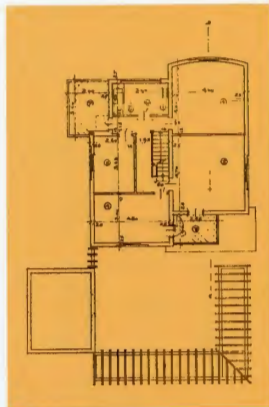


19 x 25 cm. Papel croquis. Lápices de color azul y negro.
 19 x 25 cm. Tracing paper. Graphite and red and blue pencil.

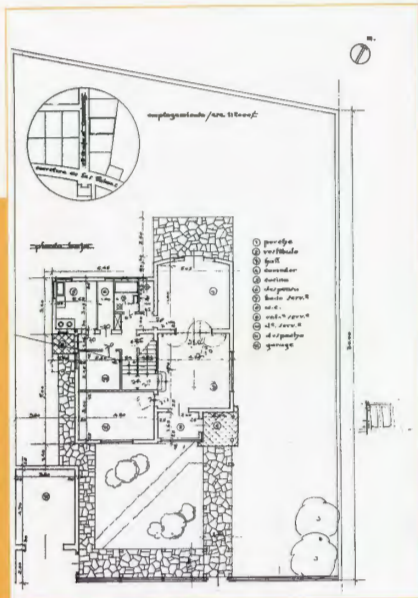
1932 Russo House

Casa Russo

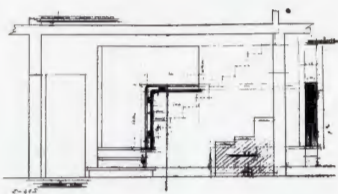
C/Rafael Ramírez, 4



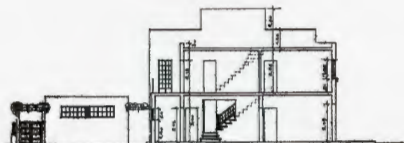
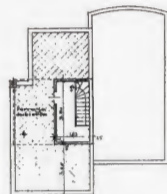
44,5 x 34,5 cm. Fotocopia papel heliográfico. Tinta. Planta alta.
Las habitaciones se disponen en torno al cuerpo de escalera y un pasillo.
44.5 x 34.5 cm. Photocopy on heliographic paper. Ink.
Top floor. Rooms are arranged around the staircase body and hallway.



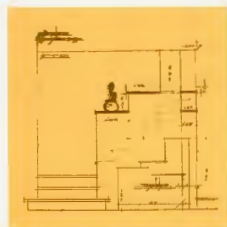
44,5 x 34,5 cm. Fotocopia papel heliográfico. Tinta.
Acceso en "L" formado por el sistema porche-vestíbulo-hall. Éste y el comedor forman un espacio continuo. El cuerpo de escalera ocupa un espacio propio interior.
44.5 x 34.5 cm. Photocopy on heliographic paper. Ink.
"L" shaped access formed with the porch, entrance and hall system. Combined with the kitchen they make a continuous space. The staircase body occupies its own interior space.



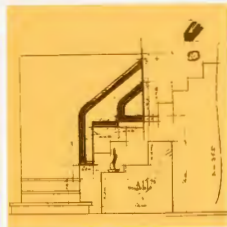
36 x 20 cm. Papel croquis. Lápiz.
Escalera. Mueble.
36 x 20 cm. Tracing paper. Pencil.
Stairway of Russo House. Furniture.



44,5 x 34,5 cm. Fotocopia papel heliográfico. Tinta.
Planta de azotea. Corte A-B.
44.5 x 34.5 cm. Photocopy on heliographic paper. Ink.
Roof terrace. Section A-B.



16 x 16 cm. Papel croquis. Lápis. Escalera.
16 x 16 cm. Tracing paper. Pencil. Stairs.



18 x 15 cm. Papel croquis. Lápis. Alzado
escalera.
18 x 15 cm. Tracing paper. Pencil. Staircase
elevation.



43,5 x 34 cm. Papel croquis. Lápis. Fachada norte, fachada
sur, fachada poniente.
43.5 x 34 cm. Tracing paper. Pencil. North facade, east facade, south facade,
west facade.

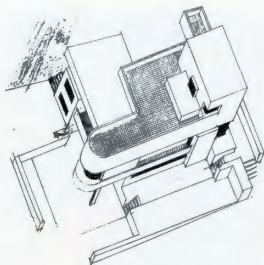


44,5 x 34,5 cm. Fotocopia papel heliográfico. Tinta. Fachada
poniente, fachada naciente.
La casa se compone incluyendo una pérgola de madera y en "L"
entre el garage y el porche.
44.5 x 34.5 cm. Photocopy on heliographic paper. Ink. West facade.
East facade. The composition of the house includes a wooden,
L-shaped pergola between the garage and the porch.



44,5 x 34,5 cm. Fotocopia papel heliográfico. Tinta. Fachada norte,
fachada sur.
Destaca el hueco horizontal del baño.
44.5 x 34.5 cm. Photocopy on heliographic paper. Ink. North and south
facades. Note the horizontal recess of the bath.

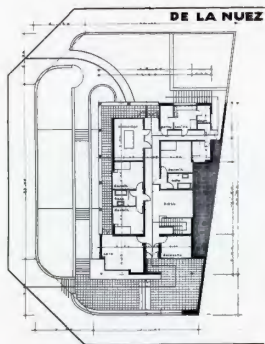
1933
De la Nuez House



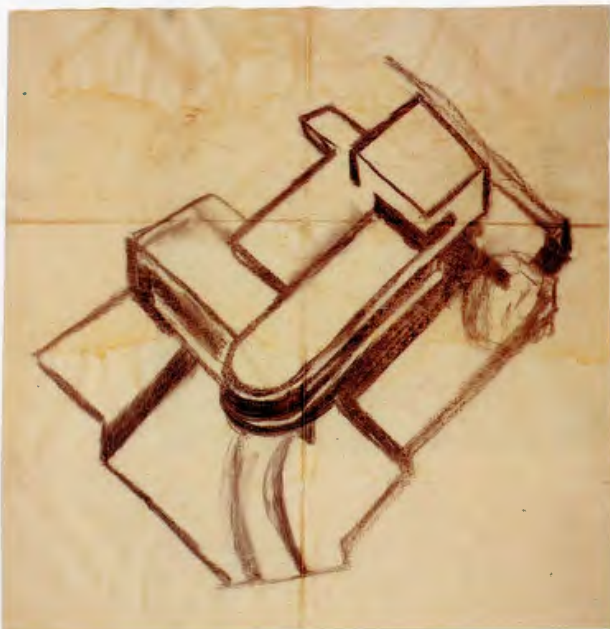
34 x 38 cm. Papel croquis. Lápiz.
 34 x 38 cm. Tracing paper. Pencil.

Casa de la Nuez

Ctra. General San Mateo esq. Simón Benítez Padilla, 2



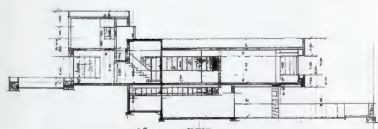
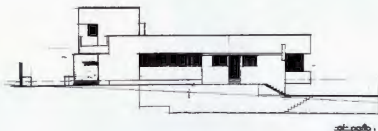
49 x 58 cm. Papel tela. Tinta.
 Es una planta con corredor-distribuidor de habitaciones impropia de sus arquitecturas en estas fechas, por la mala resolución funcional.
 49 x 58 cm. Linen paper. Ink. The layout includes a hall providing access to rooms that was unworthy of his architecture at this time, given its poor functional resolution.



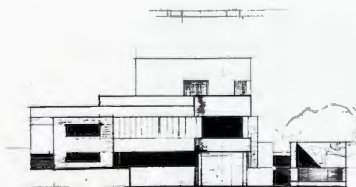
49 x 75,5 cm. Papel croquis. Carboncillo.
 49 x 75.5 cm. Tracing paper. Charcoal.



36 x 23,5 cm. Grafito y lápiz azul. 1:100. A la carretera.
36 x 23,5 cm. Graphite and blue pencil. 1:100.
Facing the road.



37,5 x 23 cm. Grafito y lápiz azul.
37,5 x 23 cm. Graphite and blue pencil.



37,5 x 23 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul.
37,5 x 23 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil.



Casa De La Huez De La Huez House



50,5 x 53,5 cm. Papel croquis. Lápiz azul.
50.5 x 53.5 cm. Tracing paper. Blue pencil.

39,5 x 18,5 cm. Papel croquis. Grafito y
lápiz azul.

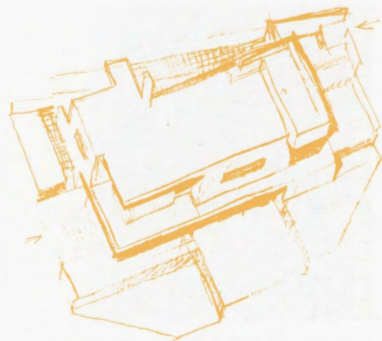
Estos alzados son los construidos y se corresponden con las perspectivas y borrador con volumen curvo.

39.5 x 18.5 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil.

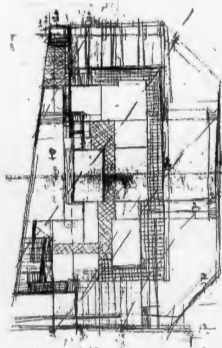
These elevations were ultimately constructed and correspond to the curved volumes appearing in the perspectives and sketches.

37,5 x 23 cm. Grafito y lápiz azul. Las Palmas, 1933.

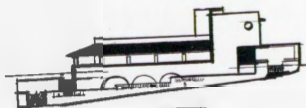
37.5 x 23 cm. Graphite and blue pencil. Las Palmas, 1933.



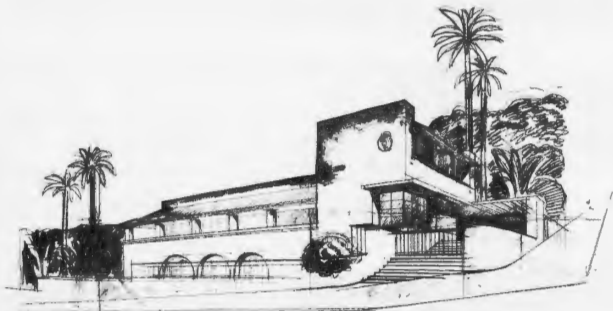
43 x 37,5 cm. Papel croquis. Lápiz azul.
43 x 37,5 cm. Tracing paper. Blue pencil.



46 x 29,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color azul, rojo y violeta.
46 x 29,5 cm. Tracing paper. Graphite and blue, red and violet pencil.



40 x 45 cm. Papel croquis. Lápiz azul.
40 x 45 cm. Tracing paper. Blue pencil.



En esta solución es patente la mezcla de elementos de su arquitectura anterior a 1920 con los de la nueva.
This solution features a mixture of pre-1920 architectural elements with others that were new.

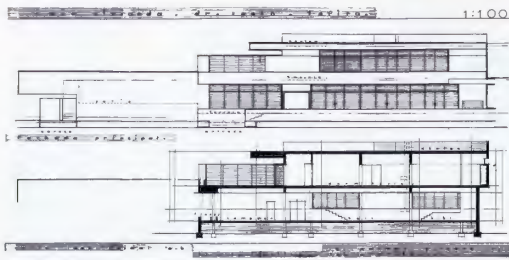
1932
Speth House



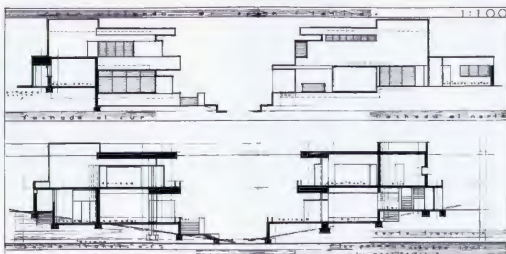
50 x 26,5 cm. Papel copia. Grafito y lápiz azul.
Esta vivienda es una de las mejores soluciones salidas del estudio Martin.
50 x 26,5 cm. Copy paper. Graphite and blue pencil.
This house is one of the Martin studio's greatest successes.

Casa Speth

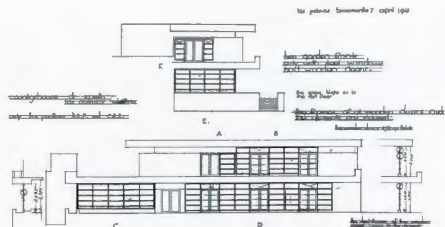
C/Rosales, 4



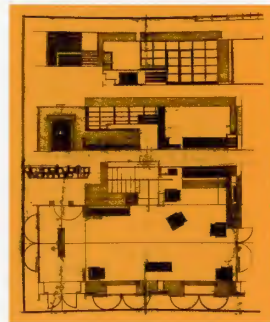
54 x 28 cm. Papel tela. Tinta verde, negra y sepia.
54 x 28 cm. Linen paper. Green, black and sepia ink.



54 x 28 cm. Copia papel heliográfico.
54 x 28 cm. Copy on heliographic paper.

