

Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 25/26 marzo 2004

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Modelos alemanes e italianos para España
en los años de la postguerra

Se celebró en Pamplona los días 25 y 26 de marzo de 2004
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Comité Científico	Juan José Lahuerta Juan Miguel Ochotorena José Manuel Pozo Carlos Sambricio
Secretario	Carlos Chocarro
Coordinación	José Manuel Pozo Ignasi López Trueba
Maquetación	Izaskun García
Edición	T6) Ediciones S.L.
Fotomecánica	Contacto Gráfico, S.L.
Impresión	Eurograf Navarra, S.L.
Depósito legal	966/2004
ISBN	84-89713-79-0

ÍNDICE

JUAN MIGUEL OTXOTORENA <i>Presentación</i>	5
PONENCIAS	
ALBERTO GRIJALBA <i>Equívocos, amigos y dos puentes. Italia/España</i>	13
JOAQUÍN MEDINA WARMBURG <i>Irredentos y conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)</i>	21
MARCO MULAZZANI <i>Realtà e rappresentazione. Considerazioni su alcune architetture italiane degli anni cinquanta</i>	39
GIORGIO MURATORE <i>L'architettura italiana del secondo dopoguerra: occasioni di continuità, dalla ricostruzione all'espansione</i>	49
MARIA ISABEL NAVARRO <i>La critica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad</i>	61
JOSÉ MANUEL POZO <i>La presencia del expresionismo alemán en la génesis de la arquitectura española moderna</i>	101
ASIER SANTAS <i>1950: Una norma española, una arquitectura internacional</i>	123
COMUNICACIONES	
JOSÉ MANUEL ALADRO PRIETO <i>Siedlung periférica, o la traducción de modelos alemanes al sur de España: la barriada de La Plata en Jerez de la Frontera</i>	137
RUBÉN A. ALCOLEA <i>Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española</i>	147
IÑAKI BERGERA <i>De Libia a Vegaviana: una mirada a la colonización italiana del norte de África</i>	161
ANA ESTEBAN MALUENDA <i>La difusión de la arquitectura moderna en España a través de sus revistas especializadas. Los casos alemán e italiano</i>	171
NADIA FAVA <i>Contemporaneidades y la reconquista del tiempo: Alemania y España en los años sesenta</i>	181

MARTA GARCÍA ALONSO	
<i>Aquellos maravillosos años. Experiencias de Vázquez Molezún en Roma</i>	189
GEMMA MEDINA	
<i>Pedro Massieu, una mirada desde el Atlántico</i>	197
JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA	
<i>La libreta de Labayen y Aizpurua. Un antecedente de la influencia alemana en la arquitectura española</i>	207
PABLO RABASCO POZUELO	
<i>La vivienda mínima en Rafael de la Hoz. Ejemplos extremos</i>	215
JOSÉ LUIS SÁINZ GUERRA	
<i>La vivienda masiva en Alemania durante la postguerra y su influencia en los modelos españoles</i>	225
PAOLO SUSTERSIC	
<i>Ed il naufragar m'è dolce in questo mare...</i>	235

LA INFLUENCIA ALEMANA E ITALIANA EN LA ARQUITECTURA DE LA POSTGUERRA ESPAÑOLA: ENTRE LA FASCINACIÓN ACOMPLEJADA Y LA EVENTUAL EMULACIÓN AUTODIDACTA

Juan Miguel Otxotorena

I

La peculiar historia de la incorporación de la arquitectura española a la modernidad, con todo lo que esta palabra significa en nuestro ámbito, merece ser estudiada con detenimiento; siquiera por dos motivos fundamentales: en primer término, porque no ha sido aún suficientemente esclarecida, debido a un conjunto de razones entre las que se incluyen cierto desinterés histórico por esta tarea, su relativa dificultad, y la aparente falta de proyección exterior de sus eventuales figuras y episodios destacables; y, en segundo lugar, porque sin duda hay que referirse a ella para entender el inmediato advenimiento del período de feliz reconocimiento y celebración internacional de su frescura, creatividad y pujanza, período en el que todavía parecemos encontrarnos inmersos.

De entrada, pues, la historia de la asunción de los aires y los lenguajes de la modernidad por parte de la arquitectura española precisa de una profundización sistemática. No es cuestión de que existan todavía claves e implicaciones interpretativas o sucesos ocultos y trascendentes que no hayan salido a la luz. Pero tampoco se trata ya sólo de la necesidad de superar aquellas visiones reduccionistas e interesadas compuestas en su día, en términos combativos, por las críticas militantes amparadas en la situación política, o embarcadas en la promoción de posturas o tendencias ideológicamente comprometidas y relevantes. El asunto es más global y, en todo caso, apunta a la explicación de las condiciones de posibilidad de esas mismas visiones.

Si se mira bien, la historia de la arquitectura española de la parte central del siglo XX es algo sobre lo que no hemos hecho, hasta el momento, sino apenas ‘pasar de puntillas’. Sabemos del tema bastante menos de lo que a menudo creemos, y quizá hay que empezar por preguntarse por qué.

Este hecho, sin duda, tiene mucho que ver con algo que afecta al conjunto de la evolución de la arquitectura moderna y contemporánea, uno de cuyos ingredientes y aun propulsores básicos ha venido siendo justo su actitud más bien reactiva hacia la historia. Pero puede que haya también algunas explicaciones específicas para el caso determinado de la arquitectura moderna en España, explicaciones que se impone buscar y desarrollar de una manera por menorizada.

Ha de apelarse, en primer término, al efecto, a la constatación de un cierto desinterés histórico por la investigación en profundidad del período, ligado a la aparente falta de proyección exterior de sus presuntos protagonistas y epi-

sodios reseñables. En el marco de nuestra actual atención a la fascinación de la arquitectura española de la época por la experiencia alemana e italiana, precisamente, quizá hay que hablar incluso de un claro complejo de inferioridad, eventualmente asociado al “invariante” y atávico derrotismo —escéptico y por momentos autodestructivo— de la idiosincrasia caracterológica clásicamente vinculada, por quienes han creído posible hablar de ellas, a las *esencias patrias*. La depresión finisecular de la denominada Generación del 98, el irremisible sentimiento de consternación y vergüenza debido a la rudeza cultural y la incapacidad de diálogo que abocara al país a una tan cruenta Guerra Civil, o los todavía vigentes ecos del célebre y desanimante lema “¡Que inventen ellos!”, laten sin duda bajo las actitudes que cabría imaginar afectadas por esa fascinación histórica, y también bajo los posibles signos de cierto persistente desdén de nuestra profesión hacia su propia historia reciente.

Ahora bien, hay que atender a los hechos y proponerse alcanzar una posición intelectual tan ambiciosa y desapasionada como verdaderamente sensible a toda su irreductible complejidad. Las obvias limitaciones del debate teórico en el ámbito de la arquitectura de la España del período, y la propia inexistencia de figuras del relumbrón de los grandes maestros modernos de Centroeuropa y América, constituyen datos indisociables de la discusión relativa a la dimensión del aludido complejo, y de la enorme fascinación causada en ella por la arquitectura moderna alemana e italiana; pero también de un cierto realismo inmediato, y si se quiere ingenuo o burdo, forzado por las circunstancias y no exento de eficacia preventiva frente a tantos idealismos utópicos y excesos programáticos generalizados, en diversos ámbitos, en los círculos de las vanguardias de allende nuestras fronteras. Estos datos perfilan, en relación con el panorama profesional, una imagen dominada por las urgencias sociales, la escasez y el autodidactismo de toda una generación forzada a hacer de la necesidad virtud, echando mano de su ilusión y su ingenio; y han de enmarcarse en las consecuencias de todo orden de la revolución tecnológica y cultural asociada a la modernización de la sociedad que explica, en último extremo, el propio advenimiento del Movimiento Moderno en arquitectura. Son todos estos argumentos los que componen la urdimbre real de una época de extraordinario interés en sí y de notable proyección, en la medida en que la historia no se detiene y no cabe entender el presente sin atender con rigor a lo ocurrido en el pasado inmediato.

Y es que, según lo dicho, la peculiar historia de la incorporación de la arquitectura española a la modernidad subyace ciertamente en su brillante triunfo del final del siglo XX. El éxito internacional de la arquitectura española tiene que ver, desde luego, con la configuración del marco jurídico, social y operativo de nuestro ejercicio profesional. Se explica en buena medida a la luz de la singular fortaleza del perfil técnico y el papel ejecutivo y directivo del arquitecto español; y vive de cierto punto de retraso en la reestructuración y reorganización de la tarea edificatoria que parece demandar, a la postre, eso que hemos venido a llamar últimamente el *mercado evolucionado*. Con carácter general, el arquitecto español ha sido y sigue siendo todavía un artista y autor singular en una medida mayor que el de otros muchos países de nuestro entorno. Ha recibido una formación extraordinariamente abarcante y completa y está habituado a asumir unas responsabilidades globales de muy largo alcance, correlativas de las consiguientes atribuciones y competencias legales. Su grado de control sobre el proceso edificatorio ha sido siempre muy alto. No

obstante, en realidad, la vigencia de este modelo profesional explica y justifica tanto los recientes éxitos internacionales de la arquitectura española como, a la vez, su lenta y tímida incorporación a los ideales y los lenguajes del Movimiento Moderno que, entre otras cosas, seguramente fue también mucho más crítica y constructiva.

No habría razón, en fin, para no dejar de entender como entidades separadas la experiencia de la arquitectura española del segundo tercio del siglo XX y la del último, ésa que incluso llega hasta hoy.

Acaso estemos ya viviendo la hora de entonar el canto del cisne definitivo de aquel peculiar modelo profesional que las recorre, al hilo de la triste constatación de tantos grandes arquitectos contemporáneos que no han dudado en concluir que es más fácil hacer arquitectura de calidad en los países en desarrollo¹. En todo caso, y en el supuesto de que eso es al final lo que interesa —eso que podríamos convenir en denominar la arquitectura de calidad, e incluso la posibilidad de debatir sobre la pertinencia y el alcance del concepto—, importa mucho estudiar el fenómeno y tratar de extraer de su comprensión consecuencias útiles también para nuestros días.

II

Se impone, pues, avanzar en el conocimiento de la historia de la incorporación de la arquitectura española a la modernidad, entendiendo este concepto a la luz de su manejo a propósito de la ambiciosa y singular aventura de las últimas vanguardias. Tal es el propósito de los *Congresos Internacionales de Historia de la Arquitectura Moderna en España* que, con periodicidad bianual, organiza la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Con esta iniciativa, la Escuela pretende sumarse a tantas otras existentes en esta línea, muchas de ellas ya maduras y más que consolidadas. Y lo hace con la convicción de que el tema aún da de sí y ofrece todavía importantes filones, apenas explotados, de decisivo interés en relación con las posibilidades de comprender el presente y, consecuentemente, de encarar nuestro propio futuro. Además, ella compone con otras iniciativas puestas en marcha en la misma Escuela —como el desarrollo de un buen número de tesis doctorales y de sucesivos proyectos de investigación merecedores de diverso soporte institucional, los ciclos de conferencias titulados *Lecciones de arquitectura* que traen anualmente a nuestras aulas la voz de los maestros de las generaciones profesionales precedentes², la serie de publicaciones denominada *Arquitecturas Contemporáneas (AACC)* y dedicada al estudio de edificios significados y representativos de la historia de la arquitectura de nuestro pasado reciente³, o la creación del *Archivo de Historia de la Arquitectura Moderna en España*—, un conjunto de acciones encaminadas a aglutinar e impulsar la tarea investigadora íntimamente ligada a su misión docente. Una parte significativa de la capacidad y potencia del centro en este terreno se orienta de este modo, con un criterio inevitablemente interdisciplinar, en una dirección no menos obligada e insoslayable que, a la vez, acotada y definida: en torno a una materia íntimamente asociada a su propia función didáctica, que vale la pena estudiar y precisa ser abordada con la perspectiva que proporciona la cercanía a la profesión, en el sentido más amplio de la palabra.

1. El marco de esta consideración no es otro que el de las entrevistas y las declaraciones en la prensa diaria; y se refiere, sin duda, a un cúmulo de factores entre los que se incluye un menor grado de sistematización operativa del conjunto del sector inmobiliario (estructuración de la oferta y la demanda, seriación y convencionalización del producto, disponibilidad y homologación de materiales y procedimientos técnicos, etc.), y unas actitudes más abiertas y menos desconfiadas y escarmentadas en el terreno de las políticas urbanísticas, al tiempo que un desarrollo más moderado de las normativas y los dispositivos de control.

2. Los autores que han participado en esta actividad en los últimos años son los siguientes: Javier Carvajal (el texto de su serie de conferencias se publicó posteriormente, en Pamplona, como volumen 1 de la colección *Lecciones/ Documentos de la firma T6*) Ediciones: *Sobre la génesis del proyecto. A propósito del nuevo edificio de Bibliotecas de la Universidad de Navarra*, 1997), Julio Cano Lasso (vol. 2: *Mi visión de la arquitectura*, 1997), Fernando Redón (vol. 3: *El oficio del arquitecto*, 1997), Carlos Sobrini (vol. 4: *Das conferencias sobre mi obra*, 1997), José Antonio Corrales (vol. 5: *Obra construida*, 1998), César Ortiz-Echagüe (vol. 6: *Cincuenta años después*, 1999), Federico Correa (vol. 7: *Una visión de la arquitectura*, 2000), Oriol Bohigas (vol. 8: *Realismo, urbanidad y fracasos*, 1999), Leopoldo Gil Nebot (vol. 9: *Hablando a futuros arquitectos*, 2001), Antonio Fernández Alba (2002) y Francisco Coello de Portugal (2003).

3. Los volúmenes de la colección *AACC/Arquitecturas Contemporáneas* aparecidos hasta el momento son los correspondientes a: *Regino y José Borobio: Edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro*, Zaragoza 1933 (AACC vol. 1, Pamplona 1999), *Ortiz-Echagüe, De la Joya y Barbero: Comedores de la SEAT*, Barcelona 1956 (AACC vol. 2, Pamplona 1999), *Francisco Cabrero: Casa Cabrero en Puerta de Hierro*, Madrid 1961 (AACC vol. 3, 2002), *Rafael Aburto: Viviendas en Neguri (Vizcaya)*, 1966 (AACC vol. 5, Pamplona 2002), y *Julio Cano Lasso: Universidad Laboral de Ourense*, 1975 (AACC vol. 6, Pamplona 2003).

Conviene, en fin, subrayar esta idea. Más allá del mero debate de opiniones mejor o peor fundadas, y sin perjuicio de su indudable utilidad e interés, estos Congresos quieren constituir verdaderos foros de intercambio y divulgación de resultados de investigación: de los resultados de la investigación de quienes, casi siempre en el ámbito académico, se interesan directamente por la materia. Y hay que agradecer su valiosa contribución a los ponentes y a los autores de comunicaciones, sin cuya presencia y participación la actividad perdería sentido y alcance.

A lo largo o al ritmo de sus sucesivas ediciones, estos Congresos han ido aportando perspectivas, a veces novedosas y siempre enriquecedoras, que van forjando poco a poco una imagen cada vez más perfilada y articulada de los hechos que componen la experiencia de la arquitectura española de la época objeto de estudio, así como de sus posibles significados y consecuencias.

No es preciso ya, a estas alturas, explicar las vicisitudes de las opciones metodológicas en los dominios de la historia que han venido a primar, desde hace ya bastante tiempo, la paciente y paulatina composición de sucesivas perspectivas parciales, llamadas a ir enriqueciendo la imagen de un mosaico —en ocasiones un tanto impresionista— capaz de reflejar cada vez con más fidelidad y precisión la realidad de una época. Al hilo de esta decantación de alternativas en lo relativo al método, vemos ya los análisis globales y las tentativas de síntesis como algo eminentemente asociado a las manipulaciones y tergiversaciones —más ingenuas que necesariamente malintencionadas— de lo que en su día Lyotard denominó los “grandes relatos”⁴ y Tafuri identificó como la “crítica operativa”⁵. Aparecen más como algo frente a lo que hay que estar prevenidos que como el directo precipitado lógico del esfuerzo por avanzar en el conocimiento riguroso de la historia; y han ido a todas luces cediendo protagonismo en beneficio de las aproximaciones sectoriales y las iluminaciones enfocadas, eventualmente laterales y aun manifiestamente subjetivas.

Un dato nuevo es a menudo capaz de sensibilizar la totalidad de lo que se sabe sobre algo determinado; con lo cual, las posiciones adquiridas en el terreno del conocimiento histórico se encuentran llamadas a reconocerse siempre provisionales, y necesitadas de ser confrontadas con las luces que pudiera arrojar sobre ellas toda posible revisión de angulaciones imprevistas.

El avance en el conocimiento histórico se obtendría, en definitiva, de la interminable acumulación de perspectivas complementarias. En consecuencia, se impone buscar siempre nuevos puntos de vista a partir de los cuales relanzar nuestro análisis, cuando menos para pulir y aquilatar sus eventuales conclusiones. Este es el fondo sobre el que se originan y mantienen nuestros *Congresos Internacionales de Historia de la Arquitectura Moderna Española*, centrados en aspectos complementarios del gran tema que constituye la incorporación de la arquitectura española a la aventura de la modernidad, con el sentido que el término adquiere en el ámbito de nuestra disciplina.

4. Cfr. LYOTARD, J. F. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, París 1979; o también, del mismo autor: “Reescribir la modernidad”, *Revista de Occidente*, n. 66, 1986, pp. 23-33.

5. Cfr. TAFURI, M. *Teorías e historia de la arquitectura*. Laia, Barcelona, 1972, pp. 29 y ss.; y también, del mismo autor: *La esfera y el laberinto*. G. Gili, Barcelona, 1980.



En este caso, el del IV Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española, y en el marco de las consideraciones precedentes, se ha

visto oportuno fijar la atención en los *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Y, por tanto, en la influencia de la arquitectura alemana e italiana en la española del momento, que la observó con indudable fascinación.

Este IV Congreso sucede a los acogidos, respectivamente, a los títulos: *De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965* (I Congreso, 29-30 de octubre de 1998), *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia* (II Congreso, 16-17 de marzo de 2000), y *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana* (III Congreso, 14-15 de marzo de 2002). Y pretende continuar la tarea de la que pretenden constituirse en hitos significativos⁶.

La aludida fascinación suscitada por la experiencia de la arquitectura alemana e italiana en la española de la época —la del tercio central del siglo XX— se refiere con todo, obviamente, a dos momentos relativamente diferenciados, marcados por el antes y el después de los años correspondientes a las respectivas confrontaciones bélicas.

El primero de esos dos momentos sería el del período que va de 1920 a 1940. Y es: por un lado, el de la influencia del expresionismo, el impacto de la codificación lingüística y la difusión del andamiaje teórico y la parafernalia intencional y publicística de los manifiestos fundacionales del Movimiento Moderno, la brillantez de la experiencia de las Siedlungen alemanas o la afanosa e intensa ejecutoria de la Bauhaus; y, por otro, el del surrealismo y el —hipotético, y en todo caso exquisito y refinado— *clasicismo moderno* de Terragni o Libera.

El segundo, no menos denso e influyente, vendría a ser el de los años cincuenta y sesenta, marcados: por un lado, por la espectacularidad de los resultados de la reconstrucción material y espiritual de la Alemania postbélica, por sus brillantes conquistas en el campo metodológico y en el terreno del desarrollo industrial; y por otro, por el impacto de fenómenos y movimientos culturales y profesionales italianos como los amparados en conceptos tan sonoros como el del neorrealismo, el organicismo o el regionalismo.

Sin embargo, se trata de dos momentos bien diversos en el panorama de las referencias italogermanas y menos diferenciados en el caso de la experiencia de la arquitectura española. Hay que tener en cuenta tanto lo exiguo de la producción anterior a la Guerra Civil en lo relativo a la incorporación de la arquitectura española a los principios metodológicos y los cánones de lenguaje del Movimiento Moderno, cuanto la timidez y lentitud de su consolidación en las décadas posteriores a ella. Es sólo en los años cincuenta y sesenta cuando la arquitectura española abraza abiertamente o de lleno los postulados de la nueva visión —de la visión moderna— de la tarea edificatoria; y acaso es precisamente esto, junto con las duras condiciones que determinan la escasez material y el retraso tecnológico, lo que lleva a que —según lo dicho— acaso lo haga de una manera menos lineal y acrítica.

De ahí que el Congreso proponga una atención global y unificada a la fascinación de la arquitectura española de la época por la experiencia alemana e italiana, sin referirla a períodos diversos que, a pesar del dramático corte que

6. Los volúmenes de las Actas correspondientes a estos Congresos fueron editados por la firma T6 Ediciones, en Pamplona, correlativamente con las fechas de su celebración.

imponen los conflictos bélicos, ni tiene tanto sentido ni realmente cabe separar en nuestro caso.

Dicha fascinación es real y hay muestras fehacientes de ella en la trayectoria concreta de arquitectos destacados, de César Ortiz-Echagüe a Asís Cabre-ro o José Antonio Coderch, y en el planteamiento institucional de operaciones de relativa entidad o escala: desde la inversión en infraestructuras hasta la reconstrucción de los núcleos urbanos, las ampliaciones urgentes y siempre insuficientes de su parque residencial, y la creación de colonias rurales.

En todo caso, es claro que el panorama de la arquitectura contemporánea de Italia y Alemania ocupa el primer lugar entre las influencias exteriores en la ejecutoria de los arquitectos españoles de esos años. Cualquier mínima prospección muestra la extraordinaria avidez e inmediatez con que éstos seguían la sucesión de las innovaciones en esos países. Puede que sorprenda el número de los arquitectos españoles suscritos en la época a revistas suizas, holandesas y alemanas; y no cabe minusvalorar la intensa medida en que la influencia italiana se hace presente en el trabajo de sus más que notables embajadores.

El mito del solipsismo cultural entre ignorante y pacato puede dejar paso, a la vista de hechos tan elocuentes y ampliamente constatables, a una imagen más rica y articulada de la realidad de la arquitectura española de la época, fundamentalmente condicionada por el aislamiento económico y las agudas condiciones materiales del ejercicio de la profesión. Y, de la misma manera, las generalizaciones abusivas de signo distante y desdeñoso pueden verse obligadas a retroceder en beneficio del reconocimiento de la complejidad desestructurada y heterogénea de un activismo febril y bastante más fecundo de lo que parece: el de una no demasiado exigua nómina de profesionales, tan ávidos y ansiosos como a menudo extraordinariamente dotados, protagonistas de una etapa de nuestra historia de la arquitectura digna de titularse con mayúsculas y de la que no parece haber, ni mucho menos, motivo para avergonzarse.

PONENCIAS

ALBERTO GRIJALBA

Equívocos, amigos y dos puentes. Italia/España

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG

Irredentos y conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)

MARCO MULAZZANI

Realtà e rappresentazione. Considerazioni su alcune architetture italiane degli anni cinquanta

GIORGIO MURATORE

L'architettura italiana del secondo dopoguerra: occasioni di continuità, dalla ricostruzione all'espansione

MARIA ISABEL NAVARRO

La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad

JOSÉ MANUEL POZO

La presencia del expresionismo alemán en la génesis de la arquitectura española moderna

ASIER SANTAS

1950: Una norma española, una arquitectura internacional

EQUÍVOCOS, AMIGOS Y DOS PUENTES. ITALIA/ESPAÑA

Alberto Grijalba Bengoetxea

“A quien hoy estudia las condiciones presentes y el reciente pasado de la arquitectura le parece que ésta ha ido articulándose siempre más por el encuentro de las diversas personalidades que en la confrontación de tendencias.

La causa de esto se encuentra en la carencia de crítica especializada o en el perdurar de aquella ‘retórica provinciana’ que habría acabado por malograr las más válidas corrientes de nuestra arquitectura...

... acusación de no haber sido capaz de crear una nueva cultura edificatoria, de haberse replegado sobre todo en la labor individual y haber elaborado soluciones más que nociones”¹.

¡No nos confundamos!

Éstas no son palabras de ningún arquitecto español sino que pertenecen al preámbulo crítico-reivindicativo, con el que Cannella y Rossi comienzan en 1956 su artículo sobre “Mario Ridolfi arquitecto italiano” en la revista *Crono-spazio*. En él, demandan el cambio de la arquitectura italiana que, tras los años de control de la producción estatal, se encuentra con un nuevo marco de investigación y reflexión.

Su similitud con las palabras de Antonio Fernández Alba: “El desarrollo de los temas de la arquitecta contemporánea que tuvo lugar en España en el decenio 50-60 fue parcial, pues el fenómeno es más mimético que de concepto, más de esquemas y formalismos que de análisis del medio...”², nos hace pensar hasta qué punto la relectura de la historia de la arquitectura española de los años cincuenta y su relación con la arquitectura italiana está llena de amigos equívocos³.

Italia, en los años cuarenta y principios de los cincuenta, está en plena efervescencia teórica⁴ y se presenta en el contexto internacional con las exposiciones *Architettura Italiana* en el RIBA de Londres (1951) e *Italy Builds* en el MoMA de Nueva York (1955). Las nuevas y polémicas propuestas, elaboradas en continuidad de los años treinta⁵ hasta su nueva concepción de relación con la historia y las tradiciones locales del Movimiento Moderno —que ejercerán un papel destacado en la imagería internacional desde sus conocidas revistas *Metron*, *Domus* o *Casabella*— llevan a Reyner Banham en 1958 a proponer su exclusión de la cultura moderna.

En oposición a esta realidad, la arquitectura española está en un callejón sin salida tras la etapa de autarquía. Por un lado, nos encontramos ante la frustración de no haber hallado una arquitectura nacional propia por parte de la mayoría de los arquitectos que han participado en la aventura de su búsqueda y; por otro lado, ante la reflexión que produjeron las primeras noticias que del

1. CANELLA, G.; ROSSI, A. "Architetti italiani: Mario Ridolfi", *Comunita* n. 41 1956. Texto publicado en: AA.VV. *Mario Ridolfi. La architettura de Ridolfi y Frankl*, pp. 135-140. Ministerio de obras públicas y Transportes, Madrid, 1991.

2. Cfr. Antonio Fernández Alba "Para una localización de postguerra...", *Arquitectura*, n. 26. p. 21.

3. Traducción libre del concepto británico 'false friends', usado para definir una similitud formal entre elementos de dos culturas que lleva a equívocos semánticos.

4. El debate que desde las revistas *Casabella-continuita*, *Metron* y *Domus*, Ponti, Rogers y Zevi configuraron el nuevo panorama que cambio la arquitectura italiana en tres décadas. Cfr L. Molinari "Entre la Continuidad y la Crisis", 2G n. 15. Numero monográfico "Arquitectura italiana de la postguerra sobre la crítica y las revistas de arquitectura Italianas". AAVV. Il Debatino. Architetonico in Italia 1945-1976. Bulzoni, Roma, 1977.

5. En la exposición del MoMA la arquitectura italiana era presentada como una continuidad desde Terragni, Liguieri o pagano a Albini, Gardella, De Carlo o el BBPR.

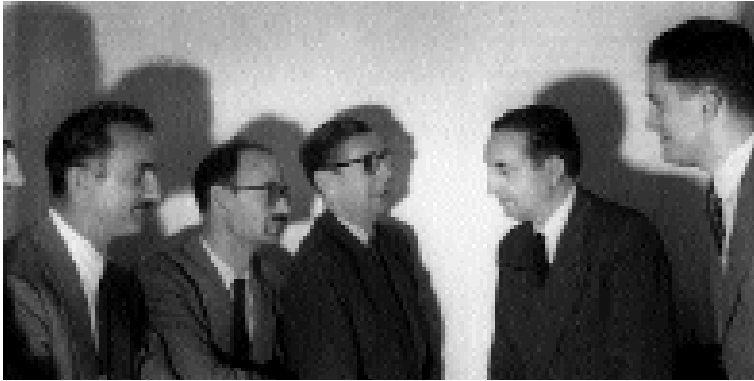
extranjero traían los arquitectos como denuncia, con toda crudeza, Juan de Zabala a sus compañeros “esto se revela simplemente con ojear las revistas extranjeras que nos llegan: parece que no sólo el texto, sino la imágenes hablan en otro idioma”⁶. Esta situación llevará a los arquitectos españoles en los ‘frenéticos cincuenta’ a buscar una modernidad que realmente les correspondía haber heredado. Así, Fisac reconoce que “la arquitectura española ha conseguido una unidad total, o casi total, pero también es verdad que por este camino no llegamos a ninguna parte”⁷ y Gabriel Alomar muestra a sus compañeros un camino a seguir propio, no exento del determinismo del *Zeitgeist*, “debemos empezar a hacernos a la idea que el periodo vivido por la arquitectura española en el pasado decenio ha sido excepcional, del cual será pronto hora de salir para incorporarnos a las corrientes que arrastran a la cultura humana, pues no podemos renegar de la época en que vivimos”⁸.

De este modo los amigos y los equívocos se suceden, al igual que en nuestros idiomas.

Amigos, pues las conocidas palabras de Ponti en la *V Asamblea de Arquitectos*: “Quiero tener con mis compañeros una confidencia. Encuentro entre vosotros incertidumbre y desorientación”, se convirtieron en uno de los puntos de inflexión de una realidad que ya había explicitado Cabrero⁹ y posteriormente se ratificó en el *Congreso Panamericano de Arquitectura*. Amigos, en el descubrimiento de los esfuerzos de un grupo de arquitectos —Coderch recibió el Premio internacional de la nueva arquitectura española en la *IX Trienal de Milán* en 1951— que inició un recorrido internacional de la arquitectura española. Amigos, puesto que los artículos de Rogers en *Casabella* alimentaron la necesidad de una teoría de la arquitectura catalana¹⁰ y la mirada italiana del Grupo R¹¹. Amigos, en cuanto a la existencia de una comunidad de ideas e intereses en busca de la tradición constructiva y los valores culturales tradicionales del Mediterráneo en contraposición con los tecnológicos de Centroeuropa. Amigos, en el sincretismo, en la necesidad de la buena obra y de un sistema codificado constructivo eficaz que permitiera construir en el sur de Europa —como el *Manual del arquitecto*¹² (Ridolfi 1946), reeditado en el 53 y 62, y libro de consulta de los arquitectos españoles por las soluciones constructivas tan próximas a su saber tecnológico—. En definitiva, amigos hasta en las sentidas despedidas, reconociendo influencias y débitos de los editoriales de Rogers en *Casabella-continuità*, como lo hizo Bohigas en *Serra d’Or*.

Los equívocos se deberán a erróneas identificaciones, culturales, sociales o políticas entre ambos países. Así, una parte de la crítica asimiló la arquitectura española en la inmediata postguerra con la arquitectura italiana durante el fascismo. Mas la ausencia de una ideología arquitectónica del Régimen, que no supo como los italianos valerse en un principio del Futurismo como el ideal de cambio sobre un nuevo orden o un nuevo hombre¹³ y que, tras el debate entre los novecentistas y Gruppo 7, confió en el grupo de conciliación y compromiso RAMI —*Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*—. Equívocos de igualdad, que no confundirán a dos de los arquitectos españoles que más afinidad demostraron con el debate italiano, pues como exclamará Cabrero: “Yo he visto en Italia una cosa distinta” o el mismo Bohigas reconocerá en 1952 “seguir los pasos de Speer o Piacentini llegó a ser entre nosotros, en un cierto momento una posición avanzada...”¹⁴.

6. "Orientaciones estéticas de la actual arquitectura" en la V Asamblea Nacional de Arquitectos. Cita extraída de B. Giner de los Ríos, *50 años de arquitectura española*. Volumen II. Archivos y Documentos, Adir editores, Madrid, 1980, p. 16.
 7. Cfr. FISAC, M. "De lo clásico y lo español" *RNA*, n. 78, Madrid, 1948, pp. 197-198.
 8. Cfr. ALOMAR, G. "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual". *BDGA*, n. 7, Madrid, 1948.
 9. "Hay crisis, por tanto, en la arquitectura actual en España, por lo cual es peligroso exponerla en el extranjero. Esta crisis, mucho tiene que decir, traduce las preocupaciones nuevas que se presentan en el pueblo español; por tanto, es sincero, responde al estado actual de las cosas". Cfr. F. Cabrero "Comentario a las tendencias..." *BDGA*, n. 7, Madrid, junio de 1948, art. cit. p. 17. Posteriormente Gutiérrez Soto relató las protestas en contra de la delegación española en el Congreso Panamericano.
 10. Cfr. PIZZA, A. "Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra", *AA.VV. De Roma a N. Y.: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*. T6) Ediciones y ETSAUN, Pamplona, 1998, p. 99.
 11. Cfr. J. Torres Cueco "la Mirada Italiana", *AA.VV. Los años cincuenta: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. D. G. de Investigación Científica y Enseñanza superior y ETSAUN, pp. 99-295-301 pamplona 2000. Cfr también tesis doctoral inédita Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura 1945-1968. ETSAV 1991.
 12. Cfr. G. Muratore. "L'esperienza del manuale", *Cronoespazio*, septiembre, 1974, pp. 82-91.
 13. Antonio Sant'Elia en su Manifiesto Futurista, Milán 20 de Mayo de 1914, proclamó la ruptura: "no se trata de encontrar unas nuevas molduras, nuevos marcos y puertas, para sustituir columnas o cariatídes... ni de dejar el ladrillo visto, revocarlo o aplacarlo de piedra, no se trata de unas nuevas diferencias formales... Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica... La arquitectura se separa de la tradición; vuelve a empezar desde el principio a la fuerza" G. Bernasconi "Il messaggio di Antonio Sant'Elia del 20 de maggio de 1914", en *Rivista tecnica de la Svizzera italiana*, julio de 1956. Cfr. BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. GG, Barcelona, 1977, p. 438.
 14. Cfr. BÖHIGAS, O. "Nuestros arquitectos jóvenes se defienden". Destino, Barcelona, 21 de junio 1952. Cit. en J. M. Rovia "Es hora de abandonar el silencio" en *AA.VV. La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*, COAC, Barcelona 1987, p. 200.



Grupo R: Josep Pratmarsó, Manuel Valls, Josep M. Sostres, Antoni de Moragas y Oriol Bohigas.

LA TERCERA GENERACIÓN. "LA ÚNICA FORMA DE TENER CONTINUIDAD ES CAMBIAR. LA CONTINUIDAD NO CONSISTE EN EL INMOVILISMO"¹⁵

Con el cambio de década, tras el fin del bloqueo internacional a España y la incipiente apertura de nuestra economía al exterior, comenzará "la aventura moderna de la arquitectura española". En Madrid, tras el concurso de la Casa Sindical, acta fundacional de la llamada 'Escuela de Madrid', un nuevo grupo de arquitectos en oposición al Grupo de Madrid¹⁶ encarnará la búsqueda de la nueva arquitectura, esta vez ya moderna. En Barcelona, José Antonio Coderch, junto con el Grupo R en 1951 —entre el atinado juicio crítico de J. M. Sostres y el espíritu polémico de O. Bohigas— dominarán el proceso de cambio.

Pero, ¿cuál era la modernidad en los años cincuenta?

Atendiendo a la distinción de tres etapas en los CIAM y su desarrollo¹⁷, en la última —que comenzará en 1949 con el *VII Congreso en Bergamo* hasta el último celebrado en 1966 en Dubrovnik en el 56— se declararán los conflictos que desembocarán en el TEAM X —al que postteriormente se incorporó Coderch en 1962— y la aparición de la Tercera Generación¹⁸. Una Tercera Generación ya no pretendía como sus predecesores cambiar las costumbres, modos de vida y los medios de producción sino asumir los valores de la tradición, las preexistencias ambientales y el contexto urbano, el lugar y las referencias vernáculas que legitimarán su producción, haciendo hincapié en el método y no tanto en las agotadas referencias del Movimiento Moderno y su unidad, como reconoció Gropius en 1969, "la batalla por la unidad está casi del todo perdida".

De este modo, los arquitectos españoles tienen un doble trabajo: por un lado, fundar e instaurar una modernidad negada y deseada hasta en momento —como Alomar reivindicaba en su comentado artículo— labor titánica de por sí; y, por otro, encontrar el arcano de la modernidad en continuo cambio y sin una referencia clara en el panorama internacional, "para acertar debemos precisamente olvidar todo, casi todo lo poco que sabemos"¹⁹.

En esta búsqueda, las referencias a la arquitectura internacional, los nuevos referentes encontrados, serán comentados y puestos en común en las revistas. Carlos de Miguel inaugura las 'Sesiones Críticas de Arquitectura (1950-1964)'. Las conferencias de Zevi (1950), de Aalto (tres en 1951), de

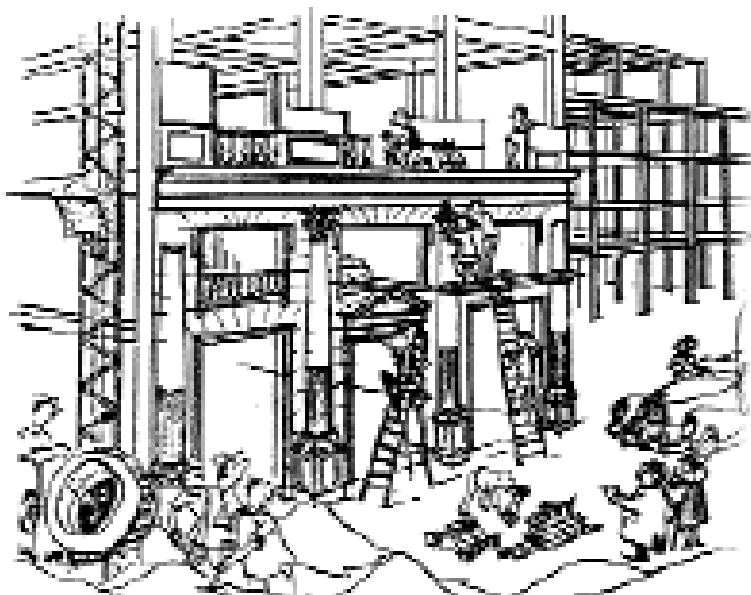
15. Cfr. AA.VV. *Ignacio Gardella. Arquitectura a través de un siglo*. Electa, Madrid, 1999.

16. Sin ser grupo organizado y coherente, es más en su dispersión y heterogeneidad, probablemente sin saberlo, este conjunto de arquitectos jóvenes, como Cabrero, Sota, Fisac, Corrales, Molezún, Fdez. del Amo, Oliza... desarrolló la arquitectura moderna en España.

17. Cfr. FRAMPTON, K. *Historia Crítica de la arquitectura moderna*. GG, Barcelona, 1987. Y Cfr. también TAFURI, M.; DAL CO, F. *Arquitectura Contemporánea*. Aguilar, 1978.

18. Cfr. MONTANER, J. *Después del Movimiento moderno*. GG, Barcelona, 1999.

19. Frase atribuida a Alejandro de la Sota por L. Domènech. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Tusquets, Barcelona, 1978, p. 25.



Dibujo de E. Llimona.

Pevsner (1953) y la de Neutra (1954) servirán de revulsivo. La apertura al exterior significa un mayor contacto con las corrientes internacionales. Las revistas internacionales comienzan a llegar sin trabas, las españolas empiezan a publicar artículos de arquitectura internacional y los arquitectos españoles viajan al extranjero con mayor asiduidad. Las noticias que ellos traerán de primera mano de sus viajes y estancias, la aportación de los nuevos titulados y la publicación de sus primeras obras, harán el resto²⁰.

En este contexto, con un debate si se quiere tibio, intuido tan sólo por una minoría, reconoce Cabrero: “hoy en día en España, estamos muy influenciados por las corrientes arquitectónicas universales. Lo que pasa es que es difícil aprehenderlas acertadamente, y se hacen entre nosotros cosas no muy buenas”—, hay que situar la producción arquitectónica e intelectual de los arquitectos españoles. La mayoría de los actores de la modernidad española pertenecerán a la Tercera Generación y durante los cincuenta se irán contaminando de sus características formales.

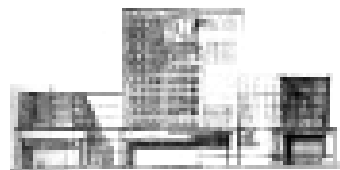
El moderno pasado inmediato estará presente por primera vez en la *V Asamblea de Arquitectos*, donde se retoman criterios del GATEPAC e incluso se citan a sus arquitectos como ejemplo. Al mismo tiempo, en “el funcionalismo y la nueva plástica”²¹, Sostres certeramente nos advierte que el tiempo de la vanguardia ya pasó, reivindica una nueva tradición constructiva que se ajuste a la realidad más que una repetición manierista de los maestros del Movimiento Moderno. Por otra parte, Mitjans, ironizando sobre la efervescencia tradicionalista, se pregunta comentando un dibujo de Llimona “¿dónde está el compromiso entre arquitecto y su arquitectura?”, mientras que Fisac en *Estética de la arquitectura* plantea la necesidad de otros modelos posibles: “Copiar el arte popular o el clásico español conduce al folclore o a la españolada. Extraer su esencia, saber sacar esos ingredientes de verdad, de modestia, de alegría, de belleza que tiene sería encontrar el camino de la nueva arquitectura”²².

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

21. Publicado en BDGA, julio 1950 y reeditado en: SOSTRES, J. M. *Opiniones sobre arquitectura*. Valencia, 1983.

22. M. Fisac “Estética de la arquitectura”, *BDGA*, n. 11. Madrid, 1949.

En su necesidad de incorporarse al debate, conscientes de la incomunicación que les impide leer —en el más estricto sentido que comentaba Zabala— la arquitectura internacional, los arquitectos españoles se imbuyen en el estudio de la arquitectura de nuestro entorno. Alemania, Norteamérica, Holanda, Gran Bretaña y el eje Báltico Mediterráneo —países periféricos, donde la tradición y los sistemas constructivos vernáculos junto con la modernidad sirvieron de punto de inflexión y tensionaron la ortodoxia moderna centroeuropea— se convirtieron en los nuevos puntos de referencia.



Croquis de la Casa Sindical, 1949. F. Cabrero.