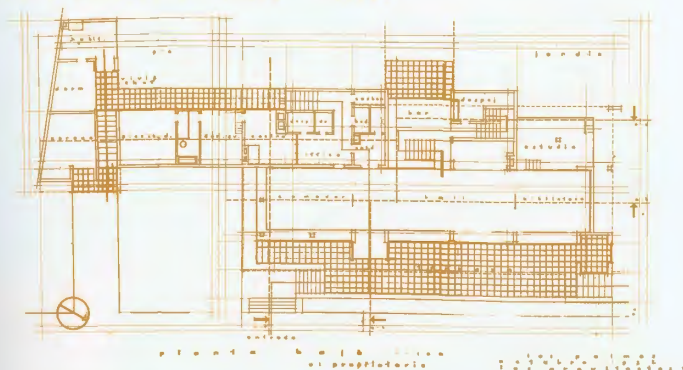


61,5 x 30,5 cm. Papel croquis. Tinta y lápiz color berenjena.
61.5 x 30.5 cm. Tracing paper. Ink and purple pencil.



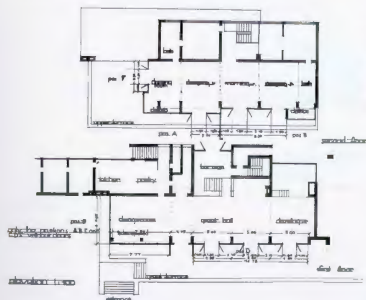
45 x 52 cm. Papel croquis. Lápices de colores negro y verde.
Amueblamiento del salón.
45 x 52 cm. Tracing paper. Black and green pencil.
Drawing room furniture.

... casa vivienda de ...



... planos de ...

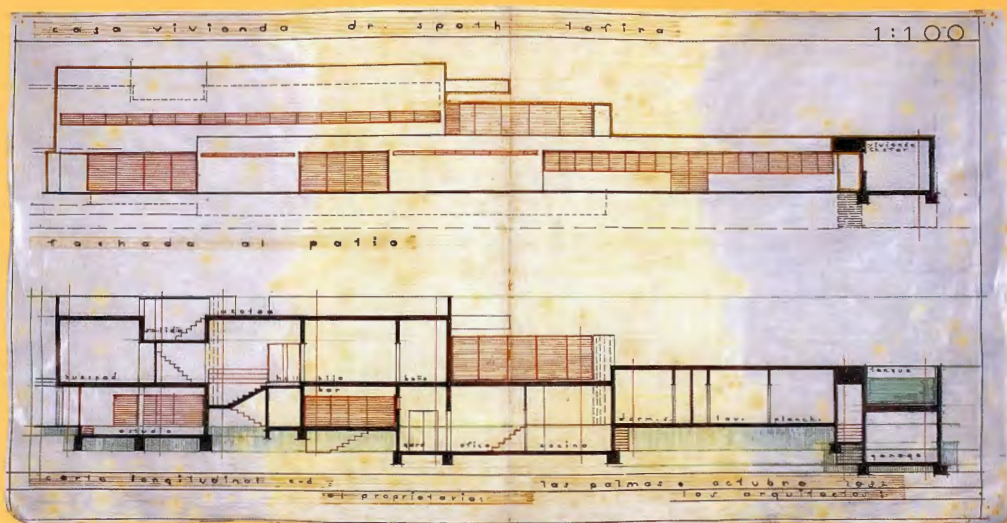
... planos de ...



67 x 35 cm. Papel tela. Tinta de color negro, verde y rojo. La primera crujía de esta vivienda de planta rectangular, de más de 25 metros de larga, es ocupada por la biblioteca, el gran salón y el comedor. La segunda crujía la ocupan un estudio y un bar, a cotas más altas y abiertos al jardín y a la crujía anterior, más una serie de habitaciones de servicio que se prolongan fuera del volumen principal.

67 x 35 cm. Linen paper. Black, green and red ink. The first span of this rectangular house more than 25 metres long is taken up by the library, the main drawing room and the dining room. The second span is occupied by a study and a bar on a higher level and open to the garden and to the previous span, as well as utility rooms extending beyond the main volume.

50 x 46 cm. Papel croquis. Tinta. Estas son las plantas enviadas, junto con los alzados de carpintería, para el encargo de la periferia de acero de las ventanas.
50 x 46 cm. Tracing paper. Ink. These are the ground plans sent together with made elevations under the commission for the metal framework of the windows.



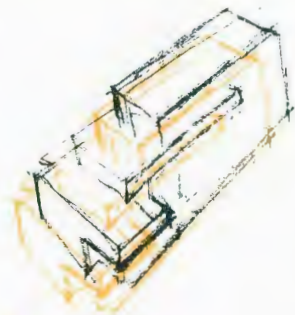
54 x 28 cm. Papel tela. Tintas negra, verde y sepia.
54 x 28 cm. Linen paper. Black, green and sepia ink.



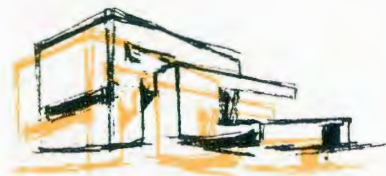
44 x 33 cm. Papel croquis. Lápiz grasso.

En esta perspectiva interior de la sala (wohnhalle) se estudian el bar, a una cota superior, el rincón de la chimenea y la gran puerta-mampara que la separa de la biblioteca.

44 x 33 cm. Tracing paper. Grease pencil. In this interior view of the drawing room (wohnhalle), the elevated bar area is shown, along with the chimney corner and the large door-partition separating it from the library.



1933
Vega House



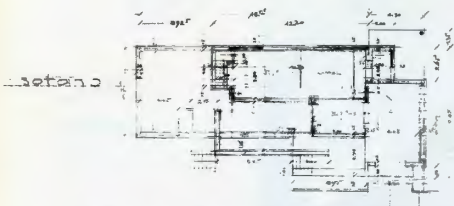
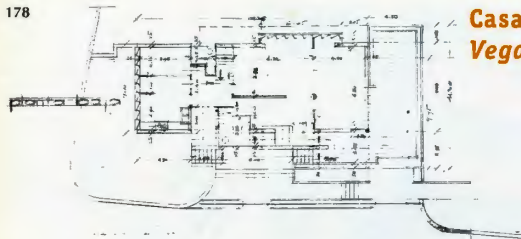
Casa Vega

C/Rosales, 2.





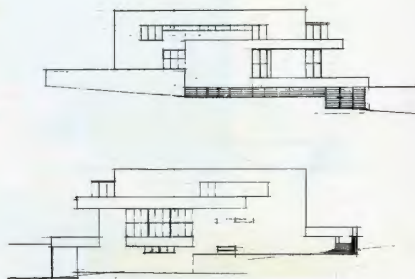
Casa Vega Vega House



48 x 42,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices rojo, azul y naranja.

Las entradas de servicio y principal se desarrollan a partir de un acceso común desde la calle. La principal se resuelve con un recorrido quebrado hasta la escalera o el salón.

48 x 42,5 cm. Tracing paper. Graphite and red, blue and orange pencil. The service and main entrances have a common access to the street. The main entrance features a crooked path to the stairs or the drawing room.



50 x 32 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul.

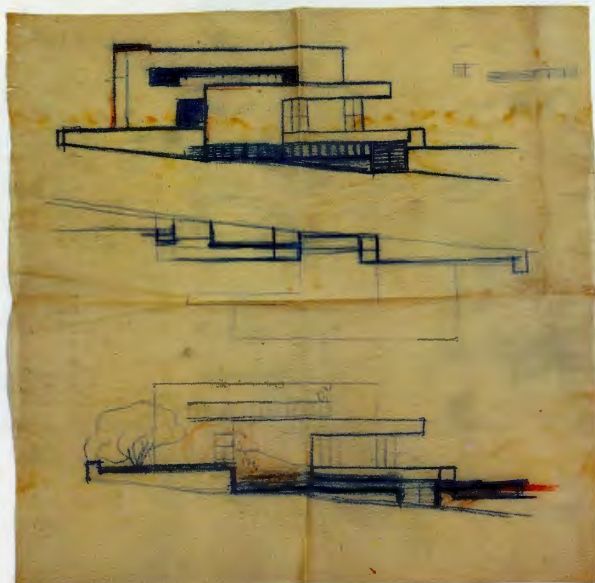
Destaca el uso de carpinterías en esquina y los grandes paños acristalados.

50 x 32 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil. Note the use of woodwork at the corners, and the large glassed areas.



44 x 22 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul.

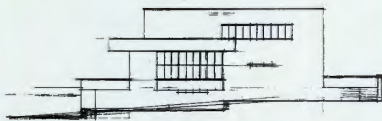
44 x 22 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil.



42 x 41,5 cm. Papel de croquis. Lápices azul y rojo.

Los volúmenes y alzados estaban claros desde el principio.

42 x 41,5 cm. Tracing paper. Blue and red pencil. The volumes and elevations were clear from the start.



47 x 36 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul. Fachada jardín.

47 x 36 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil. Facade and garden.

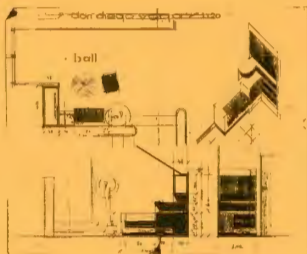


VOCA
salón-comedor-100

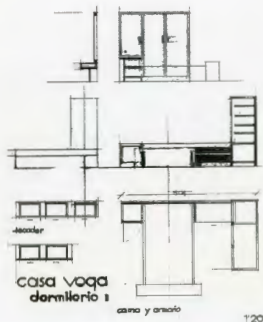
20 x 31 cm. Papel croquis. Grafito y lápices amarillo, rojo y azul.

Un pilar circular exento define una planta en "L" para el salón-comedor cuyo mobiliario se diseña.

20 x 31 cm. Tracing paper. Graphite and yellow, red and blue pencil. Living-dining room. A free-standing circular pillar sets off an L-shaped layout for the living-dining room for which the furniture was also designed.

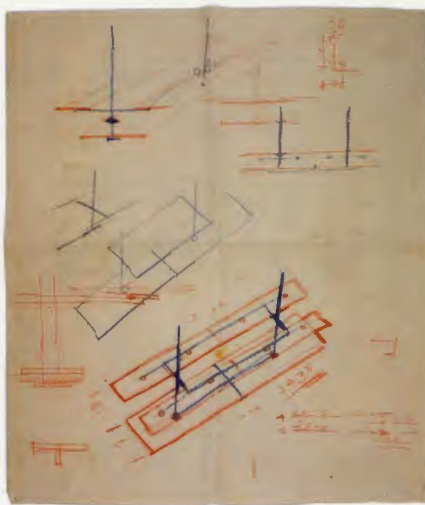


40 x 32,5. Papel croquis. Grafito y lápices azul y rojo. E/ 1:20.
40 x 32,5 cm. Tracing paper. Graphite and blue and red pencil.
Scale 1:20.

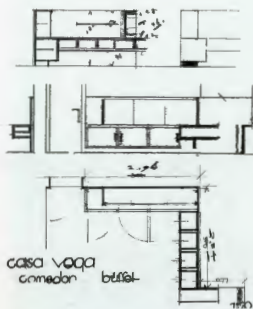


37 x 43 cm. Copia papel heliográfico. Tinta.
37 x 43 cm. Copy on heliographic paper. Ink.

Casa Vega Vega House



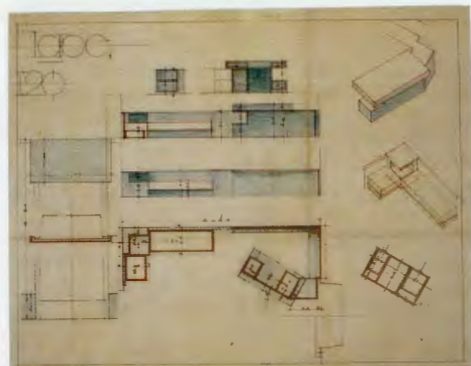
37 x 43 cm. Papel de copia. Lápices de color rojo y azul.
37 x 43 cm. Copy paper. Red and blue pencil.



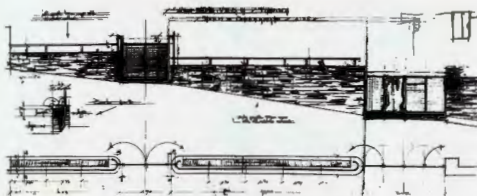
37 x 43,5 cm. Copia papel heliográfico. Lápices de color.
37 x 43,5 cm. Copy on heliographic paper coloured pencil.



38 x 43,5 cm. Papel copia (trazera). Lápices de color azul y rojo.
38 x 43,5 cm. Copy paper (reverse side). Blue and red pencil.



37 x 43 cm. Papel de copia. Lápices rojo y azul.
37 x 43 cm. Copy paper. Red and blue pencil.