MOVIMIENTO MODERNO. TRADICIÓN Y REALIDAD Y DOS PUENTES

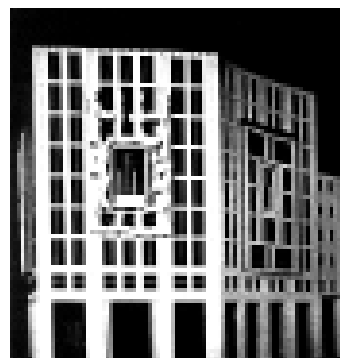
“Crisis o continuidad”²³. Ya al final de la década, este titular anónimo refleja el hecho de que en España se tiene conocimiento de cómo el Movimiento Moderno ha cambiado desde su ortodoxia, mediante caminos heterodoxos, a una nueva realidad. El especialmente fructífero debate heterodoxo italiano, se interpreta directamente, aunque algunas veces sin demasiado rigor, en la producción arquitectónica nacional, como reconoce Rodríguez-Aguilera²⁴. De este modo, se tienden unos ‘puentes’ de conocimiento en busca de una reinterpretación de lo moderno desde España hacia Italia.

‘Puentes’, por la demanda de comunicación que tiene la arquitectura española, descontextualizada en el tiempo y en el espacio a principios de la década. ‘Puentes’, por unir puntos próximos topográficamente con distinta orientación, puesto que pese a mantener en común lo ‘mediterráneo’, cada uno conserva la necesidad de una tradición y realidad propia. ‘Puentes’, por unir dos puntos con distinta altimetría, en función del desarrollo de sus dos sociedades, una en pleno ‘milagro económico’ mientras que la otra después de la transición, desde la autarquía a una economía de mercado.

De la relación de los arquitectos españoles con Italia, tanto por sus viajes —como los de Cabrero, Moragas, Sostres o los organizados por las escuelas, hasta los pensionados en Roma como Corrales, García de Paredes y Carvajal—, como del conocimiento de sus publicaciones —como demuestran tanto *Cuadernos de arquitectura* como *Arquitectura*— los arquitectos españoles aspirarán a las certezas universales, inherentes y constantes en la arquitectura de todos los tiempos, a la realidad y a las preexistencias rogersianas y a la tradición ridolfiana frente a los historicismos como fuente de inspiración.

De este modo, arquitectos como Cabrero y Coderch en sus propuestas para el concurso de la Casa Sindical (1949), en un principio descubrirán en los arquitectos italianos valores tradicionales alternativos en el Movimiento Moderno. Quizá en ellos haya todavía un recuerdo académico pero el ambiente²⁵, la correspondencia entre forma y construcción, y la estructura portante como imagen, recuerdan al Palazzo Mazzoto (1939) de Ponti o la arquitectura de Libera.

Tras estos primeros ejercicios, tanto Cabrero como De la Sota, ya desde una poética decididamente moderna y atendiendo a la frialdad de la razón, reinterpretarán la Basilica de Terragni (1943) en el concurso de la Catedral de Madrid (1950) o las palazzinas milanesas, respectivamente. Aunque éste último nos dará a todos un lección con su propuesta para el Gobierno Civil de



Palazzo Mazzoto, 1939. G. Ponti.

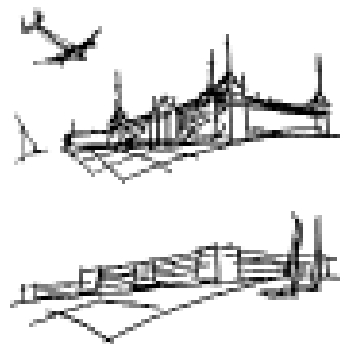
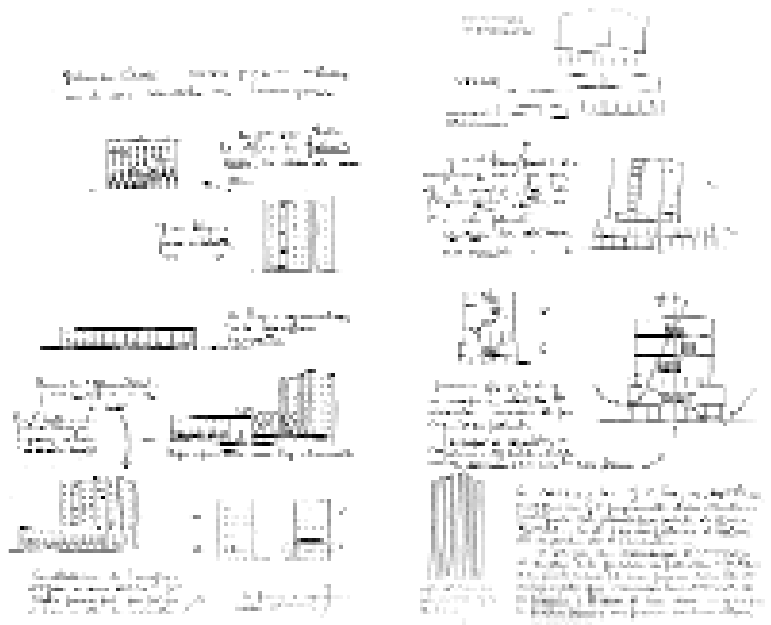


Ilustración crítica del Ministerio del Aire. A. de la Sota.

23. Editorial sin firma de *Cuadernos de arquitectura*, n. 32, Barcelona, 1958; De igual título que el publicado por Rogers en *Casabella-continuità*, n. 215, Milán, 1957.

24. Cfr. RODRÍGUEZ, C.; TORRES, J. *Grupo R. GG*, Barcelona, 1994, p. 27.

25. Cabrero introduce este concepto en su cameleónico edificio, donde cada elemento es lo uno y lo otro. Cfr. CABRERO, F. “Resumen de la memoria del anteproyecto de Francisco Cabrero, arquitecto”. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 97, enero de 1956, p. 5. Cfr. GRUJALBA, A. *La arquitectura de F. Cabrero*. CoACYLE y Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.



Croquis analítico del Gobierno Civil de Tarragona, 1957. A. de la Sota.

Tarragona, en cuyo croquis explicativo de la propuesta encontramos la definición del método exigido tanto por Rogers como por la Tercera Generación, en el que lo funcional, lo reconocible por la tradición, lo vernáculo y lo especulativo se funden; pues, como Sostres afirmaba, “las formas se encuentran, no se buscan”.

ASPIRACIÓN DE REALIDAD

La aspiración de realidad, como define Gregotti el periodo de la arquitectura italiana entre 1951-58, pronto se comunicará a este otro lado del ‘puente’. Pero el término ‘realidad’ se entenderá no sólo como la arcadía neorrealista que comunicaba la filmografía Italia —también presente en España con *El Pisito*, del director italiano M. Ferreri o la picaresca realidad de un país a espera con *Bienvenido Mister Marshall*, o *El jueves Milagro*, de Berlanga—, sino como una necesidad de encontrar, de un modo crítico, la realidad entre el historicismo clasicista imperante y los idealismos y utopías figurativas y productivas del Movimiento Moderno.

La vivienda —presente en los concursos que tanto el Instituto Torroja como los Colegios de Arquitectos de Barcelona, Vizcaya y Madrid—, como una de las carencias, se plantea desde un momento desde la realidad técnico constructiva en un país con escasos recursos y una mano de obra sin cualificar. La ocupación del territorio, haciendo que el campo se integre en la ciudad, como recomienda el COUM de Madrid²⁶, definirá un compromiso de los arquitectos con una realidad profesional.

Una realidad que en su caso más extremo llevará a Bohigas al elogiar la barraca, pero que la mayoría de los arquitectos interpretarán como el uso de

26. Cfr. SAMBRICIO, C. "Desarrollo del Gran Madrid". AA.VV. *Arquitectura Española del S. XX*, Tanaís, 2000, pp. 168.



Fotomontaje de la Casa alle Zattere, con la imagen del primer proyecto reflejada. I. Gardella.

todos los medios expresivos para representar la realidad, como define Rossi a Ridolfi. Realidad que diferirá según autores y proyectos, pero que entroncará con la necesidad de la Tercera Generación de una arquitectura al servicio de las necesidades psicológico-sociales del hombre.

‘Caño Roto’, de Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, ‘Entrevías’ de Oíza, Alvear y Sierra, se nos presentarán como una realidad moderna, urbana, escalada y perfectamente reconocible para sus moradores. O, por otro lado, el barrio ‘Juan XXII’, de Ferrán, Mangada y Romany, o el bloque de la Calle Pallards, de Oriol Bohigas y Martorell, nos proponen con sus cubiertas inclinadas la articulación de sus alzados; los corredores y sus texturas nos retrotraen a otra realidad cercana en el tiempo de la arquitectura sin arquitectos como propuso De Carlo en *Spine Bianche* (1954).

TRADICIÓN. LO VERNÁCULO FRENTE A LOS HISTORICISMOS

En continuidad con el GATEPAC —que incorporó en sus obras desde los contenidos de la Carta de Atenas y de la Bauhaus hasta elementos tradicionales como la bóveda de ladrillo, la estructura urbana de los ensanches o la reflexión en torno a los centros históricos²⁷—, los años cincuenta revisarán la tradición como punto de tensión entre el Estilo Internacional y los falsos historicismos. La normalización de lo vernáculo, de la obra de Gardella²⁸, y la búsqueda de un ‘no estilo’ de Ridolfi, dedicado más a la calidad material que a estilemas impuestos, se convertirá junto con la obra de De Carlo, en los exponentes del uso de la tradición en España.

Desde que Pagano, en 1943, manifestara el futuro de la arquitectura italiana en “los recursos regionales, las condiciones ambientales, la racional

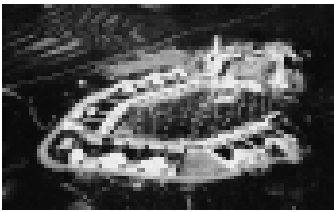
27. Cfr. BOHIGAS, O. en AA.VV. *La arquitectura...* Op. cit., p. 103.

28. Cfr. SAMBRICIO, C. “En torno a 1949: Gardella, del Msa y la reconstrucción, a la moderna arquitectura”. Op. cit.

Dcha. Casa Garriga-Nogues, 1948. J. A. Coderch.



Viviendas en la Barceloneta. Barcelona, 1955. J. A. Coderch. Foto: Català-Roca.



La Vereda. Córdoba, 1954. J. L. Fernández del Amo.



necesidad de nuestras necesidades psicológicas y justificadas tradiciones técnicas²⁹, la reconstrucción y las nuevas propuestas buscarán una tradición propia.

La arquitectura española, desde el *Manifiesto de la Alhambra* hasta las propuestas de Fisac, Cabrero, De la Sota, Bohigas, Coderch o Fernández del Amo, no dejará de buscar el mestizaje de la arquitectura tradicional con el Movimiento Moderno. Sin un sólido conocimiento de la modernidad —en comparación con Italia— sí creo que es una manera personal de búsqueda de una modernidad en continuo cambio, más que un entendimiento epitelial de la influencia italiana. Así, Fernández del Amo moderniza la tradición —en sintonía con De Carlo—, mientras que Coderch, tradicionaliza la modernidad. Una tradición, que en aspiración de Bohigas, quiere ser realidad, en su articulación de pieles, referencias históricas y potencias urbanas, como busca la Tercera Generación.

Acaso el debate se entendió tan fácilmente por los arquitectos españoles por ser el constante debate español, entre la tradición y modernidad. Todo es especular.

“Pocas veces en nuestro país, cuando se hable de experiencias europeas, se tiene un profundo conocimiento de cuánto las grandes naciones de Europa han producido en la historia moderna, prefiriéndose la referencia a la simplificación que por nosotros, en varios momentos y por diversos motivos, se ha dado de aquellos movimientos³⁰.”

29. Cfr. MOLINARI, L. Op. cit., p. 7.

30. Cfr. CANELLA, G.; ROSSI, A. Op. cit., p. 137.

IRREDENTOS Y CONVERSOS. PRESENCIAS E INFLUENCIAS ALEMANAS: DE LA NEUTRALIDAD A LA POSTGUERRA ESPAÑOLA (1914-1943)

Joaquín Medina Warmburg

A comienzos de 1941 daba Otto Bartning cuenta de la emoción que le embargaba ante la inminencia de su primer viaje a España, donde sospechaba un mundo entre goyesco y wagneriano:

“Oscuro, extraño, lúgubre, casi amenazador era el misterio. E incomprendible si se llevaba en las venas claridad y prisa europeas. Lentamente se creía penetrar, más aun, ser arrastrado por brazos invisibles hacia el misterio. El talante del paisaje, de los muros y las personas se presentaba severo y hermético. Pero llamaba el misterio. (...) Al penetrar en el misterio de España superando la barrera de los Pirineos o las costas acantiladas, cuanto más profundo se penetraba, tanto más peligroso, atrayente y oscuramente placentero se tornaba: porque se avanzaba hasta el último abismo del propio yo, allá donde se ha refugiado el orgulloso espíritu a salvo del laborioso, comerciante, urgente, trabajador y desesperado trajinar europeo. Así era España, única en Europa, única en el mundo, el escarpado, amenazador, inaccesible Montsalvat del alma europea”¹.

La descripción confirmaba el tópico sobre aquel raro reducto ajeno a las iluminaciones de la modernidad llamado España. El viaje se anunciaba como una romántica fantasía de regresión. Sin embargo, Bartning cerraba sus iluminadas líneas, entre perplejo y receloso, retornando bruscamente a la realidad de 1941 con una inquietante reflexión:

“¡Que un día pisaría esta España cruzando el puente de Irún entre un puestro fronterizo alemán y otro español!”.

Así pudo interpretarse: con Francia ocupada, España y Alemania compartieron frontera. Pero esta contigüidad no fue sólo geográfica. Hubo, sobre todo, un acercamiento político. Y de la mano de éste se pretendió retomar algunos de los intensos vínculos culturales hispano-alemanes previos al establecimiento de los respectivos regímenes fascistas. En el caso de España, parece una ironía del destino que culminaran de esta forma los esfuerzos realizados en las décadas anteriores a la Guerra Civil por entablar un diálogo con la cultura alemana, protagonizados tanto por instituciones —sobre todo aquéllas vinculadas al Krausismo— como desde iniciativas individuales del calibre de las de un José Ortega y Gasset —sin duda el más destacado y eficiente de los germanófilos españoles en la primera mitad del siglo XX. Ellos sentaron las bases de una influencia alemana que florecería con singular intensidad en los campos de la arquitectura y el urbanismo. Resulta imprescindible traer a la memoria estos antecedentes del acercamiento hispano-alemán si realmente aspiramos a entender en su correcta dimensión la presencia alemana en la postguerra española. Nuestro argumento será, pues, la lectura de estas refe-

1. BARTNING, Otto. *Zur Spanienreise*. Notas inéditas. Archiv der TU Darmstadt. Traducción J.M.W.

rencias en clave de transformación de unos entrelazamientos establecidos antes de 1936.

I. MODERNIDAD COMO REDENCIÓN E INTERDEPENDENCIA (1914-1936)

La arquitectura y el urbanismo, atendiendo a sus implicaciones de orden político, económico, tecnológico y social, constituyen disciplinas *culturales* en el sentido más amplio del término. Conviene por ello no restringir el estudio de las ‘influencias’ al rastreo del debate profesional, asumiendo la relevancia de aspectos relativos a, por ejemplo, el grado de penetración económica o los programas de la política cultural exterior. Pero ya la consideración del medio profesional, con sus revistas, concursos, viajes, exposiciones, conferencias, cursos, etcétera, permite apreciar sobradamente el cosmopolitismo de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX. Ésta reflejó influencias de muy diverso origen y nada justificaría una minimización de ninguna de ellas. Sin embargo, puede y debe destacarse el extraordinario alcance del influjo alemán. ¿Cómo se explica el particular atractivo de esta referencia? Sobre todo, por el hecho de no haber estado supeditada a ideas o modelos específicos: proporcionó soluciones aplicables tanto a la vivienda mínima como a la planificación territorial, del mobiliario al urbanismo, de las modas más efímeras al tradicionalismo esencialista. Los arquitectos españoles que promovieron la referencia alemana no pasaron por alto esta pluralidad. Pero es sintomático que cada uno de ellos encontrara en Alemania una propia y coherente noción de ‘modernidad’. Así, por ejemplo, en Madrid, Luis Lacasa y Fernando García Mercadal se declararon respectivamente admiradores de Heinrich Tessenow y Hans Poelzig, dos figuras antagónicas. Sin embargo, coincidieron en una actitud autocrítica afín al pesimismo cultural del 98 en su vertiente europeísta; aquélla, para la que la modernidad del norte representaba una promesa de redención del ‘problema español’. Lacasa habló de una necesaria fase de ‘autocolonización’ de la arquitectura nacional y Mercadal, al dar noticia de la moderna arquitectura europea, no dudó en localizar el epicentro y la principal referencia en Berlín. Ambos se ocuparon de propagar las diversas teorías y prácticas arquitectónicas alemanas entre sus colegas españoles.

A diferencia de estas declaraciones de fe en la fuerza redentora del diálogo, en Alemania la arquitectura española no despertó sino extrañeza y hasta hilaridad. Incluso en revistas de reconocido prestigio como *Das Neue Frankfurt* y *Bauwelt*. Una asimetría flagrante: a primera vista todo hace pensar que en ningún momento se pudo entablar un diálogo entre iguales. Más bien con vendría hablar de un unívoco monólogo en el que a la parte alemana le habría correspondido el papel emisor frente a la manifiesta dependencia de sus asombrados interlocutores españoles. Pero no fue así. Lacasa lo dejó claro en 1930 al describir cómo era “muy útil seguir dejándose influir del extranjero, no con la boca abierta ante todo, sino con gran atención a lo que verdaderamente representan valores positivos”. En este sentido hay que tomar nota de que el influjo alemán no siempre fue recibido de forma acrítica. Al contrario: el principal interés de estas transferencias radica en los controvertidos debates que generaron. Ni puede pasarse por alto que fueron a menudo las expectativas españolas las que dictaron la índole y el alcance de las diversas presencias alemanas. Así lo delatan las experiencias concretas de arquitectos

2. LACASA NAVARRO, Luis. "Arquitectura impopular". *Arquitectura*, n. 12, 1930, n. 1.

3. El presente texto reseña temas tratados en mi tesis doctoral "Dialog, Abhängigkeit, Polemik. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien" (RWTH Aachen 2002), algunos de los cuales han sido objeto de artículos dispersos en publicaciones españolas: MEDINA WARMBURG, Joaquín. R.E. Oettel: la Casa Weidman, Blankenese 1931. *Basa* 20/21, 1998, p. 140-145; Imágenes de la ciudad hanseática. R.E. Oettel, arquitecto entre Hamburgo y Canarias. *Basa* 23, 2001. Pp. 121-137; La fábrica, la casa y el palacio: Franz Rank y Alfredo Baeschlin, dos "Heimatschützer" en España. En: *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. Pamplona, 2002, pp. 133-138; Escuelas modernas: Konrad Wachsmann en Granada. En: Tercer Seminario Docomomo: equipamientos e infraestructuras culturales (1925-1965), Barcelona, 2002, pp. 49-56; Reflejos y autocolonizaciones. Arquitectos alemanes en Madrid. En: SAMBRICIO, Carlos (ed.), Manuel Sánchez Arcas, Arquitecto. Madrid, 2003, pp. 50-63; Superficie y profundidad. Walter Gropius, sus viajes a España y la moderna aspiración de objetividad. En: *Arquitectos* 166, 2/2003, pp. 53-60; "Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú". En: *Ra* 6, ETS de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2004.

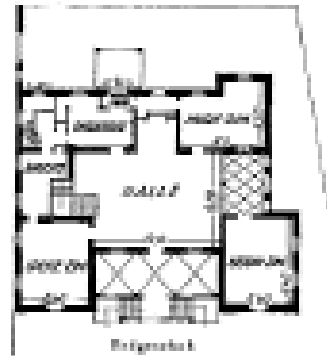
y urbanistas alemanes que al desembarcar en España debieron remozar su repertorio profesional y su bagaje intelectual en respuesta a las expectativas con las que fueron recibidos en el nuevo medio. Del mismo modo, cabe constatar que fueron los intereses españoles los que determinaron cuáles de entre las presencias alemanas merecieron trascender, elevándolas a la categoría de ‘influencias’, y cuáles simplemente pasaron inadvertidas. En resumen, más que de una disposición dialogante debería hablarse de un fuego cruzado de presunciones, algunas benévolas y otras abiertamente polémicas. Veamos algunos ejemplos³.

1. Entre las figuras recurrentes de los entrelazamientos hispano-alemanes destacan las presuntas afinidades electivas con las que se pretendió vincular los respectivos estereotipos nacionales. Ya durante la Primera Guerra Mundial el historiador Albrecht Haupt, un erudito en temas ibéricos de extraordinaria relevancia para Portugal, se valió de la *Deutsche Bauzeitung* como plataforma desde la cual proclamar, en las once entregas de sus *Spanische Architekturstudien* (1917-1920), la afinidad esencial de los pueblos de España y Alemania. Como prueba remitía a la “profunda” e “hidalga” neutralidad española que explicaba aduciendo argumentos abiertamente racistas. Su chauvinismo debe entenderse en el marco de una política cultural degradada durante la contienda a mero instrumento de propaganda.

No es casual que los artículos de Haupt coincidieran con la creación de numerosas asociaciones culturales hispano-alemanas, muchas de ellas promovidas desde el mundo empresarial. Uno de los industriales empeñados en estas labores fue Ludwig Rank, fundador de *Hermanos Rank-Construcciones Industriales*, una empresa que ya con anterioridad a la guerra había realizado importantes trabajos en España. Uno de los pocos que no se ciñeron a la temática industrial fue publicado por la *Deutsche Bauzeitung* en 1924, si bien databa de 1913-15: la fachada del Palacio Bermejillo en Madrid, cuyo autor, Franz Rank, era un arquitecto comprometido con las ideas del *Heimatschutz*, el movimiento alemán de defensa de las culturas locales. En buena lógica, aspiró a realizar un obra esencialmente española, cosechando un paradójico éxito: Cabello Lapiedra celebró en su libro *La Casa Española* (1920) —un programa de resistencia contra las contaminaciones foráneas— la “intensidad artística española” de las vestiduras ornamentales del Palacio Bermejillo, pasando por alto el ‘exotismo’ de su autor. Mientras, la arquitectura industrial realizada por los hermanos Rank en España pasaba desapercibida. Teodoro Anasagasti tuvo que viajar en 1914 a Dresde para percatarse del interés de las construcciones industriales de los hermanos Rank y desde allí señalar su ejemplaridad, nombrándolas junto a los trabajos de Peter Behrens. La referencia de Anasagasti y su interés por la arquitectura industrial alemana del entorno del *Werkbund* trae a la memoria el caso de la madrileña Casa Kocherthaler (1921). También en esta ocasión el arquitecto, el berlinés Alfred Breslauer, optó por la puesta en obra de un modo de entender lo español. Con la diferencia, que en esta ocasión la interpretación desornamentada se situaba a medio camino entre el clasicismo herrero y el prusiano. La decisión de Breslauer —un antiguo colaborador de Messel— puede interpretarse como respuesta a la identidad del cliente, uno de los concesionarios de la AEG en Madrid. Su representación remitiría así a los programas políticos con los que desde el *Werkbund* se quiso monumentalizar en términos culturales la fabulosa expansión económica de la Alemania guillermina.

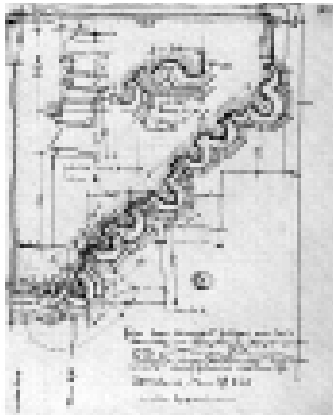


Estrada



Estrada

Casa Kocherthaler. Madrid, 1921. Alfred Breslauer.



Levantamientos de arquitectura gótica catalana. 1920. Paul Linder y Ernst Neufert.

2. Rank y Breslauer proyectaron sobre sus obras madrileñas la presunta expresión de lo genuinamente español. Con dispar resultado. Sus apropiaciones pudieran considerarse intentos frustrados, pero en ningún caso aislados, de colonización intelectual. A modo de circunstancia atenuante pudiera aducirse que la búsqueda de la especificidad nacional de la arquitectura constituyó uno de los puntos comunes de los debates tanto en Alemania, sumida hasta 1918 en sueños imperiales, como en España, donde ni los más renovadores perdieron de vista el ‘problema español’. Un ejemplo: los agradecimientos que recibió Otto Schubert de parte de Lacasa en 1923 por haberse acordado de “nuestra olvidada España” en su *Geschichte des Barock in Spanien* (1908), un estudio divulgador de “esa modalidad del arte hispano, tan genuinamente nuestra, que bien la podríamos llamar *arte nacional*”⁴.

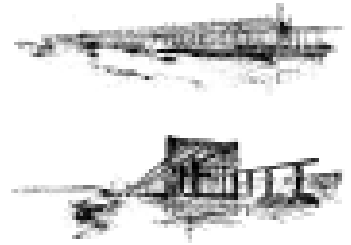
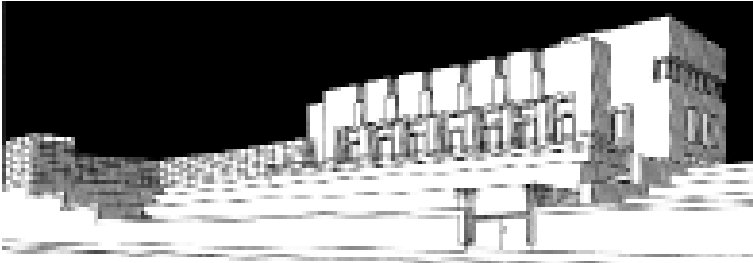
Uno de los pocos casos en los que por parte de arquitectos alemanes se tuvo en cuenta la convivencia de múltiples identidades nacionales dentro del territorio español nos remite al primer *Bauhaus*: Paul Linder y Ernst Neufert, miembros de la primera promoción de alumnos formados en Weimar como arquitectos, iniciaron en 1920 un viaje por España. En el transcurso del mismo llevaron a cabo levantamientos de la arquitectura gótica catalana por encargo del *Institut d’Estudis Catalans*, en una sorprendente comunión de dos proyectos de identidad colectiva sobre la base de un arte medieval idealizado: por un lado, la redentora imagen de la catedral gótica como obra de arte integral; del otro, la reivindicación de una nacionalidad desde la legitimidad otorgada por el patrimonio cultural.

Neufert y Linder viajaron por recomendación de Gropius, cuya relación con España merece mención especial: su periplo de un año por la Península Ibérica (1907-08) le valió no sólo para especializarse en las técnicas de los barros vidriados sino, asimismo, para desarrollar una singular teoría de España. En su ensayo “Consideraciones sobre el Castillo de Coca, cerca de Segovia” hizo suyos los conceptos de los historiadores Alois Riegl y Wilhelm Worringer para caracterizar la voluntad artística española (su específico *Kunstwollen*) como el excepcional equilibrio entre la voluntad de abstracción de occidente y la voluntad empática del oriental. A partir de ahí desarrolló su “Ley del Envoltente”, deduciendo de los postulados teóricos del *Kunstwollen* un criterio estético dirigido contra el materialismo técnico, como quedaría reflejado en la ambivalencia formal de obras como la Fábrica Fagus (1911-1914).

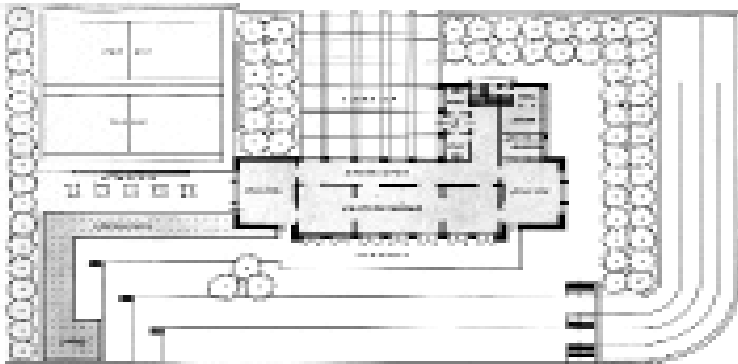
Si rastreamos en los escritos de Gropius la evolución del *Kunstwollen*, llegamos sin demasiados rodeos al concepto del ‘*Gestaltungswille*’. Éste le servirá para, sin sacrificar el relativismo cultural que implicaba el *Kunstwollen*, diagnosticar en 1925 la existencia de una ‘voluntad figurativa común’ (*gemeinsamer Gestaltungswille*). Lo haría en su *Internationale Architektur* (1925) en el intento de explicar desde dentro —es decir, como afinidad espiritual— el evidente consenso formal de la nueva arquitectura. Gropius entendió la internacionalidad no como una anulación de voluntades individuales y nacionales sino como una interdependencia de las mismas condicionada por los factores externos del tráfico y la técnica globales (*Weltverkehr* y *Welttechnik*).

3. En los debates sostenidos en Alemania durante los años veinte entre los arquitectos modernos sobre la internacionalidad, algunos la elogiaron como

4. LACASA NAVARRO, Luis. “Arquitectura Extranjera Contemporánea: Otto Schubert”. En: *Arquitectura* 5, 1923, n. 3, pp. 72-76. Al año siguiente se nombraría a Schubert Miembro de Honor de la Sociedad Central de Arquitectos coincidiendo con la traducción de su “Historia del Barroco en España”, Madrid, 1924.



Nave para los astilleros Vulcano en el puerto de Barcelona. 1924. Peter Behrens.



Club Alemán de Barcelona (1926). Carl Fieger.

fiel reflejo de un impulso universalizador de base racional y científica, mientras que otros, como Bruno Taut, en lugar de un movimiento emancipador detectaron sencillamente un nuevo colonialismo.

La nueva arquitectura podía entenderse como expresión de una homogeneizadora expansión económica, política y cultural de occidente que tuvo en las Exposiciones Universales uno de sus escenarios predilectos. El caso de la Exposición Internacional de Barcelona (1929) es significativo. Frente a los lenguajes eclécticos e historicistas de que hicieron uso los arquitectos locales, Ludwig Mies van der Rohe pudo optar para el Pabellón de Representación del Reich ('Pabellón Alemán' o 'Barcelona-Pavillon') por una arquitectura cuyas propiedades afirmaban la renovada esencia nacional de una Alemania democrática: "claridad, sencillez, franqueza"⁵. Lo hacían con la esperanza puesta en los aún pujantes mercados de latinoamérica. La manifestación de la nueva identidad nacional abarcó lo que desde el *Werkbund* —Mies era su vicepresidente— venía tradicionalmente considerándose los dos polos de la vida y cultura alemanas: "Wohnung und Werkraum", la vivienda y el taller. Si, como ha destacado Josep Quetglas, el *Repräsentationspavillon* escenificaba una casa abstracta, no puede pasarse por alto el Pabellón del Suministro de Electricidad en Alemania, también de Mies, que constituía su complemento fabril. A su vez, al hablar de esta pareja de obras, son referencia obligada dos proyectos alemanes de mitad de los años veinte para la capital catalana que, sin duda, Mies conoció: el Club Alemán de Carl Fieger (1926) y la nave industrial de los astilleros Vulcano (una filial de Krupp) de Peter Behrens en el puerto de Barcelona (1924). El primero, porque reinterpretaba una villa suburbana de Gropius y optaba así por el programa y la escala domésticas como marco de una representación alemana; el segundo, porque retomaba para Barcelona temas de la arquitectura industrial para la AEG con la que Mies se había formado.

5. L.S.M. Die Weltausstellung Barcelona 1929. En: *Der Querschnitt* 9, 1929, n. 8, p. 583.

Para lo que nos ocupa, el Pabellón Alemán es de sumo interés por las interrogantes que plantea: pese a constituir un hito del siglo XX su ‘influencia’ sobre la arquitectura española de aquellos años fue nula⁶. ¿Cuáles fueron pues los modelos transferidos y de qué factores dependió su implementabilidad?

4. Existe un dato curioso en relación con la presencia alemana en la Exposición Internacional de Barcelona: en la Semana Alemana (19-25 de octubre) se celebraron tres conferencias. Las dos primeras trataron temas previsiblemente como fueron “La industria alemana de electricidad” y “El nitrógeno, sus cualidades fertilizantes y su importancia para la agricultura española”. No así la tercera. Ésta corrió a cargo de Martin Elsaesser, *Stadtbaurat* de Francfort, quien disertó sobre la “Arquitectura moderna para ciudades”⁷. El caso pone de relieve cómo a finales de los años veinte desde Alemania se entendió el urbanismo como una técnica exportable —incluso existió una oficina para la representación exterior del urbanismo alemán (la *Auslandsvertretung des Deutschen Städtebaus* en Essen)—, mientras que en España, quienes en los años veinte pretendieron sentar las bases de un nuevo urbanismo nacional apostaron por la prestigiosa ciencia alemana como principal referencia.

Es significativo el escaso aprecio demostrado por los pioneros del urbanismo alemán hacia la labor de colegas españoles como Ildefonso Cerdà o Arturo Soria. Las ideas de estos diferían fundamentalmente de los fines e instrumentos descritos, por ejemplo, por Joseph Stübben en “Der Städtebau” (1890). Pese a haber recorrido la Península Ibérica en 1893 y conocer desde entonces sus principales ciudades, la segunda edición de su manual (1907) omitió cualquier referencia a las tempranas aportaciones urbanísticas españolas. Este hecho quizá sorprenda menos si tenemos en cuenta que tampoco en Barcelona y Madrid las teorías de Cerdà y Soria obtuvieron la debida consideración. Sus ideales urbanísticos fueron relegados a un segundo plano por un pragmatismo técnico con ambiciones de artisticidad afin al postulado por la *Deutsche Stadtbaukunst*. Así, en la administración de la capital catalana no tardó en hacer aparición una nueva generación de funcionarios urbanísticos formados en Alemania, como el arquitecto Guillem Busquets o el economista Miquel Vidal i Guardiola. Su ascenso se vio favorecido por los debates en torno al modelo de una ciudad “ordenada y monumental” como alternativa al plan de Cerdà⁸. Este rechazo de los trazados urbanos rígidamente geométricos y descentralizados debe entenderse en su dimensión ideológica: quienes clamaban desde la izquierda o la derecha por una ciudad segregada y centralizada atacaban ante todo los presupuestos del liberalismo decimonónico. Frente a este, la *Stadtbaukunst* asumía la tarea de reunir en una misma disciplina el culturalismo burgués con los valores sociales del reformismo. Valgan como ejemplos la atención prestada desde el entorno de *Civitas* y de la *Sociedad de Construcción Cívica ‘La Ciudad Jardín’* (sobre todo Cebrià Montoliu y Jeroni Martorell) al urbanismo alemán, que el ayuntamiento barcelonés invitará en 1914 a Stübben a pronunciar dos conferencias (“La Construcción Cívica en Francia y Alemania”, “Intervención del Municipio en el problema de la habitación”) así como a redactar un informe crítico sobre el Plan de Enlaces de Jaussely, o que, ya en 1920, la misma administración se dirigiera a varias ciudades alemanas con la petición de envío de proyectos de urbanización⁹.

5. Sin embargo, los encuentros más relevantes entre urbanistas españoles y alemanes se produjeron en Madrid. Ya en 1907 Oskar Jürgens —un alumno

6. Sorprende sobre todo el escaso eco del pabellón en las revistas profesionales, que contrasta con la atención prestada poco más tarde en las nuevas revistas barcelonesas a otras obras de Mies como la Casa Tugendhat. Véase: La evolución del rascacielos. En: *AC 2* (1932), n. 6, pp. 36-38. GATCPAC: El que hauria d'esser un interior de casa moderna. En: *D'Ací i D'Allà* 21 (1933), n. 173. Villa a Brünn - Mies van der Rohe, arquitecto. En: *AC 4* (1934), n. 14, pp. 30-33. La labor actual de Mies van der Rohe. En: *AC 4*(1934), n. 14, p. 34.

7. Programa de la Semana Alemana. En: Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona, n. 33, 19.10.1929.

8. Véase: SOLÀ-MORALES, Ignasi: “Ciudad ordenada y monumental...” “La arquitectura de Josep Puig i Cadafalch en la época de la Mancomunidad”. En: *Puig i Cadafalch, la arquitectura entre la casa y la ciudad*, Barcelona, 1989.

9. Deutsche Städtebaukunst in Spanien. En: *Deutsche Bauzeitung* 54 (1920), n. 65, p. 332. Al mismo tiempo, tras su segunda estancia en Barcelona, Stübben recogió en la tercera edición de su manual (1923) toda una serie de referencias al urbanismo español.



de Stübben afincado en España, autor de *Ciudades Españolas* (1926), el primer análisis sistemático de la tradición urbanística española— había propuesto reformar el centro de la capital mediante una monumental Plaza de la Constitución. El proyecto no se publicaría hasta 1920, ocasión que Jürgens aprovechó para hablar a sus compatriotas de España como prometedor mercado¹⁰. Al mismo tiempo, en la versión castellana del artículo, instaba a sus colegas españoles a que convocaran concursos internacionales con el fin de obtener los indispensables planes de extensión de las principales ciudades de la Península Ibérica¹¹. Los certámenes llegarían de la mano del Estatuto Municipal de 1924. Dos años más tarde Joseph Stübben ganaba el concurso de anteproyectos para la extensión de Bilbao, la única ciudad española que desde su primer viaje de 1893 consideraba verdaderamente ‘moderna’. Stübben mismo calificó su propuesta de nuevo viario para la ciudad vasca como un primer plan verdaderamente ‘orgánico’ de ciudad, empleando un ambiguo término al que ya no dejarán de recurrir los urbanistas alemanes llegados a España¹².

En Bilbao concursaron igualmente Otto Bünz y Fernando García Mercadal en colaboración. Éstos se habían conocido en el Seminario Urbanístico de la TH Berlín-Charlottenburg, donde Bünz impartía clases como asistente de Hermann Jansen¹³. Mercadal, convencido de la ejemplaridad del método didáctico allí empleado trató de divulgarlo en España con la fe puesta en la creación de un nuevo y moderno urbanismo patrio¹⁴. Con ese fin tradujo dos compendios de Jansen (*La metrópoli moderna*, 1926) y de Bünz (*Urbanización y Plan Regional*, 1930)¹⁵. La relación culminó al dirigirse Jansen a Mercadal con la intención de participar en el concurso para la extensión de Madrid¹⁶. De esta forma surgió la extraña colaboración de Jansen y Secundino Zuazo, quienes *a priori* compartían un escaso interés por las elucubraciones teóricas, aunque desde presupuestos enfrentados: el primero, porque consideraba necesario construir la metrópoli moderna partiendo de los valores de la pequeña ciudad (en el sentido de su admirado Sitte); el segundo, por hacer gala de una actitud de empresario inmobiliario. Sin embargo, su esquemático proyecto común para Madrid se alejaba del pragmatismo habitual en ambos y reflejaba la voluntad por formular un modelo ideal de ciudad “articulada orgánicamente”. Una posible explicación reside en el hecho que junto a Jansen y Zuazo con sus respectivos equipos hubo una tercera persona involucrada en el proyecto: Otto Blum, un prestigioso ingeniero que venía colaborando habitualmente con Jansen en temas de ordenación de tráfico (por ejemplo, para la capital turca) y

Propuesta para el concurso de extensión de Bilbao. 1926. Fernando García Mercadal y Otto Bünz.



Spanische Städte. Hamburgo, 1926. Oskar Jürgens.

10. JÜRGENS, Oskar. "Bearbeitung eines städtebaulichen Entwurfes für Madrid". En: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* 1(1920), pp. 347-350.

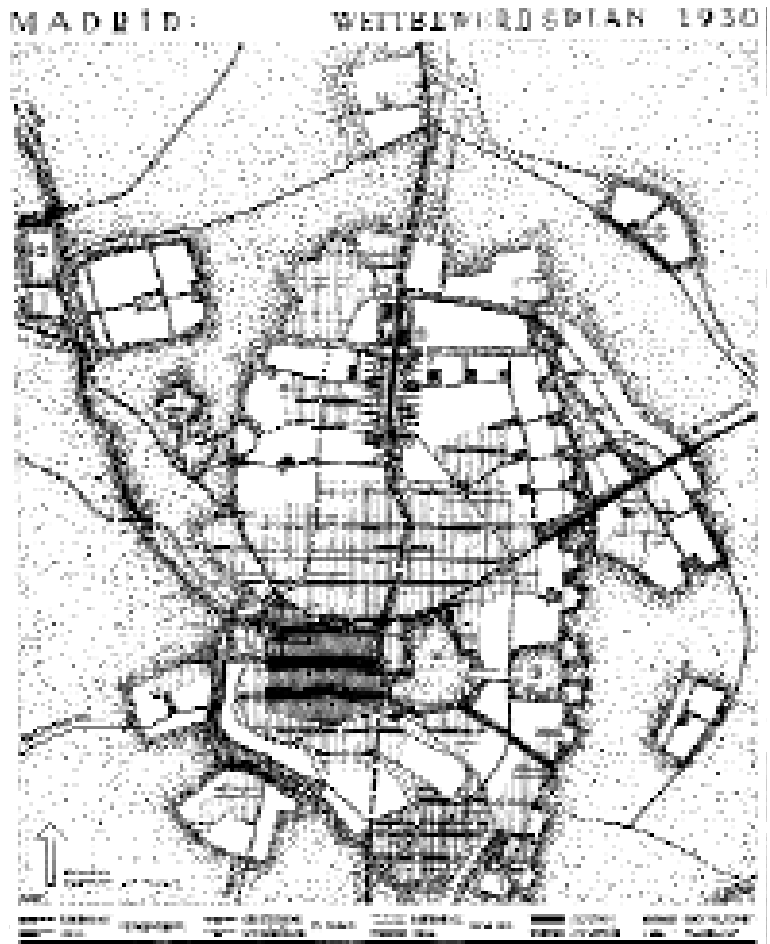
11. JÜRGENS, Oskar. "Proyecto de un grupo monumental y nuevo edificio de Parlamento". En: *Arquitectura* 6(1922), n. 8, pp. 327-330.

12. STÜBBEN, Joseph. "Kraftwagenverkehr und Stadtgestaltung". En: *Deutsche Bauzeitung* 63 (1929), Beilage Stadt und Siedlung, n. 8, p. 88.

13. "Bebauungsplan für Bilbao. Architekt Otto Bünz-Berlin, Mitarbeiter Architekt Mercadal-Madrid". En: *Städtebau* 22 (1927), p. 112.

14. GARCÍA MERCADAL, Fernando. "La enseñanza del urbanismo". En: *XI Congreso Nacional de Arquitectura*, primero de Urbanismo. Madrid 1926; "El urbanismo, nueva técnica del siglo XX". En: *Arquitectura* 16 (1934), n. 5, p.119; *La vivienda en Europa y otras cuestiones*, Zaragoza, 1998.

Propuesta general para el concurso de extensión de Madrid. 1930. Hermann Jansen y Secundino Zuazo.



15. JANSEN; Hermann. Die Großstadt der Neuzeit. Konstantinopel 1917 / La metrópoli moderna. En: *Arquitectura* 8 (1926), pp. 427-442. BÜNZ, Otto: Städtebau und Landesplanung. Wegweiser für Fortgeschrittene und Praktiker. Berlin 1928 / Urbanización y Plan Regional. Madrid 1930 (Traducción Fernando García Mercadal y Otto Czeke-lius). GARCIA MERCADAL, Fernando. "La Arquitectura en Alemania: El arquitecto Otto Bünz. En: *Arquitectura* 8 (1926), n. 8, pp. 318-326. 16. Véase, al respecto, la reciente introducción de Carlos Sambricio a las memorias de Zuazo: SAMBRICIO, Carlos (ed.). *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo*. Madrid, 2003, pp. 13-154. Y del mismo autor: "Hermann Jansen y el concurso de Madrid de 1929". En: *Arquitectura* 303, 1995, pp. 8-15.

17. No era la primer vez que Blum proyectaba en España: ya en 1927 había obtenido el segundo premio en el concurso para la zona franca del Puerto de Barcelona. Véase: PROETEL, H.: *Vorschläge für den Ausbau des Freihafens in Barcelona nach den beim internationalen Wettbewerb 1927 preisgekrönten deutschen Entwürfen*. En: *Jahrbuch der Hafentechnischen Gesellschaft* 11(1928/29), pp. 339-367.

18. Véanse por ejemplo los artículos publicados sobre esta temática en *Tiempos Nuevos*, revista quincenal de estudios socialistas municipales, que llegó incluso a reproducir en una de sus portadas (n. 39) una imagen de la Weissenhofsiedlung, induciendo al error de pensar que se tratara de una colonia de casas baratas.

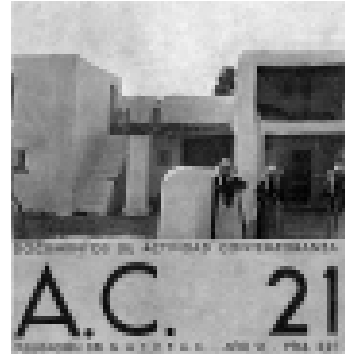
que, a diferencia de sus colegas, sí que había dado cuenta de su ideario en numerosas publicaciones¹⁷. Curiosamente, pese a declararse enemigo del rigorismo geométrico de soluciones como la 'Bandstadt' (ciudad lineal), en una de las ideas centrales de su "Städtebau" (1921) estableció un vínculo con los orígenes españoles del urbanismo europeo al exigir el restablecimiento de un equilibrio entre el espacio rural y la gran ciudad.

6. A riesgo de forzar la analogía puede afirmarse que los trabajos de las nuevas generaciones de urbanistas y arquitectos alemanes demostraron la actualidad de los modelos urbanos postulados por Cerdà y Soria, tanto en lo referente a la aplicación de instrumentarios científicos como en relación al ideal de una 'ciudad ruralizada' y su complemento, un 'campo urbanizado'. Esta evolución tuvo consecuencias también en España, donde una nueva generación de arquitectos encabezaría los debates urbanísticos de los años treinta. En Madrid cabe destacar nuevamente a Lacasa y Mercadal, quienes tras sus respectivas estancias en Dresde y Berlín divulgarían algunos de los conceptos sociales de la arquitectura alemana (de Muthesius a Taut o Gropius), incidiendo en el interés del socialismo español por la política de vivienda presuntamente obrera materializada en las *siedlungen* y los *Höfe*¹⁸.

En Barcelona fue el grupo del GATCPAC el que buscó dar respuesta a los problemas de la ciudad contemporánea en el contexto de los proyectos republicanos de modernización. Un marco político y social en el que se localizaron también los proyectos del *Bauatelier Gropius* para unas casas de fin de semana en Barcelona (1932) y las escuelas de Konrad Wachsmann en Granada (1932-1933). El reposo y la educación fueron dos temas centrales en las páginas de la revista *AC* a la hora de formular la idea de una ciudad funcional que cubriera las necesidades de las masas metropolitanas.

Tampoco en este contexto faltaron las referencias alemanas, aunque fueran motivo de polémicos distanciamientos: en 1934, dos años tras la reunión preparatoria del cuarto CIAM celebrada en Barcelona, la revista *AC* atacó abiertamente las trasnochadas ideas de la vieja *Stadtbaukunst*. Concretamente, el “academicismo” de Sitte y los “arabescos” de Stübben, en apariencia tan distantes de propuestas como la extensión de Madrid (en el que también participó Stübben) o el Pla Macià¹⁹. La crítica no iba tanto dirigida contra los autores de teorías consideradas obsoletas, como contra la generación de discípulos españoles que copaban los puestos clave de la administración y las escuelas. Entre estos figuraban los catalanes Emilio Canosa, traductor de Sitte en 1926, o Ricard Giralt Casadesús, traductor de Paul Wolf en 1933. Ambos fueron desde mediados de los años veinte miembros de la *Freie Deutsche Akademie des Städtebaus*. Una consecuencia directa fue la publicación de algunos trabajos catalanes en Alemania²⁰. La otra que, sobre todo Giralt, en su condición de fundador de la *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España*, se implicara en la divulgación de los idearios urbanísticos alemanes, los conservadores y los innovadores²¹. Se ocupó, por ejemplo, de reseñar las ordenanzas municipales de Berlín, de dar a conocer las obras de Elsaesser, de divulgar las últimas teorías de Gropius, y sobre todo de traducir las voces críticas de la vieja guardia de la *Stadtbaukunst*, como el conocido alegato del veterano Cornelius Gurlitt contra el dogmatismo geométrico de Le Corbusier²². Este último no fue un argumento exclusivo de críticos conservadores sino también de un funcionalista radical como Hugo Häring, quien planteó en términos culturales la complementariedad de la “ciudad orgánica” y la “ciudad geométrica”, enfrentándolas como propias de, respectivamente, ‘lo nórdico’ y ‘lo mediterráneo’.

7. La revista *AC* (1931-1936), el órgano oficial del GATEPAC, se mostró desde sus inicios cercano a Le Corbusier, haciendo suya la delimitación del grupo mediterráneo del CIRPAC frente al de los “alemanes y eslavos”. El mediterraneismo del franco-suizo tendía un puente hacia las tradiciones del *Noucentisme* en Cataluña. Incluso las críticas de Sert contra la “arquitectura miserable” de las *siedlungen* alemanas puede entenderse desde la defensa de unos ideales estéticos classicistas, de filiación mediterránea. El orden, la racionalidad, la claridad o la pureza llegaron a considerarse propiedades originarias del ‘mar latino’ (Sert), como parecían demostrar las ejemplares formas de la arquitectura vernácula. *AC* no tardó en dar con una nueva isla Utopía: Ibiza, que no parecía necesitar una renovación antiacadémica porque sencillamente ignoraba la existencia de los estilos históricos. Curiosamente, los artículos que analizaron en *AC* la arquitectura rural ibicenca fueron redactados no sólo por miembros del GATCPAC sino también por emigrantes alemanes afincados en las Baleares, como Erwin Heilbronner y Raoul Hausmann. Al igual que a Walter Segal y Walter Benjamin el estudio de la arquitectura rural y sus arcaicas formas de vida les valió para calibrar sus respectivos modos de entender el



AC 21, (1936). Portada con fotografía de Erwin Broner (Heilbronner).

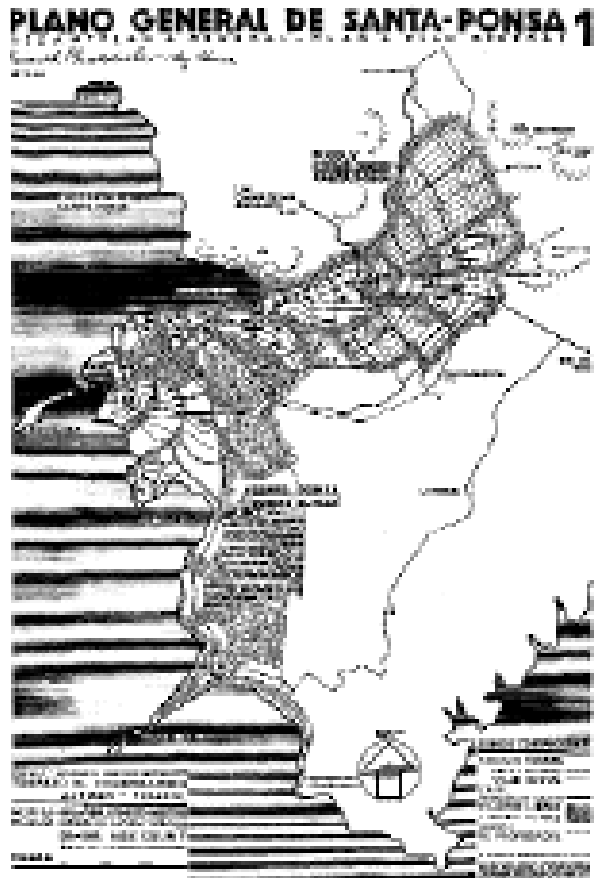
19. "Lo que se enseña en las escuelas superiores de arquitectura". En: *AC* 4 (1934), n.13, p. 13.

20. GIRALT CASADESUS, Ricard. "Der Platz Cataluna in Barcelona". En: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* 6 (1925), n. 6, pp. 81-82; "Die Stadterweiterung von Lerida". En: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* 6 (1925), n. 12, pp. 177-178.

21. COLOMINA, Beatriz. "Giralt Casadesús urbanista: un esquema interpretativo". En: Ricard Giralt Casadesús, Girona, 1982.

22. GURLITT, Cornelius: Le Corbusier y el "camino de los asnos". En: *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España* 2(1930), n. 15, pp. 41-44. Normas modernas de urbanización. Walter Gropius, el eminente arquitecto alemán, expone teorías muy interesantes. En: *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España* 4(1932), n. 36, pp. 33-34. Casa baja, casa mediana, casa alta. En: *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España* 4 (1932), n. 43, pp. 147-152.

Plan General de la nueva ciudad de Santa Ponça. Mallorca, 1933. Max Säume, Heinrich Mendelssohn.



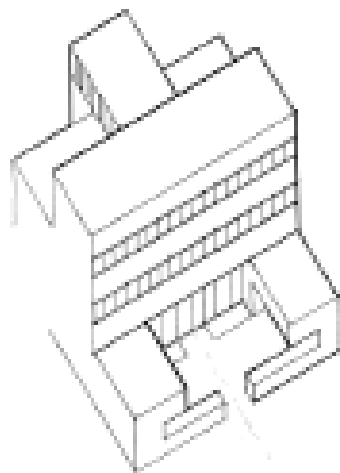
‘progreso’ —incluso en oposición a las ideas defendidas por buena parte de los arquitectos y urbanistas modernos, ya fueran ‘nórdicos’ o ‘mediterráneos’.

Si Ibiza podía aún representar un mundo arcaico a partir del cual imaginar modernidades alternativas, Mallorca era ya objeto de los deseos de una mundaña clientela turista. Así lo confirman las múltiples propuestas desarrolladas por arquitectos alemanes para la isla a comienzos de los años treinta, entre los que destacan las de Heinz Möritz, Kurt Wolf, Fritz August Breuhaus de Groot o Max Säume. Éste último, tras haber trabajado para Hermann Jansen desde 1924, se instaló en 1932 en España y fue en 1933 autor, junto al constructor, promotor y polemista pro-metrópolis Heinrich Mendelssohn, del proyecto de urbanización de la ‘nueva ciudad’ de Santa Ponsa, al sur de Palma²³. Su plan, deudor de las prácticas de Jansen, hace patente cómo en la moderna sociedad de consumo el reclamo turístico de la metrópoli y de la isla no respondía ya a la existencia de mundos antagónicos sino a la representación de escenarios alternativos de una misma cultura ‘global’ del ocio y los servicios.

8. Las revistas constituyeron los principales foros de debate sobre los valores de la nueva arquitectura, como ilustran las publicaciones programáticas de la España republicana, entre las que, junto a la barcelonesa *AC*, destaca la canaria *Gaceta de arte* (1932-1936). Pese a que ambas se entendieron como

23. Véase: SEGÚI AZNAR, Miquel. *La arquitectura del ocio en Baleares. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma de Mallorca, 2001, pp. 58-63. Para datos sobre Säume y Mendelssohn: MEDINA WARMBURG, Joaquín. "Gran Turismo". En: *Actas del cuarto seminario Docomomo Ibérico, "Arquitectura Moderna y Turismo, 1925-1965"*. Valencia. 2003.

agentes del proceso modernizador del país, apoyándose recíprocamente en este empeño, llegaron a propagar ideas diametralmente opuestas. La revista canaria *Gaceta de arte* (G.a.) defendió un programa internacionalista condicionado por la posición geográfica del archipiélago, cuyos puertos eran importantes escalas en las rutas comerciales transatlánticas. Desde las páginas de la revista se combatió el regionalismo y se lanzaron varios ‘manifiestos racionalistas’ con el fin de difundir las que se consideraban últimas y más acertadas experiencias centroeuropeas. Uno de los modelos a seguir —al menos en opinión de Eduardo Westerdahl, el iniciador de la revista— era el señalado por las *siedlungen* alemanas. Pero, curiosamente, las fotografías publicadas no correspondieron a las modernas barriadas de Berlín o Francfort, sino a las de Hamburgo, en las que, bajo la batuta de Fritz Schumacher, se trató de otorgar, mediante el *Klinker*, una impronta local a la nueva arquitectura de la gran ciudad. Una discrepancia si cabe más llamativa se dio entre las aspiraciones políticas de G.a. y el medio social del archipiélago, puesta de manifiesto por la labor de los arquitectos alemanes establecidos en aquellos años en Canarias, que no se desarrolló en el campo de la vivienda social sino sobre todo en la construcción de residencias suburbanas. El caso más conocido es el de Richard Ernst Ooppel, quien, tras haber participado precisamente en los programas de reforma de la vivienda social en Hamburgo, actuó, entre 1932 y 1936, como colaborador de Miguel Martín en Las Palmas.



Deutsche Schule - Colegio Alemán de Las Palmas de Gran Canaria.1933. Miguel Martín, Richard Ernst Ooppel.

La experiencia canaria pone además de manifiesto las transformaciones políticas acaecidas en Alemania. Con anterioridad al golpe nacionalsocialista la presencia alemana en las islas se mostró en sintonía con los objetivos de G.a. Así, desde los consulados y los colegios alemanes se fomentó la imagen de una nación moderna en sus fines y en las formas de sus productos. Pero los fines y las formas de la política exterior alemana cambiaron repentinamente en 1933. No en Canarias, donde la inercia de los procesos anteriores permitiría la arquitectura de Rudolf Schneider para la Deutsche Schule-Haus der Deutschen (1935), en Santa Cruz de Tenerife, se articulará aún ‘racionalmente’, aunque —como muestran las fotografías de la inauguración— provista ya de insignias nacionalsocialistas y saludada con la mano en alto del *Hitlergruß*.



Deutsche Schule-Haus der Deutschen. Santa Cruz de Tenerife,1935. Rudolf Schneider.

II. COHERENCIA Y OPORTUNISMO (1933-1943)

Hojeando las revistas profesionales españolas del momento podría ganarse la impresión de que los traumáticos cambios sufridos por la arquitectura alemana despertaron escaso interés. La atención prestada fue mínima. Quizá, por lo que tuvieron de obvios. En cualquier caso, de 1934 en adelante disminuyó paulatina pero ostensiblemente la hasta entonces intensa presencia alemana sin que realmente se diera razón de ello. Incluso algunas de las publicaciones más comprometidas con el proyecto moderno guardaron silencio. Ni los prestigiosos críticos alemanes que desde 1932 comenzaron a publicar por encargo de *Obras-Revista de Construcción* trataron abiertamente la cuestión: o bien la eludieron, como Werner Hegemann y Adolf Behne; o, como Alfons Leitl, se limitaron a declarar —¿indolentes o intimidados?— el final de la “etapa revolucionaria” de la arquitectura alemana²⁴.

No dejan de sorprender algunos de los pocos intentos de romper el silencio: *La Construcción Moderna* dedicó dos artículos anónimos al comentario

24. LEITL, Alfons: “Arquitecturas de hoy. Alemania”. En: *Obras* 4 (1934), n. 34, pp. 321-330.



Oficina de Información y Propaganda Turística de los Ferrocarriles Alemanes. Madrid, 1934. Hermann Heydt.



John Heartfield, "Brauner Künstlertraum" (1938): el fotomontaje comenta las noticias publicadas sobre los nuevos encargos recibidos por Georg Kolbe, el retrato de Francisco Franco y un monumento a Beethoven en Francfort: "Monólogo en el sueño: "Franco y Beethoven, ¿cómo lograrlo? Lo mejor será hacer un centauro: mitad animal, mitad hombre".

de las posiciones defendidas por el nuevo estado alemán haciendo hincapié en las campañas contra el "internacionalismo constructivo y artístico", con lo que no hacía sino repetir las demagógicas justificaciones del cierre del *Bauhaus* y las estigmatizaciones del *Neues Bauen* sin someterla a crítica alguna. Es más, se cerraba el 'informe' dando cuenta del ambicioso plan de trabajo de la "Alemania moderna" (sic)²⁵. También en otras revistas profesionales la omisión de las implicaciones ideológicas de la nueva arquitectura alemana rayó la temeridad, como cuando *Nuevas Formas* publicó la Oficina de Información y Propaganda Turística de los Ferrocarriles Alemanes en Madrid (1934) sin mencionar que la obra había corrido a cargo de Hermann Heydt —uno de los escasos socios industriales del GATEPAC—, o que su ejecución había sufrido continuos retrasos por sabotaje —incluido un atentado con bomba—, ni que desde la inauguración del local —en cuya fachada se exhibían las banderas nacionalsocialista y española sobre el rótulo "Alemania"— éste diera lugar a frecuentes manifestaciones antifascistas, hasta el punto de hacer necesaria la intervención de las autoridades españolas. Los altercados tienen fácil explicación: se trataba de una representación dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Propaganda (Volksaufklärung und Propaganda) dirigido por Josef Goebbels²⁶.

Si en algún momento existieron dudas sobre la fórmula que adoptaría el nuevo Reich para su arquitectura de estado, éstas se esfumaron definitivamente en 1937, cuando en la *Exposición Internacional de París*, Alemania se presentó con el gélido clasicismo de Albert Speer. Como había escrito *La Construcción Moderna* unos años antes, se aspiraba a "crear un nuevo estilo arquitectónico nacional, en contraposición al de Weimar"²⁷. ¿Eran acaso incompatibles? Dos datos nos sacan de dudas: Mies y Lilly Reich diseñaron la sección de la industria textil en el pabellón de Speer (como lo habían hecho ya en Barcelona) y tampoco Georg Kolbe tuvo remilgos a la hora de aceptar por parte de una sociedad hispano-alemana el encargo de viajar a Burgos para retratar al General Franco. En cambio, los dos protagonistas de la modernidad española responsables del Pabellón de la Segunda República Española, Sert y Lacasa, no dudaron en supeditar su arquitectura a la denuncia de las atrocidades de la Guerra Civil, incluido el bombardeo de Guernica por la alemana Legión Cóndor. Nuevamente era un 'problema español' el que determinaba la modernidad de su contenedor.

La representación española de París no coincidió con la arquitectura de estado de la Segunda República Española, cuyo mayor exponente fueron sin duda los Nuevos Ministerios, una obra que guarda relación con la propuesta conjunta de Jansen y Zuazo para la extensión de Madrid. No sólo por situarse en el lugar previsto como *Repräsentationsviertel* (barrio representativo), el nuevo eje monumental en la prolongación de la Castellana, sino también por la participación en los trabajos del alemán Michael Fleischer, un alumno de Paul Bonatz llegado a Madrid con motivo del concurso que asumiría la dirección del proyecto de los Nuevos Ministerios. Al menos es lo que él mismo aseguró en la postguerra en el intento de exculparse al ser acusado de haber colaborado ya en España con el régimen nacionalsocialista²⁸.

Mucho se ha especulado sobre la contribución de Fleischer al proyecto de la Casa de las Flores sin que pueda emitirse un juicio fiable al respecto. De lo que no cabe duda es que analizó a fondo el problema de la vivienda en

25. "La transformación de la arquitectura moderna alemana impuesta por el nuevo Gobierno-Campaña contra el internacionalismo constructivo y artístico". En: *La Construcción Moderna* 32 (1934), p. 3.

26. "Tienda de información y propaganda turística de los ferrocarriles alemanes". En: *Nuevas Formas* 2(1935), n. 3, pp. 154-156. Sobre los conflictos suscitados consúltese: Bestand Deutsche Botschaft Madrid. Fremdenverkehrswerbung Nr. 420, 10/1929-5/1939, Akte 20-10. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (PAAA) Bonn.

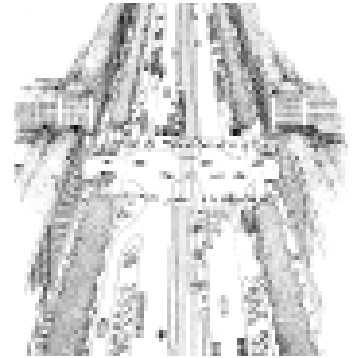
Madrid²⁹. Y hasta qué punto disfrutó de una posición privilegiada en el estudio de Zuazo puede ilustrarse con el hecho de que su propuesta para el concurso de los jardines en las antiguas caballerizas del Palacio Real (1932) fuera adoptada sin cambios como parte del proyecto de reforma interior de Madrid³⁰.

En cualquier caso, las experiencias madrileñas de Fleischer fueron valiosas a la hora de hacerse cargo, en 1937, de la reforma de Colonia y en 1940 de la de Danzig. Sus propuestas no distaron demasiado de las de Zuazo y Jansen, tanto en lo referente al lenguaje monumental de la arquitectura como al modelo de ciudad ‘orgánica’. No por casualidad fue en estos años cuando se descubrió y valoró en Alemania su proyecto de extensión para Madrid³¹. El ideal de una ciudad de estructura jerárquica, con un centro monumental (‘Forum’), de crecimiento discontinuo, compuesta por segmentos funcionales aislados mediante franjas verdes, comunicada por una red viaria radial sobre una cruz de arterias fundamentales no fue el modelo defendido sólo por Jansen, sino también por algunos de sus alumnos berlineses que, como el propio Speer, ocuparon posiciones clave en el organigrama nacionalsocialista en cuestiones de urbanismo y ordenación territorial. Un caso significativo es el de Ewald Liedecke, quien habiendo sido el responsable del proyecto para Madrid en el estudio de Jansen (por lo que Roman Heiligenthal llegó a nombrarle a él en primer lugar al dar cuenta de los autores)³² se convertiría en uno de los ideólogos de la planificación en los territorios anexionados del ‘Lebensraum’ alemán en la Europa del este³³.

La idea del foro como espacio urbano representativo del estado no fue originaria del nacionalsocialismo con sus *Gauforen*. Basta traer a la memoria el proyecto de Jürgens para la Plaza de la Constitución de Madrid, en la que el modelo seguido fue el dictado por la tradición de las Plazas Mayores como contraposición a la geometría radial del absolutismo, para percatarse del hecho. La diferencia consistió en un cambio de escala y de lenguaje, tendente a una monumentalidad avasalladora. Pero ésta no era expresión exclusiva del totalitarismo, como hemos visto ya en el caso de los Nuevos Ministerios. Aunque el modelo aplicado para esta arquitectura de estado de la República, El Escorial, se convirtiera en la postguerra española en paradigma de lo genuinamente nacional³⁴.

Para hacernos una idea de la megalomanía de la nueva arquitectura alemana nada mejor que un episodio español recogido por Speer en sus memorias, donde describe cómo a finales de 1941 viajó en coche a Lisboa con motivo de la inauguración de su exposición itinerante *Neue deutsche Baukunst* (Nueva Arquitectura Alemana). En el transcurso del viaje tuvo ocasión de visitar Burgos, Valladolid, Segovia y Salamanca. Pero fue El Escorial la escala que más le impresionó, hasta el punto de abrirle los ojos:

“(…) visité El Escorial, un conjunto equiparable en sus dimensiones tan sólo al palacio del Führer, pero con una finalidad distinta, espiritual. Felipe II había rodeado el núcleo palaciego con un monasterio. Qué diferencia frente a las ideas arquitectónicas de Hitler: aquí, economía y claridad extremas, insuperable dominio de las formas en los excelsos interiores; allá, pompa y representación sobredimensionada. Sin duda, la melancólica creación de Juan de Herrera se adecuaba mejor a la siniestra situación en la que nos encontrábamos que el triunfal arte programático de Hitler. En ese instante de solitaria contemplación intuí, por vez primera, que había errado el camino con mis ideales arquitectónicos”³⁵.



Planungsstelle der Hansestadt Köln, propuesta de reordenación de Colonia. 1938-1939. Michael Fleischer.

27. Alemania aspira a crear un nuevo estilo arquitectónico nacional, en contraposición al de Weimar. En: *La Construcción Moderna* 32 (1934), p. 321.

28. FLEISCHER, Michael. Berichtigung. Archiv Municipal de Colonia (HASTK) Bestand 953/5 Wiederaufbau-GmbH 1946-1949, Bl.118-120.

29. FLEISCHER, Michael. "Kleinsthäuser und Mietskasernen in Spanien". En: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 16 (1932), pp. 502-504.

30. "Concurso para jardines en las antiguas caballerizas". En: *Arquitectura* 15 (1933), n. 2, p. 47. SOROA, José María. "En favor de la jardinería. Un concurso del Municipio madrileño". En: *Agricultura* 5 (1933), n. 51, pp. 162-166. "Un Plan de Reforma Interior de Madrid, Arquitecto S. de Zuazo Ugaldé". En: *Nuevas Formas* 1 (1934), n. 2, pp. 359-372.

31. "Hans Stephan, Hermann Jansen". En: *Die Kunst im Dritten Reich* 3(1939), F.6, edición B, pp. 265-268. "Deutschland. Aus dem Schaffen eines internationalen Städtebauers". En: *Habitation et Urbanisme. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Wohnungswesen und Städtebau* 2 (1939), nn. 1-2, pp. 55-60. "Hans Stephan, Hermann Jansen". En: *Die Kunst im Deutschen Reich* 8 (1944), F.5, edición B, pp. 91-98. Curiosamente, uno de los pocos comentarios publicados con anterioridad fue redactado por Hans Bernhard Reichow, antiguo alumno de Jansen y en el Tercer Reich principal teórico del 'urbanismo orgánico': REICHOW, Hans: *Dualismus im Städtebau*. En: *Städtebau-Baupolitik* 5(1931), pp. 548-550.

32. HEILGENTHAL, Roman: "Ausstellung für Städtebau- und Wohnungswesen: Internationale Abteilung. Frankreich, Italien und Spanien". En: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 51 (1931), n. 48, pp. 690-691.

33. GUTSCHOW, Niels: *Ordnungswahn: Architekten planen im „eingedeutschten Osten“* 1939-1945. Gütersloh, 2001, pp. 203-205. Para una comparación del proyecto madrileño con trabajos posteriores de Liedecke: Para el Plano de Zagreb. En: *Arquitectura* 14 (1932), n. 3, pp. 91-94.

34. Sobre los estudios de Zuazo sobre El Escorial véase el prólogo de Carlos Sambriaco a: MAURE RUBIO, Lilia. *Zuazo*. Madrid, 1987, pp. XIII- XVIII.

35. SPEER, Albert. *Erinnerungen*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien, 1969, p. 199.

Perspectivas de las propuestas de fachada "germánica" (descartada) y "herreriana" para el Ministerio del Aire. Madrid, 1940-1943. Luis Gutiérrez Soto.



Esta interpretación *a posteriori* de Speer puede ilustrarse con el proyecto de Michael Fleischer para el *Gauforum* de Danzig (1941), cuando, al tratar de demostrar gráficamente la majestuosidad de sus propuestas, decidió presentarlas en un mismo plano junto a las ‘diminutas’ plantas de Versalles, el Louvre y El Escorial.

El episodio más sorprendente y quizá por ello también el más comentado de las relaciones hispano-alemanas en relación al ideal escurialense es la influencia ejercida por Paul Bonatz sobre Luis Gutiérrez Soto en su proyecto para el Ministerio del Aire en Madrid. El español, que había viajado a Roma y Berlín en busca de referencias se debatía entre dos opciones: una versión “germánica” (con esvásticas incluidas) y otra “herreriana”, sobre la que —según el propio Gutiérrez Soto— fue asesorado por Bonatz. En 1950 comentaría al respecto:

“Hace años vino a España el célebre arquitecto alemán Bonatz, que se obsesionó con este proyecto, hasta el punto de que se pasaba horas en mi oficina haciendo croquis sobre los planos del Ministerio.

De las seis o siete soluciones que yo tenía de la portada, Bonatz me dijo: “Debe usted hacer una portada con sólo cuatro importantes columnas.” Mi íntimo sentir y la opinión de una personalidad tan autorizada como el célebre arquitecto alemán me decidieron por esta solución”³⁶.

La autoridad de Bonatz, quien viajó en 1943 a España para pronunciar —a invitación de la Dirección General de Arquitectura y de la Junta de Relaciones Culturales— dos conferencias sobre los nuevos valores de la arquitectura alemana (“Tradición y Modernismo” y “La colaboración de ingenieros y arquitectos en la construcción de puentes”), se debía a su rol en los años veinte, como señaló Fernando Chueca Goitia al comentar la visita³⁷:

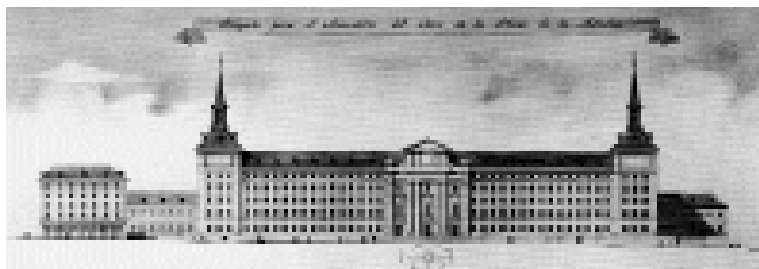
“Para quienes estudiábamos arquitectura durante los años veinte al treinta y cinco, este nombre nos es familiar, del mismo modo que los de Peter Behrens, Heinrich Tessenow, Hans Poelzig, Walter Gropius, Bruno Taut, etcétera, héroes todos, en aquel tiempo, del Olimpo arquitectónico alemán, renovado por ellos. Se les rendía entonces un culto ferviente, alimentado y sostenido por las revistas defensoras de las nuevas tendencias, como *Bauwelt*, *Moderne Bauformen*, *Baukunst*..., que fueron durante años casi la base principal de la formación de algunas promociones de arquitectos españoles”³⁸.

Las condiciones habían cambiado y Bonatz había pasado, según Chueca, de precursor de la arquitectura moderna a agente activo de su derrocamiento. Si como vimos al inicio de este artículo, la moderna referencia alemana incluyó ya en los años veinte a arquitectos tradicionalistas como Bonatz, esta vía se vería ahora reforzada; y con ella también el fervor de sus seguidores españoles. Así lo atestiguan los comentarios de Luis Pérez Minguez, profesor de

36. GUTIÉRREZ SOTO, Luis. Intervención en: “Sesiones de Crítica de Arquitectura: El Ministerio del Aire”. En: *Revista Nacional de Arquitectura* 11 (1951), p. 41. Véase al respecto: BALDELLOU, Miguel Ángel: Luis Gutiérrez Soto, Madrid, 1997.

37. BONATZ, Paul: “Tradición y Modernismo. / Sobre la Construcción de Puentes”. En: *Revista Nacional de Arquitectura* 3 (1943), n. 23, pp. 390-397.

38. CHUECA GOITIA, Fernando. “El arquitecto Paul Bonatz en Madrid”. En: *Revista de Ideas Estéticas* 1 (1943), n. 2, pp. 119-123.



Urbanismo en la Escuela de Madrid, con motivo de la visita del prestigioso colega alemán³⁹. Debemos tener en cuenta que Pérez Mínguez había figurado durante la República entre los pensionados de la Junta para Ampliación de Estudios en la TH Berlín-Charlottenburg (1930-32), siendo colaborador durante aquella etapa de Jansen y Martin Wagner, para luego, de vuelta en España trabajar con Zuazo, y ya tras la guerra, pasar a ser arquitecto de la Junta de Reconstrucción de Madrid abogando entonces en favor de su “capitalidad imperial”⁴⁰. Por su formación alemana estuvo predestinado a tender puentes entre, por ejemplo, Pedro Muguruza y Bonatz.

¿Qué delatan estas continuidades y mutaciones sino la falta de una sólida base ideológica sobre la que fundar un nuevo cuerpo disciplinar? Pedro Bidagor, responsable de la Junta de Reconstrucción de Madrid, resaltó aún en 1941 las implicaciones políticas de las reformas urbanas emprendidas por Speer en Berlín. En cambio, a la hora de justificar sus propuestas propias para Madrid (1942) recurrió —según ha explicado él mismo— al informe, aparentemente neutro, emitido por Paul Bonatz en su condición de miembro del jurado en el concurso de extensión de 1930⁴¹. Aunque, quizá una de las categorías empleadas por el alemán no fuera del todo apolítica en el contexto de la postguerra española. A saber: el ‘orden orgánico’. Cuenta Bonatz en sus memorias que viajó por segunda vez a España con motivo del concurso y que durante su estancia Madrid fue asesorado por Lacasa (“ein lieber Kamerad”) con el fin de hacerse, en apenas dos semanas, una primera idea de los problemas de la capital. Luego, una vez reunido el jurado, formularía un sencillo modelo ‘orgánico’ acorde a los postulados morfológicos de la vieja *Stadtbaukunst*:

“El urbanismo sería un fácil ejercicio si las ciudades pudieran crecer de forma continua, como un árbol que cada año suma un nuevo anillo. Debemos analizar cuáles son los motivos que impiden este crecimiento continuo. De esta forma nos percataremos de que el crecimiento discontinuo, condicionado por los más diversos factores, supone una suerte, pues determina el carácter de la ciudad”⁴².

Las determinantes madrileñas eran, en opinión de Bonatz, la presencia del paisaje, la articulación orgánica del ferrocarril, la industria, la circunvalación y las zonas residenciales, así como su ‘vertebración’ en la prolongación del Paseo del Prado (Castellana). Hasta qué punto el concepto de la ciudad orgánica fue redefinida por Bidagor se palpa en sus escritos cuando habla del fin del urbanismo del liberalismo y la “democracia inorgánica”⁴³. Sin embargo, con el tiempo acabaría dando al término una lectura meramente formal, llevando la “interpretación orgánica” de la estructura urbana al paroxismo: Valencia era un pez, San Sebastián un pájaro...⁴⁴.

39. PÉREZ MÍNGUEZ, Luis: “El arquitecto Paul Bonatz en Madrid”. En: *Arriba*, n. 1314, 18 de junio de 1943, p. 6.

40. Véase: PÉREZ MÍNGUEZ, Luis: “La organización del Plan Regional. Estudio sobre el plan regional hamburguero-prusiano hecho a base del material facilitado por su director, doctor Fritz Schumacher”. En: *Arquitectura* 14 (1932), n. 11-12, pp. 50-361; “Nuevas Ordenanzas Municipales de Berlín”. En: *Arquitectura* 14 (1932), n. 259; “Las Ordenanzas Municipales en la urbanización”. En: *Nuevas Formas* 1(1934), n. 2, pp. 353-358; “Madrid, Capital Imperial”. En: *Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid, 1939; “Madrid, Capital Imperial”. En: *Informaciones* 15 (1939), 29.6.1939, p. 5.

41. BIDAGOR, Pedro. “Reformas urbanas de carácter político en Berlín”. En: *Revista Nacional de Arquitectura* 1(1941), n. 5, pp. 2-25. BIDAGOR, Pedro. Comentarios a las circunstancias que concurren en la formulación y puesta en marcha del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid. En: DIÉGUEZ PATAO, Sofía: *Un nuevo orden urbano: “El Gran Madrid” (1939-1951)*. Madrid, 1991, p. XXI. SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: “Paul Bonatz, Albert Speer und Pedro Bidagor: deutsch-spanische Dialoge über Architektur und Städtebau”. En: *Kritische Berichte* 3/1994, pp. 66-72.

42. BONATZ, Paul. *Leben und Bauen*. Stuttgart 1950, p. 132. Traducción JMW. Igualmente: Informe del Sr. P. Bonatz, Miembro del Jurado en Representación de los Concursantes Extranjeros. En: *Arquitectura* 12 (1930), n. 12, p. 407.

43. Consúltense al respecto: SAMBRICIO, Carlos: “Madrid, 1941: tercer año de la victoria”. En: *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, 1987, pp. 79-100.

44. BIDAGOR, Pedro. “Ordenación de ciudades”. En: *Revista Nacional de Arquitectura* 12 (1952), n. 132, pp. 17-25. Sobre la idea de Madrid como “ciudad orgánica”: DIÉGUEZ PATAO, Sofía: *Un nuevo orden urbano: “El Gran Madrid” (1939-1951)*. Madrid, 1991, pp. 21-25.



El arte de proyectar en Arquitectura. Barcelona, 1942. Ernst Neufert.

45. LINDSCHEIDT, F.: Epílogo a la Exposición "Nueva Arquitectura alemana". En: *Reconstrucción* 3 (1942), n. 26, pp. 337-342.

46. LOPEZ OTERO, Modesto: "Schinkel". En: *Revista Nacional de Arquitectura* 1 (1941), n. 12, p. 8.

47. Carta de Albert Speer a Pedro Muguruza. Berlín 10.2.1942 (Bundesarchiv Berlin, Signatur: R.4606 Generalinspektor für die Reichshauptstadt, Ausstellungen und Sammlungen: 536 "Neue Deutsche Baukunst").

48. Véase: TRUYOL SERRA, Antonio: "El nuevo Instituto Alemán de Cultura". En: *Investigación y Progreso* 12 (1941), n. 6, pp. 225-230. Robert Kramreiter (1905-1965) había estudiado con Behrens en Viena, donde se tituló en 1928, para seguidamente trabajar con Dominikus Böhm en Colonia, especializándose entonces en arquitectura religiosa. Sobre este tema publicó en 1938 el libro "Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie". En 1940 se trasladó a vivir en Madrid, donde abrió estudio con J. Navarro. Juntos elaboraron proyectos para varios Colegios Alemanes en España y la reforma del Instituto Alemán de Cultura de Madrid. Erigieron además varias iglesias, complejos industriales y casas de campo. De vuelta en Viena Kramreiter construyó la Embajada Española y fue corresponsal de la *Revista Nacional de Arquitectura* para Austria. En 1961 recibió en España la Orden al Mérito Civil.

49. SCHULZ, Willy: *Aus dem Leben*. S.a., p. 204. Citado por: ENGEL, Ulrich: *Zur Geschichte der Deutschen Schule Madrid*. En: *100 Jahre Deutsche Schule Madrid - Centenario del Colegio Alemán de Madrid 1896-1996*. Madrid, 1998, p. 107.

50. Véase por ejemplo: "Punto de vista alemán sobre el problema de la construcción de viviendas en la postguerra". En: *Revista Nacional de Arquitectura* 3 (1943), n. 14. JACOB, Johannes. "Tipos de Prueba". En: *Revista Nacional de Arquitectura* 3 (1943), n. 14, pp. 91-100, 103. SPIEGEL, Hans. "Tipos y Normas". En: *Revista Nacional de Arquitectura* 3 (1943), n. 14, pp. 91-100, 103. Y sobre Neufert: Bibliografía: "Arte de proyectar en Arquitectura - Profesor Ernst Neufert". En: *Revista Nacional de Arquitectura* 2 (1942), n. 9, pp. 60. APRÁIZ, Miguel. "De Rodrigo Gil de Ontañón a Ernesto Neufert". En: *Reconstrucción* 4 (1943), n. 35, pp. 271-278.

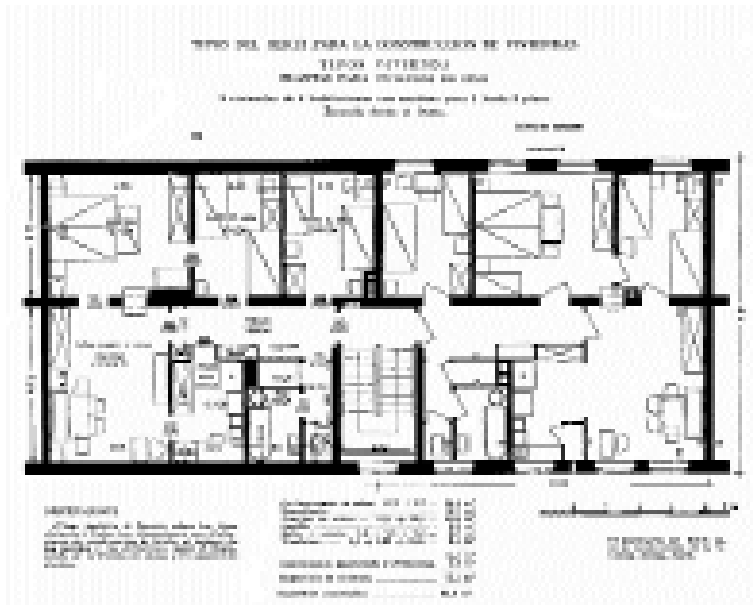
Del mismo modo, son inequívocas las señales que permiten constatar, para la arquitectura, la existencia de formalismos ajenos al presunto esencialismo nacional de la 'nueva arquitectura' clasicista. Un excepcional documento de las miserias ideológicas del momento es un comentario publicado en *Reconstrucción* al paso de la exposición *Nueva Arquitectura Alemana* por Madrid⁴⁵. Su autor echó mano nada menos que de *La rebelión de las masas* en el intento de justificar la exacerbada monumentalidad desde una imperiosa necesidad de autoridad. El autoritarismo de que hacía gala era compartido por Modesto López Otero, quien a su vez citaba el prólogo de Rudolf Wolters al catálogo de la exposición de Speer para explicar cómo la obra de Schinkel, en su esencialismo clásico, podía conectar con la nueva arquitectura alemana como expresión de los grandes ideales nacionales⁴⁶. También Otero había podido estudiar, gracias a una pensión de las Junta de Ampliación de Estudios, en Alemania antes de 1936.