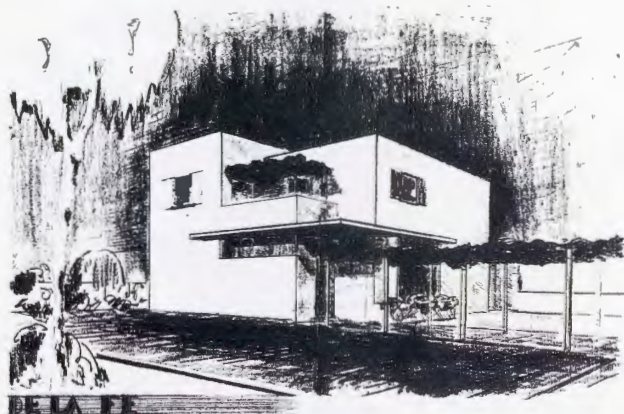
71 x 32 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color.
71 x 32 cm. Tracing paper. Graphite and coloured pencil.

1932
De la Fe House

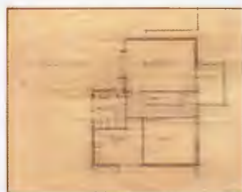
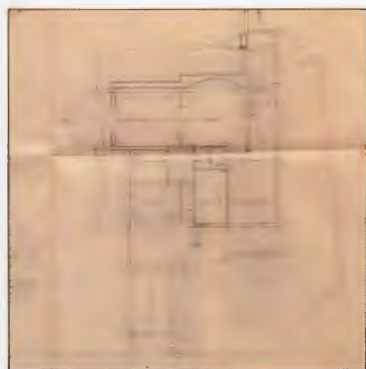


Casa de la Fe

C/Greco, 11



44,5 x 34,5 cm. Papel croquis. Lápiz rojo.
 44.5 x 34.5 cm. Tracing paper. Red pencil.





36 x 38 cm. Papel croquis. Lápiz negro.
36 x 38 cm. Tracing paper. Black pencil.



32 x 22,5 cm. Papel croquis. Grafito.
32 x 22,5 cm. Tracing paper. Graphite.



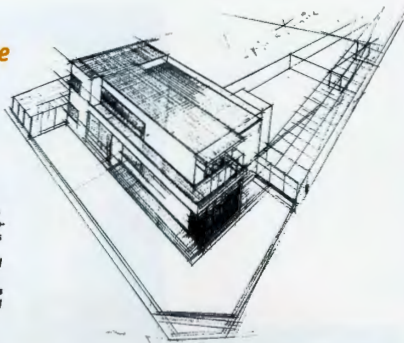
32 x 22,5 cm. Papel croquis. Grafito.
32 x 22,5 cm. Tracing paper. Graphite.



33 x 23,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz azul.
33 x 23,5 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil.



1933 Ley-Lenton House



33 x 29 cm. Papel croquis. Lápices de colores azul y rojo. Perspectiva. Boceto.

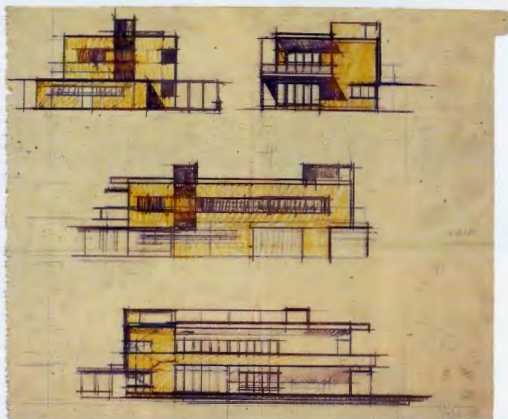
Son dos casas de igual programa y disposición en planta, aunque de dimensiones diferentes.

33 x 29 cm. Tracing paper. Blue and red pencil.

Perspective. Sketch. Here are two houses with an identical concept and ground plan, but with different dimensions.

Casa Ley-Lenton

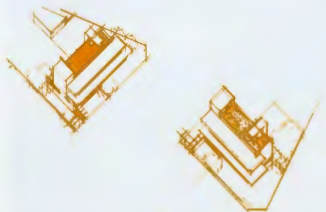
C/León y Castillo, 295 esq. Doctor Ponce, 1



40 x 38 cm. Papel croquis. Lápices de colores violeta y amarillo. Boceto alzados.

En las fachadas principal y trasera se unifican los huecos de tres dormitorios con una ventana corrida.

40 x 38 cm. Tracing paper. Violet and yellow pencil. Elevation sketches. On the front and rear faces, the recesses of three bedrooms are joined by a continuous window strip.

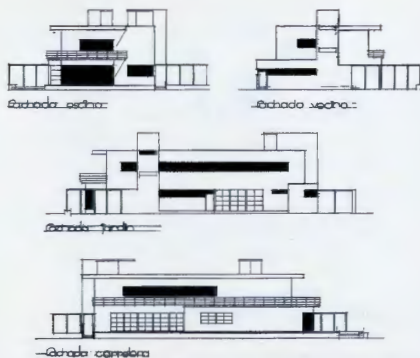


36 x 26 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo. Bocetos perspectivas.

Aunque en la planta baja se quiebra el volumen, la imagen final es unitaria.

36 x 26 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.

Perspective sketches. While the volume is interrupted on the ground floor, the final image is one of unity.

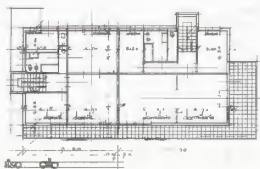


44 x 45 cm. Papel croquis. Lápiz y tinta. Fachadas. E/1:100. Alcaravanas.

44 x 45 cm. Tracing paper. Pencil and ink. Facades. Scale 1:100. Alcaravanas.

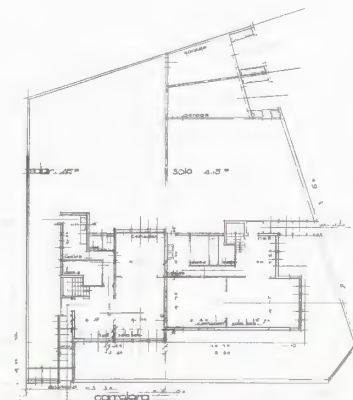


36 x 29 cm. Papel croquis. Lápiz y lápiz de color verde. Casa Ley y Gil. Perspectiva
36 x 29 cm. Tracing paper. Pencil and green pencil. Ley y Gil House. Perspective.



casas nuevas
ley y lenton
alcaravanas

46 x 50 cm. Papel croquis. Lápiz y tinta. Casa Ley-Lenton. Plantas alta y baja. E/1:100. Alcaravanas. El sistema hall-sala-comedor es en "L", mientras que los servicios y escalera ocupan el cuarto cuadrante. En planta alta se regulariza el volumen con el conjunto de paralelepípedo-terrazas-escaleras.
46 x 50 cm. Tracing paper. Pencil and ink. Ley-Lenton Houses. Upper and lower floors. Scale 1:100. Alcaravanas. The arrangement of the hall-living-dining system is an "L", while the utility and staircase area occupies the fourth quadrant. On the upper floor the volume is balanced by the play of cells-terraces-stairs.



45 x 18 cm. Papel croquis. Lápices de colores rojo, verde y amarillo. Boceto alzado.
45 x 18 cm. Tracing paper. Red, green and yellow pencil. Elevation sketch.

1932
González House



Casa González

C/ Tiziano, 59



36,5 x 39 cm. Papel vegetal. Lápices de color.

Esta perspectiva se corresponde con los alzados realizados en noviembre.

36.5 x 39 cm. Coated tracing paper. Red and black pencil.

This perspective matches the elevations drawn in November.

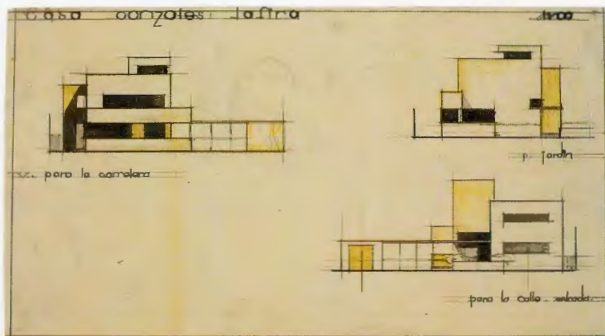


26 x 27 cm. Papel croquis. Grafito y tinta negra.

Este diseño representa el mueble sobre el tabique entre el hall y el comedor.

También se representa la puerta de entrada y el inicio del pasillo.

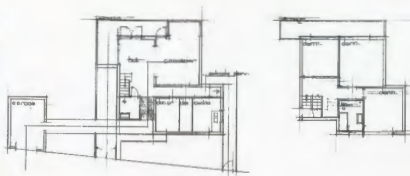
26 x 27 cm. Tracing paper. Graphite and black ink. This design represents the furniture against the wall between the hall and dining room. It also shows the entrance hall and the beginning of the corridor.



57 x 32 cm. Papel vegetal. Lápiz graso negro y amarillo.

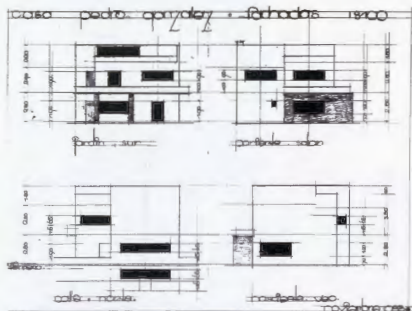
Es destacada la representación de los huecos con rectángulos negros.

57 x 32 cm. Coated tracing paper. Grease pencil and black and yellow pencil. Note the representation of the recesses with black rectangles.



56,5 x 32 cm. Papel vegetal. Lápiz graso y amarillo.

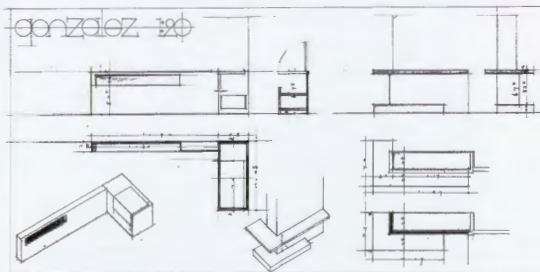
56.5 x 32 cm. Coated tracing paper. Grease pencil and yellow pencil.



40 x 30 cm. Papel vegetal. Lápiz graso y tinta roja.

Estos no fueron los alzados definitivos.

40 x 30 cm. Coated tracing paper. Grease pencil and red ink. These were not the definitive elevations.



49,5 x 30,5 cm. Papel vegetal. Tinta, grafito y lápiz rojo.

49.5 x 30.5 cm. Coated tracing paper. Ink, graphite and red pencil.

Casa González
González House







1932 Morales House

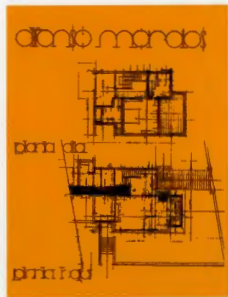


47,5 x 58 cm. Papel vegetal. Tinta, grafito y lápices amarillo y verde.

Se destaca el oficio del arquitecto al estudiar y mostrar en el mismo pliego una serie de plantas, secciones, alzados y perspectivas.

47.5 x 58 cm. Coated tracing paper. Ink, graphite and yellow and green pencil. This shows the architect's skill in studying and showing on the same page a series of ground plans, sections, elevations and perspectives.

Casa Morales



43 x 43 cm. Papel vegetal. Tinta negra y roja y lápices amarillo y verde.

Solución con dos crujeas paralelas (servicios/estancias) con la escalera junto a la fachada y dormitorios en "U".

43 x 43 cm. Coated tracing paper. Black and red ink and yellow and green pencil. Two parallel spans (utilities/rooms) with the staircase adjacent to the facade and bedrooms in a "U".



44 x 44 cm. Papel vegetal. Lápices marrón y verde.

44 x 44 cm. Coated tracing paper. Brown and green pencil.

1932 Guerrero House

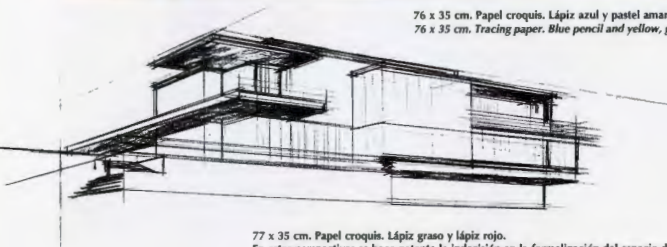


20 x 22 cm. Papel croquis. Grafito y mancha roja.
20 x 22 cm. Tracing paper. Graphite and red stain.

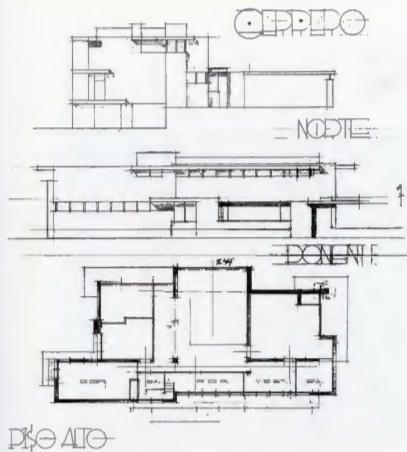
Casa Guerrero



76 x 35 cm. Papel croquis. Lápiz azul y pastel amarillo, verde y azul.
76 x 35 cm. Tracing paper. Blue pencil and yellow, green and blue pastels.