Sin duda, la muestra *Nueva Arquitectura Alemana*, que en tres semanas (9.5.-21.5.1942) atrajo a 10.000 visitantes, supuso el punto álgido de la política cultural nazi en España tras la firma del convenio de colaboración cultural de 1939, al menos en el ámbito arquitectónico. Pero no fue el único. Speer, que en febrero de 1942 había escrito a Muguruza para agradecerle el envío de una monografía sobre Herrera, anunció de paso su próxima visita con motivo de la exposición. Sin embargo, sus nuevos cargos le impidieron acudir a la inauguración⁴⁷. En su lugar envió, entre otros, al alcalde de Nuremberg y a Wilhelm Kreis, quien aprovechó la ocasión para dar —en presencia de Franco— una conferencia. Ésta se celebró en la nueva sede del Instituto Alemán de Cultura, una reforma de los arquitectos Kramreiter y Navarro inaugurada justo un año antes⁴⁸. Ellos fueron igualmente los autores de un proyecto de reforma del Colegio Alemán de Madrid, que, debido al monumental orden clásico de su portada (*Repräsentationseingang*) a la Avenida del Generalísimo, despertó violentas reacciones, como las recibidas por el director del colegio de parte del Ministerio de Educación español: "¿Acaso ha ganado Alemania ya la guerra?", y "¿se han creído los alemanes que están en China?"⁴⁹. La compenetración tenía, obviamente, sus límites.

Pero no todo fue arte de Estado lo que llegó de Alemania a España en aquellos años. Diversos autores han trazado el hilo conductor de la racionalización y tipificación de la vivienda que lleva de las experiencias de los años veinte a los conceptos desarrollados y aplicados en ambos regímenes totalitarios en los treinta y cuarenta. En este apartado debe localizarse tanto la divulgación de los "Tipos del Reich para la construcción de viviendas" en la *Revista Nacional de Arquitectura* (1943) como la publicación en 1942 del manual *Arte de Proyectar en Arquitectura*, obra del encargado de la tipificación, normalización y racionalización de la construcción de viviendas de Berlín, Ernst Neufert⁵⁰.

Otra continuidad tendría como trasfondo la pervivencia del funcionalismo en la arquitectura industrial alemana, de la que existe al menos un ejemplo de extraordinario de interés: el proyecto de Egon Eiermann para la fábrica y la colonia de trabajadores de la Sociedad Electroquímica de Flix (Tarragona), de 1941. Por un lado, hace patente la penetración alemana protagonizada por la IG Farben, una de las empresas clave de la economía nacionalsocialista; por el otro, ilustra cómo Eiermann pudo continuar haciendo empleo de concepcio-

Tipos del Reich para la construcción de viviendas. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1943.



nes espaciales modernas en lugar de recurrir al ideal de la pequeña ciudad preindustrial habitual en aquellos años, también en la política española de colonización.

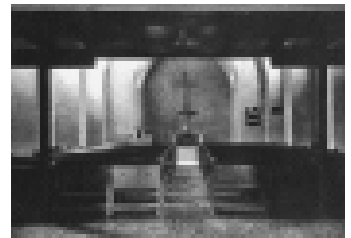
Un último ejemplo de la presencia alemana en la postguerra alemana nos devuelve al inicio de este artículo, cuando comentamos las expectativas de Otto Bartning ante su primer viaje a España. Pues bien, éste no fue sólo un viaje de placer y formación sino también de trabajo: Bartning había recibido el encargo de proyectar la nueva Iglesia de la Comunidad Evangélica Alemana de Barcelona (1941-42). Y si al inicio comentamos la inesperada cercanía hispano-alemana, debemos señalar ahora que una de las directrices seguidas por Bartning en esta obra consistió en delimitar un recinto amurallado en el que se reuniría la comunidad en la diáspora. O sea: erigir una frontera frente a la amenaza católica reforzando el gesto defensivo mediante el hermetismo y la arcaicidad románica de la capilla.

Las experiencias de Eiermann y de Bartning valen para ilustrar el final de una etapa. Ellos protagonizarían en los años cincuenta la recuperación de los postulados del Movimiento Moderno en Alemania. Que, a pesar de ello, sus proyectos españoles pasaran completamente desapercibidos puede entenderse desde la similitud con omisiones anteriores, como las de las obras de Rank o Breslauer; o bien, desde la constatación del abandono de papel hegemónico hasta entonces ejercido por la arquitectura alemana.

Para entonces, los arquitectos españoles comenzaron a concentrar sus miradas en Italia, los EEUU y Escandinavia como alternativas fuentes de nuevas referencias. Una interrogante que dejamos aquí sin responder es hasta qué punto esta evolución fue precisamente consecuencia de las continuidades y transformaciones de la referencia alemana al convertirse en nacionalsocialista en la inmediata postguerra española.



Fábrica y colonia de la Sociedad Electroquímica de Flix. 1941. Egon Eiermann.



Iglesia de la Comunidad Evangélica Alemana de Barcelona. 1941-42. Otto Bartning.

REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE. CONSIDERAZIONI SU ALCUNE ARCHITETTURE ITALIANE DEGLI ANNI CINQUANTA

Marco Mulazzani

Nel 1967, in un breve scritto in ricordo dell'architetto Mario De Renzi, Luigi Moretti indicava nell' "amore per le mura [di Roma], solide e nella loro metafisica immagine intellettuale" il carattere —"l'ossatura"— di una "valida e ristretta schiera di architetti romani, per nascita e per elezione" che operarono, negli anni tra le due guerre, volgendo in senso murario e struttivo il tratto, a suo dire "prevalentemente figurativo", che caratterizzava la nuova corrente dell'architettura internazionale. E suggeriva di osservare le "evoluzioni" compiute dell'architettura moderna nell'arco di quasi mezzo secolo, per ritornare, infine, ai principi di solidità visuale da cui si era allontanata, confrontando "certe quasi identiche risonanze" tra i disegni di Louis Kahn degli anni Sessanta e gli studi che Adalberto Libera e Mario Ridolfi, intorno alla metà degli anni Venti, conducevano scarnificando le strutture romane disegnate dal Canina.

Le osservazioni di Moretti colgono un aspetto particolare della vicenda dell'architettura italiana del Novecento. Negli anni tra le due guerre, il "clasicismo moderno" espresso, sia pure con accenti diversi, dalle opere maggiori di Libera e De Renzi, di Terragni, dello stesso Moretti e di altri protagonisti, trova il suo fondamento in un confronto con la storia che, pur manifestandosi con maggiore evidenza nel lavoro degli architetti romani, pervade sottilmente anche le ricerche compiute da architetti formati e attivi in altri ambienti culturali. Il carattere di queste architetture ha, da un lato, molto a che vedere con le istanze del regime fascista —la ricerca di uno "stile" che voleva essere, come il fascismo, "antico e nuovo"— ma anche, dall'altro, si intreccia con le particolari condizioni della produzione edilizia italiana. Gli studi sulla storia della costruzione moderna, in particolare sull'impiego delle strutture a telaio in cemento armato nell'architettura italiana del Novecento, hanno infatti evidenziato come questo bagaglio tecnico, rapidamente acquisito e ampiamente condiviso dagli architetti italiani a partire dai primi anni Trenta, sia stato diffusamente utilizzato come potenziamento ed evoluzione della tradizionale costruzione in muratura e non in alternativa ad essa. Sembrerebbe pertanto configurarsi un'ulteriore peculiarità italiana rispetto al main stream dell'architettura moderna internazionale: il telaio strutturale, anziché divenire strumento per smaterializzare la costruzione riducendola ai suoi elementi primari, viene inglobato nella parete, che diventa in tal modo una sorta di solido "sistema murario trabeato", dissimulato dalla "maschera" del rivestimento.

Opere come il palazzo delle poste di Napoli di Giuseppe Vaccaro (1931-36) e gli edifici postali realizzati in Roma da Adalberto Libera con Mario De

Renzi nel quartiere Aventino e da Mario Ridolfi a piazza Bologna (1932-35); o ancora, sempre in Roma, gli interventi di Luigi Moretti per l'Opera balilla nel quartiere di Trastevere (1932-37) e al Foro Mussolini (1933-36), non denunciano mai univocamente la chiarezza —la “razionalità”— del telaio. Al contrario, sia pure in modi diversi e con differenti gradi di intenzionalità, queste architetture esprimono una tensione ambigua, percepibile nella commistione di ampie superfici piene e soluzioni di dettaglio —pensiline aggettanti e volumi sospesi, ritmi e luci delle aperture e così via— che fanno presumere la presenza della struttura in cemento armato ma non la esplicitano quale elemento ordinatore dell'opera. Parimenti ambigue sono le placature di rivestimento: invece di sottolineare il “peso” delle masse edilizie, gli elementi lapidei sottili, spesso posati in modi indifferenti alle tessiture proprie dell'apparecchiatura muraria, sospendono queste opere in un'atmosfera metafisica —si osservi la casa delle armi di Moretti al Foro, o le poste all'Aventino di Libera e De Renzi; oppure esaltano il fluido dinamismo dei volumi— ed è il caso dei listelli di travertino con cui Ridolfi riveste il fronte delle poste in piazza Bologna. A tale sottile gioco tra “realtà” della costruzione e “rappresentazione” dell'architettura non sfugge neppure il lavoro di Giuseppe Terragni. Nella Casa del Fascio di Como (1933-36) il telaio, che affiora sul solo prospetto principale, assume infatti un valore fortemente simbolico —la “trasparenza” del fascismo, la cui “casa” deve essere penetrabile da mille occhi; inoltre, il telaio non solo è rivestito in marmo botticino, ma è affiancato da una parete piena, memoria di un simbolo antico quale era la torre nei palazzi pubblici dell'età dei comuni. Ed ancor più significative, in tal senso, sono le grandi superfici, rivestite in pietra e sospese nel vuoto, dei progetti elaborati nel 1934 da Terragni e dai suoi collaboratori in occasione del concorso per il Palazzo littorio in Roma.

Pur non esaurendo l'arco delle esperienze compiute dagli architetti tra le due guerre —basti pensare all'“anticlassicismo” di Giuseppe Pagano (il quale, purtuttavia, annoverava la “sodezza” tra le qualità dell'architettura moderna italiana)— questa chiave di lettura è interessante e importante: da un lato, perché consente di indicare come esito di ricerche consapevoli un tratto dell'architettura italiana che una vulgata storiografica ha semplicisticamente considerato come conseguenza di un'arretratezza tecnica e culturale; dall'altro, perché offre la possibilità di individuare ulteriori elementi di continuità nelle vicende dell'architettura italiana precedenti e successive alla guerra. Da un lato, infatti, il “sistema murario trabeato”, una volta rimossa la “maschera” del rivestimento, ben si presta a fornire risposte, sia concrete sia simboliche, alle nuove istanze di realismo del primo decennio postbellico. Dall'altro, è però lecito affermare che, da un punto di vista concettuale, la “maschera” non viene del tutto rimossa. Nelle architetture più significative del dopoguerra, le forme continuano infatti ad essere il veicolo di una volontà espressiva: rappresentazioni che trascrivono e trasfigurano i “materiali” della realtà e della costruzione.

STRUTTURA E FORMA: ADALBERTO LIBERA E GIUSEPPE VACCARO

Le ricerche condotte da Libera negli anni drammatici della guerra sembrano tese a mortificare, in una sorta di voluto contrappasso, gli esiti “formalmente memorabili” delle architetture realizzate negli anni precedenti. Di ciò



Unità d'abitazione orizzontale. Quartiere Ina-Casa al Tuscolano. Roma, 1950-54. A. Libera.

testimoniano, soprattutto, gli studi sull'abitazioni condotti tra il 1943 e il 1945 —una sorta di abaco analitico di elementi che non giunge mai alla sintesi formale; ma anche il tono smorzato di progetti dell'immediato dopoguerra quali l'edificio per abitazioni Ina a Trento (1949) o "l'unità d'abitazione orizzontale" del quartiere Ina-Casa al Tuscolano in Roma (1950-54). Al tempo stesso però, proprio questi due lavori rivelano la strada imboccata da Libera per esprimere le pulsioni creative che sgorgano dalle profondità insondabili dell'artista; o meglio, il suo tentativo di incanalarle e controllarle, nel campo "oggettivo" delle strutture. È lo stesso Libera, d'altronde, a riconoscere esplicitamente, nel 1961, la libertà di cui gode il lavoro degli ingegneri: per essi — si pensi ad esempio a Nervi o a Morandi— le necessità statiche sono infatti spesso pretesto per compiere vere e proprie sperimentazioni formali. Gli sbalzi dei terrazzi nella casa di Trento e dei ballatoi nell'edificio eretto nel recinto del Tuscolano, rimandano alle analoghe soluzioni delle palazzine di Ostia (1931) e ricordano gli studi di padiglioncini pubblicitari Fil del 1926-28, giocati sull'identità di struttura e forma. Tuttavia, più che di un pieno recupero, si dovrebbe parlare di un'evocazione delle ricerche d'anteguerra, poiché il nitore formale di quei progetti è del tutto sfuocato nella casa di Trento, mentre, viceversa, si volge in plasticità vigorosa nelle strutture in cemento armato dell'edificio al Tuscolano.

Un analogo orizzonte problematico impegna, nel dopoguerra, il lavoro di Giuseppe Vaccaro. Anche se in lui, diversamente che in Libera, la tensione verso il valore risolvente della "grande forma" —espressa, negli anni Trenta, da un'opera "assoluta" come la colonia Agip di Cesenatico (1936-38)— continua ad agire, appena stemperata, anche nelle condizioni di necessità degli anni della ricostruzione. Emblematico, relativamente alle esplorazioni condotte da Vaccaro sul terreno delle strutture, è il progetto della piccola chiesa di montagna (1949), in cui la variabilità continua delle piegature delle pareti, modulate in relazione alle diverse sollecitazioni statiche, risponde alla volontà di risolvere in una struttura-forma unitaria e concettualmente elegante il tema costruttivo dell'edificio. Ma è soprattutto in un'opera come il piccolo asilo nido del quartiere Ina-casa di Piacenza (1955), risolto sinteticamente nell'ac-

costamento di due superfici cilindriche (la forma a base circolare del muro perimetrale, sezionato da un piano inclinato di 15° e il cilindro ellittico della copertura, anch'essa a pendenza costante di 15°), che Vaccaro attinge ad un'analogia unità di visione e di volumi —alla medesima “classicità”, secondo il commento della rivista *Domus*, ispirato da Gio Ponti— delle sue più riuscite opere d'anteguerra.

Le strutture di Libera, in questi anni, denunciano invece un'asprezza di sapore quasi “espressionista”: basti osservare, nell'edificio del Tuscolano, la sagomatura del passaggio tra i setti-pilastri e le travi del telaio, il profilo spezzato conferito alla copertura a falde asimmetriche e convergenti, il motivo ornamentale disegnato dal solaio a sbalzo che affiora sul fronte sud. Al contempo però, c'è la volontà di nascondere la caratteristica principale del telaio strutturale, ovverosia la sua astratta tridimensionalità. In corrispondenza delle due testate, il telaio è esibito come una sorta di diagramma statico, mentre le cornici che inquadrano il tamponamento, “staccandolo” da pilastri e travi, accentuano il trattamento grafico di queste superfici; nel portico al piano terreno dell'edificio, il telaio appare come una sequenza di sottili portali; infine, ai piani superiori, pareti di tamponamento e pilastri sono tenuti accuratamente a filo, sì da far scomparire gli elementi di sostegno verticale ed esaltare la successione delle mensole “sospese” che portano a sbalzo i piani dei ballatoi. Sono, questi, altrettanti indizi del permanere, in Libera, di un atteggiamento teso a sfumare nella rappresentazione il dato della struttura; una propensione che trova un'ulteriore conferma nella grande volta ribassata che costituisce il “monumentale” ingresso al quartiere. Qui Libera compie un vero e proprio capolavoro di ambiguità: da un lato, propone una figura che appartiene al suo repertorio formale d'anteguerra e la declina in modi analoghi, vale a dire la smaterializza, facendo librare l'elegante superficie curva al di sopra dei due volumi laterali al cui interno affondano, nascosti alla vista, i pilastri che la sostengono; dall'altro, intacca la purezza di questa figura, disegnandone i piani di imposta secondo una linea spezzata e asimmetrica, dalla doppia inclinazione convergente, in parallelo all'andamento delle coperture dei volumi laterali.

Utilmente confrontabile con la casa di Libera al Tuscolano, è l'edificio in linea realizzato da Vaccaro nel quartiere di via della Barca a Bologna (1957-62). Quest'ultimo è studiato a partire da un modulo di quattro alloggi, la cui iterazione —per quasi 600 metri!— produce il “treno” — o meglio, una duplice serie di “vagoni” paralleli— che costituisce la spina dorsale dell'intero quartiere. La volontà di sintesi è evidente nella leggera curvatura impressa all'interminabile edificio, che produce un fortissimo effetto dinamico, e nella soluzione, non meno efficace, conferita ai lunghi fronti verso la strada. Le facciate, a sbalzo, sono definite dalle fasce continue delle velette dei solai che delimitano il monotono alternarsi dei vuoti delle finestre e dei pieni delle pareti. Il crudo realismo di questa soluzione viene però trasfigurato in un astratto gioco di piani dalla configurazione continuamente variabile, grazie alle ante delle persiane, che scorrono lateralmente su appositi telai nascosti alla vista. Un'analogia osservazione si potrebbe fare per la gronda della copertura che, depurata da ogni realismo, assume il valore di una linea filante, sospesa al di sopra del volume. Solo in corrispondenza delle testate il gioco si svela e l'edificio mostra il telaio strutturale, le superfici di tamponamento, il tetto a doppia falda: vale a dire, gli elementi “reali” che lo

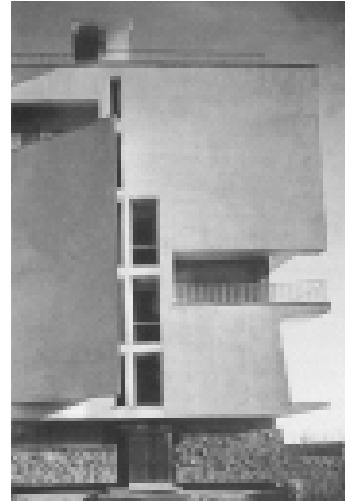
costituiscono e che sono stati trasfigurati, attraverso mezzi minimi e quasi banali, in altrettanti segni, eleganti ed “esatti”. Per lui, evidentemente, vale ancora il convincimento, formulato nel 1943, che l’architettura sia “un’arte che si esprime per mezzo del potere emotivo di forme costruite per scopi inerenti la vita umana”.

SPAZIO E SUPERFICIE: LUIGI MORETTI E IGNAZIO GARDELLA

Luigi Moretti nutre la convinzione che l’architettura, come ogni altro fare artistico, comporta un atto consapevole di trasfigurazione della realtà; atto che si compie stabilendo un rapporto dialettico tra la “struttura pratica” dell’edificio e la sua “struttura ideale” —veicolo, quest’ultima, della volontà di rappresentazione. Le sue opere maggiori realizzate negli anni tra le due guerre esprimono magistralmente un carattere di solida “presenza” e di poetico “smarrimento” — e mezzo fondamentale, a tale fine, è proprio la dissimulazione dell’apparato strutturale. Nell’ordine delle strutture —“limite posseduto ab imo dall’architettura” — Moretti ravvisa la legge da forzare per attingere a un mondo di puri valori formali. Da questo punto di vista, pur mutando il linguaggio, la continuità del suo lavoro nel dopoguerra è assai chiara, come mostrano opere quali la casa-albergo di via Corridoni a Milano (1947-50), o le palazzine romane quali la “Astrea” (1947-51) e il “Girasole” (1947-50). Elemento peculiare della casa-albergo è il parallelepipedo stretto e lungo, elevato in altezza per tredici piani, rivestito da piccole tessere vetrose che rendono la superficie dell’edificio tersa e scintillante.

Su di essa, gli spazi cavati delle finestre e le vertiginose fenditure che, a metà della facciata lunga e sulle testate, interrompono la continuità delle pareti, producono un insistito dibattito tra luce ed ombra. L’immagine è quella di un solido smaterializzato, che non mostra la struttura che lo sostiene se non — e solo parzialmente— in corrispondenza dell’attacco a terra. A ben vedere, però, la griglia del telaio, a tre campate, è continuamente evocata nelle forme dell’edificio. Cos’è, infatti, il “taglio” che, a partire dal primo piano, scinde in due il volume, se non l’accentuazione del necessario giunto di dilatazione della struttura? E non alludono forse le “astratte” incisioni sulle due testate alla campata strutturale intermedia, che corrisponde a sua volta al corridoio di distribuzione delle unità abitative, disposto secondo l’asse longitudinale del parallelepipedo? Il gioco dialettico tra spazio, struttura e superficie viene ulteriormente affinato nelle palazzine romane. Nella “Astrea”, ad esempio, il telaio strutturale consente a Moretti di portare la facciata dell’edificio interamente a sbalzo palesando, nelle terminazioni laterali, il suo valore di membrana. Un’affermazione, quest’ultima, che sembra però venire contraddetta dalle due “ali” che, nella parte centrale del prospetto, si staccano dalla parete, definendo una sorta di volume e ristabilendo, in tal modo, un rapporto “proiettivo” tra una parte del fronte e gli spazi retrostanti.

Rispetto a queste opere, il lavoro di Ignazio Gardella sembrerebbe attestarsi su altri versanti. Tuttavia, possiamo osservare come già il dispensario anti-tubercolare ad Alessandria (1933-38), pur se diverso dalle architetture “romane” degli anni Trenta precedentemente citate, sia assai lontano da un canonico “razionalismo”. Non diversamente, la semplice casa del viticoltore a Càstana (1944-47), benché sia un edificio “rurale”, è priva di ogni accento



Palazzino ‘Astrea’. Roma, 1947-51. L. Moretti.

Casa per impiegati della Borsalino. Alessandria (Italia), 1950-52. I. Gardella.



populista, grazie alla nitidezza dei segni e di un controllo esercitato sin nei minimi dettagli. È perciò interessante esaminare un'opera come la casa per impiegati della Borsalino ad Alessandria (1950-52), anche perché in essa Gardella declina temi compositivi non troppo diversi da quelli di Moretti. La pianta dell'edificio è caratterizzata da flessioni e slittamenti cui corrispondono differenti trattamenti dei prospetti. Il fronte nord (verso la strada) assume le sembianze di un piano continuo, ripetutamente piegato, interrotto da due tagli in corrispondenza degli ingressi all'edificio. Il fronte sud appare invece come una contratta sequenza di piani traslati, diversificati sia per estensione che per giacitura, ed è svuotata nella parte centrale da due logge appaiate. In questo punto e in corrispondenza delle logge ubicate all'angolo delle testate, compaiono i pilastri —trattati come elementi verticali continui— e le solette che costituiscono la struttura portante dell'edificio; struttura che, per il resto, rimane inglobata nel sistema delle pareti di tamponamento, a loro volta celate dal rivestimento omogeneo di piastrelle quadrate in klinker color bruno. Anche per questa dissimulazione, Gardella riceverà le critiche dei “funzionalisti” più ortodossi; viceversa, presentando nel 1954 su *Casabella* questo edificio, Giancarlo De Carlo vi scorgerà “l'affermazione di una volontà di scelta, l'impegno a isolare dalla realtà il suo nocciolo essenziale”. In effetti, frutto di una deliberata “scelta” ci sembra l'insistita piegatura del fronte nord dell'edificio, poiché, nonostante le affermazioni in proposito dello stesso Gardella, tale soluzione trova solo una lata corrispondenza con la necessità di organizzare lo spazio dei soggiorni; così come i due tagli a tutt'altezza, più che aggiungere funzionalità alle piante, risultano assai efficaci per articolare ulteriormente la volumetria complessiva. Non diversamente, se è vero che la decisione di rompere la continuità del fronte sud in piani distinti e traslati consente di illuminare (come anche nell'edificio di Moretti) gli ambienti di servizio degli appartamenti, è altrettanto vero che ciò corrisponde ad una attitudine di Gardella —già osservata da Gio Ponti a proposito della casa nel parco di Milano (1947-48)— che lo porta a considerare i volumi più come “un gioco di dia-

frammi, di muri, che un solido di muri”. Un gioco accentuato, nell’edificio di Alessandria, dalla presenza di persiane scorrevoli che, assumendo diverse configurazioni, costituiscono una sorta di fluttuante contrappunto al movimento dei diaframmi murari. Dunque, se affermando che “quando l’architetto opera deve operare con i mezzi che ha a disposizione”, Gardella sembra fare professione di “realismo”, il suo indulgere in sottili e misurate “intemperanze” dimostra come quegli stessi “mezzi a disposizione” possono trasformarsi in qualcosa d’altro; anzi lo devono, poiché la forma è uno dei contenuti del progetto. È però vero che i “piani” di Gardella non diventano mai superfici caratterizzate da una “vita” autonoma; occasione, come nelle opere di Moretti, di narrazioni avventurose. Si consideri, al confronto, la facciata della palazzina “Girasole”: essa si libra nello spazio, leggera ma anche “pesante”, al punto da “spezzare” in due parti asimmetriche il basamento sottostante; è del tutto “staccata” dal volume dell’edificio, ma è resa, al contempo, quasi completamente “trasparente”. Le sue superfici piene sono ridotte alla sequenza delle fasce marcapiano che, come le cornici di una fabbrica antica, scandiscono il progredire in altezza della costruzione, ma al tempo stesso la profonda fenditura verticale al centro del prospetto trasforma queste superfici in segni che paiono sospesi a mezz’aria, come in assenza di gravità. Infine, diversamente che nell’edificio di Gardella, in cui le tensioni spaziali si ricompongono al di sotto del segno orizzontale della copertura, nella palazzina di Moretti l’effetto di levitazione e la fuga verso l’alto dello spazio è accentuato dal fastigioso asimmetrico di coronamento.

L’ambiguità del “Girasole” —che spingeva Bob Venturi a chiedersi se ci si trovasse di fronte ad un edificio diviso in due o due edifici accostati— discende dalla capacità di Moretti di intrecciare continuamente categorie concettuali contrapposte, producendo una tensione feconda tra “essere” e “sembrare” che si risolve, infine, in costante superamento (anche se mai nel disconoscimento) della realtà nella rappresentazione.

REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE: MARIO RIDOLFI E I BBPR

Nel 1954, accanto all’edificio di Gardella, *Casabella* pubblicava le torri di viale Etiopia in Roma (1948-54) di Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl, scorrendo in questo lavoro “lo sforzo di assumere intera la realtà in tutte le sue varietà contraddittorie” e indicando, come suo sfondo, “il turgido paesaggio romano, la cultura barocca”. Un “non occasionale ricorso ad un illusionismo di marca barocca” è stato giustamente imputato alle torri di viale Etiopia e, d’altra parte, è lo stesso Ridolfi a ricondurre la matrice geometrica di uno dei suoi primi progetti “razionalisti” —la torre dei ristoranti (1928)— alle colonne tortili del baldacchino di San Pietro. È dunque necessario osservare con attenzione le torri di viale Etiopia, poiché, pur confermando da un lato quanto detto in precedenza circa la rimozione della “maschera” del rivestimento, dall’altro esse sembrano opporre una certa resistenza ad un’interpretazione in chiave esclusivamente “realistica”. Si consideri il telaio: gli scarti delle campate rendono difficoltosa la sua assimilazione ad un’astratta griglia tridimensionale razionalista, ma non per questo esso può dirsi “assorbito” dalle superfici piene del tamponamento. La gerarchia dei segni rimane ben percepibile: innanzitutto, le linee verticali dei pilastri e, leggermente arretrate, le travi orizzontali marcapiano. Ognuno di questi elementi è dotato di una precisa

Torri di viale Etiopia in Roma (1948-54).
Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl.



identità: la rastremazione dei pilastri al progredire dell'altezza trova, ad esempio, un significativo contrappunto nel loro ingrossamento in corrispondenza delle logge del quinto e decimo piano —un artificio volto a compensare visivamente la “corrosione” provocata dai profondi recessi d'ombra sui pilastri liberi nello spazio. Le travi orizzontali sono sagomate in modo da fungere da gocciolatoio, ma anche producono, al pari di una cornice, sottili linee d'ombra sulle superfici sottostanti. I riquadri di tamponamento si configurano come un abaco flessibile: possono essere svuotati, completamente o parzialmente, dalle logge, o “riempiti” da pannelli-parete; o ancora composti da pannelli ciechi e moduli-finestra, leggermente più incassati, costituiti dal parapetto (rivestito con le famose maioliche colorate), dal vuoto dell'apertura e dalla veletta dell'avvolgibile. Altrettanto chiara è però la dialettica che si stabilisce tra i diversi elementi, ognuno concorrente, per la posizione occupata nello spazio, alla definizione dell'immagine “globale” delle torri. Si potrebbero applicare alle torri di viale Etiopia le categorie di lettura proposte da Luigi Moretti per la plastica del Barocco romano: percezione immediata e complessiva del profilo —ossia i volumi sfaccettati e duri come cristalli delle torri; percezione per lettura successiva delle singole parti— ossia la concatenazione di segni e materiali che fa delle torri una massa edilizia unitaria e che “respira”.

Anche la torre Velasca realizzata dal gruppo BBPR a Milano (1950-57) si presta a una duplice lettura, “complessiva” e “successiva”. Come è noto, la peculiare conformazione della Velasca, con il volume di coronamento espanso rispetto al fusto, compare già in una versione preliminare con la struttura metallica. Tuttavia, in quella versione, proprio la differente trama dei tamponamenti della torre restituiva l'immagine complessiva come risultato di un incastro,

l'uno dentro l'altro, di due corpi distinti. La scelta di una struttura in cemento armato si accompagna alla progressiva definizione di un organismo unitario e continuo. Nell'edificio realizzato, l'espansione volumetrica della sommità, accompagnata dai puntoni obliqui protesi nel vuoto, è chiusa, in una sorta di simmetria, dal profilo inclinato delle falde di copertura; l'intonaco grezzo che riveste i pilastri, in graniglia di marmi rosati, si accorda con la grana e il colore dei pannelli prefabbricati del tamponamento. Solo ad una lettura più attenta e ravvicinata, iniziano a precisarsi i rapporti tra le parti e la loro articolazione. I piloni della struttura, ad esempio, di sezione rettangolare al piano terreno e progressivamente rastremati e sagomati a T ai piani superiori, appaiono parzialmente immersi nella parete, ma al tempo stesso si "liberano" da essa. Così, ad eccezione degli angoli del fusto della torre, ove le aperture tra i due pilastri sembrano scavate in una massa compatta, la struttura sprigiona un'energia propria, massimamente evidente nell'esibizione dei tiranti orizzontali che "trattengono" i puntoni di raccordo tra il fusto e il volume in aggetto. Inoltre, proprio al raccordo "nel vuoto" tra le membrature oblique e quelle verticali della struttura, è affidato il compito di mostrare la "continuità" tra le parti; mentre, per converso, il restringimento del 18° piano, l'ultimo del fusto della torre, crea una profonda linea d'ombra che sottolinea la discontinuità tra i due volumi. Anche le superfici di tamponamento sono trattate secondo un duplice registro: l'evocazione di una astratta griglia modulare è affidata alla ripetizione dei pilastri che, in guisa di graffe, fermano i pannelli alla struttura; i fori delle finestre, del tutto simili tra loro anche laddove dietro di essi si aprono le logge, hanno invece una distribuzione frammentaria e irregolare, con frequenti disallineamenti degli assi verticali.

Le torri di viale Etiopia e la Velasca sono "oggetti architettonici" caratterizzati da una descrizione certamente minuziosa ma tutt'altro che "realistica" degli elementi che li costituiscono. Nel lavoro di Ridolfi, l'espressività materica propria della sapienza dell'artigiano si coniuga con l'astrattezza formale di figure costruite con una precisione geometrica che la disciplina imposta dal disegno a mano libera rinforza, anziché indebolire. Per i BBPR, è proprio il passaggio tra la versione a struttura metallica, in cui è già chiaramente definita la figura della torre come monolite, e quella a struttura in cemento armato, poi progressivamente affinata nelle soluzioni di dettaglio, a rivelare la determinazione con cui viene perseguito il valore rappresentativo del linguaggio architettonico.

Da questo punto di vista, ciò che accomuna le due opere è il carattere epico e allusivo nei confronti del contesto culturale e fisico in cui sono realizzate. Le torri di Ridolfi attingono infatti a una dimensione metropolitana inesistente nella Roma dei primi anni Cinquanta; simmetricamente, la Velasca parla di una città storica che non c'è e in tal senso, come nota Ponti, più che rispecchiare un ambiente, è la sua stessa presenza a crearlo.

È questo "l'impegno" che contribuirà ad arricchire la tradizione, composta quanto originale, dell'architettura italiana del Novecento; al punto che, come Emblematiche —e tra loro risonanti— sono le esperienze condotte da alcuni architetti operanti nell'area romana: l'espressività strutturale che traspare in alcune opere di Libera e Ridolfi, così come il nitore delle forme costruttive di De Renzi e Vaccaro, trovano un compendio nelle ricerche di Moretti, il quale nell'ordine delle strutture —"limite posseduto ab imo dall'architettura" — rav-

visa la legge da forzare per attingere ad un mondo di puri valori formali. Temi non troppo diversi, a ben vedere, impegnano anche gli esponenti della cultura milanese: di “realismo magico” si è non a caso scritto a proposito del lavoro di Albini; così come dell’ineffabile eleganza con cui Gardella declina la propria architettura, evitando le insidie di una “modestia” costruttiva che in altri spesso sconfinava nella mediocrit . D’altronde, se Ponti rivendica esplicitamente il primato della forma nei confronti sia della “misura umana” sia del determinismo funzionalista, non sono forse il carattere allusivo e la qualificazione formale ci  che consente ai BBPR di rinnovare, nella milanese torre Velasca, quell’incontro con la storia e con la tradizione che caratterizza il percorso dell’architettura italiana del Novecento?

“Nei primi dieci anni dopo la guerra”, scriveva nel 1963 Eugene Kidder Smith, “l’architettura italiana fu la pi  vivace, la pi  creativa e la pi  stimolante d’Europa”. Lo sguardo “dall’esterno” di Kidder-Smith “comprendeva” in un unico panorama esperienze che una critica “interna” si apprestava a distribuire su versanti diversi, quando non opposti, stabilendo la validit  di alcune e decretando viceversa per lungo tempo l’eclissi di altre. I “confronti” che di seguito proponiamo, necessariamente limitati a pochi esempi e, pertanto, inevitabilmente parziali, intendono sottolineare il carattere trasversale di un “impegno” specificamente disciplinare, che ha contribuito ad arricchire ulteriormente la tradizione, composita quanto originale, dell’architettura italiana del Novecento.

L'ARCHITETTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA: OCCASIONI DI CONTINUITÀ, DALLA RICOSTRUZIONE ALL'ESPANSIONE

Giorgio Muratore

Da non molti anni si è sviluppata nel nostro paese un'attenzione sistematica alle vicende del secondo dopoguerra. E' solo dalla metà degli anni Settanta che si sono sviluppate, infatti, linee di ricerca organica su questo fondamentale periodo della nostra storia. E così oggi, anche in continuità con i tanti studi sull'architettura e la cultura italiane tra le due guerre, sono numerosi i tentativi di fornire un quadro storicamente attendibile di questi anni, sia sul piano delle più estese connotazioni di ordine economico e strutturale, sia su quello più dibattuto culturale e, in particolare, a quello disciplinare. D'altro canto una riduzione puramente ideologica oppure quantitativa ed economicistica della realtà italiana del dopoguerra aveva fin qui spesso inibito una serie di analisi più approfondite sulla città italiana. Una lettura piuttosto mitologica di quella che si era soliti definire "cultura della resistenza" ci pare avesse indotto, soprattutto negli anni Sessanta, a enfatizzare un po' troppo semplicisticamente il ruolo certo determinante di una svolta storica che, se corrispose a un cambiamento radicale di regime politico e di clima ideologico, corrispose in maniera altrettanto palese anche a un'ininterrotta continuità istituzionale, legislativa, giuridica, finanziaria e strutturale che, per lo meno nei settori che qui ci interessano, sembra non ancora adeguatamente indagata.

Il far corrispondere, come spesso si è fatto, il discorso sulla cosiddetta 'ricostruzione' postbellica con quello sull'Italia post-fascista (anzi, per azzardata estrapolazione, 'antifascista' tout-court), sembra ormai un'imposizione schematica più utile ai fini di un'esegetica facilmente propagandistica e ideologicamente tendenziosa, piuttosto che a un'analisi storicamente attendibile. Rispecchiare rozzamente, come più di una volta è stato fatto, 'ricostruzione' con 'antifascismo', se, da un lato, non corrisponde che in occasioni particolari alla realtà delle cose, d'altro canto, non consente di apprezzare la serie variamente sovrapposta delle continuità nascoste, delle interferenze, delle viscosità e dei rimandi riscontrabili, invece, oltre che a livello culturale, anche e soprattutto a livello istituzionale e strutturale. Proprio a questo proposito, non è un caso che già in occasione del quinto congresso del Pci Togliatti (siamo ancora nel '45) mettesse in guardia appunto da tali pericoli quanti sembravano adattarsi fin da allora in una sola presunta alternativa al regime appena trascorso: "Gli elementi nuovi di carattere economico e sociale che debbono essere introdotti nella nostra democrazia scriveva-debbono tendere essenzialmente a dare al popolo maggiore benessere e ad eliminare dalla direzione della vita economica quei gruppi che già una volta, creando il fascismo, ci hanno portato alla rovina e ancora oggi fermano il nostro sviluppo economico e sociale ...".

Lo sviluppo delle vicende politiche italiane e delle grandi opzioni di carattere economico e produttivo sono andate, come ben sappiamo, in senso assai diverso e anche le linee del famoso 'Piano del lavoro', che già in qualche modo figuravano quale implicita linea di mediazione all'indomani della sconfitta elettorale delle sinistre nel '48, restarono del tutto disattese e la loro parziale applicazione con decenni di ritardo non ha fatto altro che confermare il sostanziale snaturamento di quelle primitive indicazioni. Anzi proprio le linee evolutive che nel settore della casa, e in particolare in quello dell'edilizia economica e popolare, ebbero fin dal '49 un momento di propulsione senz'altro notevole attraverso la nota 'legge Fanfani' e l'istituzione di quel nuovo ente di gestione che fu l'Ina-Casa, sembrano confermare il senso di quella continuità cui già accennavamo. Continuità che vede innanzitutto fallire l'obiettivo di addossare alle grandi concentrazioni capitalistiche e finanziarie l'onere reale della ricostruzione e che, nel caso particolare del problema della 'casa per tutti', vide invece ricadere il peso dello sforzo edilizio soprattutto sulle spalle classi lavoratrici, che attraverso i meccanismi del finanziamento e del prelievo fiscale imposti dalla 'nuova' legge vennero a pagare, di fatto, l'onere reale dei costi per i nuovi alloggi. Facendo così ricadere sulle spalle degli stessi ipotetici beneficiari l'onere dell'iniziativa, la legge che dava l'avvio al primo consistente e programmato piano di investimenti nell'edilizia pubblica dell'Italia repubblicana veniva in pratica a mettere in atto una proposta di circa dieci anni prima (appena all'indomani del varo del Testo Unico per l'edilizia economica e popolare), che ambienti corporativi interni al PNF avevano ventilato quale toccasana per la razionalizzazione dei meccanismi finanziari e gestionali relativi alla grande operazione che già aveva avuto per obiettivo l'ambizioso traguardo della 'casa per il popolo'. Evidentemente, l'abile montaggio di ingegneria istituzionale dal quale derivarono i due piani settennali affidati alla gestione dell'Ina Casa aveva avuto dei precedenti significativi, mentre ancora gli altri enti come IACP, INCIS e INPS continuavano a operare e opereranno ancora per decenni sulla base delle norme del Testo Unico del 1938.

Se quanto accennato a proposito del 'piano Fanfani' ci è fin qui servito in maniera strumentale e sintomatica per avvalorare la tesi della 'continuità' all'interno del sistema e delle sue più importanti strutture istituzionali, non v'è chi non veda come e quanto una serie altrettanto numerosa e palese di elementi nuovi siano invece intervenuti a modificarne con altrettanta forza l'equilibrio complessivo, vuoi sul piano economico, vuoi su quello più estesamente culturale. Basterà in questa sede fare riferimento alla serie numerosa delle iniziative poste in atto con il pretesto della 'ricostruzione' un po' in tutto il paese e alla quantità e alla qualità degli aiuti raccolti a piene mani dalle fragili strutture pubbliche esistenti o appena istituite. Per quanto concerne il settore dell'edilizia pubblica e sovvenzionata, l'attività dell'UNRRA prima e del programma ERP all'interno del Piano Marshall poi, con tutto il bagaglio di significati politici, prima ancora che economici, che essi comportavano, si articolano in una serie intricata di iniziative ove la sostanziale mancanza di un piano e di una programmazione globale e integrata degli investimenti che caratterizzò fin dall'inizio le diverse iniziative indusse serie perplessità negli stessi promotori di quella campagna di aiuti. L'occasione allora perduta di una seria pianificazione, sia pure sulla base di un programma eccezionale di assistenza, si ripercuoterà per anni sulla politica edilizia italiana; anzi, il criterio della 'emergenza' e dell'occasionalità ne diverrà stabile modello, cifra caratteristica per oltre quarant'anni. L'obiettivo di una seria e programmata industrializza-

zione delle attività connesse all'edilizia già individuato sullo scorcio degli anni Trenta fu allora clamorosamente eluso; e altrettanto palesemente si definì in contraddizione con le condizioni generali di un'economia arretrata, che nella piena occupazione individuava invece ancora un obiettivo lontano da raggiungere. Le esperienze del Centro Studi CNR-UNRRA sull'edilizia economica ci confermano poi ancora dell'arretratezza di quegli obiettivi, arretratezza che, in certo modo, sarà poi travasata nell'esperienza del primo settennio Ina-Casa. Basterebbe a questo proposito riandare alle polemiche e alle battaglie per l'affermazione dei valori della nuova architettura intesa soprattutto quale estensione dei metodi della produzione industriale all'edilizia, condotta sui temi della normalizzazione e dello standard dalle forze più attente e radicali dell'architettura italiana; basti pensare al ruolo trainante di riviste come *Casabella* e ai nomi di architetti come Diotallevi, Marescotti o Cattaneo, più di altri impegnati su questi temi, oppure al 'primo' Manuale di Mario Ridolfi.