77 x 35 cm. Papel croquis. Lápiz grueso y lápiz rojo.
En estas perspectivas se hace patente la indecisión en la formalización del espacio de la escalera y su fachada.
77 x 35 cm. Tracing paper. Grease pencil and red pencil. These perspectives betray the hesitations over how to formalise the staircase space and its facade.



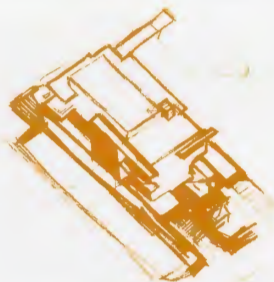
34 x 42 cm. Papel croquis. Grafito, tinta y lápiz rojo.
 Llama la atención la consecución de una tira de huecos que unen las ventanas altas de ropero-vestidor-baño. En la planta no está resuelto el hueco en doble altura y la forma y situación de la escalera, tal como vemos en las perspectivas interiores.

34 x 42 cm. Tracing paper. Graphite, ink and red pencil.
 Note the strip of recesses joining the windows of the wardrobe-bath. In the ground plan the recess is not resolved over the two floors, nor is the shape or location of the staircase, as we see in the interior perspectives.

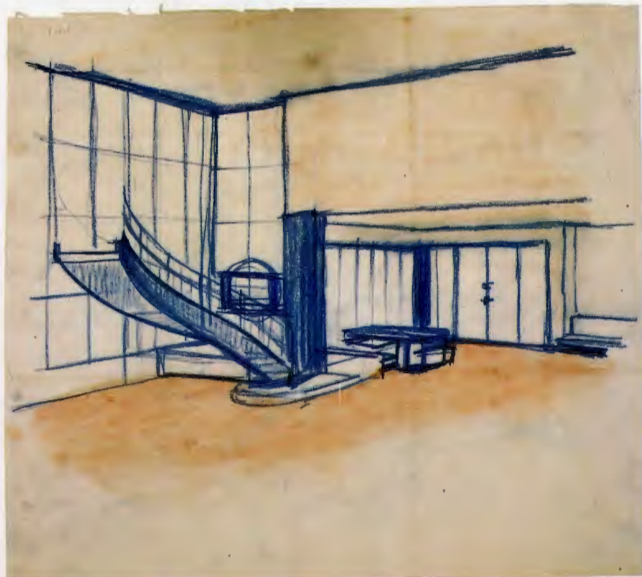


47 x 33,5 cm. Papel croquis. Lápiz azul y pastel amarillo, rosa y naranja.

47 x 33,5 cm. Tracing paper. Blue pencil and yellow, pink and orange pastel.



40 x 40 cm. Papel vegetal. Lápices de color rojo y azul.
 40 x 40 cm. Coated tracing paper. Red and blue pencil.

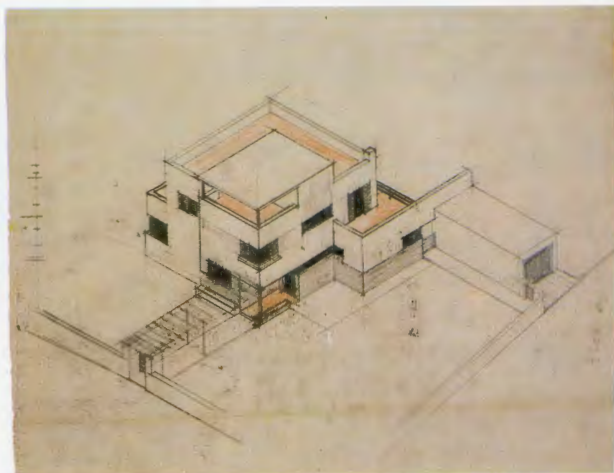


48 x 43 cm. Papel croquis. Lápiz azul y pastel naranja y rosa.
 48 x 43 cm. Tracing paper. Blue pencil and orange and pink pastel

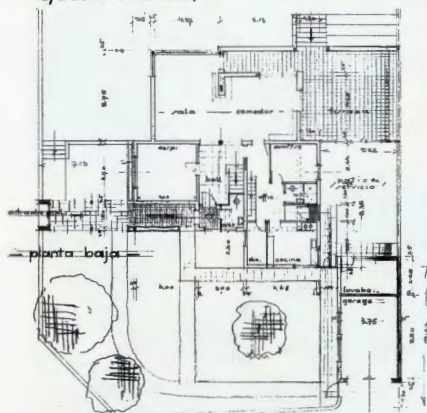
1932 Peñate House

Casa Peñate

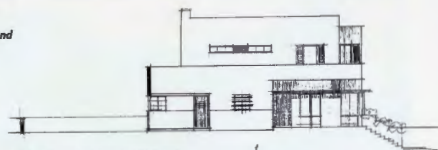
C/Padre Anchieta, 7



32 x 31 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo.
32 x 31 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.



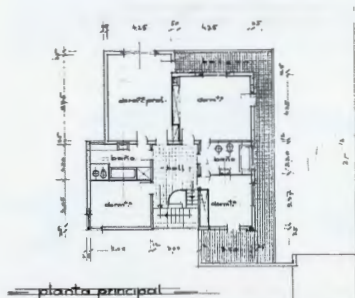
32 x 35 cm. Papel vegetal. Grafito, tinta y lápiz verde.
32 x 35 cm. Coated tracing paper. Graphite, ink and green pencil.



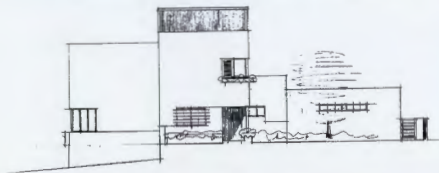
33 x 19 cm. Papel vegetal. Grafito.
33 x 19 cm. Coated tracing paper. Graphite.



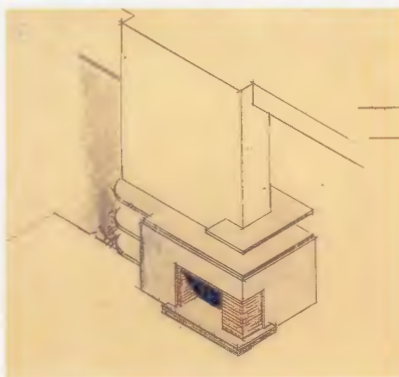
36 x 16.5 cm. Papel vegetal. Grafito.
Éstos son los alzados que se corresponden con las plantas y el edificio realizado.
36 x 16.5 cm. Coated tracing paper. Graphite.
These elevations do not show the building as it was constructed.



32 x 35 cm. Papel vegetal. Grafito, tinta y lápiz verde.
32 x 35 cm. Coated tracing paper. Graphite, ink and green pencil.



38 x 22 cm. Papel vegetal. Grafito.
La azotea está, en parte, ocupada por el desembarco de la escalera y un trozo cubierto por una losa apoyada en soportes cilíndricos.
38 x 22 cm. Coated tracing paper. Graphite.
The stairwell takes up part of the roof garden space which is partly covered by a slab supported by cylindrical columns.



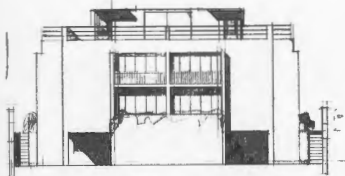
67 x 34,5 cm. Papel croquis. Gafito y lápices rojo y azul.
67 x 34,5 cm. Tracing paper. Graphite and red and blue pencil.

Casa Peñate
Peñate House



32 x 31 cm. Papel croquis. Grafto y lápiz rojo.
32 x 31 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.



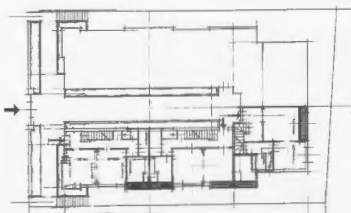
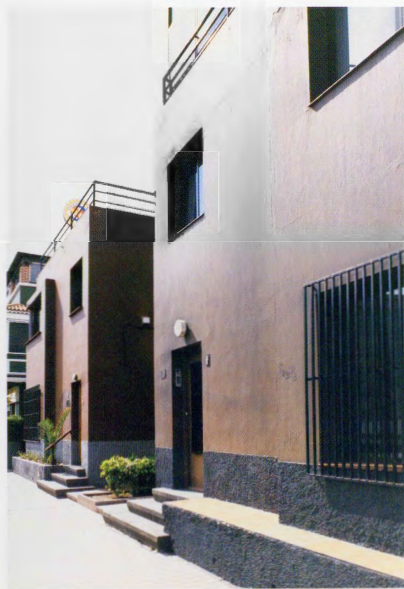


24 x 37 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo. Fachada.
24 x 37 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil. Facade.

1935 Fuentas House

Casa Fuentes

C/ León y Castillo, 285



69 x 50 cm. Papel vegetal. Grafito, tinta y lápiz rojo. Solar Fernando Fuentes, grupo de 6 casas, E/1:100.

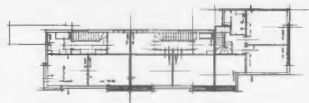
Tiene un patio rectangular interior para el acceso principal a cuatro viviendas. Es una buena solución para una parcela en profundidad y un programa como el previsto. Se destaca la solución compacta de las viviendas.

69 x 50 cm. Coated tracing paper. Graphite, ink and red pencil. Group of 6 houses Scale 1:100

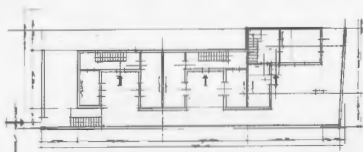
Fernando Fuentes lot. Here there is a rectangular courtyard providing the main access to four housing units. It is a good solution for a deep lot as such a programme. Note the compact arrangement of the units.



50 x 39 cm. Papel croquis. Grafito, tinta y lápiz rojo. Planta.
50 x 39 cm. Tracing paper. Graphite, ink and red pencil. Floor plan.

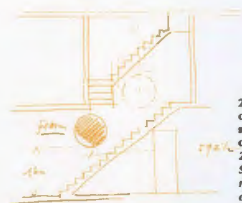


Planta segunda.
Second floor.



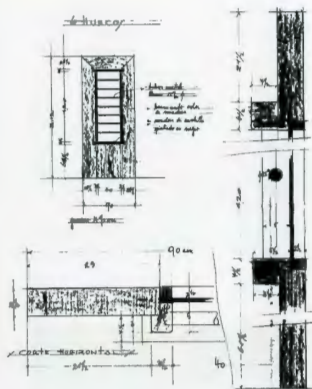
Azotea.
Roof terrace

Casa Fuentes Fuentes House

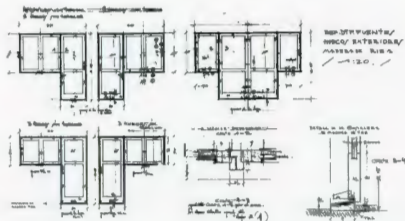


20 x 22. Papel croquis. Lápiz. Boceto sección de escalera. En este alzado interior se prueba la mejor situación del hueco circular.

20 x 22 cm. Tracing paper. Pencil. Section sketch of the staircase. This interior elevation shows the better situation of the circular recess.



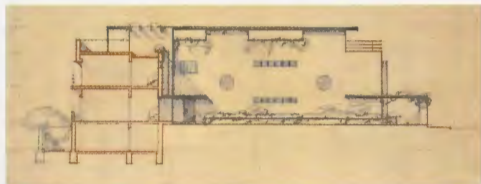
39 x 35 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz rojo. Detalles carpintería.
39 x 35 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil. Details of woodwork.



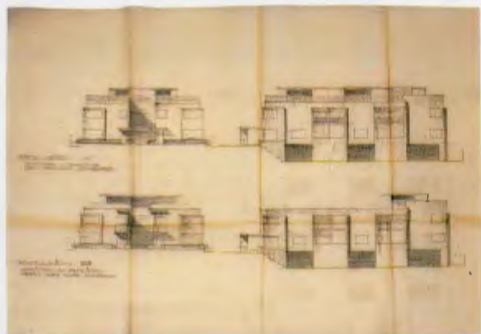
69 x 39 cm. Papel croquis. Tinta y lápiz. Detalles de carpintería.
69 x 39 cm. Tracing paper. Ink and pencil. Details of woodwork.



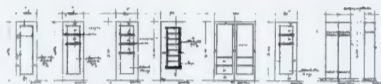
44 x 18 cm. Papel croquis. Lápiz y lápiz de color rojo. Fachada.
44 x 18 cm. Tracing paper. Pencil and red pencil. Facade.



44 x 18 cm. Papel croquis. Lápiz rojo. Fachada E/1:20.
44 x 18 cm. Tracing paper. Pencil and red pencil. Facade.



67 x 31. Papel croquis. Lápiz. Estudio de fachadas.
Los accesos de servicio están en las medianeras con escalera al semisótano.
67 x 31 cm. Tracing paper. Pencil. Facade study. The service entrances are in dividing wall with stairs to the half-basement.