La mediazione culturale, linguistica e poetica che il neorealismo operò su questo particolare fronte meriterebbe di essere ancora indagata a fondo. Abbiamo accennato al problema della normativa e della manualistica perché, nelle difficoltà obiettive di quegli anni, l'ipotesi di una sistematizzazione dei dati materiali dell'esperienza costruttiva e professionale sembrava definirsi quale luogo certo e privilegiato di aggregazione disciplinare. Anche in questo caso, comunque, le due anime contrapposte e complementari dell'architettura italiana, che già negli anni Trenta avevano proposto itinerari divaricati alle generazioni più giovani e alle tendenze più radicali, polarizzano nell'area milanese e in quella romana i luoghi centrali del panorama della ricerca nazionale. Due sono quindi le esperienze attorno alle quali si sviluppa o meglio si conclude nel dopoguerra quella ricerca già intrapresa da parecchi anni. Da un lato, arriva a compimento l'opera di Diotallevi e Marescotti che prenderà il titolo di *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione*, e dall'altro viene pubblicato sotto gli auspici del CNR quel Manuale dell'architetto al quale Mario Ridolfi lavorava da oltre un decennio. Singolari e sintomatiche non tanto e non solo del clima complesso di quegli anni (la prima verrà pubblicata a Milano nel 1948 e la seconda era stata pubblicata a Roma già nel 1946), queste due opere rappresentano meglio di qualsiasi altro esempio i modi di una continuità ininterrotta con il passato prebellico. Una puntigliosa tassonomia tipologica basata sulla rilettura del bagaglio razionalista internazionale, la prima, un repertorio di soluzioni tecnologiche di dettaglio depurate da qualsiasi attributo formale, la seconda: nell'insieme, ambedue propongono una via 'razionale', ma anche astratta e tecnicistica, ai problemi più attuali e cogenti della ricostruzione. La rimozione ideologica delle tematiche culturali del passato più prossimo e un certo opportunismo dettato dalle circostanze tenderà di far apparire poi quali frutti specifici della cultura del dopoguerra queste due opere, così diverse eppure complementari, espressione invece ambedue di alcuni dei modi possibili escogitati già durante il fascismo da una parte della cultura architettonica, attenta ai temi della 'nuova oggettività', in alternativa alle altre meno condivise tendenze della cultura contemporanea. Opere a tutti gli effetti post-datate (il manuale di Ridolfi addirittura in pratica già pubblicato prima della guerra) confermano ancora della sostanziale continuità che legava, al di là delle apparenze stilistiche e delle più palese e conclamate intenzioni ideologiche, gli ultimi anni Quaranta con i primi anni Trenta. Ma la grande stagione della cosiddetta 'ricostruzione' appartiene per intero, lo abbiamo già accennato, al capillare programma dell'Ina-Casa

gestito in prima persona da una personalità come quella di Arnaldo Foschini: un personaggio sicuramente legato agli ambienti meno radicali del passato regime, ma che per l'occasione seppe dimostrare una notevole lungimiranza manageriale tanto da essere in grado di segnare l'intera penisola nel senso di un'attenzione ai problemi della qualità architettonica che, a distanza di tanti anni, non cessa di stupire. Con i programmi di intervento relativi al primo settennio (1949-1956) e al secondo (1956-1963) venne così messo a punto un sistema capace di coinvolgere, da un lato, i progettisti migliori delle generazioni emergenti e, dall'altro (al di là delle carenze istituzionali delle amministrazioni locali per quanto concerne i criteri di localizzazione e la dotazione primaria dei servizi), di fornire nel suo complesso l'immagine più tipica, sintomatica e diffusa delle aspettative culturali dell'architettura italiana di quegli anni. Se si eccettuano infatti valutazioni di tipo quantitativo relative alle dimensioni e ai criteri di sviluppo della città italiana nel suo complesso, intendendo con ciò l'insieme del costruito, all'interno e a margine dei centri urbani anche dalla speculazione e dal mercato privato, è sicuramente proprio quella determinata dagli interventi Ina-Casa la cifra tipologica e stilistica più sintomatica di quella città italiana contemporanea che si intendeva ri-costruire.

Immagine disseminata nella miriade di piccoli e di grandi interventi, al Nord come al Sud, e che nel complesso ci restituisce alcuni dei momenti di più alto interesse toccati dall'architettura italiana fino alla metà degli anni Sessanta. Sperimentazioni sulle tipologie e sui modelli linguistici attraversate dalle nuove parole d'ordine del 'quartiere', dell' 'unità di vicinato', dello spazio 'organico', della città 'a misura d'uomo', della 'grande dimensione' e via citando, si ritrovano all'interno di questo grande disegno unitario di scala nazionale impostato sull'aderenza agli schemi proposti dalla specifica manualistica suggerita ed elaborata per l'occasione. Saranno così i succinti volumetti contenenti i 'suggerimenti', le 'norme tecniche' e le 'prescrizioni tipologiche' proposte dall'ente di gestione i veri 'manuali' cui l'architettura italiana si conformerà e resterà debitrice per oltre un ventennio. 'Norme e Tipi' che segneranno le periferie delle grandi metropoli, come quelle dei piccoli centri disseminati un po' dappertutto e che nella specifica riconoscibilità delle nuove strutture insediative si offrono ancora oggi quali pause persuasive all'interno della più magmatica e sgangherata indifferenza del contesto edilizio che da lì in poi verrà successivamente inglobando anche i centri più antichi. Basterebbe l'elenco degli interventi e dei progettisti a darci la dimensione e a rinviarci alle qualità peculiari di quelle architetture che ormai sono parte integrante della nostra storia: Astengo, Gabetti, Raineri, Figini, Pollini, Ponti, Bottoni, Lingeri, De Carlo, Albini, Belgiojoso, Gardella, Piccinato, Samonà, Vaccaro, Michelucci, Ridolfi, Muratori, De Renzi, Quaroni, Cocchia, Montuori, Daneri, Fagnoni, Mangiarotti, Minoletti, Fiorentino, Lugli, Perugini, Marconi, Cancellotti, Paniconi, Pediconi e tantissimi altri noti e meno noti lavorarono per questo gigantesco piano di ricostruzione.

Come appare evidente, i progettisti più impegnati e le realizzazioni più significative appartengono a questa fondamentale esperienza; da Falchera a Borgo Panigale, da via Dessì a Cesate, dal Valco San Paolo al Tuscolano e al Tiburtino, da Forte Quezzi a San Giuliano, a Cerignola, la parte migliore della cultura architettonica nazionale, nelle forme che più erano congeniali alle proprie inclinazioni culturali, ha lasciato un segno indelebile nella morfologia della città italiana. Se si sfogliano le planimetrie ufficiali dell'Istituto Geogra-

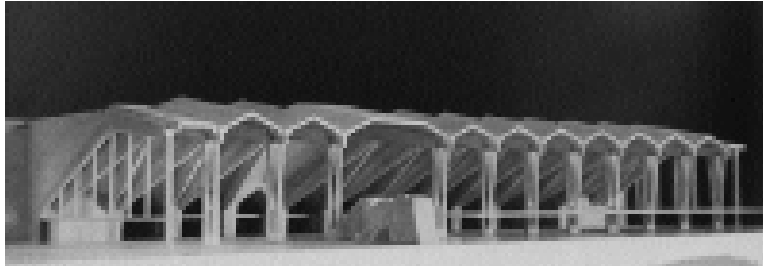
fico Militare oppure qualche foto aerea coeva si riconoscono ancora e immediatamente quei frammenti di città, quei 'segni', derivati magari senza troppe mediazioni da Le Corbusier, da Gropius o da qualche memoria anglosassone o scandinava allora particolarmente in voga.

Questi giovani e meno giovani 'architetti di periferia', come alcuni amavano chiamarsi con una certa civetteria pasoliniana e che appartenevano per lo più alla generazione formatasi culturalmente in pieno fascismo, ma che avevano professionalmente esordito in pratica solo nel dopoguerra raccogliendo gli umori e le suggestioni della cultura internazionale e declinandoli poi alla luce della realtà e delle concrete dimensioni operative locali, ci hanno lasciato i più autentici 'monumenti' della ricostruzione e hanno indirizzato, nel bene e nel male, la ricerca delle generazioni più giovani attive soprattutto dagli anni Sessanta in poi.

Le immagini dei prototipi neorealisti elaborati per il CNR e dei nuovi quartieri UNRRA troveranno seguito nella miriade di realizzazioni successive, ove, via via, al gusto del linguaggio pseudovernacolare si affiancherà la ricerca di una dimensione diversa e più conforme alle tecniche nuove, ma soprattutto agli ideali 'politici' della rinascita urbanistica. A questa che resterà la via maestra della cultura architettonica più progressiva del dopoguerra e che sul problema dell'abitazione per le classi subalterne e dell'intervento pubblico o comunque sovvenzionato concentrerà la sua attenzione in pratica fino alla crisi dei tardi anni Settanta, si andarono affiancando altri momenti di riflessione, di ricerca e di sperimentazione professionale marcati invece da un'aderenza più spiccata ai termini propri della domanda del mercato privato. Qui la ricerca di qualità seguirà itinerari diversi, dovuti evidentemente alla specificità di una richiesta più articolata, più opulenta e assai meno 'riduttiva' sul piano finanziario. Si tratta, per lo più, di interventi in aree centrali, più ricche sul piano degli elementi del contesto e più appetibili sul piano fondiario, ove il 'valore aggiunto' fornito da un intervento architettonico di prestigio diveniva parte integrante dell'intera operazione immobiliare; esemplare, in tal senso, il ruolo della famigerata Società Generale Immobiliare che nella realizzazione di alloggi per le classi medie eserciterà un ruolo estremamente significativo e sul quale non si è fatta completamente luce. Architetti come Ponti, Gardella, Bega, Magistretti, Belgiojoso, Caccia-Dominioni, Albini, Muzio, Asnago, Vender, Vigano, Monaco, Amedeo e Ugo Luccichenti, Moretti, Paniconi, Pediconi, solo per fare qualche nome emblematico, si impegneranno così nel dare forma ai bisogni di una borghesia affluente, sopravvissuta al crollo del fascismo, in cerca di nuove formule stilistiche, veicolo di nuove e gratificanti autorappresentazioni attraverso lo 'status symbol' residenziale.

Lo scarto ideologico tra chi si occupa di 'pianificazione' e di 'edilizia pubblica' e quanti lavorano prevalentemente per la domanda privata si va così progressivamente allargandosi nei termini di una separatezza che attraverserà trasversalmente la nostra cultura nella professione, nella scuola, nel rapporto con la committenza e con le pubbliche amministrazioni. La stessa pubblicistica specializzata ne è stata testimonianza eloquente e la mancanza a tutt'oggi di adeguate riflessioni sul tema ne fa fede. Ma è anche vero che in questi anni, e proprio in questo contesto, si realizzano alcuni degli edifici più importanti anche se, spesso, in situazioni che solo la mancanza di norme, di controlli amministrativi, di coscienza urbanistica e ambientale potevano consentire.

Progetto di concorso per il fabbricato viaggiatori alla stazione Termini di Roma, 1947. Ridolfi-Quaroni.



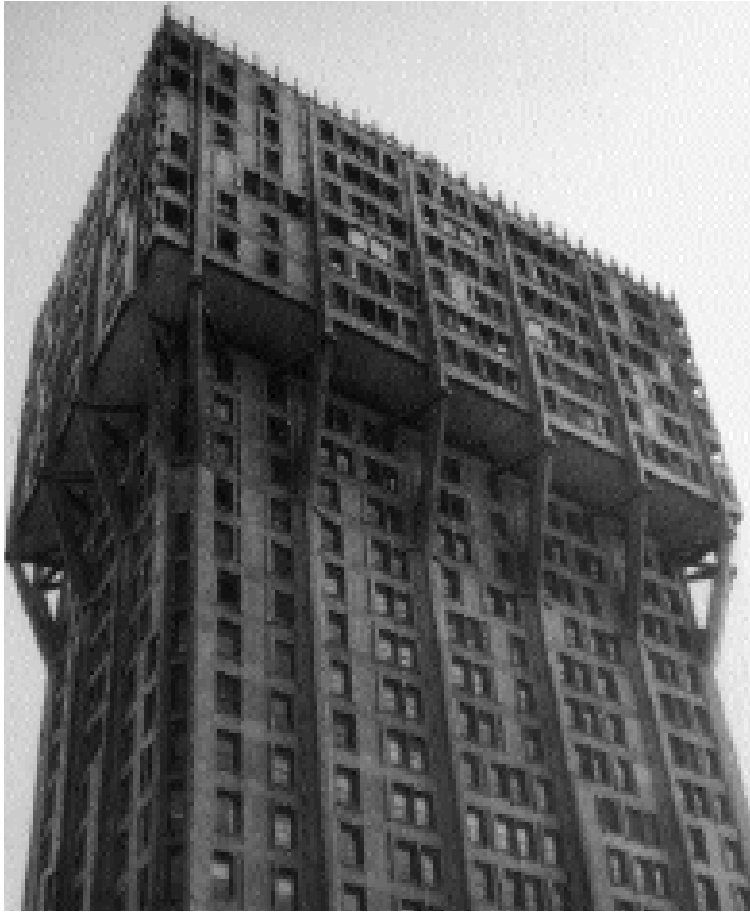
Residenze di prestigio, edifici per uffici e per il culto assorbono per lo più gli architetti di fama che abbiamo citato.

Gardella con l'edificio Borsalino ad Alessandria e la casa alle Zattere a Venezia, Figini e Pollini in via Broletto a Milano, Moretti con l'edificio in corso Italia e in via Corridoni a Milano e con la Casa Girasole a Roma, Caccia-Dominioni con le case in piazza Sant'Ambrogio e in via Nieve a Milano, Magistretti con la Torre in via Revere di fronte al Parco della Triennale, Monaco e Amedeo Luccichenti con le 'palazzine' in via Salaria, in via Archimede e al Circo Massimo a Roma, Ugo Luccichenti in via Lima, piazzale delle Medaglie d'oro e viale Pinturicchio a Roma, e i tantissimi altri che hanno lasciato testimonianza di un modo di intendere la professione e l'idea stessa del rapporto tra architettura e città ove alla grandissima qualità del prodotto edilizio faceva spesso riscontro una notevole disinvoltura nell'elaborazione o addirittura nell'elusione delle stesse ipotesi e norme di piano. Tutte 'case', queste, di grandissimo interesse dal punto di vista stilistico e del linguaggio che si offrono quale contraltare alle esperienze dell'edilizia pubblica e della quale sono in certo modo elemento indissolubile e complementare. In alternativa al folklore neorealista si avverte qui il bisogno di una più matura riappropriazione stilistica degli elementi di linguaggio desunti dal classicismo e dall'internazionalismo, dal lessico locale, dalla tradizione colta e da un rapporto con le arti figurative filtrato soprattutto attraverso il recupero dell'astrattismo, del neoespressionismo e dell'informale. Contro i miti oggettivistici e parzadanovistici del realismo nostrano vengono così ripercorsi gli itinerari della creatività soggettiva e suggerite non senza compiacimento ardite contaminazioni tecnologico-strutturaliste a sottolineare i termini di una modernità inseguita anche attraverso le rinnovate formule del design e dello styling. Non è un caso infatti che i più noti campioni di questa specifica tendenza, tra i quali spiccano i nomi di Ponti e di Moretti, amassero contaminare con obliqua disinvoltura il loro discorso sul costruito con quello sul disegno industriale e sulle arti figurative. Alle colombe di Picasso e ai fichi d'India di Guttuso si sostituiscono così le astratte geometrie di Klee, Kandinsky, Mondrian e Severini come ci testimoniano le straordinarie pagine di *Stile* la rivista che Luigi Moretti dava alle stampe proprio in quegli stessi anni.

Casa Girasole. Roma, 1950. Luigi Moretti.



Discorso a parte meritano poi alcune occasioni eccezionali di progetto che, per destinazione d'uso, dimensione, tipologia o funzione, esulano in parte dal discorso sulla casa e la città fin qui sviluppato. Soprattutto quelli che la metodica muratoria avrebbe definito come interventi di 'edilizia speciale' sembrano rivestire un ruolo affatto particolare, come pure particolari furono di solito le condizioni che ne presiedettero la loro più o meno facile realizzazione. Il caso più emblematico in questo senso resta senz'altro quello relativo al



BBPR, Torre VELASCA, Milano, 1958.

fabbricato viaggiatori della Stazione Termini di Roma che concluse la grande opera mazzoniana. La storiografia e la critica si sono spesso soffermate per sottolineare soprattutto il presunto valore del progetto presentato in occasione del concorso dal gruppo Ridolfi-Quaroni; raramente sono state invece sviluppate delle riflessioni sulle intrinseche qualità dell'edificio poi realizzato dal gruppo vincitore, ove ci pare che ancora sussistano con estrema chiarezza i termini di quella continuità, cui accennavamo in apertura di questo scritto, nella morfologia e nell'articolazione dei volumi, nell'uso dei materiali e delle strutture, nella scelta linguistica mediata tra recuperi novecentisti, tentazioni espressionistiche, esibizioni strutturalistiche e un uso così persuasivo dei materiali —dal travertino all'alluminio, dalla gomma al cemento armato, dal granito alla litoceramica— tali da recuperare nel complesso delle significazioni la serie ininterrotta dei valori e delle connotazioni simboliche dell'architettura italiana degli anni Cinquanta. Un altro edificio come il grattacielo Pirelli, in area milanese, ci pare sia stato altrimenti sottovalutato, quasi a voler privilegiare in antagonismo le qualità della ben più acclamata Torre Velasca, simbolo anch'essa di maturità critica e di abilità professionale, che, se certo non ha nulla da invidiare a quello sul piano delle complessive sia pur altrimenti conseguite qualità estetiche, corrisponde peraltro a un disegno di politica urbanistica sicuramente assai più discutibile. E così anche un esempio fondamentale

Grattacielo Pirelli. Milano, 1956. Gio Ponti.

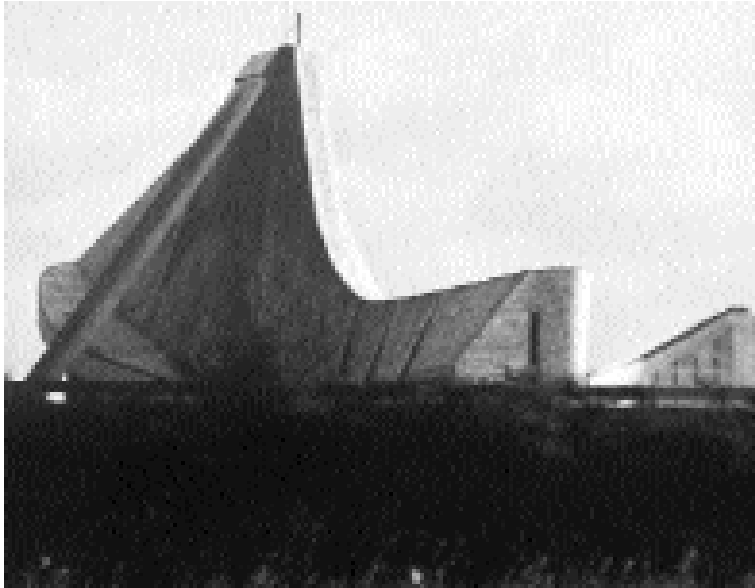


nel panorama di questi anni come l'edificio in corso Italia ancora a Milano ci pare essere stato, fin qui, sottostimato per un pre-giudizio moralistico, sul suo autore che, come nel caso citato di Ponti e Nervi, non corrispondeva al modello dell'architetto 'impegnato' vagheggiato e idealizzato dalla pubblicistica coeva più radicale e alla moda. Rimane tuttavia il fatto che sia il grattacielo Pirelli che l'edificio di corso Italia restano nel contesto della città a segnarne con la perentorietà delle loro qualità formali il momento più alto di un discorso sul costruito capace di sopravvivere alle mode, alle tendenze e ai tempi di un consumo stilistico cui tante altre opere degli stessi anni paiono, invece, irrimediabilmente condannate.

Lo stesso potrebbe dirsi, in forme diverse, per altri importanti tipi edilizi: ad esempio le chiese, che un po' in tutto il paese, ma soprattutto nel complesso e intricato hinterland romano, segnano alcuni dei momenti di più sicuro interesse. Solitamente anche connesse alle operazioni speculative della finanza vaticana, tali edifici risultano così facilmente legati al giudizio estesamente negativo che si collega a quelle iniziative e mai si è adeguatamente riflettuto sul loro significato e sul loro valore di documento storico essenziale. Basterebbe, per tutti, il caso della chiesa madre dell'Ordine dei Salesiani, quel San Giovanni Bosco che ha dato il nome a uno dei più noti quartieri del suburbio romano, realizzato da Rapisardi in pieni anni Cinquanta nel più letterale stile piacentiniano e che rappresenta uno dei momenti più emblematici e di maggiore coerenza di tutto il variegato panorama romano di quegli stessi anni. Modello urbano alternativo alle pluriarticolate morfologie del Tiburtino, antidoto neomonumentale all'organicismo dilagante, rappresenta un ulteriore elemento di continuità e di permanenza metodologica con la cultura architettonica degli ultimi anni Trenta. Così ancora, in situazioni di estrema perifericità provinciale, la chiesa di Recoaro Terme di Vaccaro e la più tarda Cattedrale di Taranto di Ponti testimoniano di un ambito fondamentale della nostra cultura e della nostra tradizione architettonica ancora troppo poco analizzato anche nelle sillogi storico-critiche più recenti.

Ci sono poi le situazioni locali più ricche di elaborazioni e di tentativi innovativi, come ad esempio quella fiorentina. Durante gli anni Trenta Firenze era stata luogo centrale della cultura artistica italiana. In particolare aveva ospitato uno dei più vivaci dibattiti sulla modernità, quello relativo al nuovo fabbricato viaggiatori per la stazione di S. Maria Novella; con la Scuola di Guerra Aerea alle Cascine aveva altresì ospitato uno dei più cospicui e coerenti esempi di architettura contemporanea realizzati dall'Italia fascista. Firenze diviene ora nuovamente il luogo di una sperimentazione aperta alle più esasperate tendenze dell'organicismo espressionista; ne sono testimonianza esemplare le architetture di Ricci, di Savioli e soprattutto ancora dello stesso Michelucci, del quale la fin troppo famosa chiesa all'incrocio tra l'autostrada del Sole e la Firenze-Mare costituisce il punto definitivo di approdo.

Siamo così venuti a toccare uno dei punti centrali dell'Italia degli anni Sessanta: quell'Autostrada del Sole che forse assai più delle architetture e degli edifici coevi funge da simbolo e da testimonianza, da autentico 'segno' di quei tempi apparentemente così lontani. Fu infatti proprio l'esaltazione un po' provinciale per le 'nuove dimensioni' che quella infrastruttura veniva a scoprire a far nascere e progredire tanti 'nuovi miti' che nell'automobile trovavano alimento e giustificazione. Status Symbol di un'intera nazione, fu l'occasione di



Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, area direzionale di Firenze Nord, 1964. Giovanni Michelucci.

tante infatuazioni che giovani e meno giovani opinion leaders della nostra pubblicistica architettonica alimentarono attorno ai temi della 'città territorio', della 'nuova direzionalità', delle nuove dimensioni e delle nuove frontiere dell'architettura e della pianificazione territoriale. Un'infinità di progetti e di proposte si svilupparono appoggiandosi alla nuova immagine forte che l'autostrada proiettava a livello territoriale; memorie dei progetti 'coloniali' di Le Corbusier, da Algeri a Rio, si mescolavano con vaghe allusioni alla Alpine Architektur di Taut evocando confusi 'sistemi di segni' alla scala dei territori. Ma dalla 'città territorio' alla 'città di Babele' il passo fu breve e già sul finire degli anni Sessanta quei mitici luoghi comuni apparvero felicemente consumati, almeno agli occhi più smaliziati e meno provinciali.

Un ruolo fondamentale nel panorama della cultura architettonica del dopoguerra venne sicuramente esercitato dalla pubblicistica specializzata che qui, più che altrove, trovò spazio ed ebbe così modo di alimentare un confronto di posizioni e un dibattito di notevole vitalità. Fin dall'immediato dopoguerra, infatti, una serie di occasioni editoriali e di personalità emergenti fanno del mondo dell'editoria uno dei filoni portanti della stessa architettura italiana.

Abbiamo fin qui parlato di edifici, di progetti, soprattutto di realizzazioni concrete; sarebbe però un grave errore eludere i termini cospicui di un'attività che vide impegnati sulla pagina stampata tutti i protagonisti più significativi di quegli anni. Questa condizione che vide i medesimi autori impegnati molto spesso sui due fronti, quello della professione, da un lato, e della riflessione critica dall'altro, è specifica e peculiare della situazione italiana, secondo una formula tipica dei nostri intellettuali-architetti, sempre in bilico tra le condizioni materiali di una cogente situazione produttiva non sempre del tutto gratificante e le condizioni teoriche e ideali di un 'teoria dell'architettura' indispensabile a sostanziare ideologicamente le loro scelte. E' così che, negli anni immediatamente a ridosso la fine della guerra, vanno quindi rintracciate le origini di questo stato di cose così ricco di elementi, ma anche tante volte

così contraddittorio, confuso, ideologico, comunque, vitale. Impossibile quindi comprendere nel dettaglio delle singole personalità, ma anche nel complesso delle implicazioni globali, il senso, la qualità e la direzione delle diverse ricerche se si prescindono da quel particolare clima culturale ancora dominato sostanzialmente dalla figura di Croce e del quale forse meglio di ogni altro il 'Politecnico' vittoriniano fu testimonianza. Per quanto concerne poi l'architettura, accanto alle note vicende delle testate più importanti e già esistenti, *Casabella*, *L'Architettura*, *Domus*, *Stile Urbanistica*, fu soprattutto *Metron* a catalizzare le forze più vivaci attorno ai temi più scottanti e a ridefinire sostanzialmente il ruolo dell'architettura secondo le nuove tendenze di ascendenza soprattutto anglosassone e scandinava. Comunque, a monte di quei giovani che in breve si qualificarono come ben riconoscibili 'maestri', esisteva la realtà cospicua di una ricerca teorica che, soprattutto in area mitteleuropea prima, e poi sostanzialmente tra Inghilterra e Stati Uniti, aveva sviluppato e maturato le sue scelte di fondo. Fu soprattutto Bruno Zevi ad animare quegli anni con gli elementi di un criticismo spesso esasperato venato di elementi di matrice giedioniana. Verso un'architettura organica, Poetica dell'architettura neoplastica, Saper vedere l'architettura, ma soprattutto quel pilastro della cultura architettonica che resterà per decenni la sua Storia dell'architettura moderna, sono tutti elementi che collocano lo Zevi di quegli anni tra i protagonisti del rinnovamento stilistico e comportamentale dell'architettura italiana. Gli effetti di quelle tendenziosissime ma indubbiamente affascinanti riletture zeviane comportarono la messa a punto di un linguaggio sostanzialmente nuovo e di parametri d'approccio al problema dello spazio architettonico in perfetta sintonia con lo sbandamento complessivo di una generazione e di un'intera società che attendeva di dare risposta alle sue rinnovate aspettative. Ma è probabilmente alla *Casabella* di Rogers che l'architettura italiana resta debitrice delle più mature e ponderate riflessioni sui suoi destini, sulle sue eredità, sui termini complessi di intricate e divaricate 'continuità'. Iniziò con Rogers una sistematica ricerca tesa a rinnovare e a razionalizzare il rapporto tra la ricerca contemporanea e la tradizione storica, che diventerà una delle cifre più riconoscibili della nostra architettura.

Alla sua scuola si formarono i giovani che dagli anni Sessanta in poi determineranno una svolta importante nell'architettura non soltanto italiana. De Carlo, Zanuso, Gregotti, Rossi, Canella e tanti altri si sono infatti formati proprio partecipando dall'interno alla dialettica di quella redazione, indirizzandone le scelte, piegandone, di volta in volta, gli indirizzi e le opzioni culturali ai propri specifici interessi disciplinari. D'altro canto, reperto cristallizzato nella perfezione della sua formula fortunatissima, la *Domus* di Ponti restò invece negli stessi anni il modello ineguagliato, ma anche un po' troppo culturalmente autarchico, di intendere la professione sempre più distante dai luoghi comuni del dibattito corrente. Veicolo e interprete del più qualificato prodotto del design italiano, Ponti vedeva l'architettura quasi come un prolungamento di questo e straniandosi progressivamente da qualsiasi implicazione ideologica ed extradisciplinare. Capitolo a parte sarà poi quello di *Stile*, la rivista purtroppo effimera, fondata e diretta da Luigi Moretti che nella sua singolarità rappresentò il prolungamento teorico delle straordinarie ricerche coeve dell'architetto romano. Ma saranno proprio i temi più altamente ideologizzati a dominare la scena degli ultimi anni Sessanta. La dimensione tradizionale del 'mestiere' e della professione verrà così progressivamente travolta dai fasti dell'interdisciplinarietà e delle nuove frontiere dello sperimentalismo figurati-



vo. La città diventerà oggetto delle più disparate analisi sociologico-territoriali e l'architettura, in quanto tale, verrà messa da parte in nome di confusi modelli di comportamento e di ipotesi operative in bilico tra le stanche fughe neofuturiste della nuova avanguardia e le tentazioni deformanti di un design e di un tecnicismo tecnologico astratto e privo di concreti rapporti con il mondo della produzione. Basterebbe sfogliare le pagine della *Casabella* di Bernasconi e più tardi di Mendini per rendersene immediatamente conto. La cultura italiana degli anni Settanta è ancora in bilico tra il recupero di una tradizione moderna e il suo definitivo superamento. Vengono esplorate tutte le strade possibili nell'esercizio di uno sperimentalismo circolare e tautologico. Così, se da un lato, dalle ceneri dell'utopia di questa accelerazione neoavanguardistica resta ben poco di autenticamente costruttivo, d'altro canto non v'è chi non veda come proprio dall'incrocio di quei babelici linguaggi e di quelle fin troppo generose proposte si siano poi andate sedimentando quelle riflessioni che sullo scorcio dei primi anni Settanta porteranno alla definizione di una rinnovata 'via italiana' all'architettura contemporanea che troverà sulle pagine di *Controspazio* il luogo, quasi un laboratorio, di quelle eteroclitiche esperienze capaci di portare al definitivo superamento dei più consumati luoghi comuni della modernità.

LA CRÍTICA ITALIANA Y LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 50. PASAJES DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MODERNIDAD

María Isabel Navarro

LA ESENCIA DE LA ARQUITECTURA Y LA VOLUNTAD DE FUTURO: PONTI, SARTORIS Y ZEVI

La situación de cambio que experimentó la arquitectura en España a partir de 1949 fue una operación consciente realizada desde la crítica a la arquitectura. Se produjo mediante conductas y procedimientos que transmiten generalmente los episodios fundacionales.

La lenta recuperación de una convivencia social normalizada tenía en las escuelas de arquitectura un escenario sintomático. En ellas se producía el contradictorio ambiente de una enseñanza completamente periclitada y oficialista y una radicalizada exigencia de cambio. Las generaciones que obtienen su título a partir de los inicios de la década de los 50 tienen una exacerbada voluntad de distinguirse de las generaciones anteriores. La reacción consistió en un proceso de indagación a partir de un vacío histórico, el vacío que corresponde a la fractura generacional con relación a la arquitectura española precedente y con relación a los arquitectos de generaciones anteriores. La búsqueda se proyectó en sentido geográfico en escenarios precisos, y en sentido cronológico, en una voluntad de conexión con el futuro.

El sentido de esta operación es el de un auténtico punto de partida. La contribución de la crítica italiana habría de ser decisiva en este proceso. Múltiples factores habían convertido el caso italiano en un fenómeno fundamental de la cultura arquitectónica en la escena internacional del momento. La rápida transformación del país tras el fin de la guerra y la riqueza de su producción arquitectónica reciente era comparable a la consolidada actividad de crítica sostenida durante tres décadas por brillantes intelectuales y a través de una rica producción editorial mantenida en innumerables periódicos, revistas especializadas y libros. Y complementariamente a todo ello, los debates acerca de la arquitectura, el urbanismo, el diseño y las artes se habían desarrollado en numerosas actividades expositivas en todas las modalidades: ferias, bienales, exposiciones anuales,... a las que se añadieron a partir de 1933 los concursos.

El año 1936, de tan honda significación histórica para la España del siglo veinte, es también una fecha significativa en Italia debido a una radicalización de las expectativas del fascismo acerca del papel que debían jugar la arquitectura y las artes. Ese año destacan entre las exposiciones, la histórica edición de la Trienal de Milán, y entre los concursos resulta obligado mencionar que el convocado en 1936 para la organización de la Exposición Universal de Roma, el EUR42, fue un elemento central en la cultura visual de los estudiantes de



Miguel Fisac: Centro de Investigaciones Geológicas y Geográficas del CSIC, calle Serrano, 113. Madrid, 1943. Detalle del pórtico.

Dcha. Centro de Investigaciones Biológicas de los Patronatos Cajal y Ferrant. Calle Velázquez, 136. Madrid, 1951. Chafalán hacia la calle Pablo Aranda.



arquitectura en España durante los años cuarenta, debido a las relaciones bilaterales mantenidas durante el primer lustro, y al protagonismo que cobraron en las revistas a partir de 1945. Una rica documentación había formado parte de la exposición de arte italiano organizada por el Ministerio de Exteriores en 1943, de la que queda el testimonio en el Fondo Muguruza de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid¹.

Por entonces habían merecido comentarios elogiosos los edificios recién inaugurados en Madrid en la manzana re proyectada para el complejo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En ella se habían sucedido en poco tiempo la remodelación del auditorio de la Junta de Ampliación de Estudios de la calle Serrano convertido en Iglesia del Espíritu Santo (1942-46) y el pórtico del Centro de Investigaciones Geológicas y Geográficas (1943-48), también en la calle de Serrano. Pero la obra que sintetiza esta etapa de aproximación a la arquitectura italiana del momento es el Centro de Investigaciones Biológicas de los Patronatos Cajal y Ferrant de la calle Velázquez (1948-1951) que parte de la propuesta en planta de Giuseppe Samonà para el Palazzo delle Poste en Roma (1933). Madrid mostraba a través de estos edificios el interés de la nueva arquitectura italiana. Pero el año 1949 en que Fisac trabaja en el nuevo proyecto y como parte del estudio previo del programa para los laboratorios, realizó un viaje que habría de ser determinante en sus posiciones. El itinerario geográfico fue Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca y Holanda. Fisac no pudo visitar Finlandia debido a las dificultades políticas del momento, sin embargo, inmediatamente realizó el proyecto de Biblioteca para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y la biblioteca del Instituto de Óptica, que fueron publicados ampliamente en España y tuvieron eco más tarde en *Domus*² como realizaciones inspiradas en la obra de Alvar Aalto.

Los tres arquitectos italianos invitados a impartir conferencias en España (en Barcelona y Madrid) ofrecen una trayectoria rica en experiencias en los episodios centrales de la modernidad italiana: Gio Ponti, Alberto Sartoris y Bruno Zevi. Los tres acaban de escribir textos fundamentales en su trayecto-

1. M^a Teresa Galiana Matesanz: *Catálogo de planes y proyectos de arquitectura*. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2003, n. 86 Exposición Universal (1942. Roma).

2. "Instituto Nacional de Óptica", *Cortijos y Rasca-cielos*, nn. 61-62, 1950; "Instituto de optica Daza de Valdés", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 102, jun. 1950, pp. 253-260; "Rafael Aburto Renovales, Local en Madrid para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 108, dic. 1950, pp. 512-514; "El Instituto de Óptica Daza Valdés", *Arbor*, n. 53, may. 1950; "Miguel Fisac Serna, Interni a Madrid" *Domus*, n. 262, octubre de 1951, p. 56.

ria, que hablan de la arquitectura moderna recurriendo a fórmulas proféticas y a imágenes biológicas, y sobre todo, proponiendo posiciones radicales frente a la historia de la arquitectura moderna que describen en sus textos, en un expresivo enfoque autobiográfico que caracterizó las actividades del momento.

En el caso de Ponti (1891-1979), *Amate l'Architettura. L'Architettura è un cristallo*³, era un texto misional con cierta evocación en las formas a algunos escritos de Wright, un compendio de aforismos dedicados a los arquitectos, encomendando el amor a la arquitectura como un acto de patriotismo, y haciendo un particular homenaje a la figura de Wright y a la cultura popular. En el caso de Sartoris (1901-1998), su más reciente trabajo, la *Introduzione all'architettura moderna se había visto precedido por NO. Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*⁴, un alegato contra la arquitectura orgánica, que se presentaba como novedad, cuando según la opinión de Sartoris existía como tradición permanente de la arquitectura mediterránea. Ponti y Sartoris, a pesar de una diferencia de diez años, han participado en los mismos escenarios en idénticos debates, aunque Sartoris ha simultaneado contactos internacionales relevantes.

Ponti ha sido el impulsor de las primeras actividades en apoyo de una arquitectura renovada, promoviendo un conjunto de proyectos editoriales, exposiciones y relaciones entre artistas. Ha sido el protector y amigo del arquitecto Giuseppe Pagano, defensor de la arquitectura anónima que se expresa en el clasicismo metafísico y en las arquitecturas populares. Gio Ponti también comparte con el desaparecido Persico la defensa de la noción del gusto y de las actividades artesanales, el diseño y el interiorismo.

Sartoris, también próximo a Persico en su contribución al europeísmo, ha sido el último colaborador del arquitecto Giuseppe Terragni antes de su desaparición y promotor permanente de las posiciones comprometidas con el vanguardismo internacional —en particular con el elementarismo holandés y su mensaje espacialista y abstracto— que tuvo en el Grupo de Como su más brillante experiencia.

Por su parte, Bruno Zevi (1918-2000) pertenece a otra generación, y ha desarrollado un verdadero itinerario personal antes de su regreso a Italia en 1944 tras el fin de la guerra. Ha tenido que huir del país en 1939 en plena juventud debido a las leyes raciales (1938), y ha compaginado actividades antifascistas contra el régimen de Mussolini con sus años de estudiante de arquitectura que lo llevan de Londres a los Estados Unidos. La experiencia americana de Zevi provocó en él un cambio radical que habría de tener sus consecuencias en la escena crítica italiana y europea. Zevi estudió arquitectura en Harvard y se graduó con Gropius, pero desengañado de sus procedimientos colectivistas y del enfoque restrictivo de su obra, convirtió a Wright y sus tesis individualistas en el fundamento de su defensa de una arquitectura orgánica. Éste será solamente uno de los aspectos de su reacción a las experiencias de la persecución y el terror, que se manifestó en un compromiso permanente con el sionismo y una defensa de la cultura como contribución ética.

El año de su regreso a Italia apareció el texto de Wright, *Modern Architecture*, cuya versión original se había publicado en Princeton en 1931 y era



Miguel Fisac: Instituto de Óptica. *Domus*, (Milano) n. 262, octubre de 1951.

3. PONTI, Gio. *L'Architettura è un cristallo*. Milano, 1945.

4. *No. Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*. Firenze: Edizioni Il libro 1947. Sobrecubierta con planimetría del proyecto para la ciudad satélite obrera de Rebbio (Terragni-Sartoris). Introducido por Giovanni Michelucci, pp. 7-48.

una recopilación de textos de conferencias universitarias en las que se difundían sus opiniones acerca del compromiso de la arquitectura con las exigencias sociales. No por casualidad, la edición italiana incluía una nota introductoria del libro firmada por Persico⁵: El título *Architettura y democrazia* era el argumento del momento, que debía su particular enfoque a la defensa que en su momento hiciera Persico de la obra de Frank Lloyd Wright en la mítica conferencia *Profezia de la architettura*⁶. Pronunciada el 21 de enero de 1935 en la ciudad de Turín, fue publicada por primera vez el mismo año en que aparecía el texto de Wright, una década después de su elaboración, y habría de convertirse en lema fundacional para la crítica arquitectónica en la postguerra italiana. Ese texto derivaba de una primera conferencia escrita siete años antes en esa ciudad, poco antes de su traslado a Milán cuando Sartoris programó una serie de actividades a desarrollar por Persico en Ginebra como inicio de su campaña europea: “Caro Alberto: Perdonami il silenzio e l’induzio: sta per uscire “Il Sarto spirituale”. Non ho un minuto di pace! Ti ringrazio di quanto hai fatto e fai per me. Accetto tutto da te con la riconoscenza del povero e l’umiltà del fratello. La mia conferenza si intollererà: “L’Europe ou le Catholicisme”. Naturalmente parlerò in francese. La data va benissimo. Del resto non so che cosa dirti: se un angelo! Ti scriverò domani. Saluti alla tua signora, e a te un forte abbraccio, “edoardo””.

A través de sucesivas aproximaciones Persico formulará su definitiva profecía en la que la noción de civilidad contemporánea cobrará un significado agustiniano en el sentido que también expresarán algunos arquitectos comprometidos con el ‘estilo littorio’ —“embellecer lo que la razón muestra como verdadero”— dirá Giuseppe Vaccaro. La arquitectura moderna representa un compromiso ético y sus creaciones comportarán la sustancia del próximo milenio.

Los críticos italianos recurrían frecuentemente en sus textos a la palabra *sustancia*. Sobre todo Ponti y Zevi, para quienes la expresión tendrá componentes religiosos y morales respectivamente. Persico había empleado esta expresión en su conferencia para definir el concepto de nueva arquitectura, una reflexión que representaba una continuidad con respecto al manifiesto de Sant’Elia.