73 x 29. Papel croquis. Grafito, tinta y lápiz rojo. Puertas interiores E/1:20.
73 x 29 cm. Tracing paper. Graphite, ink and red pencil. Fernando Fuentes.
Interior doors. Scale 1:100



29 x 39 cm. Papel vegetal. Lápiz rojo y azul.
29 x 39 cm. Coated tracing paper. Red and blue pencil.

Casa Mulet

C/Graciliano Afonso, 1

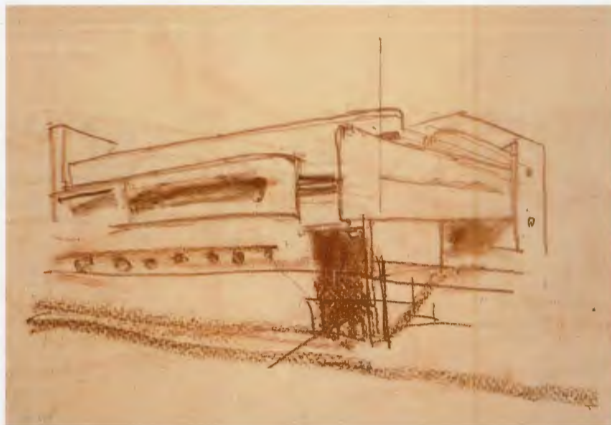
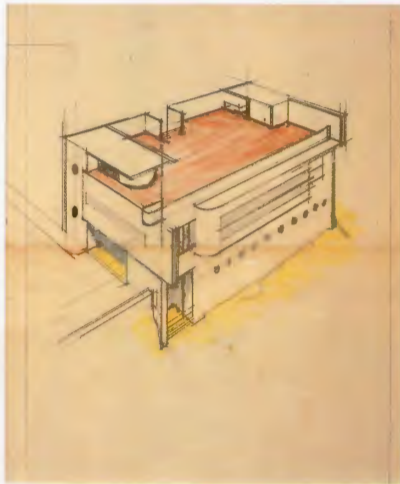


30,5 x 37 cm. Papel vegetal. Lápiz rojo. Esta solución fue desechada.
30,5 x 37 cm. Coated tracing paper. This design was discarded.

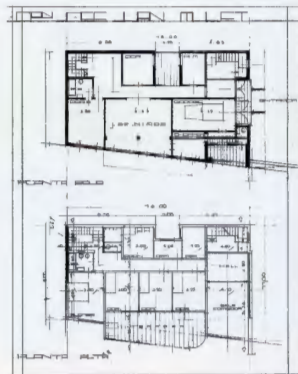


1932 Mulet House

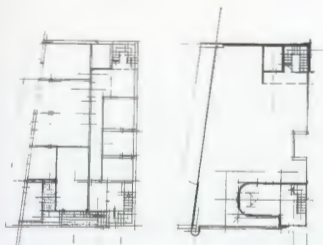
30 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo y amarillo.
La utilización de huecos circulares, barandillas, ciertos volúmenes y voladizos. Identifican a esta arquitectura con las denominadas "casa-barco".
30 x 36 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and yellow pencil. The use of circular recesses, railings, certain volumes and juts identify this as "house-boat" architecture.



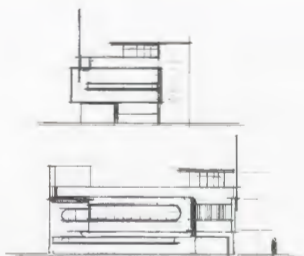
45 x 30 cm. Papel vegetal. Paster sanguina. Desde el principio hay un gran interés en el tratamiento de la esquina que se resuelve en el encuentro del plano volado con el semicilindro de la cubierta.
45 x 30 cm. Coated tracing paper. Blood-red pastel.
From the start there was great interest in dealing with the corner, which was resolved in the encounter with the jutting plane with the semi-cylinder of the roof.



30 x 42,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo y verde.
Destaca, en la planta baja de servicios, un gran espacio para juego de niños y una salida a la playa.
30 x 42,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and green pencil.
Note the large play area and beach access on the ground service floor.



28 x 36 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color amarillo y rojo.
28 x 36 cm. Graphite and yellow and red pencil.

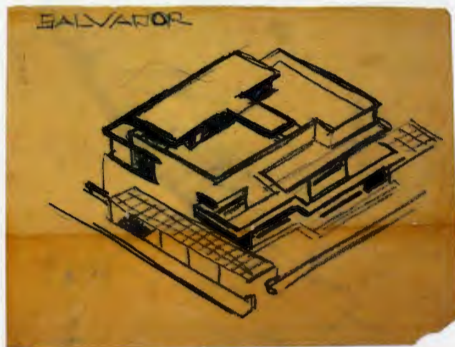


40 x 34,5 cm. Papel vegetal. Grafito.
40 x 34,5 cm. Coated tracing paper. Graphite.



48 x 31 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz rojo.
48 x 31 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.

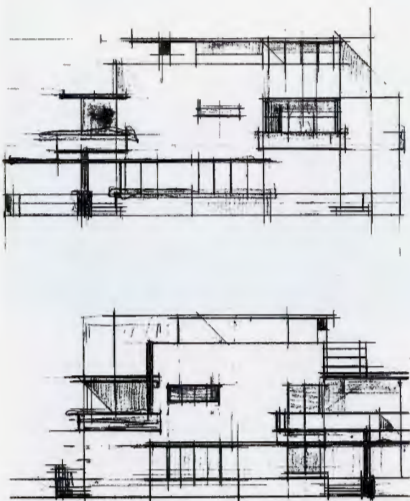
1932
Arias House



33 x 25. Papel croquis. Lápiz de color azul. Perspectiva axonétrica.
33 x 25 cm. Tracing paper. Blue pencil. Axonometric perspective.

Casa Arias

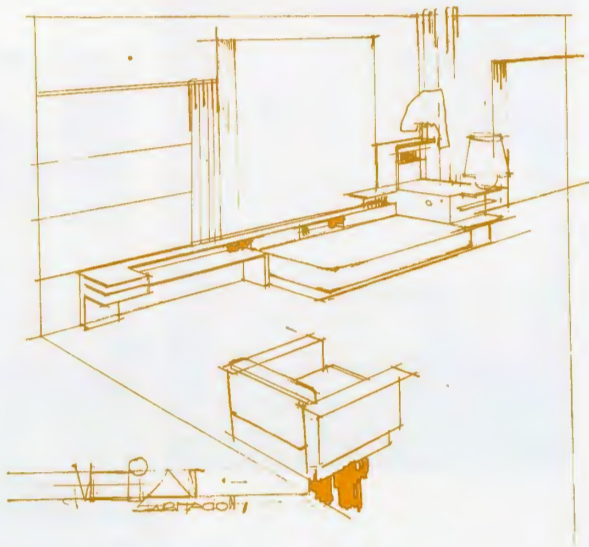
C/ Hermanos García de la Torre
esq. Rafael Pavla



34 x 35,5 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color azul y rojo. Alzados en croquis.

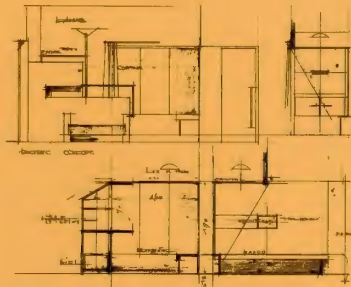
Alzados de la casa Salvador Melián. Horizontales y verticales componen los alzados como un plano en dos dimensiones, corregido luego por las sombras.

34 x 35.5 cm. Tracing paper. Graphite and red and blue pencil.
Elevations of the Salvador Melián house. Horizontal and vertical planes make up the elevations, as in a two-dimensional plan, later corrected with shading.



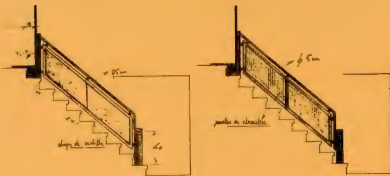
34 x 37 cm. Papel croquis. Grafito. Perspectiva interior.
El mobiliario solía ser también parte del proyecto.

34 x 37 cm. Tracing paper. Graphite.
The furniture was usually included in each project.

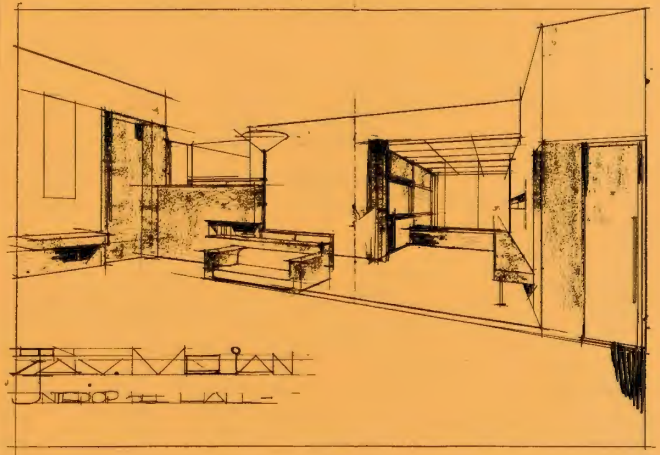


35 x 39 cm. Papel croquis. Grafito y lápices de color ocre y azul.
Pequeño bar bajo la escalera.

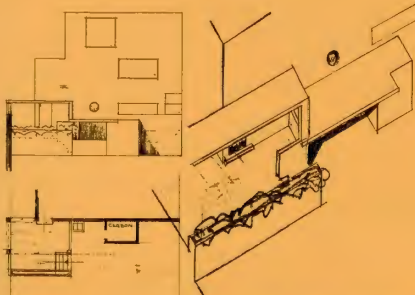
Precisión funcional y dimensional de los elementos interiores.
35 x 39 cm. Tracing paper. Graphite and ochre and blue pencil. Small bar
under the stairs. Dimensional and functional precision of interior ele-
ments.



45 x 35 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo. Escalera azotea.
45 x 35 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil. Stair to roof terrace.

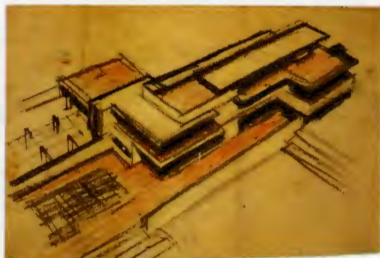


Papel croquis. Grafito. Perspectiva interior del hall de la vivienda del Sr. Melián.
Tracing paper. Graphite. Interior perspective of the hall of the Melián House.



34,5 x 31 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo. Cuarto carbón.
El control proyectual llega a todas las piezas que contornean el volumen principal de la casa.
34,5 x 31 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil. The project shows all the
parts that shape the principal body of the house.

1932
Bonny House



45 x 26 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo. Perspectiva mano alzada.

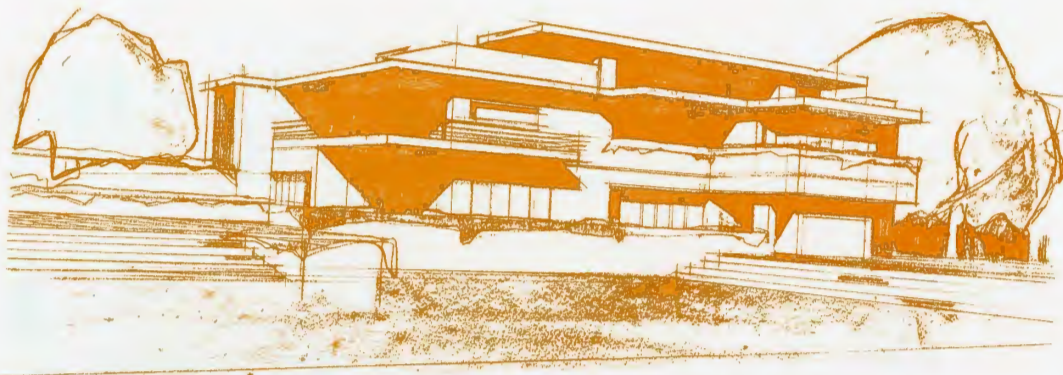
En las primeras perspectivas ya están presentes las bandejas horizontales, voladíos y sombras de gran complejidad.

45 x 26 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.

In the earliest perspectives we already see the horizontal, jutting slabs and the complex shading.

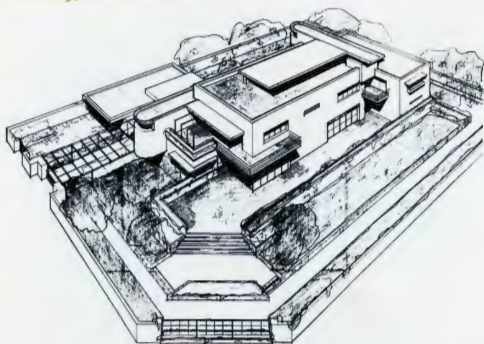
Casa Bonny

Lope de Vega, 275 esq. Zorrilla



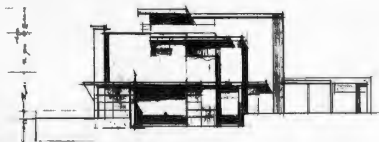
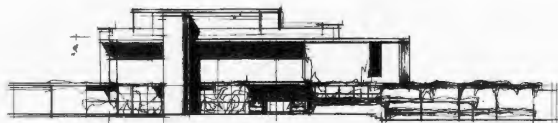
47 x 31 cm. Papel croquis. Grafito. Perspectiva.