Una definición de San Pablo relativa a la fe como sustancia de cosas esperadas fue la referencia tomada por Persico para convertir a la propia arquitectura en expresión de toda promesa de futuro:

(...) Da un secolo la storia dell’arte in Europa non è soltanto una serie di azioni e di reazioni particolari ma un movimento di coscienza collettiva. Riconoscere questo significa trovare l’apporto dell’architettura attuale. E non conta che questa pregiudiziale sia rinnegata da coloro che più dovrebbero difenderla, o tradita da chi più vanamente la tema: essa desta lo stesso la fede segreta dell’epoca. Sostanza di cose sperate. Perché è la concretizzazione in pietre e mattoni del sogno del nostro futuro. E a questa prospettiva, e solo a questa, è lecito finalizzare l’interpretazione, cioè la lettura critica, del nostro passato. [...] anch’io penso talvolta a una storia dell’architettura che s’identifichi con quella stessa dell’uomo moderno⁸.

Però la profecía en la versión de Bruno Zevi era la proclamación de Wright y el organicismo como única garantía de libertad a través de una arquitectura entendida como expresión de una democracia liberal-socialista. Ese enfoque permaneció vigente hasta su último trabajo⁹, [...].

5. WRIGHT, Frank Lloyd. *Architettura e Democrazia*. (Trad. it. Giuliana Baracco). Milano, Rosa e Ballo, 1945.

6. PERSICO, Edoardo. *Profezia dell’Architettura*. Milano, Muggiani Tipografo-Editore, 1945. Nota sobre Persico de Alfonso Gatto.

7. E. Persico/A. Sartoris. Turín, 21 mayo 1928. Tarjeta manuscrita con membrete “Biblioteca Italiana di Edoardo Persico”. Dirección: Alberto Sartoris. Terrassière 28. Ginebra (ADS-EPFL).

8. Edoardo Persico. *Tutte le opere* (a cura di G. Veronesi). Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

9. *Contrastoria e Storia dell’architettura in Italia*. Roma, Newton Et Compton, 1998.

L'ultimo valore consegnato al terzo millennio attiene al rapporto tra architettura moderna e democrazia liberal-socialista. Su questo terreno vibra la testimonianza di Terragni, Persico, Pagano per i quali la modernità —quella che fa della crisi un valore.... — era sinonimo di vita etica e civile. L'architettura è il termometro e la cartina di tornasole della giustizia e della libertà radicate in un consorzio sociale... Fuori di una modernità impegnata, sofferta e disturbata non c'è poesia architettonica...

Zevi mantuvo una relación más distanciada con el fenómeno español en general, aunque hay significativos encuentros que tuvieron consecuencias de índole más general. Sus contactos epistolares con Sostres fueron regulares durante el período posterior a su viaje, pero cabe considerar que su influjo se decidió a través de su obra escrita. Su histórica y apasionante actividad durante el periodo avanzado del fascismo, su viaje a los Estados Unidos, su exilio prolongado ocupado en actividades antifascistas le proporcionaron una autoridad moral dentro y fuera del país que se incrementaba por la elocuencia de sus trabajos, publicaciones clásicas sobre los temas de interés del momento, el organicismo, la figura de Wright, Neutra, o incluso hasta Mies van der Rohe. Pero es la tesis sobre el compromiso de la arquitectura moderna con presupuestos ideológicos lo que contribuyó durante un cierto tiempo a consolidar su imagen carismática.

A su regreso a Italia se convirtió en un verdadero activista en la escena profesional y simultáneamente en la escena política. La fundación de la Apao (Associazione per l'architettura organica) le permitía promover constantes debates sobre cuestiones centrales de la reconstrucción italiana cuyo período más apasionante transcurrió precisamente entre 1946 y 1952. La importancia concedida al papel de la enseñanza se consolidó en una estrategia en la que el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, segunda escuela de arquitectura del país, habría de convertirse en uno de los centros más prestigiosos de Europa. Por el Instituto habían pasado algunos de los protagonistas de la cultura arquitectónica y urbanística que entonces se vinculaban de diversas formas al proceso de reconstrucción: Franco Albini, Giovanni Astengo, Ignazio Gardella, Giancarlo de Carlo,...

En ese contexto, participó con Mario Ridolfi y Pier Luigi Nervi en la confección del *Manuale dell'Architetto*, que constituyó una pieza de referencia en las escuelas de arquitectura. En los años cincuenta Ernesto Nathan Rogers organizó en el Instituto los cursos estivales del CIAM, celebrados antes en Londres. La notoriedad que alcanzó el Instituto en el panorama de la cultura arquitectónica emergía de las relaciones con las revistas: Piccinato y Zevi eran codirectores de *Metron* donde acogen textos de los más ancianos Piccinato y Samonà, Astengo director de *Urbanistica*, Zevi director de *L'architettura cronache e storia* desde 1955, mientras de Carlo fue redactor hasta 1957 de *Casa-bella-continuità*, dirigida por Rogers. La estrategia debía completarse mediante una estructura de poder que quedaría reforzada con la creación de dos organismos, el InArch (Istituto Nazionale di Architettura) y el Inu (Istituto nazionale di urbanistica) de Adriano Olivetti.

Su conversión al organicismo tuvo tintes de revelación cuando, desengañado de la experiencia de formación con Gropius descubrió la figura de Wright como expresión de la noción de libertad. Su entusiasmo juvenil quedó entonces reflejado en *Ver un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni (1945)*, un alegato sobre las

relaciones entre el hombre y la naturaleza, a través de personajes como William Morris y Alvar Aalto, siguiendo la estela de algunas propuestas anunciadas en textos de Edoardo Persico. La crítica es historia y la historia es siempre una actividad crítica: *Saper vedere l'architettura* (1948) publicación canónica traducida inmediatamente a múltiples lenguas se convirtió en una guía formativa para estudiantes y profesionales que deben descubrir como esencia de su cometido creativo la noción del espacio.

Cuando es invitado a Barcelona por Moragas a través de una carta, viene cargado con su impresionante bagaje de experiencias y de producción escrita que ha motivado la invitación. Zevi cuenta escasamente treinta y dos años y acaba de publicar su *Storia dell'architettura moderna* (1950), y algunos artículos que resumen sus posiciones —que da a conocer de modo esquemático— y la información correspondiente al VII CIAM celebrado en Bérgamo en julio de 1949 y organizado en comisiones sobre diversos temas: urbanismo, artes plásticas, enseñanza, industrialización, legislación, programas sociales¹⁰. El texto era una puntualización muy directa a Sigfried Giedion y a su sistemática exaltación de la figura de Le Corbusier como esencia del Movimiento Moderno: *Space, Time and Architecture* es un espléndido libro tendencioso según Zevi. Era muy oportuna la precisión teniendo en cuenta que la reconstitución de los CIAM estaba dando nuevas oportunidades a una serie de vías que hasta entonces se habían excluido: Olbrich o Gaudí, Mendelsohn o Scharoun y, naturalmente, Wright. El afilado juicio de Zevi distingue entre un periodo racionalista y un periodo postracionalista, que es el que corresponde a la reconstrucción. Hay una arquitectura postracionalista porque la historia no acaba en Le Corbusier: Asplund y Alvar Aalto encarnan una nueva mentalidad moderna en la que se reconoce toda una nueva generación. La noción de autoridad que había adquirido el proyecto moderno es sometida a una profunda revisión desde el punto de vista de la inclusión de los aspectos subjetivos, del sentimiento, de la implicación con los deseos y la memoria coincidentes con el existencialismo de postguerra.

En el ámbito de la Trienal se presentaba paralelamente un trabajo historiográfico acerca de la arquitectura moderna encomendado a Giulio Carlo Argan y al arquitecto Mario Labò, que montaron una exposición panorámica sobre el proceso utilizando fotografías y textos explicativos¹¹.

De ello también se desprendía la necesidad de la cultura arquitectónica, tema central del siguiente congreso sobre *El corazón de la ciudad*. El argumento característico del VIII CIAM (1951) en Hodgesdon será “humanizar la vida urbana”, que se interpretaba como misión social de la postguerra¹². Entre los temas publicados en el volumen figuraban, Sigfried Giedion, *Il retroterra storico del Cuore*; José Luis Sert, *La necessità del Cuore*; Le Corbusier, *L'aspetto umano del Cuore*; Walter Gropius, *L'educazione dell'architetto*, y se añadían las tramas urbanas de 26 propuestas proyectuales para nuevos centros cívicos.

Los tres arquitectos plantean una reclamación genérica acerca de un urbanismo humano, un enfoque revisionista de la historia de la arquitectura moderna, y el reconocimiento del espacio como principal aportación del proyecto moderno en arquitectura. Estos tres aspectos confluían además en un especial interés hacia la vivienda como proyecto central de la modernidad bajo la

10. "Bruno Zevi, Della cultura architettonica", *Metron*, nn. 31-32, 1949, pp. 5-30.

11. "Giulio Carlo Argan y Mario Labò, La mostra storica dell'architettura moderna alla Triennale", *Domus*, n. 262, octubre 1951, pp. 2-4.

12. E. N. Rogers, J. Tyrwhitt, J.L. Sert, *Il Cuore della città*, Hoepli, Milano 1952.

noción utópica del habitar regido por el concepto del diseño moderno. Los tres personajes mantuvieron relaciones desiguales con arquitectos españoles y su principal contribución se definió entre 1949 y 1954.

Mientras se han programado las conferencias de estos tres críticos de la arquitectura italiana, el arquitecto Carlos de Miguel se ha hecho cargo del principal instrumento de crítica del país, la *Revista Nacional de Arquitectura* y del paralelo *Boletín*, ambas, publicaciones de la Dirección General de Arquitectura de Francisco Prieto Moreno, iniciando una nueva etapa desde 1948. El mes de enero de 1950 Carlos de Miguel escribe a Sartoris comentándole los contactos que ha realizado para la edición de un número especial que quiere dedicar a la nueva arquitectura italiana: “Me parece que ya le dije a V. que había estado dos semanas en Italia, donde celebré entrevistas con distintos arquitectos: Lingeri, Quaroni, Samonà, Peressutti, Ponti y otros, y de acuerdo con estas entrevistas voy a preparar un número dedicado a la arquitectura actual italiana”¹³.

Entre los otros arquitectos que no cita se encontraba naturalmente Rogers, uno de los arquitectos fundamentales del momento. Emigrado a Suiza como Zevi, a causa de su condición de judío, allí descubrió a Van de Velde tras su inicial devoción por Le Corbusier y realizó innumerables contactos internacionales que cimentaron su posición abierta frente a la idea de la modernidad. En su universo particular se encontraban Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Gropius... Su papel en la reconstrucción italiana tendría grandes consecuencias tanto en el ámbito académico, como en la formación de toda una generación de profesores de la Escuela de Milán, así como en la promoción crítica mediante eventos expositivos como la renovada Trienal de Milán y su influyente Centro de Estudios de Arquitectura. Pero el factor determinante de la influencia ejercida por Rogers en España fue la estrategia de su prestigioso grupo BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers) cuyos miembros compaginaban la notoriedad que había alcanzado su obra construida, su condición de profesores de escuela y su compromiso con variadas actividades culturales.

Hasta aquí la presentación de los personajes que participaron desde la escena italiana en algunos acontecimientos centrales del proceso de transformación de la arquitectura española a partir de 1949. Como principales descubrimientos generacionales cabe citar la importancia de la crítica como sustento de la arquitectura en el proyecto moderno, la necesidad de incorporar la arquitectura española a la cultura internacional, y la imprescindible construcción de un horizonte teórico en el que situar los objetivos comunes.

En este contexto se convirtió en instrumento imprescindible en el ámbito profesional y marcando de un modo determinante las conductas y los resultados. El vínculo establecido entre las escuelas de arquitectura y el ejercicio profesional, entendido como un aprendizaje permanente, se consolidó con los ejemplos de las escuelas de Milán y la más reciente de Venecia, que se convertiría poco después en una referencia internacional para la cultura arquitectónica. El proyecto incorpora nuevos procedimientos entre los que la discusión en torno al proceso creativo se manifiesta como la principal inquietud del momento siguiendo las conductas características de los CIAM. Las sesiones de corrección de proyectos que incorporó como norma el Grupo R, así como las visitas a edificios, las exposiciones de arquitectura —que representaban una novedad absoluta en el momento—, las sesiones de crítica que se inauguran en

13. Carlos de Miguel/ Alberto Sartoris. Madrid, 21 de enero de 1950. Carta mecanografiada con membrete de *Revista Nacional de Arquitectura*. Director y rúbrica. Archives Donation Sartoris (Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne), en adelante (ADS-EPFL).

la *Revista Nacional de Arquitectura*, los reportajes fotográficos encargados de modo sistemático, el incremento de la actividad editorial y la creación de editoriales específicas de temas relacionados con la profesión, son síntomas de los efectos operados en la arquitectura española a partir de este momento.

El sentimiento de vacío de esta generación provocó una exacerbación de los recursos puestos a disposición del proyecto y su ejecución en un doble aspecto: en la pretensión de dotar de sentido a la propia obra desde el punto de vista de su posicionamiento teórico, y en el incremento de recursos y conocimientos en los aspectos constructivos.

Determinadas figuras individuales encarnaron este tipo de efectos generacionales con particular intensidad. Entre ellos, los casos de Miguel Fisac y José María Sostres son especialmente interesantes, pero cabe considerar que en términos generales sus efectos son comunes a un buen número de profesionales del periodo. La diferencia radica en el sentido de la búsqueda, que en unos casos es general, orientada al proceso creativo del proyecto con la aspiración de alcanzar un método de época —serían los ejemplos antes citados— y en otros casos se proyecta sobre la propia obra en un sentido más finalista —podría ser el caso de Coderch o Alejandro de la Sota.

El efecto inmediato de este descubrimiento fue el reconocimiento de la necesidad de incrementar los aspectos organizativos, con la aspiración de reforzar los grupos más competitivos del país y de entornos próximos. El papel que han jugado en este proceso personajes como Oriol Bohigas ha sido determinante en algunas etapas de este proceso del activismo organizativo. Su incorporación al Grupo de los seis y el desarrollo que cobró el Grupo R en estos aspectos fueron decisivos. La invitación posterior a personajes como Giancarlo de Carlo, por ejemplo, la convocatoria de los que se llamaron “pequeños congresos de arquitectura”, celebrados en Madrid, Barcelona, Segovia, en Sevilla y también en Portugal indican la voluntad de establecer vínculos entre generaciones y con otros profesionales del país como los casos de Javier Carvajal, Gutiérrez Soto y Lamela, de generaciones anteriores, o los más jóvenes Mangada, Ferrán, Vázquez de Castro, Íñiguez de Onzoño,...

Al estudiar la contribución de la crítica a este proceso, resulta obligado detenerse en aquellos personajes que contribuyeron en mayor medida a plantear los conceptos en los que se inspiró la arquitectura producida en el momento. Por ese motivo, este relato tendrá un cierto carácter discontinuo, y también se dedicará de modo parcial a algunas figuras y fenómenos: el Grupo R y algunos de sus principales promotores, la figura de José María Sostres en particular, Carlos de Miguel y su revista, o casos puntuales como el ya citado de Miguel Fisac, que se pueden considerar representativos de un fenómeno desarrollado en un periodo muy breve, entre los años 1949 y 1953.

Como en el caso de Benjamín, mi antisubjetivismo obliga a que este trabajo se componga de un compendio de citas, a través de las cuales se pueda escuchar a los personajes narrando con voz propia los acontecimientos y sus razones.

Y en cuanto al carácter parcial de esta particular lectura de los hechos, las importantes contribuciones que desde distintos frentes vienen haciéndose

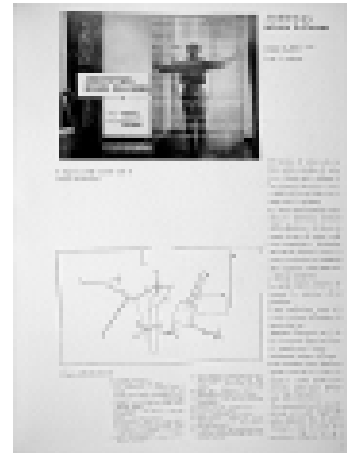
regularmente en años recientes permiten completar aspectos que en esta ocasión no pueden ser abordados. De manera especial debo citar los congresos como el que organiza regularmente desde 1998 la Universidad de Navarra. Y en la escena internacional, la contribución más directa se desprende de las aportaciones contenidas en el volumen *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*¹⁴.

EL MISTERIO DE LA CREACIÓN: LEYES DE LA NATURALEZA Y NUMEROLOGÍA

En el contexto de las revistas italianas cabe destacar *Domus*, debido a que su propia historia sigue las inflexiones biográficas de la arquitectura italiana, y también porque los personajes que se incorporan y desaparecen de sus páginas están implicados en el proceso de la difusión de la arquitectura española en el espacio temporal escogido. Se subtitula *Rivista di architettura e arti decorative*, fundada en 1928 por Gio Ponti, dirigida más tarde por Massimo Bontempelli, Melchiorre Bega y Giuseppe Pagano (1940) y solamente por Bega (1943-45). Después de la guerra fue asumida su dirección por Ernesto Nathan Rogers, que continuó la trayectoria divulgativa en la que había sido concebida originalmente basada en la calidad del material gráfico y en un sentido genérico de italianidad que combinaba la atención a la arquitectura moderna, la cultura popular y al diseño. Se había reeditado a partir de 1946 tras las pérdidas dolorosas, de su colaborador Edoardo Persico primero, y las más recientes de sus directores Giuseppe Pagano y Melchiorre Bega, sus últimos redactores, o colaboradores como Rafaele Giolli. El número aparecido en enero de 1946 bajo el título *Domus. La casa dell'uomo*, era el título del texto de su nuevo director Ernesto Nathan Rogers, bajo el expresivo rótulo de Programma¹⁵. Incluía colaboraciones acerca de la noción del módulo según las descripciones de los elementos de la escala de Mendeleieff, como principio inspirador de la necesaria estandarización de la arquitectura prefabricada y la ciudad estandarizada (Paolo Chessa y Marco Zanusso), y se complementaba con el texto dedicado a *La casa geometrica e la casa umana* (Giorgio Crespi) o sobre el arte abstracto (Lionello Venturi).

El tema no era nuevo. Se podría considerar que sus orígenes recientes se situaban en los años de la primera guerra, al publicarse las lecciones de Choisy, su historia de la arquitectura, en la que probaba la aplicación de trazados reguladores en diversos momentos de la historia de la arquitectura. Esta obra había inspirado un primer artículo de Le Corbusier que había aparecido en su revista de la época *L'Esprit Nouveau* en 1921. En este contexto aparecieron los trabajos de Mathila Ghyka *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) y *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (1931). El diplomático rumano se había apoyado en los trabajos del filósofo alemán Zeising y del físico también alemán Gustav Theodor Fechner. Pero su contribución fundamental radicaba en el enfoque universalista de la transmisión de estos conocimientos y su capacidad para reconocer su aplicación en las artes visuales. Este novedoso enfoque había interesado a diversos creadores del cubismo y postcubismo (Picasso, Juan Gris, Gino Severini entre los primeros, y naturalmente el Jeanneret de *L'Esprit Nouveau*).

A partir de ese momento se desarrolló en Italia una atención continuada a la genealogía del conocimiento y aplicación del concepto del número de oro



E. Rogers, La casa dell'uomo. *Domus*. (Milano) n. 205, enero 1946.

14. Patrizia Bonifazio, Sergio Pace, Michela Rosso, Paolo Scrivano (a cura di): *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra* (Actas) Turin, 5-7 de junio de 1997. Milano, Franco Angeli, 1998.

15. *Domus*, n. 205, enero 1946, pp. 2-3. En las páginas siguientes figuraban los amigos perdidos: Filippo Beltrami, Giorgio Labò, Raffaello Giolli, Gian Luigi Banfi y Giuseppe Pagano.



Terragni: Edificio Novocomum (Milán).

en el Mediterráneo. La experiencia italiana eclosionó en 1933, año en que tenía lugar el CIAM convocado en Atenas y en el que se producía una movilización en la actividad artística de los grupos de Milán y Como siguiendo la estela de las propuestas de la Galería del Milione. Las actividades milanesas estaban nucleadas por el crítico Edoardo Persico y por el arquitecto Giuseppe Pagano, con el apoyo del editor Giovanni Scheiwiller en el escenario de la Galería milanesa. Persico se proponía como es sabido aproximar Italia a Europa y recíprocamente aproximar Europa a Italia. Junto a él se encontraban figuras también interesadas en temáticas tales como el Bauhaus, De Stijl, y los diversos grupos próximos a la abstracción que por entonces se proponían en París. Entre esas figuras, aparte de Sartoris también cabe citar al crítico y periodista Carlo Belli, que gracias al interés del editor Giovanni Scheiwiller logró publicar en 1935 su texto fundamental sobre la abstracción bajo el enigmático título de Kn, considerado por Kandinsky el evangelio de la abstracción. Carlo Belli proporcionó un instrumento que habría de resultar decisivo en la nueva dirección de la arquitectura producida en las ciudades de Como y de Milán. En su texto, la K representa las constantes del arte, y la n los diversos medios de expresión: “Una exposición de obras que no lleven título ni firma de los autores y sin ninguna referencia humana, distintas una de otra con simples expresiones algebraicas K, K1, K2... Kn (Asumiremos Kn como expresión de esta idea)”. Así quedaban recogidos en su análisis la aspiración a alcanzar una estética universal inspirada en el pensamiento matemático y su expresión geométrica así como su aplicación en un proyecto común a todas las artes. Pero su planteamiento descansa en un esteticismo religioso de raíces agustinianas en el que la estética se sustenta en la validez de la obra.

Terragni se convirtió inmediatamente en la referencia clave a través de sus primeras obras, y especialmente a través del edificio Novocomum (1928) que fue saludado por Persico como origen de un nuevo fenómeno. La solidez de su sistema compositivo a partir de los opuestos vacío/macizo, alto/bajo y el estudio de color, representaban una completa novedad con relación a los planteamientos de las arquitecturas modernas del momento.

También las trienales se convirtieron pronto en un ámbito de apoyo esencial en esta operación. La primera trienal milanesa, la V edición instalada en 1933 por primera vez en esa ciudad tras sus anteriores convocatorias en Monza, representó la confluencia de las ideas de Gio Ponti acerca de la italianidad como base de cualquier proyecto moderno, y preparó la sexta, en 1936, en cuyas vísperas murió su principal promotor, Edoardo Persico. Esta convocatoria permitía recoger los frutos de una frenética actividad en la que se habían producido los primeros resultados de un trabajo coordinado por críticos y realizado por arquitectos y artistas plásticos. El proceso se había producido desde la arquitectura hacia las actividades de la plástica y el diseño: “a forza di logica l’architettura è diventata razionale [...] ora è la volta della pittura. (...), diría Carlo Belli”.

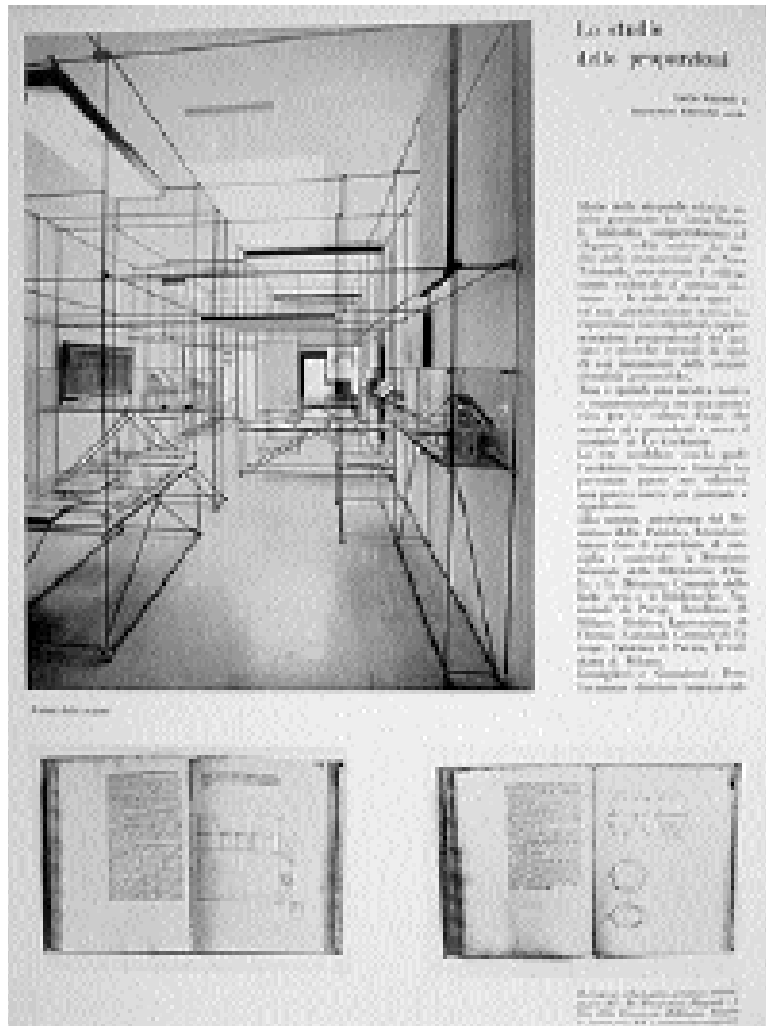
Y pronto la pléyade de pintores y escultores del grupo del Milione contribuirá a un proceso de descomposición del objeto cubista en una investigación elementarista de resonancias líricas y abstractas. Pero esta operación para los pintores Licini, Soldati, Reggiani, Rho, Radice, y los grupos lombardos responde a una posición ética antes que estética, una suerte de neoplatonismo que conduce a un arte ideal guiado por el espíritu: “La pittura ‘astratta’ [...] ama l’analisi, l’ordine, gli armoniosi rapporti della geometria, la chiarezza, come è di ogni opera d’arte, di qualunque tempo, dal Partenone a Pier della Francesca [...] L’arte è questione di spirito.. La fine dell’arte è imitare la natura. È morto le trompe l’oeil solo esiste le trompe l’esprit”, explicó el pintor Atanasio Soldati en un texto programático que acompañó sus pinturas, primicia de la galería del Milione en 1935. Las reuniones tenían lugar en el Bar Craja de Milán (diseñado según procedimientos neoplásticos por Figini-Pollini y Luciano Baldessari) con la presencia asidua de Carlo Belli y los arquitectos Terragni, Sarratoris y Cesare Cattaneo.

En esta tesis, la recuperación de las raíces históricas de la abstracción conducía a Grecia, cuya contribución a la cultura occidental había quedado asociada a la modernidad tras el CIAM de 1933 celebrado en Atenas. La revista *Quadrante* había aprovechado la ocasión para comenzar una línea crítica de apoyo sistemático a la noción de mediterraneidad en la que quedaban incluidos los extremos propuestos en su momento por Marinetti desde las posiciones del segundo futurismo, la tradición (incluyendo lo clásico y lo vernáculo) y el diseño industrial. Neoplatonismo, mediterraneidad y misticismo son las bases comunes de toda esta operación.

Esta línea de trabajo se reactivó en la postguerra desde diversos núcleos: la teoría de la ilimitación y el neoplatonismo en el ICA londinense promovidos por la aparición del texto de Wittkower, los trabajos del grupo francés que evolucionaron desde la experiencia del AFNOR (Asociación Francesa de Normalización, 1942) hasta la creación de la ASCORAL destinados a resolver los problemas de la normalización en la prefabricación, que desarrollaría una de las actividades más sistemáticas de prefabricación de la postguerra. Se trataba de encontrar una justificación a las leyes de repetición y combinación (la *grille* o regla de proporciones denominada finalmente Modulor) de los materiales sometidos a dimensiones normalizadas con destino a una producción estandarizada, uno de los proyectos del CIAM de 1933 aún no desarrollado.

En el ambiente que siguió a la convocatoria del CIAM de Bergamo, la aparición del primer Modulor de Le Corbusier en 1950 precedió en pocos meses

Congreso Internazionale di studi sulle Proporzioni nelle Arti. *Domus* n. 262.



la organización de la trienal de 1951. En octubre de 1950 se había consolidado la modificación de la organización de las trienales incluyendo la creación del Centro Studi, que asumirá a partir de esta fecha el cometido de proponer las orientaciones críticas de las sucesivas convocatorias. En esta ocasión se había propuesto: un concurso internacional sobre logos, el concurso nacional de diseño industrial, el festival internacional de cine retrospectivo y de vanguardia y el congreso internacional sobre el estudio de las proporciones en las artes. Este primer *Congresso Internazionale di studi sulle Proporzioni nelle Arti* incluía una exposición acerca de las fuentes históricas del conocimiento del Número de Oro, en cuya sede aplicó el arquitecto Rusconi la serie matemática de Fibonacci. Los trabajos del congreso proponían una genealogía que recorría las personalidades de Vitrubio, di Giorgio, Luca Paccioli, Theodor Andrea Cook, Jay Hambidge, Gino Severini, Mathila C. Ghyka, Charles Funck-Hellet, Elisa Maillard y Le Corbusier. Los resultados de esta actividad quedaron recogidos en una publicación con aportaciones de Le Corbusier, Nathan Rogers y Max Bill.

EL GRUPO R Y ALBERTO SARTORIS: LOS TESTIMONIOS, LAS OPINIONES, LOS INTERCAMBIOS

Hasta la fecha, el origen y el punto de partida del Grupo R se han considerado inciertos:

Si se rastrea la procedencia de los futuros integrantes del Grup R, se observa que en torno a él se reúne una fracción de aquellos arquitectos que han participado en el Concurso de la Vivienda Económica en Barcelona: Moragas, Sostres y Balcells; de otros que han formado parte de un grupo de diletantes y hombres de cultura, el de “els homes de bé i com cal”: Pratmarsó, de nuevo Moragas; de un joven eslabón de enlace con la vieja guardia del GATCPAC: Joaquim Gili; y también de algunos arquitectos que han adquirido cierto prestigio y reconocimiento con sus primeras obras, como Coderch y Valls, especialmente en la Exposición de Arquitectura Hispanoamericana, celebrada en el Saló del Tinell de Barcelona, con motivo de la V Asamblea Nacional de Arquitectos¹⁶.

También llama la atención el hecho de que en esos orígenes no se mencione el papel que eventualmente hubiera podido jugar Sartoris, teniendo en cuenta que en innumerables fuentes de época se le cita sucesivamente en diferentes etapas del proceso de recuperación de las vanguardias en la España de los años 50. Por el contrario, se han considerado decisivas en relación con la formación del grupo las conferencias de Zevi y Aalto:

Precisamente estos acontecimientos mencionados y la presencia de ilustres pensadores extranjeros en Barcelona, son los que catalizan la creación de una agrupación capaz de retomar el pulso de la arquitectura de la preguerra. Las conferencias de Bruno Zevi y Alvar Aalto, coincidentes en tiempo y espíritu, aportan nuevos estímulos al ambiente arquitectónico barcelonés, especialmente entre aquellos ávidos de sumergirse en las fuentes de la arquitectura reciente¹⁷.

Estas conferencias son posteriores —un año, dos años después— a la que en 1949 organizó por primera vez Antoni de Moragas Gallisá en calidad de Vocal de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña como paralelo a las actividades de la V Asamblea Nacional de Arquitectos que en aquella ocasión se celebraría sucesivamente en las ciudades de Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca. Moragas continuó con estas actividades los años sucesivos también en primavera, correspondiendo las conferencias mencionadas a los años 1950 (Zevi) y 1951 (Aalto).

Una fuente fundamental en este tipo de aproximaciones es el relato de Antoni de Moragas en el conocido artículo aparecido en *Hogar y Arquitectura* con ocasión de la disolución del grupo a los diez años de su creación¹⁸. En las mismas líneas se reconoce que Sostres había testimoniado el origen del grupo en estas iniciativas del año 1949, y también que ya se pensaba en el nombre que finalmente tendría. En realidad el artículo de Moragas es un relato autobiográfico de las sucesivas etapas donde ya se ponían de manifiesto las primeras tensiones relacionadas con la autoría de la idea y de la iniciativa entre Moragas y Oriol Bohigas, que como es sabido se incorporó al grupo ya existente por invitación de Moragas y Sostres en agosto de 1951, dos años después de su constitución inicial y momento fundacional del Grupo R.

Moragas escribe regularmente a Sartoris dando cuenta de los progresos que obtiene en los objetivos propuestos a partir de mayo de 1949. Ya desde la primera respuesta a Sartoris, fechada a principios de junio, reconoce con emoción el significado del momento, que explica en clave taurina:

16. De este modo queda reflejado en la monografía de Carme Rodríguez y Jorge Torres: *Grup R*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994, pp. 22-23 [“La formación del Grup R”].

17. Carme Rodríguez y Jorge Torres: *Grup R...* Op. cit., pp. 22-23.

18. DE MORAGAS, A. “Los diez años del Grupo R”, *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril 1962.

Recuerdo que un día cuando en la ponencia encargada de planear el ciclo de conferencias que felizmente realizamos, me presenté con una pequeña nota biográfica vuestra y con la propuesta de invitaros, poco pensaba que aquello terminaría tan felizmente... Con todo creo que aquí hemos lanzado la nueva Arquitectura al “ruedo” Quién la recogerá de capa? Vos nos disteis una lección de cómo se torea, ahora nos toca hacerlo nosotros¹⁹.

Los procedimientos de apoyo en actividades de crítica comienzan inmediatamente. Moragas da cuenta de las primeras gestiones a mediados de agosto, relacionadas con un artículo que Sartoris envía para la *Revista Nacional de Arquitectura*: “He mandado ya a Carlos de Miguel las fotos que me indicásteis y su contestación ha sido pedirme otras para hacer un reportaje más completo y en otro número de la revista Nacional de Arquitectura de mi humilde casita de Argentona, desde donde os escribo (...) El artículo aparecería finalizando el año en la revista de Madrid, con un enfoque que se convertirá en una corriente crítica hasta la redacción del *Manifiesto de la Alhambra, Nueva arquitectura rural*”²⁰.

En la misma carta Moragas da cuenta a Sartoris de la creación del grupo como algo que éste debía esperar y anuncia su continuidad como un propósito firme, así como los proyectos relacionados con este suceso (participación en concursos, procedimientos de crítica sobre temas contemporáneos, organización de actividades culturales como ciclos de conferencias y exposiciones):

Una buena noticia: Hemos formado un GRUPO. Acaba de nacer y no sabemos si vivirá mucho pero deseamos que no solo viva sino que aumente. Está formado por: Mitjans, Tort, Sostres, Balcells y Perpiñá y vuestro humilde servidor. / ¿Es casualidad que seamos casi los mismos que se interesaron por vuestra estancia entre nosotros? El primer acto de afirmación ha sido presentarnos en grupo, al concurso convocado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares para dar solución al problema de la vivienda económica en Barcelona. Estamos esperando el fallo. / Vamos a organizar a continuación un pintoresco concurso entre estudiantes de Arquitectura. Se titulará: Concurso del frontón feo. Se dará un premio en metálico al que presente la fotografía del frontón más feo construido en Barcelona durante la última década²¹.

Pide opinión a Sartoris acerca de la posibilidad de invitar a Le Corbusier a participar en el ciclo de conferencias de otoño que programa en esos momentos. Además, inicia una serie de comentarios sobre la teoría del duende de García Lorca, que considera debería guiar la reconstrucción crítica de la arquitectura española.

Mientras tanto ha aparecido en Basilea el artículo que Sartoris ha dedicado a la joven arquitectura catalana²², que Moragas agradece, y le remite el recorte de prensa donde responde a una entrevista con motivo del fallo del concurso sobre la vivienda económica ganado por el grupo ya conocido como de “los seis”²³ (...) “Como podeis ver el recorte que acompaño,... Por él os entero del gran éxito conseguido, que nos ha llenado de ilusión y de empuje para nuevas cosas. Como podéis ver no estamos parados y queremos lograr el TRIUNFO DE LA ARQUITECTURA. De la “nuova” Arquitectura, dentro de nuestra línea de tradición que ya conocéis”.

La riqueza del documento se completa con una referencia muy precisa a los procedimientos que sigue como impulsor del grupo sometiendo la propia obra —en este caso la reconstrucción del Cine Fémica— a una participación crítica en sesiones colectivas que no carecen de riesgos y dificultades:

19. Antonio de Moragas Gallisá/Alberto Sartoris, Barcelona 3 de junio de 1949. Carta mecanografiada en español con membrete y rúbrica del arquitecto con las frases: *Viva la ARQUITECTURA! Arriba la ITALIA inmortal!* (ADS-EPFL).

20. SARTORIS, A. “La nueva arquitectura rural”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 96, diciembre 1949.

21. Moragas/Sartoris, Barcelona 15 de agosto de 1949. Carta mecanografiada en español con rúbrica del arquitecto (ADS-EPFL).

22. “L’illustrazione Ticinese” (Basilea), 24 septiembre 1949: *Misura dell’architettura catalana*, 4 ils.

23. “Ud. dirá... Antonio de Moragas Gallisá”, *Diario de Barcelona*. 22 de octubre de 1949: del Arco, p. 2.

Próximamente os mandaré fotografías de una obra que me ha tenido esclavizado todo el verano. La reconstrucción de un cine de gran capacidad. Hace dos días se inauguró la primera etapa y he logrado un resultado muy discreto que considero que ya es mucho, venciendo las oposiciones de todos que no aceptaban mi proyecto, muy racional y de extrema sencillez. He tenido la satisfacción, de haber sabido imponer mi criterio y aunque de una manera algo tímida para no levantar suspicacias y obrando con diplomacia, he derrotado el falso decorativismo y la carrinclonería que tanto abundan. Después, todos me han dado la razón felicitándome²⁴.

El ambiente del grupo requiere una actividad continuada que se sostiene entonces en las reuniones que se convocan en el estudio de Moragas: “Hace unos días nos reunimos “Los Seis” en mi neo-gótico despacho, a la luz de la lumbre, para oír la voz de un “Seis”, el amigo Sostres Maluquer, quien nos habló del Momento Actual de la Arquitectura. Hasta había señoras. En fin, una fiesta Arquitectónico-social”²⁵. Todavía en marzo de 1951 el grupo permanece aunque con algunas modificaciones: “Continuamos reuniéndonos el grupo de arquitectos con ciertas variaciones, pero cada día con más afán que efectividad”²⁶. Han recibido el ejemplar de la revista *Numero*, editada en Florencia, en la que Sartoris colabora como miembro del consejo de redacción, y en el que se incluye una valoración sobre algunas obras del grupo²⁷.

Un año después, la continuidad ha permitido alcanzar algunos resultados: Continúa nuestro grupo asiduamente la crítica y acción y esperamos que esta labor bien pronto cristalice en formas más concretas. / Pronto podré mandaros las fotografías del Cine Fémica que han quedado estupendas (las fotos se entiende), así como las de una Cruz de Término (Cruz emplazada a la entrada o salida de una población) en Argentina muy discutida y criticada, que he realizado con gran fervor y entusiasmo²⁸.

El grado de consolidación de la propuesta teórica se manifiesta en las actividades paralelas programadas que permiten establecer la relación entre los fundadores de la modernidad, Gaudí, y el grupo que ya trabaja en una nueva dirección durante tres años. Moragas pronunció el 12 de junio de ese año una conferencia en el Ateneo Obrero de Barcelona con el título significativo, *De Gaudí a la arquitectura contemporánea*.

En agosto ya se anuncia la obra en la que Moragas proyecta un conjunto de recursos completamente nuevos: el futuro Hotel Park en la Avenida del Marqués de Argentera en Barcelona²⁹. Las noticias y los comentarios sobre los progresos se suceden durante la década:

Continuamos nuestra labor por la Arquitectura no olvidando nunca que el primer aldabonazo en esta etapa lo dio Sartoris en Barcelona el día 7 de Mayo de 1949 en el Ateneo Barcelonés y bajo el título de “Le Fonti della nuova architettura”. / El Grupo R se ha expansionado hasta Madrid, donde jóvenes arquitectos se le han adherido. El concurso de este año convocado por el Grupo R es para las escuelas de Madrid y Barcelona. Los temas: una jaula para elefantes y un Colegio Mayor (residencia para estudiantes)³⁰.

Los apoyos exteriores a la arquitectura catalana continúan durante la década, en medios tales como el número monográfico que dedicó la revista italiana *Zodiac*³¹, el dossier que en 1958 publicó la revista británica *Architectural Design* acerca de la joven arquitectura española³² o la revista suiza *Architecture-Formes et Fonctions*³³. Y pocas fechas antes de la disolución del grupo, la aproximación al diseño industrial representa el cumplimiento de un conjunto de aspectos en los que se basó la estrategia del Grupo R:

24. Moragas/Sartoris. Barcelona, 23 de octubre de 1949 (ADS-EPFL).

25. Moragas/Sartoris. Barcelona, 9 de febrero de 1950 (ADS-EPFL).

26. Moragas/Sartoris. Barcelona, 6 de marzo de 1951 (ADS-EPFL).

27. “Numero”. Arte y literatura (Firenze) n. 3, a II, 31 enero-31 marzo 1950: *Spiritu innovatore dell'architettura spagnola*, 1 il./Y, *Polemica sul Congresso Internazionale d'Arte Moderna*.

28. Moragas/Sartoris, Barcelona 23 de abril de 1952 (ADS-EPFL).

29. Moragas/Sartoris, Barcelona 25 de agosto de 1952 (ADS-EPFL).

30. Moragas/Sartoris, Barcelona 5 de febrero de 1955 (ADS-EPFL).

31. *Zodiac*, n. 4423, 10 de octubre de 1957. Como balance del proceso resulta inexplicable que no se mencione ni en una nota al arquitecto Sostres.

32. SARTORIS, A. “Spanish architecture today - Current Spanish architecture”, *Architectural Design*, (London) n. 5, volumen XXVIII, mayo 1958.

33. SARTORIS, A. “Barcelone d'aujourd'hui”, *Architecture-Formes et Fonctions*, (Lausanne), 1959, 45 ils.

Adjunto te remito un ejemplar de la revista catalana Serra d'Or, que publica un artículo mío sobre diseño industrial. Como sabías, en el Fomento de las Artes Decorativas, hemos organizado una Agrupación del Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas, ADI-FAD, de la que soy presidente. Nos proponemos despertar el interés público por el Diseño Industrial y pensamos organizar una exposición popular en una calle de Barcelona³⁴.