47 x 31 cm. Tracing paper. Graphite. Perspective.

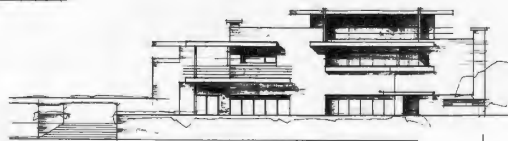


47 x 35 cm. Papel croquis. Lápiz. Axonométrica.

47 x 35 cm. Tracing paper. Pencil. Axonometric.



47 x 30 cm. Papel croquis. Lápiz. Fachadas.
47 x 30 cm. Tracing paper. Pencil. Facades.



FACH JARDIN

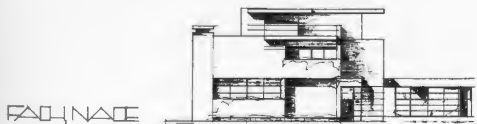


FACH ENTRADA

38 x 33 cm. Papel tela. Tinta. Fachada jardín, fachada entrada.
48 x 33 cm. Linen paper. Ink. Garden facade. Entrance facade.



FACH NORTE



FACH NAC E

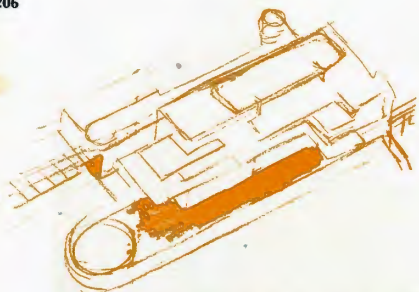
38 x 32 cm. Papel tela. Tinta. Fachada norte, fachada naciente.
La horizontalidad dominante del volumen se representa en los alzados por medio de la proporción y despiece de los huecos y de la gran cantidad de voladizos.

38 x 32 cm. Linen paper. Ink. North facade. East facade.
The dominant horizontality of the volume is shown in the elevations through the proportion and distribution of the recesses and the great quantity of overhangs.

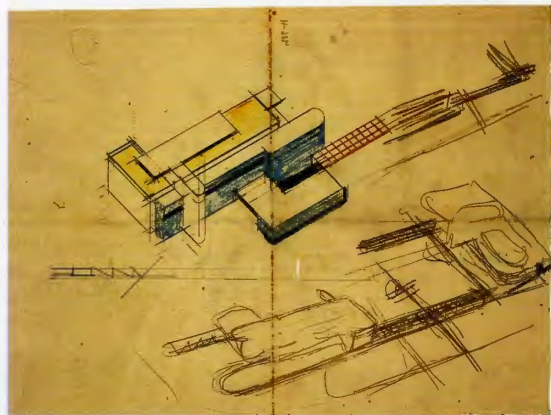


44 x 26 cm. Papel croquis. Lápiz. Fachada.
44 x 26 cm. Tracing paper. Pencil. Facade.

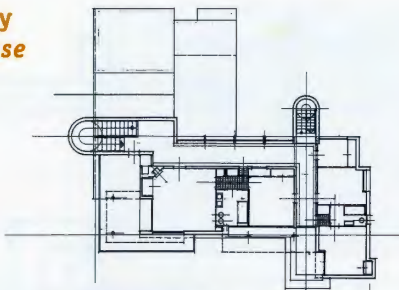
Casa Bonny Bonny House



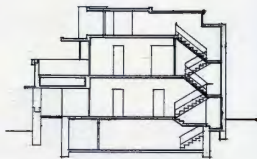
35 x 26 cm. Papel croquis. Lápices de color rojo y amarillo. Boceto axonométrico.
35 x 26 cm. Tracing paper. Red and yellow pencil. Axonometric sketch.



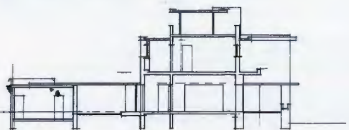
40 x 28 cm. Papel croquis. Lápiz, lápices de color azul, amarillo y detalle en rojo. Boceto de perspectiva. Los volúmenes del garaje y la vivienda encajonan el acceso a ésta dispuesto en "L" y cubierto con una losa.
40 x 28 cm. Tracing paper. Pencil and blue and yellow pencil and detail in red. Perspective sketch. The garage and main building frame enclose the access in an "L", covered by a slab.



38 x 31 cm. Papel tela. Tinta. Planta escala 1:100. Tafira.
Una galería al norte distribuye a las habitaciones situadas al sur y al naciente. Éstas son paredes y comparten baño.
38 x 31 cm. Linen paper. Ink. Scale 1:100. Tafira.
The northern hallway provides access to the southern and eastern bedrooms, which form pairs and share bathrooms.



38 x 32 cm. Papel tela. Tinta. Secciones Casa Bonny.
En la sección longitudinal destaca el volumen en voladizo de la meseta de la escalera, así como su hueco de iluminación rebajado.
38 x 32 cm. Linen paper. Ink. Bonny House sections.
In the longitudinal section note the overhang of the staircase slab and the sunken light well.



38 x 32 cm. Papel tela. Tinta. Secciones Casa Bonny.
38 x 32 cm. Linen paper. Ink. Bonny House sections.

1937
Gómez House



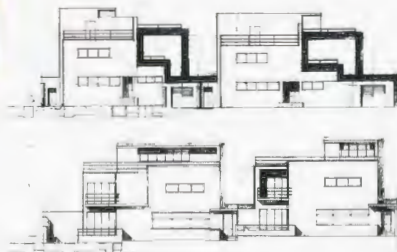
47,5 x 25 cm. Papel croquis. Grafito.
47,5 x 25 cm. Tracing paper. Graphite.

Casa Gómez

C/Greco, 10

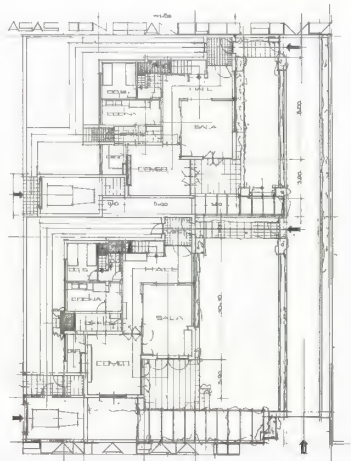


45 x 53 cm. Papel croquis. Pasteles azul, verde, naranja y lápiz negro.
45 x 53 cm. Tracing paper. Blue, green and orange pastels and black pencil.

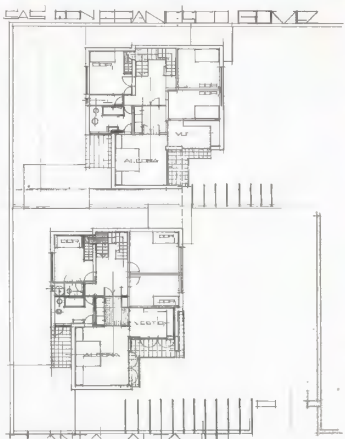


44 x 34 cm. Papel vegetal. Grafito y tintas negra y roja. Casa Gómez, Tafira finca del Pino.
44 x 34 cm. Graphite and red and black ink. Gómez house. Tafira. Pino Estate.

Casa Gómez Gómez House

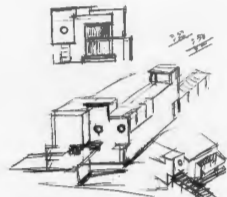


34 x 42 cm. Papel vegetal. Grafto y tintas roja y negra. Casas Don Francisco Gómez. Planta baja.
34 x 42 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and black ink. Francisco Gómez House. Ground floor.



34 x 42 cm. Papel vegetal. Grafto y tintas roja y negra. Casas Don Francisco Gómez. Planta alta.
Dos casas que siguen el mismo modelo, aunque las terrazas y retranques las diferencian.
34 x 42 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and black ink.
D. Francisco Gómez House. Upper floor. Two house built to the same plan, although the setbacks of the terraces are different.

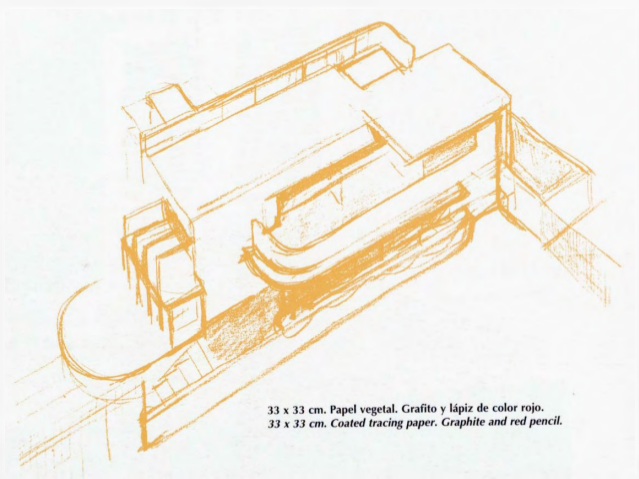
1932 Bosch House



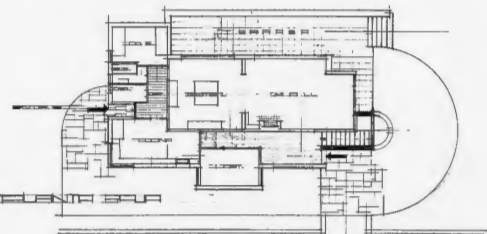
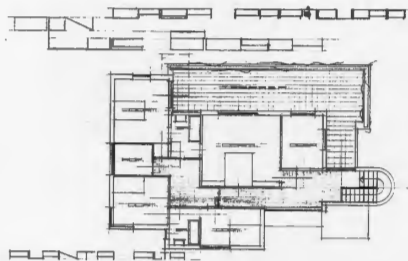
30 x 30 cm. Papel vegetal. Grafito.
30 x 30 cm. Coated tracing paper. Graphite.

Casa Bosch

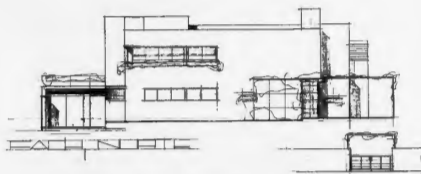
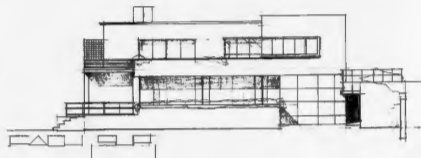
C/Greco, 1



33 x 33 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo.
33 x 33 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.



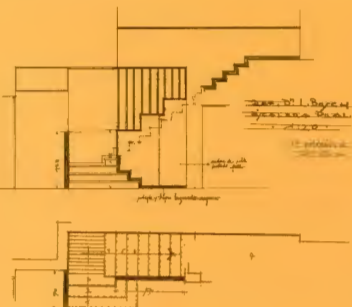
38 x 43 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo.
Esta no fue la solución realizada.
38 x 43 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil. This was not the design ultimately used.



31,5 x 30 cm. Papel vegetal. Grafito.
31,5 x 30 cm. Coated tracing paper. Graphite.

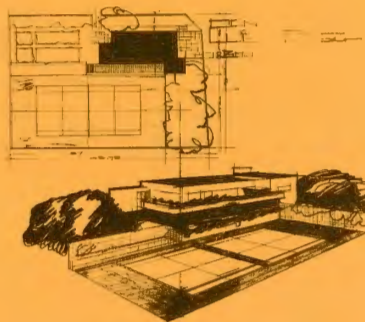
36 x 30 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz
de color azul.
36 x 30 cm. Coated tracing paper.
Graphite and blue pencil.



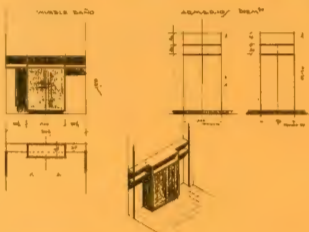


43 x 40 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo.
La horizontalidad de la propuesta se consigue con el volumen de planta rectangular y las terrazas.
43 x 40 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil. The horizontality of the design is achieved with the volume of the rectangular ground plan and the terraces.

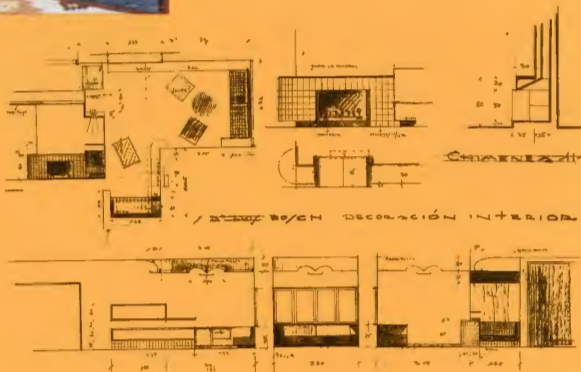
47,5 x 41,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo.
47,5 x 41,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.



78 x 40 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo.
78 x 40 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil.