EL MEDITERRÁNEO Y LOS ORÍGENES DE LA MODERNIDAD EN ESPAÑA

El redescubrimiento del Mediterráneo como ilusorio escenario de continuidad espacial y temporal adquirió en este momento un nuevo sentido. Uno de sus documentos característicos fue la enciclopedia de Sartoris, aparecida por primera vez el año 1949 y reeditada en 1957. En ambas versiones han quedado registradas algunas huellas de este episodio. En la nueva versión de la enciclopedia deberá proponerse una nueva aproximación a la brillante etapa del GATCPAC, horizonte crítico sobre el que descansa el planteamiento programático del Grupo R y en general, de buena parte de la arquitectura catalana.

Aprovechando las sucesivas visitas y los contactos establecidos en Barcelona, Sartoris irá reuniendo un material y una información diversos sobre el tema, con destino a diversas publicaciones. En esta cuestión tuvo un asesor de calidad en el arquitecto Joaquín Gili Moros, que en diversas entregas le hizo llegar material histórico y nuevas tomas fotográficas de algunos edificios emblemáticos (Foto Mas, Foto Inform Branculí, Foto J. Ribera Llopis, aparte de los conocidos estudios Foto-Studi Sala y Foto Oriol, todos en Barcelona) así como sus comentarios acerca del episodio:

Como podrá ver se trata de unas fotografías del Dispensario Antituberculoso, por las que estaba usted interesado, y de unas casas fin de semana construidas en las costas de Garraf./ Las fotos del Dispensario son de dos tamaños debido a que proceden de archivos diferentes y al encargarse las primeras descuidé advertir el tamaño, olvidando que para la reproducción es mejor que sea grande, y las hicieron del que yo acostumbro a pedir. Si no le sirven me lo dice y encargaré otras mayores./ Las casitas de Garraf, proyectadas por J.L. Sert y J. Torres Clavé, se las mando porque, sinceramente, creo que son la obra que se hizo con acentos más autóctonos (que tal vez hubieran podido dar el punto de partida de una arquitectura funcional española o, por lo menos, catalana si después no hubiera sucedido todo lo que ha sucedido) e ignoro si usted tiene documentación sobre las mismas. (...) / Como dato secundario y anecdótico le diré que el GATEPAC se designó originariamente así, añadiendo a las iniciales anteriores las (G.E.), (G.N.), etcétera que querían decir Grupo Este, Grupo Norte, etcétera, pero posteriormente se sustituyó la E (españoles) por una C (catalanes) y se suprimió el (G.E.)./ Respecto a Sert tiene usted datos suficientes, pero tal vez le sea más desconocido el nombre de Torres Clavé. Por si así fuera y por el magnífico recuerdo que tengo de él me permito decirle que era una personalidad muy definida, infatigable, entusiasta, con grandes dotes de organizador. Si Sert era el espíritu, él era la acción, el luchador en suma que sostuvo en gran manera el GATEPAC y a quien se debe fundamentalmente la revista A.C. y otras muchas cosas que han quedado en el anonimato. Murió una mañana durante la guerra, en un bombardeo esporádico, mientras dirigía el replanteo de unas posiciones que yo, como delineante, había dibujado en un superponible durante la noche anterior. Perdone que sin querer le haya explicado este pequeño drama, pero su pérdida fue una de las cosas que más me ha impresionado y que más he sentido en la vida³⁵.

También fue Gili el remitente de la información general que Sartoris recibió para la edición de la segunda y definitiva versión de la enciclopedia, que programada para el año 1954, tuvo que esperar hasta el 58. El material solicitado se refería al Grupo R y a otros arquitectos que aparecían próximos al grupo catalán, como Antonio Bonet, que ese año había sido objeto de algunos

34. Moragas/Sartoris, Barcelona 31 de enero de 1961 (ADS-EPFL).

35. Joaquín Gili Moros/Alberto Sartoris, Barcelona, 19 de julio de 1952. Carta mecanografiada en español con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).



GATCPAC: Casas en Garraf.

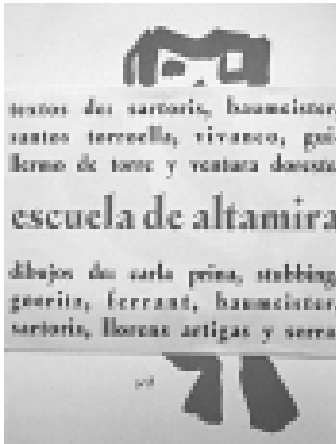
artículos por parte de revistas internacionales como *Bauen + Wohnen* o *The Architectural Review* en su número 664 de abril de 1952:

Lamento haber retrasado tanto el envío de la documentación que le prometí sobre el arquitecto catalán Antonio Bonet. / Por una parte el editor del libro de Punta Ballena todavía no ha recibido el material y por lo tanto me ha sido imposible obtener fotografías de esta procedencia para mandárselas a usted. En esta coyuntura acudí a Bohigas el cual me ha facilitado las tres fotos de obras realizadas en América. Para completar un poco más el material me puse también en contacto con el contratista de un señor (Gomis) que encargó a Bonet el proyecto de una casa de campo en el Prat de Llobregat. Todo lo que he podido conseguir se lo mando. Tal vez las fotos no sean muy claras, pero tenga en cuenta que se ha sacado de unas fotos en colores. El plano de este proyecto se ha dibujado ex profeso extrayéndolo de la documentación que dejó el autor en su último viaje a España. No le mando el original porque es engorroso hacerlo sin doblarlo; espero que esto no sea un inconveniente muy grande en el caso de interesarle su publicación. Observe que en el emplazamiento se destaca todo el esquema estructural. / Para no retrasar más la documentación de A. Bonet, otro día le mandaré la relativa al Grupo R de la que solo me falta la foto de uno de sus componentes³⁶.

El planteamiento de una arquitectura mediterránea se construye a través de un esfuerzo teórico en doble dirección que entraña, como en el modelo italiano, un reconocimiento crítico del presente y una reconstrucción crítica de las aportaciones históricas. Tal proceso fue sistemáticamente realizado a través de una sucesión de aproximaciones en las que determinadas figuras singulares como Gaudí, Puig i Cadafalch o Domènech i Montaner son objeto de proyectos editoriales, así como ciertos ejemplos de tradiciones históricas de diversos períodos culturales. Este programa se cumplió a través de un proceso en el que algunos escritos de Sartoris fueron tomados como esquema para diversas actividades.

En septiembre de 1950, mientras se completan las últimas correcciones del texto que publicará la revista Cuadernos, Ramón Tort comenta con Sartoris sus

36. Gili/Sartoris. Barcelona, 31 de diciembre de 1953. Carta mecanografiada en español con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).



Segunda Semana de Arte. Escuela de Altamira.

ideas con respecto a las tesis contrapuestas de arquitectura funcional o arquitectura orgánica que se convertirán pronto en sendos artículos aparecidos en dos revistas argentinas y una en Madrid³⁷:

Sus opiniones sobre las nuevas ideas orgánicas, que no son nuevas según Vd. indica, me parecen extraordinariamente interesantes, tanto por lo que tienen de combativas, y por lo tanto muy adecuadas para insertar en una revista del carácter de *Cuadernos*, como por su sentido reivindicatorio de un estilo arquitectónico, bastante mal parado por los tratadistas recién llegados a la palestra. / Nunca he comprendido como puede hablarse de deshumanización de la arquitectura funcional. En todo caso esto del materialismo sería una posición adoptada por unos pocos como recurso para combatirla, y por otros que por snobismo o bien incapacidad atribuyeron a la arquitectura moderna un sentido cerebral desprovisto de toda idea sensible. / El tema es largo y difícil de concretar por carta, espero con verdadero interés, esperamos su visita a Barcelona para discutir un poco sobre estos problemas tan candentes en la actualidad. / Nuestro deseo, el del grupo, es organizar una gira artística con su compañía, tratando de descubrir los antecedentes de toda la arquitectura orgánica actual. No soy más explícito porque me temo que de serlo, nuestra proyectada excursión perdería el carácter de sorpresa que con el amigo Moragas imaginamos que tendrá³⁸.

Las visitas programadas se cumplirán pocos días después de la carta que remite Tort, coincidiendo con el regreso de Sartoris de sus estancias sucesivas en Santander con ocasión de la Segunda Semana de Arte de la Escuela de Altamira, y en Bilbao, donde impartió la conferencia "Architecture fonctionnelle ou organique?" en "Studio" (Nuevo Ateneo), y donde mantuvo una sesión de trabajo en el Ayuntamiento a propósito del Plan General de la ciudad. El itinerario que programó Moragas con Tort incluyó la visita a la Casa Calopa del siglo XVII en Argenton, donde se había organizado una exposición sobre mobiliario histórico de camas catalanas y españolas. También visitaron la iglesia gótica de San Julián, del siglo XV, y especialmente su capilla del Santísimo de Puig i Cadafalch, y finalmente, la Casa Ballot, del siglo XVII. Durante estas visitas Sartoris realizó algunos dibujos de los ejemplos estudiados como parte de un proyecto editorial que finalmente no se realizó.

Tort está también preparando un número extraordinario de *Cuadernos* que debería aparecer en 1952 coincidiendo con el centenario de Gaudí:

Oportunamente recibí su artículo sobre Gaudí con destino a su publicación en *Cuadernos de Arquitectura*. Conveniencias internas de nuestro Colegio motivaron el que se demorara el número extraordinario dedicado al maestro catalán, retrasándose la fecha de la misma casi un año. / Creo que dentro del trimestre actual aparecerá *Cuadernos*, si es que la colaboración de los compañeros extranjeros a quienes nos dirigimos, han mandado ya sus trabajos prometidos. / Su artículo es sumamente interesante y revela a la par que un conocimiento nada superficial de Gaudí, un amor y un afecto por las cosas de Barcelona que agradezco vivamente³⁹.

Mientras tanto se había producido el descalabro en las elecciones a la junta del Colegio de Arquitectos debido a la movilización que organizaron los sectores tradicionales de la profesión a causa de la participación de Moragas en el famoso encierro de los Capuchinos.

Finalmente esa publicación no llegó a producirse, aunque el año produjo la conocida monografía de Ràfols⁴⁰, también Carlos de Miguel programó una sesión crítica dedicada al arquitecto catalán⁴¹ y Sartoris publicó su trabajo prometido en Florencia, que años después retomaría para la revista de Cela⁴². Sin embargo, cabe reconocer que la difusión que dio Bruno Zevi desde su revista *Metron* a la obra de Gaudí fue la de mayor alcance⁴³. Lo situó en la corriente

37. SARTORIS, A. "Contra la arquitectura orgánica", *Histonium*, (Buenos Aires) n. 140. Año XII, enero 1951; SARTORIS, A., "La Construcción Moderna" (Buenos Aires) n. 135. Año 25, marzo 1951; SARTORIS, A. "Contra la arquitectura orgánica", 1 il. / "Cuadernos Hispanoamericanos" (Madrid) n. 20. Año VII, marzo-abril 1951; SARTORIS, A., *Arquitectura funcional o arquitectura orgánica*, 8 ils.

38. Ramón Tort Estrada/Alberto Sartoris, Barcelona 15 de septiembre de 1950. Carta mecanografiada con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).

39. Tort/Sartoris, Barcelona 24 de enero de 1953. Carta mecanografiada con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).

40. RÀFOLS, J.F. *Gaudí 1852-1926*. Barcelona. Editorial Aedos, 1952.

41. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 139, julio 1953. Año XIII: Sesión de crítica de arquitectura celebrada en Barcelona como homenaje a Antonio Gaudí.

42. SARTORIS, A. "Gaudí poliforme", *Numero*, (Firenze) n. 3. Año IV, Serie III, diciembre 1952.

43. ZEVI, Bruno. "Un genio catalano: Antonio Gaudí", *Metron Architettura*, n. 38, septiembre-octubre 1950, pp. 27-53.

historiográfica internacional que entonces trabajaba sobre los orígenes del Movimiento Moderno: Giedion (*Space, Time and Architecture*), G.A. Platz (*Die Baukunst der Neuesten Zeit*), Wittick (*European Architecture in the Twentieth Century*) y finalmente Pevsner (*Pioneers of Modern Design*). Al presentar los precedentes de la recuperación de la figura de Gaudí, Zevi explica que en España se debe a Sostres, que está realizando una recopilación de documentos para una publicación que incluirá las obras de las que faltan los dibujos originales destruidos por el arquitecto. La valoración de Gaudí — reconoce Zevi— está aún sujeta a ciertas reticencias por parte de los arquitectos de los CIAM, aunque hasta Le Corbusier ha reconocido el carácter profético de la obra de Gaudí. El principal conflicto derivaba del hecho de que Gaudí no respondía a ningún esquema genérico. La reconstrucción crítica de los orígenes del movimiento moderno se efectuaba desde los métodos historiográficos que consideran los procesos colectivos, y Gaudí, con su concepción revivalista de la creación, su noción escultórica de la arquitectura y su planteamiento individualista, rompía los métodos analíticos propuestos por los CIAM.

JOSÉ ANTONIO CODERCH: LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO

José Antonio Coderch fue el gran descubrimiento español del periodo que transcurrió entre el año 1949 y la concesión a Fisac en 1954 de la Medalla de Oro de la *Exposición Internacional de Arte Sacro*. Coderch protagonizó en exclusiva una sistemática campaña de apoyo crítico en las páginas de la revista *Domus*, que entonces editaba Ponti, a través de una serie de artículos en los que su obra constituía siempre el contrapunto de varias propuestas internacionales. Una serie de obras modestas se suceden en las páginas de la revista durante varios meses, compartiendo la escena con obras de Neutra, Aalto, Wright,...

Coderch fue el primero de los arquitectos catalanes en responder a Sartoris, finalizando el mes de mayo, tras las conferencias. El motivo, como en el caso de sus compañeros, se relacionaba con los envíos de material para los artículos que prepara Sartoris, que por entonces se refieren a diversos personajes del grupo aún no constituido: “Je vous envoi, avec cette lettre, la photo prise à Sitges, bien que, probablement, vous aurez déjà reçu celle que j’ai donné pour vous à mon excellent ami M. Llopis. /Je m’occuperai tout de suite de vous envoyer les photos et les plans que vous me demandez...”⁴⁴ Coderch no menciona en sus cartas la existencia del grupo ni los propósitos comunes, y comenta el trabajo que le absorbe en esos momentos, un concurso al que se refiere de un modo muy vago mientras promete el envío de material gráfico cuando le sea devuelto por Gio Ponti: “Je me suis terriblement retardé dans l’envoi des photos des maisons de Sitges, mais je voulais que ces photos soient suffisamment bonnes et puis j’ai un travail fou ces derniers temps car je prends part dans un Concours très important pour nous. Dites moi si vous aimez les photos. Je vous enverrai plus tard la photo en couleurs et les plans que j’ai envoyé à Gio Ponti pour son urgente publication sur *Domus*”. También solicita la inclusión del nombre de Valls, que menciona en calidad de colaborador de las viviendas enviadas, la casa Garriga-Nogués y la casa Compte, ambas en Sitges: Dans les projets de ces maisons de Sitges mon confrère M. Valls a collaboré avec moi. Je vous prie de citer son nom aussi⁴⁵.

44. José Antonio Coderch de Sentmenat/Alberto Sartoris, Barcelona 24 de mayo de 1949. Carta mecanografiada en francés con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).

45. Coderch/Sartoris, Barcelona 17 de agosto de 1949. Carta mecanografiada en francés con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).



Besamanos al arquitecto Coderch (1952). Fondo Grupo R (COAC).

Coderch se mueve con rapidez en diversos medios. Mantiene contactos directamente con Carlos de Miguel para la publicación de artículos en la *Revista Nacional*. También sugiere a Sartoris en las mismas fechas que haga algo con relación al concurso mencionado en el verano, el más significativo del momento, que entonces se falla en Madrid: el concurso nacional para la sede de Sindicatos. Sartoris ha escrito a Juan de Zavala —a quien conoce desde que coincidieran en 1928 en el Congreso Preparatorio de La Sarraz— por su condición de miembro del jurado del concurso, solicitando se interese por la propuesta de Coderch, que éste agradece al tiempo que manifiesta su confianza en el resultado: Las noticias son bastante buenas y esperamos con confianza el resultado⁴⁶. Sin embargo, Zavala argumentará que la opinión del jurado al desestimar la propuesta se basó en la falta de coherencia entre la solución de fachada y la distribución de la planta, que mostraba defectos sustanciales en aspectos relacionados con las circulaciones y otros aspectos de uso⁴⁷. Coderch termina el año componiendo, según una costumbre que se habría de generalizar durante este periodo, una postal con una obra significativa del año, que en esta ocasión dedica a la Capilla en Santa Fe del Montseny. En los meses que siguieron se produjeron la Casa Olano en Comillas y el edificio en la Costa Brava próximo a la Bahía de Palamós.

Estos fueron los primeros intercambios con Sartoris, a quien reconoce desde el principio de su escrito el significado determinante de este contacto: “Votre lettre que je viens de recevoir a été pour moi la plus grande satisfaction de ma vie professionnelle”⁴⁸. Esto podría corresponder, como otros comentarios de otros arquitectos, a la impresión provocada en el momento por el efecto desconocido de la crítica internacional en un panorama de características autárquicas. Sin embargo, en el caso de Coderch el reconocimiento se prolonga a través del gesto de solicitar un retrato fotográfico de Sartoris que incluyera dedicatoria. En 1952, escribe, “De notre côté M. Valls et moi nous voudrions vous demander une photographie de vous avec dedicace afin de la mettre dans notre Studio où elle occuperait une place d’honneur pour tout ce que nous vous devons, puisque ce fut vous spécialement et M. Ponti ceux qui nous ont tellement aidé à une époque où personne ne nous connaissait encore”⁴⁹.

Pocos meses después de esa carta, finalizando el año, se producía la primera exposición del grupo en diciembre de 1952, primera estación en la andadura del proyecto, y momento en el que se decanta la primera crisis, protagonizada en esta ocasión por Coderch. Su discrepancia con relación a las actividades expositivas motivó su abandono del grupo, en el que solo permaneció por espacio de un año. Durante el periodo que transcurrió entre 1949 y 1955, Coderch jamás mencionó en sus cartas a Sartoris las actividades ni la mera existencia del Grupo R. Como es bien conocido, tras dos años de tentativas organizadas por Moragas y Sostres, compartidas con Mitjans, Tort, Balcells y Perpiñá, el 21 de agosto de 1951 tuvo lugar la sesión correspondiente a la fundación del grupo en el estudio de Coderch y Valls, que quedaron incorporados sin cargos, con la inscripción del joven arquitecto Oriol Bohigas que acaba de terminar la carrera, convertido inmediatamente en secretario, y su socio Josep Maria Martorell igualmente sin cargo, manteniéndose del grupo original Sostres y Moragas en calidad de vocales y Gili, como tesorero.

La fundación oficial del grupo y su inscripción como asociación de carácter cultural fue posible gracias a la participación de Coderch como un desta-

46. Coderch/Sartoris, Barcelona 13 diciembre 1949. Carta mecanografiada con membrete del arquitecto, rúbrica y nota manuscrita: *Creo que ha sido un acierto su carta a Zavala. Lo considero un mal arquitecto antimoderno y peligroso por lo tanto para mi proyecto.* J. de Zavala/A. Sartoris. Madrid, 2 enero 1950. Carta mecanografiada con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL)

47. NAVARRO, María Isabel. *Alberto Sartoris (1901-1998). La concepción poética de la arquitectura.* Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2000, pp. 143-145.

48. Coderch/ Sartoris, Barcelona, 24 mayo 1949. Carta mecanografiada en francés con membrete del arquitecto y rúbrica. (ADS-EPFL)

49. Coderch/ Sartoris, Barcelona, 13 febrero 1952. Carta mecanografiada en francés con membrete del arquitecto y rúbrica. (ADS-EPFL)



Coderch: Casa Ugalde.

cado representante del poder oficial del Régimen. La iniciativa se consolidó al regreso de Coderch de su viaje a Milán para realizar el montaje del pabellón español que se había incluido por primera vez en la XI Trienal por mediación de Gio Ponti, que en la nueva estructura organizativa pertenecía al comité de honor. El pabellón español fue programado por Rafael Santos Torroella y Coderch. En cuanto al contenido, el ejercicio visual propuesto mostraba la relación entre la cultura vernácula y las aportaciones del surrealismo. En la plástica, tejidos y cerámicas sabiamente iluminados tenían como fondo reproducciones de pinturas medievales con motivos de animales fantásticos y obras de Guinovart. En cuanto a la arquitectura, Coderch montó un collage estructurado en un mosaico de imágenes paralelas de algunas obras suyas del momento (la casa Garriga-Nogués) y detalles de arquitecturas vernáculas, que compartían el espacio con fragmentos de algunas obras de Gaudí (chimeneas de la Casa Batlló, pasajes del Parque Güell). A su regreso del viaje, una caricatura del grupo realizando un besamanos a Coderch refleja el asombro que provoca el fenómeno. La tramitación de la inscripción del Grupo R en el registro de asociaciones se realizaba en este contexto, reforzado por una insistente campaña que Ponti hacía en *Domus*, comenzando por las casas Garriga-Nogués y Compte en Sitges en 1949 hasta la aparición en diciembre de 1953 de un artículo, Casa sulla costa spagnola, sobre la casa Ugalde⁵⁰. En el intervalo, otras obras de irregular interés habían tenido eco en la revista, como la casa Pérez Mañanet, bajo el título de ‘Una piscina’, el montaje de la T9 milanesa y su premio posterior, o la promoción de la Obra Sindical del Hogar en Hospitalet (las casas redondas) así como las viviendas protegidas para pescadores en Tarragona.

Coderch: Casa Pérez Mañanet. *Domus* n. 249.

En junio de 1951, tras la conferencia de Alvar Aalto, Coderch trabaja en el proyecto de las casas redondas donde se compromete en un nuevo procedimiento de proyectación que abandona sus tradicionales perspectivas coloreadas. Sartoris le ha aconsejado que trabaje desde la maqueta, y reconoce que ha obtenido los resultados esperados, “Je viens de recevoir votre encourageante lettre et je suis très content d’avoir demandé votre conseil sur les maisons rondes. J’ai fait une petite maquette dont je vous enverrai une photographie⁵¹. También dirá más tarde, Manuel Valls Vergés, grand paresseur me charge de vous envoyer ses bons souvenirs. Avec cette lettre je vous envoie les “Viviendas redondas”, dont, sur votre conseil, nous avons fait le modèle en bois. Nous attendons votre opinion”⁵².

50. “Casa sulla costa spagnola” y “Due ville a Sitges”, *Domus*, n. 240, noviembre 1949 y n. 289, diciembre 1953.

51. Coderch/ Sartoris, Barcelona, 15 junio 1951. Carta mecanografiada en francés con membrete del arquitecto y rúbrica. (ADS-EPFL).

52. Coderch/ Sartoris, Barcelona, 3 mayo 1952. Carta mecanografiada en francés con membrete del arquitecto y rúbrica. (ADS-EPFL).

En los mismos meses trabajan en la Casa Ferrer Vidal en Cala d'Or, presentada como casa de campo en Mallorca, verdadero precedente del sistema seguido en la obra más emblemática de la arquitectura del momento, la casa Ugalde⁵³.

La casa Ugalde vendría a ser la maqueta de la casa Ugalde. Nunca existió una versión definitiva del proyecto hasta que finalizó la construcción de la casa. Una síntesis entre la propuesta de Rudofsky⁵⁴ y el método de proyectación de Aalto fueron ensayados durante los meses que duró la experiencia de la construcción de esta obra, producto de la relación estrecha entre Coderch y Valls y su cliente, el ingeniero industrial Eustaquio Ugalde Urosa, amigo íntimo de Coderch y personaje de una sensibilidad exquisita. Consciente éste del valor mágico del emplazamiento —como en la designación de los santuarios de la antigüedad, la casa es una invocación al paisaje y a la materialidad del lugar, un accidente rocoso sobre la bahía de Caldes d'Estrac— que su propietario quería convertir en el argumento principal de la vivienda. Como reclamaba Aalto, la vivienda debe convertirse en fragmentos de experiencias sensibles hacia la naturaleza. Cada secuencia debe funcionar como la galería de arte en la que el espectáculo es el lugar. De este modo, cada fragmento ha sido estudiado desde el punto de vista de la experiencia sensible de la visión en una doble dirección interior-exterior⁵⁵. Pero es también un pasaje fotográfico de la mano de la colaboración entre el Coderch fotógrafo y el joven aprendiz de fotógrafo de arquitectura Català-Roca, como explica muy bien Montaner⁵⁶. Sus logros han sido obtenidos de manera colectiva, pero como resultado de los nuevos procedimientos de trabajo que aún no se han convertido en un método o en un sistema. Más tarde esta propuesta empírica llena de accidentes, de huellas autobiográficas se habría de transformar en un método seguro, siguiendo el rastro de la obra de Neutra y su Casa Kaufmann. El valor de la casa Ugalde trasciende de su propia excelencia como obra maestra, ya que transmite el episodio de búsqueda y sus procesos, significando en ella las aspiraciones de toda una generación.

Resulta paradójico que al finalizar el año de su construcción Coderch abandonara el Grupo R con ocasión de la primera exposición del grupo. También es bien significativo que Coderch jamás hiciera referencia a este hecho en su correspondencia hasta que en 1955 comenta en una postdada, “P.S. Nous vouldons souligner que depuis longtemps nous nous sommes séparés du Grupo R. Nous sommes pourtant en très bonnes relations avec eux”⁵⁷. El verdadero motivo de este abandono radicaba en un debate acerca de la necesidad de mejorar la calidad de la arquitectura catalana mediante procedimientos críticos tomados de las conductas de los CIAM, como los ya mencionados concursos, debates, sesiones críticas, visitas, y sobre todo exposiciones.

Coderch no estaba de acuerdo en transmitir colectivamente los métodos ni la información que permitía mejorar esas condiciones porque...

Bueno, él era muy aristocrático de pensamiento, de familia poco, pero de pensamiento sobre todo. Dijo que eso era divulgar la arquitectura nueva en manos de cualquier imbécil colega. Y para que esto no se divulgara... Bueno, creía que divulgar esto, o sea, hacer propaganda, pues... —a veces pienso que tenía razón, porque todas esas fórmulas nuevas caen en manos de gente que no saben lo que están haciendo y entonces salen, bueno, no hay más que verlo, salen unos bodrios tremendos con la idea de que están haciendo arquitectura moderna. Y no han sabido hacer el tránsito⁵⁸.

53. Recientemente se ha publicado un espléndido compendio analítico sobre las casas de Coderch donde se puede seguir este proceso. Rafael Díez Barañada: *Coderch. Variaciones sobre una casa*. Fundació Caja de Arquitectos, Barcelona, 2003, Arquitehsis 12.

54. Bernard Rudofsky es uno de los personajes de su galería de retratos como fotógrafo, que lógicamente también incluye a Richard Neutra. FOCHS, Carles. *Coderch fotógrafo*. Fundació Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000. Colección Arquitehmas 5.

55. MONTANER, Josep Maria. *Coderch Casa Ugalde*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1998. La selección de textos e imágenes de esta publicación es un espléndido relato interpretativo de la casa.

56. MONTANER, Josep Maria. *Coderch ...: La casa actúa como una gran cámara fotográfica*, ... p. 40

57. Coderch/Sartoris. Barcelona, 6 de julio de 1955. Carta mecanografiada en francés con membrete del arquitecto.

58. RIBAS PIERA, Manuel. Entrevista. Barcelona, 13 de junio de 2003.

Este punto de vista fue aclarado por el propio Coderch finalizando su vida profesional, en el discurso correspondiente a su incorporación como miembro en la Academia de Bellas Artes de San Jorge. Coderch escogió como título “Espiritualidad de la arquitectura”. Con su habitual parquedad argumental el arquitecto justifica su noción aristocrática de la profesión, y en argumentos que conectan con su concepción elitista y autónoma de la creación. En cualquier caso, Coderch es un personaje profundamente contradictorio al defender la idea de que “no son genios lo que necesitamos ahora”, y reclamar insistentemente la necesidad de la tradición, la necesidad de trabajar “con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra donde tienen sus raíces, y de los hombres que mejor conocen”⁵⁹. Es esta una reclamación de trabajar sin un horizonte crítico, y contra la crítica va dirigido el epígrafe “Ideas y palabras”: “Imagino a la sociedad como una especie de pirámide, en cuya cúspide se encuentran los mejores y menos numerosos, y en la amplia base las masas. (...) Estas gentes son aristócratas (...) Cada uno de nosotros, si tenemos conciencia de ello, debemos tratar de formar una nueva aristocracia (...) Lo principal es empezar a trabajar y después, en todo caso, hablar de ello”⁶⁰.

Esta inexplicable opinión que mantuvo durante toda su vida, y en general el modo en el que Coderch afronta el análisis de la propia obra encarnan una de las tesis del momento, la defensa del genio (Wright-Zevi). De hecho, Sostres descubrió el valor de su propia obra años después de realizar los proyectos más emblemáticos de estos años, y tampoco tuvo conciencia nunca del modo en el que su proceso había sido producto de un episodio crítico. Así se manifiesta en algunos documentos referidos a algunas publicaciones que continuaban transmitiendo años después la importancia de unas obras que nunca habían representado una novedad, y que Coderch publicó repetidamente durante los primeros años. En una carta dirigida a Sartoris en 1957 Coderch le transmite su opinión sobre las obras que ha incluido en la publicación de la enciclopedia del Mediterráneo y al artículo aparecido en la revista suiza *Architecture. Formes et Fonctions*: “Te agradecemos mucho la publicación (...) y nos gustaría mucho que no publicaras nuestras viejas casas, sobre todo la casa Compte de Sitges, de la que estamos bastante avergonzados y sobre todo la obra de Leonori que publicaste también con nuestro nombre sin haber intervenido en absoluto ni en el proyecto ni en la dirección. Supongo que Leonori te diría que lo hicimos en colaboración pero no es así”⁶¹.

El debate entre individual y colectivo, lo escultórico y lo racional se manifestó en dos arquitectos catalanes: Coderch y Sostres. Coderch, cuyo modelo crítico sería Gio Ponti (tradición vernácula, nueva tradición moderna e importancia del interiorismo). Su opuesto fue José María Sostres, que aspiraba a provocar un verdadero fenómeno dialéctico en el episodio escindido de la modernidad española. Su base teórica partió de los presupuestos críticos del Argan marxista (Gropius y el valor de lo colectivo), también del Sartoris vanguardista y su propuesta neoplástica de los años cuarenta y finalmente, de la figura de Alvar Aalto.

SOSTRES Y LA REFUNDACIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA CATALANA

Sostres es un agradecido interlocutor epistolar que deja constancia puntual de varios aspectos concernientes a la contribución de Sartoris al panorama de

59. CODERCH, José Antonio. “Espiritualidad de la arquitectura” (Discurso de ingreso). Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1977, pp. 7-8. Resulta muy útil el apéndice compuesto por publicaciones y bibliografía crítica incluyendo libros, revistas y periódicos ordenados cronológicamente.

60. CODERCH, José Antonio. “Espiritualidad...” Op. cit., p. 8.

61. Coderch/Sartoris. Barcelona, 2 de julio de 1957. Carta manuscrita en español con membrete y rúbrica del arquitecto (ADS-EPFL).

la arquitectura catalana y a su propia trayectoria. A su regreso a Lutry después de la histórica conferencia del mes de mayo en Barcelona y como reconocimiento por las atenciones que Sostres le ha dispensado en su viaje, Sartoris le ha remitido sucesivamente una postal y un ejemplar de su *Introduzione all'architettura moderna*. Era la tercera edición de la obra, aparecida pocas semanas antes en su nueva versión ampliada, a la que ahora había añadido cinco capítulos de títulos muy significativos: “della prefabbricazione, filosofia pratica del funzionalismo, ideazione multipla dell'arredamento, l'architettura sportiva, un secolo di razionalismo: breve storia della moderna architettura italiana”⁶².

El texto íntegro de la carta es una sucesión de reconocimientos a la obra escrita, “Il est pour moi autant précieux pour venir de vos mains que pour l'influence qu'il a exercé sur ma formation professionnelle. (...) y a la presencia de Sartoris en la histórica asamblea, le souvenir de votre presence et de vos conférences reste vivace. Souvent entre les confrères nous parlons de vous et de la bienfaisante influence que vous avez produit dans notre ambiance architecturale”.

También deja constancia de los efectos producidos en la constitución del Grupo R que aún no tiene denominación y comienza a funcionar para el conocido curso de la vivienda económica convocado en Barcelona con seis miembros iniciales (Moragas, Mitjans, Tort, Sostres, Perpiñá y Balcells) que cambiarán durante la década, (...)

Maintenant, avec Tort, Moragues [sic], Mitjans et deux autres confrères plus jeunes, Perpiñá et Balcells, nous travaillons dans un concours pour la solution du problème de l'habitation bon marché à Barcelona. Ce petit group que nous avons formé il a vraiment son origine dans les jours que vous étiez parmi nous pendant le dernière Congrès d'architecture à Barcelona. / J'aurais une grande satisfaction de vous tenir au courant de nos activités, encore que humbles mais pleines de bonne foi. Je vous enverrais le text extraite d'une conférence que j'ai donné recentment publiée dans une revue, et bientôt le numero de *P. Y. M. Magazine* de New York dédié a Gaudí⁶³.

La conferencia sobre Gaudí que ha pronunciado Sostres en Bélgica interesa a Sartoris, dado que él mismo ha contribuido al clima de recuperación crítica de la figura catalana proscrita entre los miembros del GATCPAC y porque se le ha encomendado una campaña de apoyo a la figura de Gaudí completando los aspectos sugeridos por la obra de Pevsner⁶⁴: “Le manuscrit de la conférence sur Gaudí que j'ai prononcé à Bruxelles est si embrouillé et avec une écriture si mauvaise que je n'ose pas vous l'envoyer. Je vous remercie votre interet en la connaître, doublemente, parce que ça sera le motif que j'ordonne ces papiers. (...) Le numero del P. Y. M. Magazine de New York sur Gaudí apparaitra le prochain mois de Septembre”⁶⁵.

El texto publicado en Nueva York es una de las versiones de los trabajos realizados en torno a la figura de Gaudí, que será una referencia constante durante este periodo⁶⁶. Sostres ha pasado sus años de formación asistiendo con asiduidad al estudio del arquitecto Josep Ràfols, entonces principal especialista en la obra de Gaudí que publicará su monografía en 1952 coincidiendo con el centenario del nacimiento del arquitecto.

En el caso de Sartoris, las históricas conferencias pronunciadas en el Ate-
neo de Barcelona (el 7 de mayo, “Las fuentes de la nueva arquitectura y el 9 de mayo, Orientaciones de la Arquitectura contemporánea) dedicaron un especial

62. *Introduzione all'architettura moderna*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1949. Collezione Hoepli Riepiloghi, III edición. Edición ampliada. Prefacio de Enrico Prampolini. 575 páginas, 190 ilustraciones intercaladas en el texto, índices. Cubierta igual a las ediciones precedentes, sobrecubierta blanca con títulos negros y fotografía de una obra de Lescaze.

63. José María Sostres Maluquer/Alberto Sartoris, Barcelona 12 de julio de 1949. Carta manuscrita en francés. Incluye rúbrica. (ADS-EPFL).

64. PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius* (1936) más tarde publicado en 1949 bajo el título revisado de *Pioneers of Modern Design*.

65. Sostres / Sartoris, Barcelona 21 de agosto de 1949 (ADS-EPFL).

66. “José María Sostres, Sentiment and symbolism of space”, *P. & M. Magazine-Projects and Materials* (New York), septiembre-octubre 1949.

acento a las figuras fundacionales del Movimiento Moderno según su genealogía mediterránea” —Sant’Elia, Cattaneo, Nervi, Ciocca, Gaudí— como quedó reflejado en el número que le dedicó la revista del Colegio de Arquitectos, entonces a cargo de Antonio de Moragas y Ramón Tort, un año después⁶⁷.

Pero el efecto de las charlas en Sostres fue inmediato, dado que según su costumbre dictó una conferencia bajo el significativo título de *El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad*, que además publicó ese mismo mes en la revista *Pyrene* de Olot⁶⁸. Los textos de Sostres así como un buen conjunto de trabajos de recuperación de su figura se han debido al profesor Josep Quetglas, que consiguió incorporar gran parte de su archivo a los fondos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. La primera contribución de esta actividad fue la publicación de sus textos⁶⁹.

En este primer trabajo Sostres seguía, como cabría esperar, el argumento de Sartoris de considerar el funcionalismo como la esencia del proyecto moderno que supera los estreñimientos de la vía del racionalismo. Pero en particular, es la tesis de la monumentalidad moderna a partir de las nociones del neoplasticismo, en las que abstracción, estética del espacio y proyecto tridimensional se reinterpretan en clave de plástica universal. El Sostres pintor se siente identificado con una propuesta en la que se encuentran representados al mismo tiempo los procesos universales y las sensibilidades particulares.

Sostres, que dedica un apartado sustancial de su texto a la arquitectura italiana, la define como aportación genuina de la nueva plasticidad en un análisis que será central en su obra escrita, partiendo de una distinción crítica histórica entre el siglo XIX racional y cientifista, amante de la biología y un siglo XX lírico e idealista. Su interpretación en clave poética lo lleva a distinguir un imaginario estético en el que las clasificaciones anteriores a la guerra entre el norte y el sur europeo, que se habían cifrado en logros plásticos relacionados con la tecnología y la producción industrial (“todo lo nuevo procede del norte”), se retoman en una dirección nueva. Las imágenes propuestas por Sostres distinguen tres escenarios que corresponden a lo que poco después Sartoris intentará en sus “enciclopedias”: un racionalismo idealista germánico, un funcionalismo humanista y lírico de Le Corbusier (ambas, aportaciones continentales), y finalmente, una constante estética producida por el litoral mediterráneo, “el genio italiano desarrolla una arquitectura sumamente sensitiva en la que revive el carácter clásico de la arquitectura del litoral mediterráneo manifestado en las constantes: módulo, proporción y corporeidad”. Esa es la nueva plasticidad que describe como aportación meridional y la única capaz de conducir a una arquitectura liberada de los determinismos tecnológicos nórdicos y de los planteamientos metafísicos de Le Corbusier. Pero la conclusión más importante de las que ha obtenido Sostres tiene que ver con la corriente de estudios que toman como objetivo las nociones de módulo y proporción.

El otro aspecto tiene que ver con la capacidad inventiva mediterránea conectada con lo surreal. El argumento también ocupaba algunas actividades italianas. En febrero de 1949 la revista *Domus* había recogido un artículo “Crisi dell’architettura europea”⁷⁰ en el que Agnoldomenico Pica describía el momento como expresión de la crisis entre dos grandes opciones, el funcionalismo, que calificaba de purismo lineal, clásico y helénico de Le Corbusier, la primera Bauhaus, Terragni y el racionalismo italiano (arquitectura), y por otra

67. En *Cuadernos de Arquitectura* nn. 11-12, 1 y 2 trimestre 1950: “Las fuentes de la nueva Arquitectura”, pp. 38-47, 16 ils. (Terragni, Maestri Comacini, Leonardo, Ledoux, Diotisalvi, Antonelli, Guarini (cúpula, dibujo de Sartoris); Y, “Orientaciones de la Arquitectura contemporánea”, pp. 48-55, 9 ils. (Sant’Elia, Cattaneo, Nervi, Ciocca, Gaudí).

68. Revista *Pyrene* (Olot), junio de 1949.

69. SOSTRES, José María. (ed. Xavier Fabrè): *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia, Colegio de Aparejadores / Galería-Librería Yerba / Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma 1983. El breve texto de presentación del profesor Quetglas es una puntualización imprescindible acerca del silencio a que se sometió su figura en la crítica oficial catalana. Más recientemente: QUETGLAS, Josep. *Josep Maria Sostres: hombre en su siglo*, en “Sostres arquitecte” (Catálogo). Barcelona, Colegio de Arquitectos, 1999.

70. “Agnoldomenico Pica, Crisi dell’architettura europea”, *Domus*, n. 233, febrero 1949, pp. 26-27.

parte, el organicismo, el barroquismo romántico de Wright, que conducía a una noción de tradición moderna en Gaudí, o Antonelli (arquitectura-escultura). En esta propuesta del organicismo veía la amenaza de una ruralización plena y a su vez de un campo completamente civilizado. Sin embargo, existe una tercera vía, que descansa en el “sentido matemático y necesario de la proporción”, que consideraba menos vulnerable frente a la precariedad que habían manifestado otras propuestas del movimiento moderno. Entre las imágenes que ilustraban el artículo se encontraba el fragmento conocido de los paraboloides del parque Güell de Gaudí, estructuras proyectadas por De Renzi y la colonia tipo de Adalberto Libera.

De vulnerabilidad y de crisis también hablará Sostres en diversos momentos, y en particular cuando explica “la Casa Iranzo (1955): La Casa Iranzo és l'exemple més clar de la mentalitat experimental, que correspon a una forma en certa manera tímida d'avançar en el sentit d'aconseguir el nivell d'allò que aleshores es considerava l'arquitectura digna de l'època, i que, per una terrible paradoxa, ara també es pot posar com exemple de la crisi de l'International Style”⁷¹.

La revisión del movimiento moderno había comenzado desde la conferencia pronunciada por Bruno Zevi en la primavera de 1950. Poco tiempo después Sostres escribió nuevamente un texto con un título semejante al propuesto un año antes, “El funcionalismo y la nueva plástica”, de mayor repercusión que el anterior debido a su publicación en el boletín nacional⁷². Sostres construye en este texto la interpretación más lúcida del momento y también el argumento de lo que muchos años después será el ‘regionalismo crítico’ de Kenneth Frampton. De hecho organiza su textos en diversos epígrafes distinguiendo con su acostumbrada pulcritud intelectual entre “La arquitectura orgánica” y “El orgánico regional”. Pero además, ha identificado el fenómeno como el motor de lo que califica de movimiento juvenil de renovación, y, subrayando su propio texto, como ‘movimiento de restauración’. La futura R del Grupo R, propuesta por Sostres, tiene que ver con este momento que vislumbra y describe en este texto fundamental⁷³.

“La Arquitectura orgánica no solamente es un movimiento juvenil de renovación, sino también un movimiento de restauración. Además, como fenómeno cultural, no es independiente del conjunto que constituye el alma de la época. Frente al funcionalismo, y recibiendo a la vez su influencia, la Arquitectura orgánica nace de diversas y complejas causas: De la necesidad de “humanización” de la Arquitectura. De la crisis del racionalismo filosófico. Del “psicoanálisis”. De Wright. De “la etnografía, de la pintura y de la escultura neoprimitivistas”. De la “conciencia histórica del modernismo y de su faceta naturalista. De la valorización de la Arquitectura folclórica y de la expresión nacional” frente a la utopía de una Arquitectura internacionalista. Del “dominio técnico” y de la superación de la primera fase de la Arquitectura funcional. De la “poesía íntima” de los “materiales naturales”, de la pátina del tiempo. Del retorno de la Naturaleza “como reacción a la vida anónima y artificial de las grandes ciudades.”

Un año después, cuando se elabore el documento fundacional del grupo para su inscripción en el registro se explica que la aspiración colectiva es una “conexión y renovación del ámbito cultural catalán (...) Renovación, regeneración, revisión...”⁷⁴.

71. SOSTRES, José María. *Ciudad Diagonal* (Catálogo). Barcelona, C.R.C. Galería de Arquitectura 1986, p. 29.

72. *Boletín de Información de la Dirección general de Arquitectura*, Madrid, julio 1950.

73. J.S.M. *El funcionalismo y la nueva plástica*, en José María Sostres: *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia, Colegio de Aparejadores/Galería-Librería Yerbaj/Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma 1983. p. 28. El fragmento se reproduce respetando los propios subrayados de Sostres.

74. Estos pormenores se explican de un modo sistemático en el artículo de Paloma Barreiro: “J.A. Coderch y el Grupo R”, *Arquitectura*, n. 268, septiembre-octubre 1987, pp. 104-113.

Esta renovación que se vislumbra asociada a la corriente organicista es una respuesta inevitable. La formación de Sostres en la tradición de la historia del arte culturalista recibida de Ràfols lo lleva a formular la reclamación del “alma de la época” (zeitgeist) y a considerar, tras la descripción de las causas de todo ello, que lo que se denomina arquitectura moderna ha completado su primer ciclo, correspondiente a la arquitectura funcionalista. La nueva plástica es la que corresponde a la recuperación de las coordenadas de lo propio, lo subjetivo y lo sentimental. Y al concluir este trabajo, ya anuncia, como es frecuente en sus textos, el motivo principal de su próxima reflexión, que estará dedicada a la noción de ‘Arquitectura monumental’, la gran interrogante en Sostres, que explica sus aproximaciones teóricas y sus métodos de trabajo futuros.

Este planteamiento reflejaba la síntesis entre las posiciones de Zevi y el esquema propuesto por Sartoris en sus publicaciones recientes, entre las que destacaban su nueva obra, la enciclopedia de la arquitectura moderna en su primer volumen consagrado al orden y clima mediterráneos⁷⁵, precedido por el pequeño volumen solemnemente dedicado a la posición de la arquitectura y de las artes en Italia, bajo el rótulo de “NO”, recordando el juego crítico provocativo utilizado por Pietro Maria Bardi en la famosa exposición que sobre el movimiento racionalista italiano habría de inaugurar en 1931 el compromiso de la arquitectura italiana con el racionalismo⁷⁶. El volumen recogía tres escritos de Sartoris “La pittura”, “La scultura” e “L’architettura”, acompañados por dos láminas: la axonometría de la “casa del poeta” de Sartoris, colocada en el capítulo sobre la escultura, y el plano de volumetrías de la ciudad universitaria de Plzen-Purkinov de Havlíček. En el capítulo sobre la arquitectura Sartoris parte de un breve análisis de las causas de la crisis italiana de la inmediata postguerra. Se centra en la contraposición entre los seguidores de Wright (el paradójico romántico, la evasión de las intuiciones mecánicas del siglo, la anticipación de una arquitectura democrática) y los de Le Corbusier (la razón extrema, la sociedad maquinista, la arquitectura autoritaria). En este debate, Sartoris propone el equilibrio de los artistas “independientes” italianos a los que nombra: es en realidad la tesis de un regionalismo crítico basado en la idea de la mediterraneidad.

Esta publicación coincidía con la aparición de *Mecanisation takes command* (1947) de Giedion, que como otras publicaciones del momento era una hipótesis sobre el origen del Movimiento Moderno, aunque el historiador suizo lo explicaba como un estudio de las relaciones entre razón y sentimiento en la modernidad. Este es un argumento central en la obra escrita de Sostres, pero es desde luego una reclamación general en el momento del fin de la guerra. Al proyectar su interés crítico hacia la figura de Gaudí, Sartoris pone en práctica un enfoque muy adecuado al momento que vive en general la reconstrucción europea. El proceso se había programado de manera sistemática aprovechando la visita de Sartoris de noviembre de 1949 donde debía pronunciar una conferencia sobre Leonardo por invitación del Conferencia Club que organizaba entonces sus actos en el Hotel Ritz de la ciudad, y una conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica acerca de Urbanismo, mientras se preparaban los trabajos de un futuro plan de la ciudad que entonces gestionaba el arquitecto Manuel Baldrich Tibau. En la sede colegial se exhibía la muestra sobre viviendas económicas resultado del concurso convocado durante el verano. El contacto con el Vizconde de Güell producido durante esos días, permitió organizar una visita programada a diversas obras en la que participó también el archi-

75. *Encyclopedie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens* (I volumen). Milano, Ulrico Hoepli Editeur, 1948. 1ª edición. Introducción de Edmond Humeau. Prefacio de Le Corbusier. 523 páginas, 510 ilustraciones en b/n, 3 cromotipos de las axonometrías de la “casa ideale dell’architetto”.

76. *No. Posizione ... Op. cit.*, pp. 7-48.

tecto Bonet Garí. Tras ella, un nuevo encuentro con el Vizconde en el Real Círculo Artístico permitió organizar a su vez la consulta del fondo documental del fotógrafo Gomis para localizar material relacionado con Gaudí, antes de visitar el Palacio Güell y finalizar con una cena en casa de Bonet Garí a la que también fue invitado Puig i Cadafalch.

En todas estas actividades está presente la programación de Sostres, que poco tiempo después explicará el valor de la fotografía en la operación de recuperación de la figura de Gaudí:

La fotografía ha sido el gran auxiliar de la Arquitectura y sin ella, por otra parte, no podría presentarse la obra de un arquitecto tal como en la exposición que nos ocupa. La fotografía, además, ha influido considerablemente en la evolución de la Arquitectura, como simultáneamente sucedía con las demás artes figurativas desde el impresionismo al cubismo. Es interesante en la Exposición Gaudí seguir a través de la fotografía esta “forma de ver” que nos ha proporcionado el objetivo, desde las primeras fotos contemporáneas del archivo Mas, descriptivas, virtuosas, equilibradas de contraste de luz y en las que la influencia del arte abstracto condiciona técnica y tema y los valores espacio-tiempo, así como una conciencia clara del objeto⁷⁷.

Su contribución personal y su aportación fueron esenciales en el redescubrimiento de la figura de Gaudí. Sostres explicó el sentido de esa restauración teórica en dos artículos, uno dedicado a la figura de Nikolaus Pevsner —que visitaría Barcelona con ocasión de las conmemoraciones de Gaudí en 1953— y otro más general acerca de las etapas históricas de la recuperación del arquitecto catalán⁷⁸. De hecho, Sartoris profundizó en esta vía de apoyo a la figura de Gaudí, siguiendo el argumento propuesto por Sostres de considerarlo el primer creador contemporáneo de la tradición del surrealismo en calidad de precursor. En el caso de Sartoris esta campaña de difusión comenzó con ocasión de la Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar. En el debate correspondiente a la sesión del 21 de septiembre, dedicada al tema presentado por Sebastià Gasch sobre “El surrealismo pictórico”, leído por Santos Torroella, siguió una intervención de Baumeister situando el origen del surrealismo “moderno” en la figura de Giorgio de Chirico. En una nota mecanografiada, Sartoris recogió los dos puntos de su réplica a Baumeister en las que precisó el grado de intencionalidad creativa que cabe atribuir a Gaudí en el descubrimiento de esta noción estética, reflexión que quedaría vinculada a las conclusiones del congreso:

1. Le surréalisme “moderne” ne commence pas avec Giorgio de Chirico, mais avec Antonio Gaudí.
2. En ce qui concerne la découverte de l’inconnu, que l’artiste trouve parfois en dérivant du but qu’il était fixé, ce qui est possible pour la sculpture et la peinture ne l’est pas pour l’architecture. L’architecte novateur qui, outre que dessiner, matérialiser et exposer des idées, construit également, est obligé de trouver à l’avance l’inconnu, car il doit lui donner une forme palpable avec des capitaux et des matériaux solides qui ne lui appartiennent pas. Il ne peut pas facilement expérimenter ou refaire une oeuvre réellement commencée, c’est-à-dire en construction. J’en reviens à Gaudí. Quand il a voulu donner l’expression exacte de son surréalisme, il à, par exemple, concrétiser ses énigmes en édifiant une toiture. Lorsque l’architecte ouvre une oeuvre, il doit tout d’abord en prévoir les fondements pour qu’elle puisse tenir debout. Gaudí a pu refaire une partie de certains détails de son oeuvre, mais jamais le plan général, car l’édifice est basé sur des fondations qu’on peut difficilement ou à un prix énorme (ce qui serait d’ailleurs contraire à un clair raisonnement) abolir et substituer. Est-il logique et possible, de demander par exemple à un céramiste de changer ses formes quand celles-ci sont déjà en pleine fournée? Ce qui fait la différence entre l’architecture [sic] novateur et l’ingénieur, c’est que l’architecte connaît son inconnu, lorsqu’il a l’intuition du béton armé, alors que de ce même béton l’ingénieur n’en connaît que le calcul⁷⁹.

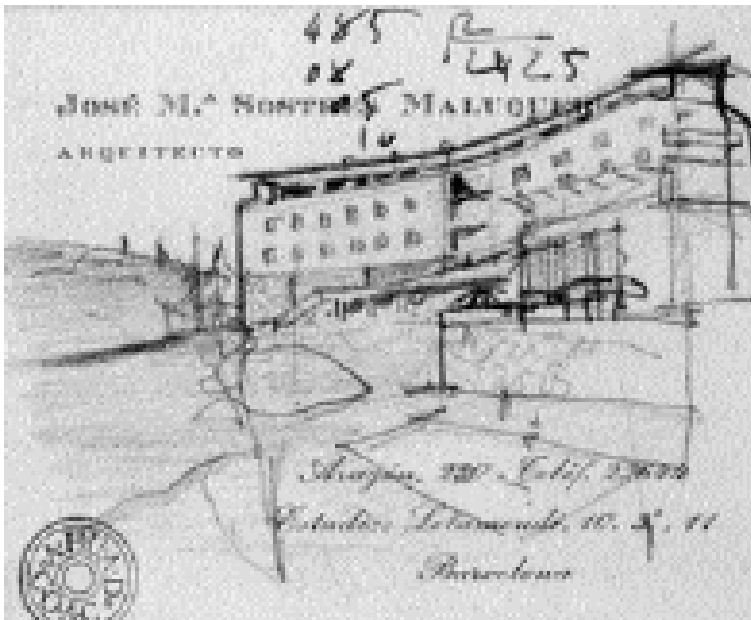
77. SOSTRES, José María. “Gaudí a través de la exposición Gaudí”, *Opiniones sobre arquitectura*, p. 75.

78. SOSTRES, José María. “Nikolaus Pevsner, primer historiador de la arquitectura moderna”, en *Opiniones sobre arquitectura*, pp. 43-50. (publicado en *Destino* [Barcelona] mayo 1952); y, “Cronología gaudinista en tres tiempos”, pp. 51-55 (publicado en *Cúpula* [Barcelona] n. 39, 1953).

79. “Résumé de 3 réserves faites par Alberto Sartoris en réponse au premier exposé de Willi Baumeister dans le jardin du Parador à Santillana”. Texto mecanografiado. (ADS-EPFL).

Segunda semana de arte en Santillana del Mar. Santander, Ed. Escuela de Altamira, 1951. (En colaboración con: Baumeister, Santos Torroella, Vivanco, Guillermo de Torre, Ventura Doreste, Carla Prina, Stubbing, Goeritz, Ferrant, Llorens-Artigas y Serra) 8 ils.

Sostres: Hotel en el Montseny.



Por su parte, Sostres propone la recuperación de la figura de Gaudí como parte de un ambicioso proyecto de refundación moderna de la arquitectura catalana. En la correspondencia que sigue a la primera carta, diversas precisiones contribuyen a perfilar el momento. No es extraño en un arquitecto represaliado por sus convicciones ideológicas, que ha debido esperar a 1946 para obtener un título que sus correligionarios de escuela habían obtenido seis años antes. Sostres cree en los grupos, en lo colectivo, en los procedimientos.

EL PROCESO DEL PROYECTO COMO ACTIVIDAD CRÍTICA: SOSTRES Y SARTORIS

La práctica de publicar la obra es un apoyo crítico esencial en el proceso, que ha comenzado con algunas menciones en su artículo reciente de Sartoris sobre la arquitectura catalana:

Je suis vraiment touché par l'attention que vous prenez a notre architecture en vous remerciant bien de votre gentillesse de citer mon nom dans un article. J'aime à ce propos vous faire connaître quelque chose de ma modeste production (une oeuvre recente, un Hotel d'Haute montagne. C'est un avant projet, et maintenant je travaille sur le projet definitif). Je serais très content de savoir votre sincère opinion. Dans ce moment je n'ai pas à ma disposition de photos de mes oeuvres (peu nombreuses, vraiment)!⁸⁰

El hotel de montaña no es otro que el proyecto nunca realizado de hotel en el Montseny, en el que trabajó durante años hasta 1954 sin la confirmación de que finalmente pudiera ser realizado. Los bocetos y dibujos de trabajo, algunos de viajes, otros de soluciones estudiadas a partir de repertorios fotográficos como los libros de Sartoris, permiten verificar unas fuentes que proceden de sus contactos en los años de formación en la Escuela de Arquitectura (43-46) con Ico Parisi y con Mario Radice. Ambos son dos miembros activos del

80. Sostres / Sartoris, Barcelona 21 de agosto de 1949. Carta manuscrita en francés. (ADS-EPFL).



Quadrante n. 35, (Documentario sulla Casa del Fascio).

famoso Grupo de Como en el que también se encontraban Terragni y una vez más Sartoris. En realidad Parisi se había dado a conocer gracias al reportaje fotográfico que había preparado sobre la Casa del Fascio de Como para el número monográfico que le había dedicado la revista de Bardi *Quadrante*⁸¹. Este número se había editado como reacción a las acusaciones de plagio que habían dirigido los sectores oficiales de la arquitectura del régimen contra dos obras de Terragni: el edificio Novocomum y la Casa del Fascio de Como. Además existía la polémica suscitada por las críticas vertidas contra el pabellón oficial de Italia en la Exposición Universal de París de 1937, que remedaba las obras de Terragni en una burda imitación. Parisi había contribuido en la defensa de la obra de Terragni preparando un burlesco fotomontaje a propósito del pabellón, que criticaba colocando una escalera de bomberos como única solución para el acceso de los visitantes. Su grado de implicación con la obra y la memoria de Terragni era compartida por otros miembros del grupo, como el arquitecto Cesare Cattaneo, desaparecido el mismo año 1943, con quien además compartía la aspiración a proponer una versión renovada de la tradición moderna del Mediterráneo en clave elementarista.

No fue casualidad, que cuando Sartoris editó la primera versión de su itinerario gráfico en 1932, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, recurriera al término de funcionalismo en sentido purista. Había escogido para el título la expresión “Elementos”, que reunía al mismo tiempo la voz teosófica y pitagórica, de resonancias suprematistas, del término en Van Doesburg (elementarismo) y la referencia al título del trabajo de Euclides, en cuyo libro VI se encontraba la primera definición histórica de la razón más tarde denominada ‘divina proporción’⁸².

Comunicar la belleza a través del orden, la armonía, el ritmo y la proporción, elementos que en la naturaleza son los que más se aproximan a la perfección, es una investigación que abarca indistintamente todas las artes, entre las cuales, por ello, no existe jerarquía. Esta contribución del grupo lombardo es el cumplimiento de una de las grandes propuestas de la modernidad que permanecía vigente, y retomarán los CIAM a partir de 1947, la ansiada integración de las artes en un proyecto común, dado que los congresos sucesivos de Bridgewater (1947) y Bergamo (1949) lo confirmaron inmediatamente.

El contacto de Sostres se produce en el momento de máximo interés hacia la figura de Terragni —que Parisi le transmite— tras su dramático suicidio, al que siguieron adhesiones y contribuciones a su memoria confluyendo en los actos programados en el año 1949, pocas fechas después de la conferencia de Sartoris en Barcelona⁸³.

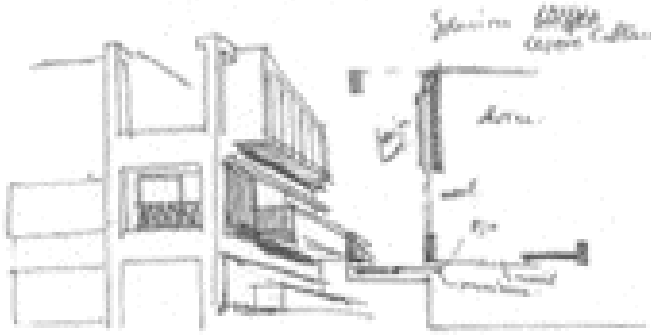
Se podría estar de acuerdo con las impresiones recogidas en diversas publicaciones por Giulia Veronesi, próxima a muchos de estos personajes, cuando algunos años después del fin de la guerra escribía, (...) “intorno al critico Sartoris e all'architetto Terragni si raccoglieva il gruppo de Como (Rho, Radice, Badiali, Galli e Prina), politicamente omogeneo in un rigoroso conformismo (...)”⁸⁴. La reacción del grupo se produjo tras la brillante etapa compartida con Persico y la experiencia de las exposiciones promovidas en la Galleria del Milione en apoyo de artistas abstractos sujetos a situaciones de amenaza debido a la persecución a los artistas de vanguardia y a los judíos. La desaparición de Persico, coincidente en un trágico paralelismo con la guerra española, había

81. *Quadrante* –Documentario sulla Casa del Fascio de Como- (Roma) n. 35, año XIV, octubre 1936.

82. Euclides, *Elementos*, libro VI, 3ª definición: *Una recta se denomina cortada en razón extrema y media cuando, toda completa es al mayor de los segmentos, como el mayor con relación al menor.*

83. AA.VV. *Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni*. Salón del Broletto (Como, 27 julio-10 agosto 1949). Como julio 1949. Sartoris había perteneció al Comité ejecutivo junto con Parisi y Mario Radice, autor de algunos murales del complejo.

84. AA.VV. “*L'arte astratta nei paesi occidentali*”, *L'arte moderna*. Fatelli Fabbri Editori. 1967, n. 52, vol. VI, Giulia Veronesi.



Sostres: Boceto analítico sobre la Casa Cernobbio de Cattaneo.

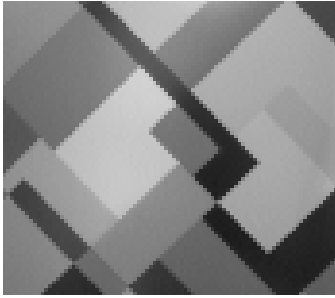
sido el premonitorio anuncio de la radicalización que sobrevino hasta 1943. Las leyes raciales y las posteriores persecuciones afectaron a los sectores más comprometidos con las tendencias modernas europeas. La respuesta había sido la constitución del grupo y el incremento de las actividades culturales, en una confrontación virtual que tenía lugar en la escena cultural, una versión de contraofensiva basada en la calidad de la producción y en su carácter frenético tanto como en la unión de sus promotores.

Sostres conoció los efectos de tales planteamiento en un buen número de obras de Terragni: Edificio Novocomum (1928), Casa del Fascio de Como (1933-36), Asilo Sant'Elia (1932-37), villa Bianca en Seveso (1936-37) o la casa Giuliani-Frigerio (1939). Pero también obras realizadas en colaboración, como la casa Ghiringhelli (1933-34), los edificios Rustici (1934-35) o la casa Lavezzari (1934-35) con el arquitecto Pietro Lingeri; o la Casa del fascio de Lissone (1936-37) con Carminati.

Cesare Cattaneo (1912-43), el último de sus discípulos, autor del edificio de Cernobbio, había estudiado el tema de la proporción armónica. Había aplicado el método de la sección áurea como procedimiento científico que posibilita que ninguna dimensión ni forma geométrica quede fuera de un riguroso control matemático. Sobre esa base trabaja Sostres durante los meses en los que elabora las sucesivas propuestas para el Hotel en el Montseny, en el que hay un continuo retomar el esquema proporcional del proyecto de Cattaneo para la casa de Cernobbio. Es este un procedimiento que se puede estudiar de modo comparado en algunas obras de Sartoris y en la serie de proyectos que realizó Sostres durante estos años.

Como miembro del Grupo de Como Sartoris realizó durante los años 30 un conjunto de estudios sistemáticos sobre los pintores abstractos. Es el momento de las grandes exposiciones sobre la abstracción y la constitución del 'Gruppo Primordiale' en 1936⁸⁵. Los pintores que se reúnen en torno a la Galería del Milione y los arquitectos Terragni, Sartoris y Cattaneo han realizado un proceso de disolución del objeto a través de un trabajo colectivo en una etapa que transcurrió entre 1936 y 1943. Partiendo de estudios de composición en figuras geométricas elementales, puntos, rectas y superficies rectangulares y cuadradas, tales elementos son subordinados a reglas de combinación según la razón de proporción de la sección áurea, reglas en las que el color se incorpora como un elemento activo. Su equivalente en el trabajo tridimensional es la construcción de un espacio cartesiano que se hace visible en virtud de la posi-

85. El mejor documento de la experiencia es la única publicación que lograron producir bajo el título de "Valori Primordiali" (Dir. Franco Ciliberti). *Volume I. Orientamenti sulla creazione contemporanea*. Roma-Milano: Edizioni Augustea, febrero 1938: Obras de Birroli, Campigli, Carrà, De Chirico, Fontana, Funi, Ghiringhelli, Licini, M. Marini, A. Martini, Marussig, Morandi, Radice, Reggiani, Rho, Rosai e Soldati. Arquitecturas de Cattaneo, Figini, Lingeri, Pollini, Sartoris y Terragni. Textos de A. Banfi, M. Bontempelli, A.G. Bragaglia, C. Carrà, S. Catalano, F. Ciliberti, R. De Grada, M. Gallian, A. Ghiron, R. Gualino, G.F. Malipiero, G. Prampolini, P. Ravasenga, E.N. Rogers, S. Quasimodo, B. Ricci, F. Torrefranca y G. Tucci.



Sartoris: Casa para el Dr. Breuleux. Motivo plástico.

ción que ocupan esos elementos en el espacio, que es el equivalente del color en el trabajo plástico sobre una superficie.

Particularmente Sartoris estudió las obras de estos pintores y realizó diversos artículos críticos que se publicaron sucesivamente en el Boletín de la galería y más tarde en la revista romana *Origini*. Las axonometrías de Sartoris partieron de proyectos plásticos elementaristas inspirados en la diagonal, método propuesto por van Doesburg para experimentar la función dinámica del espacio. Esta propuesta se inició en el caso de Sartoris en los proyectos de casa para el poeta Henri Ferrare, y la casa-estudio para el pintor Jean Saladin van Berchem en Auteuil, proyecto-manifiesto de una nueva estética. Los estudios sobre los sistemas de composición de los pintores abstractos de Como se iniciaron con la figura de Mauro Reggiani, a quien dedicaron sendos artículos Sartoris y Carlo Belli⁸⁶. Esta propuesta de trabajo colectivo fue explicada pocos meses después⁸⁷. A esta presentación siguieron los estudios sobre Mondrian, Manlio Rho, Mario Radice, Luigi Veronesi, Atanasio Soldati, Marcello Nizzoli, Carla Badiali, Carla Prina, y terminando significativamente la serie, Vordemberge-Gildewart cerrando el año 1942⁸⁸.

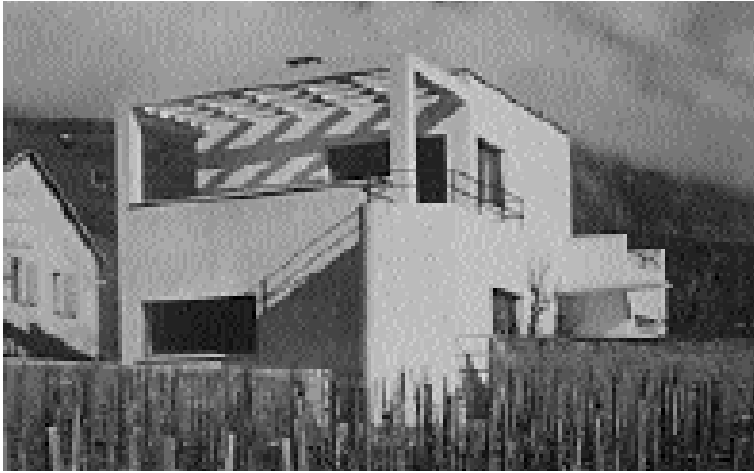
En los documentos originales de la colección del arquitecto se encuentran analizadas las composiciones de los pintores desde el punto de vista de las reglas de proporción. Algunos de estos estudios fueron posteriormente aplicados por Sartoris en los esquemas de composición de las plantas de sus viviendas de la época. A los dos primeros proyectos-manifiesto siguieron la casa para el Dr. Breuleux (1930), y otros proyectos posteriores pertenecientes a la modalidad de las casas de artistas como la de la pianista Selhofer en Lansquinez, Saint-Sulpice (septiembre 1936), y la del esquiador Gentinetta en Chexbres (febrero 1937). Su versión definitiva de este tipo de proyectos fue la casa ideal del arquitecto. Proyecto para Florencia (1941-2) que ilustró a partir de ese momento diversas publicaciones. Pero los planteamientos de Sartoris cobraron mayor corporeidad en la casa para la viticultora Morand-Pasteur en Saillon, que es una obra central en el estudio de las relaciones entre idea y realización. La construcción de una casa en la zona de viñedos de Martigny tenía una significación particular en el entorno propuesto, ya que la zona fue considerada en la época como de interés nacional y se adoptó el acuerdo de proteger de manera institucional el paisaje agrario y sus cultivos tradicionales, entendiendo que la producción del vino procedente del sistemático aprovechamiento de las laderas mediante los viñedos, proporcionaba al mismo tiempo una producción considerada como parte de la tradición cultural del país y al mismo tiempo permitía mantener unos rasgos característicos del paisaje de la zona. La construcción de una vivienda moderna para un cliente relacionado con una actividad tradicional conectaba con ciertas consideraciones sobre el significado de las villas modernas "clásicas". Una arquitectura representativa de los gustos de un cliente relacionado con actividades tradicionales en contacto directo con una naturaleza ordenada.

El proyecto tuvo eco en Italia con ocasión de la VI Triennale de Milán, en la que fue expuesto como obra representativa de arquitectura italiana, criterio con el que fue comentado más tarde en la revista "Domus" en 1938. La descomposición de los volúmenes permitía una adaptación del edificio a un terreno de gran pendiente y disponer un ángulo de la casa en las dos direcciones más pintorescas de las que se beneficiaba, abriendo los huecos y la pérgola

86. *Il Milione* -Bollettino della galleria del Milione, n. 47, Milano, abril 1936: Alberto Sartoris y Carlo Belli (introducciones), "Mostra personale di Mauro Reggiani-Galleria Genovese d'Arte", folleto-catálogo de la exposición, Milán, 28 abril-14 mayo.

87. *Nuestra arquitectura* 9 (Buenos Aires) n. 86, año 7, septiembre 1936: Alberto Sartoris, "La Architettura Nuova y el Elementarismo Pictórico", pp. 324-327.

88. Los artículos se sucedieron desde 1937 hasta 1942 en la revista *Origini -Quaderni di segnalazione* (Roma) n. 8-10, año I, octubre 1937: Alberto Sartoris, "Mondrian", pp. 10-11, 1 il. (p. 9)/ n. 1-2, año IV, noviembre-diciembre 1939: "Manlio Rho pittore astratto giocondo", pp. 8-10, 2 ils./ n. 3-4, año IV, enero-febrero 1940: "Mario Radice", pp. 6-7, 1 il./ n. 8-9, año IV, junio-julio 1940: "Luigi Veronesi", pp. 8-10, 2 ils. / n. 10-12, año IV, agosto-octubre 1940: Alberto Sartoris, "Atanasio Soldati", pp. 9-10, 2 ils. n. 3-4, año V, enero-febrero 1941: "Verità di Marcello Nizzoli", pp. 8-11, 3 ils. / n. 5-6, año V, marzo-abril 1941: "Osvaldo Licini archipittore", pp. 8-11, 2 ils./ n. 3-4, año VI, febrero-marzo 1942: Alberto Sartoris, "Carla Badiali", pp. 10-11, 1 il./ n. 6-7, año VI, mayo-junio 1942: Alberto Sartoris, "Interpretazione di Aristide Bianchi", pp. 8-9/ n. 8, año VI, julio 1942: Alberto Sartoris, "Carla Prina (pittrice delle trasparenze)", pp. 8-9, 1 il. / n. 1-2, año VII, Roma, noviembre-diciembre 1942: "Vordemberge-Gildewart pittore germanico", pp. 5-6.



Sostres: Casa Agustí.

Sartoris: Casa Morand Pasteur en Saillon.

principal hacia estas panorámicas espectaculares. En el ángulo opuesto, la casa se cerraba al entorno, abriendo perforaciones según la conveniencia del uso interno, siempre de pequeñas proporciones. El interior fue programado mediante el método cromático-dinámico de Sartoris, estableciendo una diferenciación de los diferentes planos en función de su orientación con respecto a la luz, e identificando a través de esta selección de color los diversos elementos que proporcionaban orden al espacio interior. La propuesta se convirtió en una de las primeras serigrafías editadas de la obra de Sartoris.

Y como continuación de esta etapa de búsqueda destaca la Casa-estudio para los dos pintores De Grandi en Corseaux (1938-39). En este caso, el módulo se componía de dos bloques maclados permitían independizar el volumen principal de la vivienda destinado al estudio de los pintores y perpendicular a éste, el volumen en el que se distribuyen los usos domésticos en las dos plantas. La autonomía que alcanzan los huecos en todo el desarrollo de fachadas se acentúa en este caso, al acristalar un plano continuo ubicado entre ambos volúmenes para garantizar iluminación suficiente a la zona de trabajo de los pintores.

En el caso de Sostres se observa un proceso equivalente pero de dirección inversa. En términos de Giedion, cabría decir que se desarrolló desde la morfología a la sintaxis, o desde la lectura a la escritura. Sostres aspira a alcanzar un procedimiento de proyectación basado en conceptos ciertos. Su Casa Agustí (1955) es un estudio de las fórmulas más conocidas del funcionalismo, que guarda ciertos paralelismos con las casas de Sartoris más recientes y con obras producidas en Gran Bretaña, divulgadas a través de la revista *Architectural Review*. Sin embargo hay otra investigación que transcurre paralelamente en los bocetos y estudios previos de la colección dedicada a la Ciudad Diagonal que se inspiraron en las propuestas lombardas sobre la función dinámica de la diagonal, expresión buscada por Sostres por sus inevitables asociaciones con la historia urbanística de la ciudad de Barcelona: Casa Alonso, Casa Iranzo, Casa Moratiel, Casa Elías y la Casa Ayala. Diversas combinaciones que parten de estudios de obras conocidas de Mario Radice, y estudios de dimensiones lineales y superficiales junto con esquemas de proporciones llenan las planas en las que trabaja para estas viviendas.

Las expectativas que Sartoris tiene cifradas en la nueva arquitectura catalana han sido objeto de un artículo publicado en Suiza⁸⁹, que impresiona a Sostres dadas las limitadas circunstancias en las que realiza su obra aún escasa: (...) “en pensant à votre bon désir d’encourager un jeune architecte, debutant et presque inconnu du public. J’espere vous montrer encore des photos de mes projets réalisés”⁹⁰. Al finalizar el año transmite sus mejores deseos a Sartoris, que atribuye también a todos los arquitectos de Barcelona en agradecimiento a su contribución: “Pour nous les architectes de Barcelona, l’année que nous avons passé est symboliquement signalée par votre presence parmi nous, et par les idées que vous avez exposées. J’espère que l’année prochaine sera celle de la collecte et nous serons contents de voir les effets salutaires de vos orientations”⁹¹.

La cosecha que espera obtener tanto en obra construida como en repercusión crítica aún tardaría en producirse. Finalizando el año 1954, Sostres escribe a Sartoris acompañando el envío de material fotográfico correspondiente a la Casa Agustí que entonces está en fase de acabados, con destino a una publicación de la que se habla: “Me alegro sobremanera que se haya interesado por mi casa de Sitges y le envío algunas fotos para que escoja las que más le convengan si es que todavía estamos a tiempo de que puedan ser publicadas en su libro. Agradezco especialmente las palabras de estímulo en relación con esta pequeña obra mía”⁹². En realidad la obra que se menciona es la versión actualizada de la enciclopedia, en su tomo dedicado al orden y clima mediterráneos. Sin embargo, la publicación apareció mucho tiempo después, en 1957, paralelamente a la edición del volumen correspondiente al orden y clima nórdicos. El envío del reportaje realizado por Catalá Roca permitirá a Sartoris escoger 4 fotografías que someterá a sus habituales procesos de reenquadre e incluye también dos plantas que se incorporaron a la versión renovada de la obra⁹³.

ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA: MONUMENTALIDAD MODERNA Y PROFECÍA

Cuando Sostres inicia su serie de trabajos para la propuesta de promoción de Ciudad Diagonal, y mientras trabaja simultáneamente en otro proyecto virtual por entonces, el Hotel en el Montseny, se está proponiendo un método de trabajo del que afortunadamente disponemos hoy de algunas claves.

En esta etapa que transcurrió aproximadamente hasta 1955, su proceso es el de un ermitaño que se comunica a través de dobles miradas hacia lo que sucede y hacia su propio trabajo. Es al mismo tiempo el escéptico en su contemplación del presente y el utópico que solamente confía en el futuro. Estos trabajos no están pensados para ese momento exacto, ni siquiera para existir en la realidad.

La reciente recopilación de algunos de sus textos explica la verdadera intención del conjunto de proyectos en un pasaje titulado, “Els monuments de Totxana”⁹⁴. Tras advertir que ya era bastante el haber producido tales estudios, el haberlos fotografiado y el haberlos publicado, establece una comparación con el significado que tienen para todos los arquitectos las obras producidas y acabadas. A partir de ese momento, la inquietud se vuelve hacia la obra que espera a ser proyectada. Y por ello comenta a continuación el caso reciente —el

89. “Misura dell’architettura catalana”, *L’Illustrazione Ticinese* (Basilea), 24 septiembre 1949, 4 ils.

90. Sostres / Sartoris, Barcelona 20 de octubre de 1949. Carta manuscrita en francés. (ADS-EPFL).

91. Sostres / Sartoris, Barna dia 20 (diciembre). Carta manuscrita en francés. (ADS-EPFL).

92. Sostres / Sartoris, Barcelona 28 diciembre de 1954. Carta mecanografiada en español con membrete y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).

93. *Encyclopedie de l’architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens* (I volumen). Milano, Ulrico Hoepli Editeur, 1957. 2ª edición. Dedicatoria: “A don Francisco Prieto-Moreno y Pardo, Directeur Général de l’Architecture, pour l’artiste et pour l’ami dévoué”. Dos encuadernaciones, en rústica y en tela. 683 páginas, 693 ilustraciones en b/n, tres cromotipos de las axonometrías de la “casa ideale dell’architetto”, índices de autores y de materias. Cubierta en papel, sobrecubierta verde, títulos en blanco. Texto de Sartoris (fechado en 1946-47) en francés, de 133 páginas; los capítulos llevan los mismos títulos de la primera edición; el último dedicado al repertorio de los principales innovadores de los siglos XIX y XX, siglo en el que aparece Gaudí, mientras que desaparecen Pagano, Bosio y Banfi.

94. SOSTRES, José María. *Ciudad Diagonal (...)*, pp. 7-8.

texto podría haber sido escrito en 1973-74— de la muerte del escritor Ignasi Agustí, que ha provocado inmediatamente una serie de modificaciones de su obra más divulgada de esta etapa: “Aquesta fi estava prevista. En certa manera ha estat preferible. (...) ans al contrari, si en queda el testimoni fotogràfic es conservarà en el futur la seva aparença fresca i nova —en plena joventut—, tan difícil de conservar en un edifici, que en definitiva estava destinat a ésser un exemple i, en aquest sentit, ja havia complert el seu objectiu”.

Walter Benjamin había advertido de la condición trágica de la arquitectura en el último capítulo de su ensayo fundamental sobre el arte en la era de los medios de masas⁹⁵,

(...) la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad.

Todo está condenado a desaparecer. Del arte griego solamente nos quedan sus reglas. Y dado que la arquitectura es una actividad en la que se producen todas las comprobaciones necesarias,

En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación.

Describe una característica propia de la arquitectura a través de las categorías opuestas en Wölfflin de lo háptico o táctil y lo óptico. (...) “Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente”.

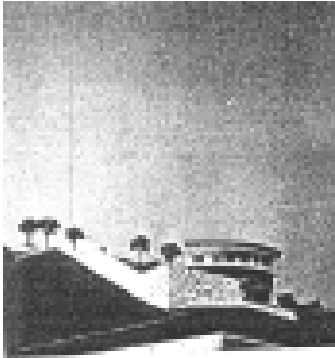
Sostres escogió como misión la del crítico, que piensa en lo que más conviene a los procesos que se viven. Sus escritos, sus conferencias, sus dibujos y sus proyectos realizados responden al método de quienes vislumbran su tiempo con ojos críticos y mirada profética. La arquitectura, como la vida humana obedece a reglas que garantizan su supervivencia, pero su condición ha cambiado. La monumentalidad es contradictoria con los presupuestos de una arquitectura que se reclama de la utopía y de procedimientos empíricos siempre cambiantes para servir al modelo de un presente continuo: “Aquesta visió efímera de l’arquitectura como a no-eterna em torna la qüestió d’entrada: “Com ha d’ésser la monumentalitat actual?” Monument o Art-conceptual?”⁹⁶

Haciendo suyo el aprecio por lo visual y fragmentario frente a lo táctil que solamente estaría dirigido a la costumbre y el uso, una vez muerto su propietario, la Casa Agustí ha cumplido este ciclo. Permanecerá en la juventud pulcra de los reportajes realizados por Catalá Roca, que con toda intención ha sido el fotógrafo de las obras del Grupo R.


Finalizando el año 1952, un conjunto de postales navideñas ilustradas con motivos fotográficos de obras recientes son enviadas por arquitectos españoles a Sartoris. La colección resume el efecto producido en la arquitectura española por la presencia de críticos y arquitectos italianos que han abierto cuatro grandes vertientes en el panorama crítico de la producción del periodo 1949-

95. BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

96. SOSTRES, José María. “Els monuments de tot-xana”, en *Ciudad Diagonal... Op. cit.*



Facciadante, un cu
major obres per a
any 1953



Manuel Valls: Casa Abanico en el Tibidabo (Barcelona). Postal de navidad, 1952.

52: Arquitectura funcional de raíz mediterránea inspirada en ritmos compositivos matemáticos y trazados reguladores; arquitectura doméstica moderna inspirada en una tradición vernácula intemporal; arquitectura moderna organicista conectada con el empirismo nórdico; propuestas relacionadas con el diseño industrial y la prefabricación.

Francisco Cabrero remite una imagen de la fachada principal del Edificio de Sindicatos, los volúmenes hacia el Paseo del Prado que condensan la propuesta de Figini y Pollini para el edificio de oficinas y viviendas en via Broletto, Milán (1948-49), en realidad una reinterpretación del funcionalismo mediterráneo iniciado por Terragni en el emblemático proyecto de la Casa del Fascio.

Coderch escogió la fachada interior de la Casa Ugalde —proyecto de casa moderna que avanza del exterior vernáculo al interior de una depurada geometría deconstruida—, que sucedió a un delicado fragmento de peldaños y muros de la Casa Compte del año anterior, en realidad una versión más ligada al vernáculo intemporal.

Manuel Valls había realizado una estupenda maqueta de su obra más reciente, la Casa Abanico o Casa en el Tibidabo en Barcelona, representativa del efecto del empirismo nórdico en la arquitectura catalana del momento.

Carlos de Miguel envía la conocida imagen de las viviendas económicas para pescadores en el Perellonet (Valencia) que ha realizado aplicando la patente escogida por el Instituto Nacional de la Vivienda en diversas iniciativas repartidas por la geografía española, como las viviendas en Palma del Río (Córdoba), realizadas por Rafael de la Hoz y José María García de Paredes.

Y Antonio de Moragas, retratado bajo la decoración mural realizada con tubos de neón en el Cine Arenas, representa la apuesta por la integración del concepto del diseño industrial en arquitectura.

EPÍLOGO: EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA, NEUTRA Y EL ORGANICISMO INTEMPORAL

Entre 1933 y 1936 se desarrolló en Italia un conjunto de investigaciones en torno al concepto de las arquitecturas anónimas de tradición vernácula en un itinerario litoral, en ocasiones continental, y en otras insular. El giro había sido propuesto por Pagano como conclusión de los trabajos presentados por el grupo de arquitectos racionalistas del Gruppo 7 en la V Trienal de Milán. El tema de la casa para un artista, motivo central del neoplasticismo, y síntoma del exacerbado narcisismo de esta versión del proyecto moderno europeísta había mostrado su distanciamiento del compromiso social y un horizonte estético que provocaba efectos de extrañamiento a las vías de la creatividad y el subjetivismo. Los elegantes ejercicios realizados por los arquitectos racionalistas comprometidos con el lenguaje de la abstracción habían conducido en