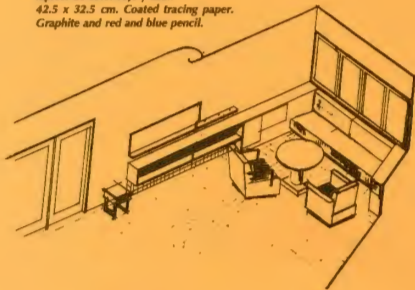


42,5 x 32,5 cm. Papel vegetal. Grafito y lápices de color rojo y azul.
42,5 x 32,5 cm. Coated tracing paper. Graphite and red and blue pencil.

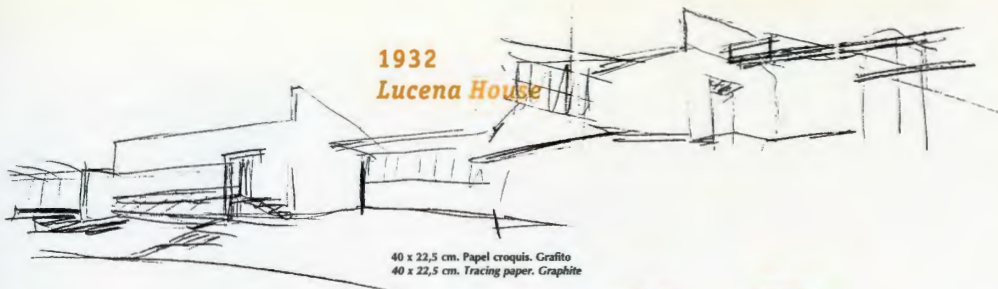


71 x 33 cm. Papel vegetal. Grafito y lápiz de color rojo. Don Luis Bosch, sala estar. En el lugar de la chimenea, con la precisión en los detalles, materiales y luces indirectas, se recuerda algunas propuestas de Adolf Loos.
71 x 33 cm. Coated tracing paper. Graphite and red pencil. Luis Bosch house living room. The precise details and indirect lighting of the fireplace nook is reminiscent of some designs by Adolph Loos.

73 x 45 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo.
73 x 45 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.



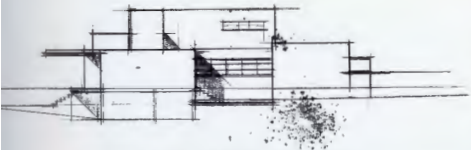
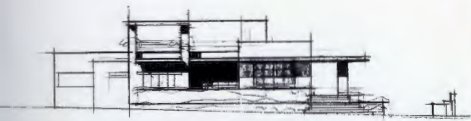
1932 Lucena House



40 x 22,5 cm. Papel croquis. Grafito
40 x 22,5 cm. Tracing paper. Graphite

Casa Lucena

Ciudad Jardín



40 x 32 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color azul.
Alzados de la primera vivienda.

40 x 32 cm. Tracing paper. Graphite and blue pencil. Elevations of the first house.



37,5 x 35 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo.
37,5 x 35 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.

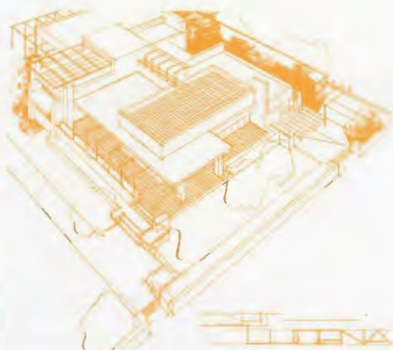


35 x 50 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo.

Esta solución en una planta muestra un esquema tripartito (estancia-servicio-dormitorios) en torno al hall, de gran calidad.

35 x 50 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.

This floor plan shows a tripartite design (living space-services-bedrooms) along a high quality hall.



43 x 39 cm. Papel croquis. Lápiz graso.
43 x 39 cm. Tracing paper. Grease pencil.



37 x 45 cm. Papel croquis. Grafito, lápiz graso negro, lápices de color amarillo y rojo.

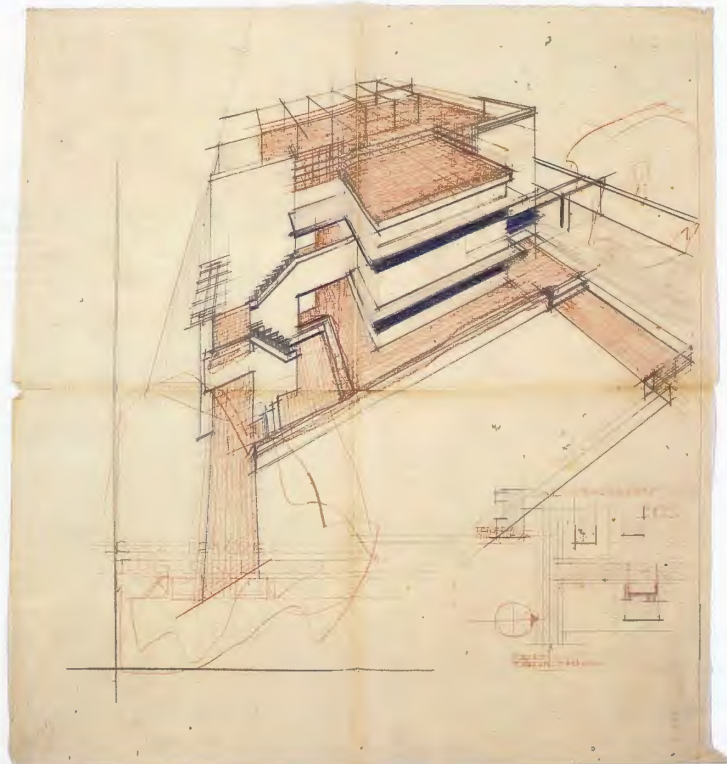
Aparentemente, en esta solución se ocupa el solar con dos viviendas y se muestra el proyecto de una de la primera.

37 x 45 cm. Tracing paper. Graphite, black grease pencil and yellow and red pencil. This design apparently joins two houses on a single lot, but shows the project of the first of these.

1936
Siemens House

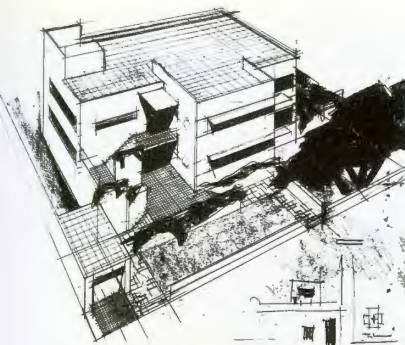
Casa Siemens

C/Saint Saens, 4

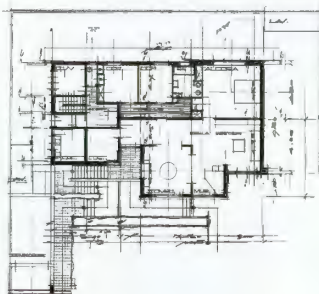


36,8 x 40 cm. Papel croquis. Grafito y rojo y azul. Axonometría y plano de situación. Esta fue la solución adoptada, con voladizos perimetrales y el gran paño de fondo de la escalera.

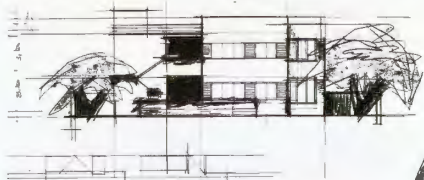
36,8 x 40 cm. Tracing paper. Graphite and red and blue pencil. axonometric drawing and site plan. This was the design selected, with surrounding overhangs and a large wall behind the stairs.



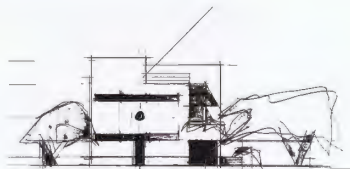
35 x 38 cm. Papel croquis. Grafito.
 Perspectiva y croquis del plano de situación. Se trata de dos viviendas con sus accesos diferenciados; destaca el que lleva a la planta alta con una escalera de tres tramos en profundidad.
 28 x 16 cm. Tracing paper. Graphite.
 Perspective and sketch of the site plan. Here are two houses with different accesses. Note the three-flight staircase to the upper floor.



36 x 37 cm. Papel croquis. Grafito y lápiz de color rojo.
 Planta Casa Siemens. E/ 1:100.
 Vivienda en la planta alta. Se trata de un bloque longitudinal con pasillo interior y estancias en todo su perímetro.
 36 x 37 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil.
 Ground plan of the Siemens house. Scale 1:100.
 Upper floor of the house. Here is an elongated block with an interior hallway and rooms all round the perimeter.



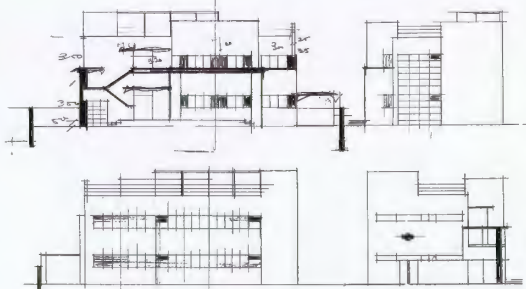
36 x 26 cm. Papel croquis. Fachada principal.
 36 x 26 cm. Tracing paper. Main facade.



39 x 29,5 cm. Papel croquis. Grafito. Fachada norte.
 39 x 29,5 cm. Tracing paper. Graphite. North facade.



35 x 21 cm. Papel croquis. Grafito. Croquis de fachada.
 35 x 21 cm. Tracing paper. Graphite. Drawing of facade.



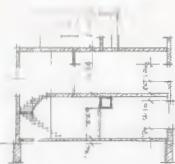
52 x 38 cm. Papel croquis. Grafito. Casa Siemens, alzados.
 Plano fechado en Hamburgo el 18 de junio. La leyenda en alemán puede traducirse como "los años que he perdido".
 52 x 38 cm. Tracing paper. Graphite. Siemens house, elevations.
 Plans dated in Hamburg, June 18. The legend inscribed in German may be translated as "the years I lost".



1932 Van Hoey House



62 x 27 cm. Papel croquis. Graftito. Fachadas lateral y trasera. Corte A-B.
62 x 27 cm. Tracing paper. Graphite. Side and rear faces. Section A-B.



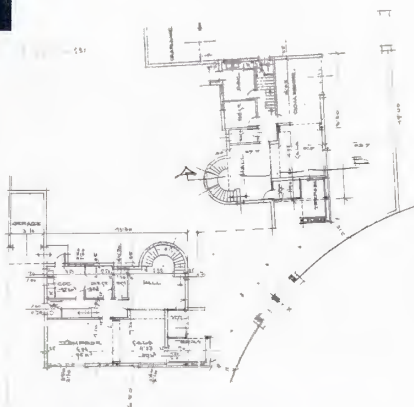
51 x 36 cm. Papel croquis. Graftito. Entrada fachada calle.
Ya es corriente la introducción en los alzados de persianas de láminas de madera.

51 x 36 cm. Tracing paper. Graphite. Front entrance from street.
By now it was customary to include wood strip shutters on the elevations.

Casa Van Hoey

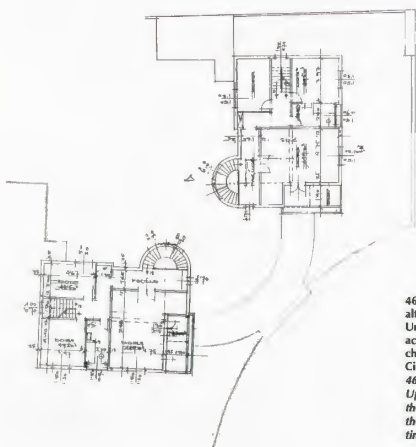
C/Pío XII 50





53 x 47 cm. Papel croquis. Grafito. Planta.
Las dos viviendas se disponen simétricamente y en paralelo al trazado de las calles. La escalera principal se sitúa en el hall y conforma un volumen semi-cilíndrico.

53 x 47 cm. Tracing paper. Graphite. Ground plan. The two houses are arranged symmetrically and parallel to the street. The main staircase is located in the hall and makes a semi-cylindrical body.



46 x 50 cm. Papel croquis. Grafito. Planta alta.

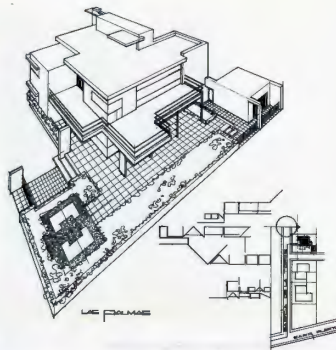
Una pérgola de traza circular soluciona el acceso cubierto según la contracurva del chaflán propia de su planificación en Ciudad Jardín.

46 x 50 cm. Tracing paper. Graphite. Upper floor. A circular pergola resolves the covered aspect in accordance with the counter curve of the chamfer resulting from its situation in Ciudad Jardín.



32 x 30,5 cm. Papel croquis. Grafto.
 Propuesta de carpintería para la puerta principal.
 32 x 30,5 cm. Tracing paper. Graphite.
 Design for the main door.

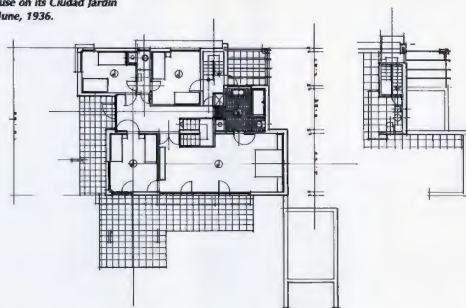
1936 Suárez Valido House



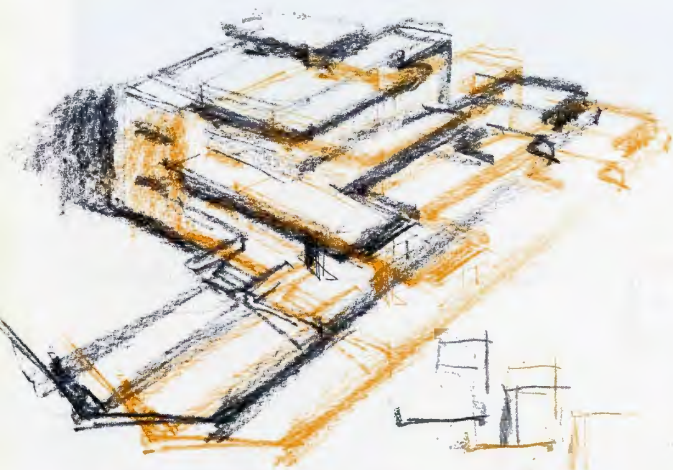
Casa Suárez Valido

Ciudad Jardín, 50

36,5 x 37,5 cm. Papel tela. Tinta. Perspectiva casa D. José Suárez Valido; incluido emplazamiento, Ciudad Jardín. Firmado Las Palmas, junio de 1936.
36,5 x 37,5 cm. Linen paper. Ink. Perspective of the José Suárez Valido House on its Ciudad Jardín lot. Signed in Las Palmas, June, 1936.

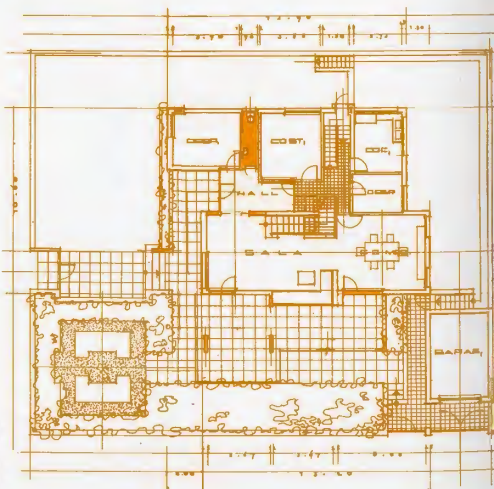


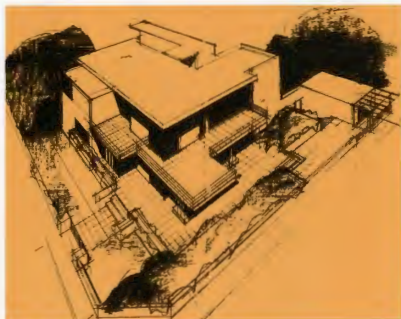
36,5 x 37,5 cm. Papel tela. Tinta. Planta alta. E/1:100. Firmado. Las Palmas, junio 1936.
36,5 x 37,5 cm. Linen paper. Ink. Upper floor. Scale 1:100.
Signed in Las Palmas, June, 1936.



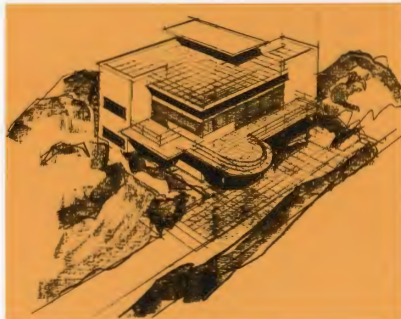
42 x 33 cm. Papel croquis. Lápiz de color rojo. Boceto perspectiva.
42 x 33 cm. Tracing paper. Red pencil. Perspective sketch.

36,5 x 37,5 cm. Papel tela. Tinta. Planta Baja E/1:100. Las Palmas, junio 1936. Firmado. Planta compacta cuyas estancias se distribuyen en torno al sistema hall-distribuidor-escalera principal.
36,5 x 37,5 cm. Linen paper. Ink. Ground floor. Scale 1:100. Signed in Las Palmas, June, 1936. Compact floor whose rooms are distributed around a hall-distributor-main staircase system.

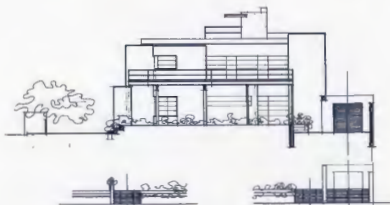




36 x 35 cm. Papel croquis. Graftito. Perspectiva.
 Vivienda compacta en la que una serie de soportes perimetrales sostienen una terraza con la que se consigue cierto juego volumétrico.
 36 x 35 cm. Tracing paper. Graphite. Perspective. Compact house in which a series of supports around the perimeter uphold a terrace, lending a certain interplay of volumes to the work.

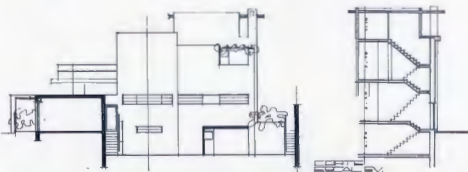
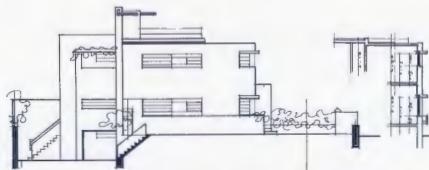


37 x 33 cm. Papel croquis. Graftito y lápiz de color rojo. Perspectiva.
 La segunda solución desarrolla parte de la terraza con traza semicircular y la salida a la cubierta se cubre con una plancha rectangular.
 37 x 33 cm. Tracing paper. Graphite and red pencil. Perspective. The second design develops part of the terrace with semi-circular lines and the exit to the roof is covered with a rectangular slab.



36,5 x 37,5 cm. Papel tela. Tinta negra y roja. Fachadas sur y naciente. E/1:100. Firmado. Las Palmas, junio 1936.

En esta casa está presente la idea de romper la caja por medio de huecos en las esquinas.
 36,5 x 37,5 cm. Linnen paper. Black and red ink. South and east walls. Scale 1:100. Signed in Las Palmas, June, 1936. Recesses at the corners are used to break up the cubic volume of this house.



36,5 x 37,5 cm. Papel tela. Tinta negra y roja. Fachada poniente y norte.
 E/1:100. Firmado. Las Palmas, junio 1936.
 36,5 x 37,5 cm. Linnen paper. Red and black ink. West and north faces. Scale 1:100. Signed in Las Palmas, June 1936.

AAVV

El Cabildo Insular y la ciudad racionalista

Cabildo Insular Gran Canaria
1987

Arquitectura racionalista de Miguel Martín Fernández de la Torre, La (1927-1939)

Catálogo de la Exposición organizada, en la Casa de Cultura, por el Excmo. Ayuntamiento de Arucas.
Junio-Julio 1977
Introducción de Pedro Almeida, además de un texto de la tesis de Sergio T. Pérez Parrilla.

Beutell Stroud, Fernando**El racionalismo en Canarias, Richard Oppel y Miguel Martín Fernández de la Torre**

Jano
1974

Bohigas Guardiola, Oriol**Arquitectura española de la 2ª República**

Cuadernos Intimos 5
Tusquets Editor
1970

Bohigas Guardiola, Oriol**Un racionalismo canario**

Arquitectura bis, 9
1975

Boletín del Coac

Circular nº 3
12 de diciembre de 1975
"Miguel Martín Racionalista"

Cáceres Morales, Eduardo**La formación urbana de la ciudad de Las Palmas**

Materiales de Dibujo nº 5
Revista Urbanística ETSALP. 1981

Darías Príncipe, Alberto**Guimerá Ravina, Agustín****El Casino Tenerife**

1992

De la Nuez, Sebastián**Néstor y los poetas canarios de su generación**

Aguayro nº 171, mayo-junio 1987 pp. 4-8

Gago Vaquero, José Luis**La nueva biblioteca Insular**

Cabildo Insular de Gran Canaria
1987

Herrera Pique, Alfredo**Miguel Martín Fernández y la arquitectura racionalista en Canarias**

Diario de Las Palmas, 27 y 28 de marzo de 1974.
Cita dos artículos de los diarios de Santa Cruz: La Tarde de 10 de abril de 1931 y la Prensa de abril de 1931.

Herrera Pique, Alfredo**La ciudad de Las Palmas**

Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas 1978

Jiménez Saavedra, José Luis**El plan de Las Palmas de 1922**

Cartas Urbanas Nº 1, Agosto 1974

Martín Hernández, Manuel**Las casas racionalistas de Miguel Martín Fernández de la Torre en la ciudad jardín de Las Palmas de Gran Canaria**

La conservación de la arquitectura moderna
Vol. 1
VI Conferencia Internacional
Caracas, 1994

Navarro Segura, María Isabel**Arquitectura del mando económico en Canarias**

act. 1982.

Navarro Segura, María Isabel**Racionalismo en Canarias**

act. 1988

Pérez Parrilla, Sergio T.**La arquitectura racionalista en Canarias**

Cabildo Insular de Gran Canaria
1977.

Pérez Parrilla, Sergio T.**La arquitectura de Las Palmas en el primer tercio del siglo XX**

Cabildo Insular Gran Canaria
1981

Pérez Parrilla, Sergio T.**Apuntes sobre arquitectura contemporánea (1800-1900)****Historia del arte en Canarias**

Edicra
Las Palmas 1982

Revista Nacional de arquitectura

Año XIII, agosto-septiembre 1953 nº 140-141

Número doble dedicado a las Islas Canarias

Varios proyectos y fotos de las obras de Miguel Martín se distribuyen a lo largo de la revista. En la pp. XXV aparece una foto del Cabildo Insular, en un anuncio de la empresa constructora.

Rodriguez Doreste, Juan**Seres, sombras, sueños**

edit. Nuestro Arte

1973

En uno de los capítulos aparece transcrito el discurso leído el día 8 de agosto de 1968: "Miguel Martín Fernández de la Torre, 50 años al servicio de la Arquitectura Canaria"

Solana Suarez, Enrique**"El patrimonio de la Arq. moderna en la ciudad de Las Palmas**

G. C. 1922-1960"

Conferencia Internacional conservación centros históricos. 1994

En la prensa diaria es posible encontrar abundantes referencias a la obra de Miguel Martín, pero entre ellas seleccionamos las referidas a las obras del Cabildo Insular aparecidas en el periódico HOY.

HOY nº 1192, 15 de octubre 1937, pp. 7

Adjudicación de las obras del Cabildo a Entrecanales y Tábora

HOY nº 1196, 20 de octubre 1937, pp. 3

Entrevista con el Presidente del Cabildo
Anuncia la colocación de la primera piedra

HOY nº 1201, 26 de octubre 1937, pp. 3

Colocación de la primera piedra

HOY nº 1533, 20 de noviembre 1938, pp. 1

Concurso de decoración de la Casa-Palacio

HOY nº 1542, 1 de diciembre 1938, pp. 1

Comentarios a los trabajos presentados al concurso

HOY nº 1544, 3 de diciembre 1938, pp. 8

Modas en desuso
Carta abierta a L.G., firmada por Juan Márquez

HOY nº 1545, 4 de diciembre 1938, pp. 1

Contestación a una carta de Juan Márquez
Réplica de L.G.

HOY nº 1550, 16 de diciembre 1938, pp. 8

Aprobación por unanimidad de la moción a la Presidencia para la construcción de un nuevo piso en la torre del edificio en construcción de la Casa-Palacio

HOY nº 1338, 2 de abril 1938, pp. 3

Anuncio de la colocación de la primera piedra del Pueblo Canario

HOY nº 1339, 5 de abril 1938, pp. 3

Crónica de la colocación de la primera piedra del Pueblo Canario

Miguel Martín Fernández de la Torre. Director de las obras
Organiza la ceremonia su hermano Rafael

CATALOGO**EDICIÓN**

TABAPRESS

DISEÑO

Myriam López

PRODUCCIÓN

Susana Rodríguez
Virginia Villabrille
Edmundo Aragón
Fernando Campos

TRADUCCIÓN

Dwight Porter

FOTOGRAFÍAS

Andrés Solana

FOTOMECÁNICA

Producciones Digitales

IMPRESIÓN

Artep

ENCUADERNACIÓN

Ramos

COMENTARIOS A**IMÁGENES****DEL CATÁLOGO**

Saro Alemán Hernández
Manuel J. Martín Hernandez

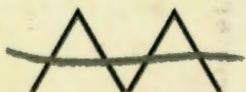
© Las Palmas, 1995, CAAM

© Los autores para sus
respectivos textos© VEGAP, Para las reprodu-
cciones autorizadas

ISBN: 84-89152-01-2

Depósito legal: M-2510-1995





CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO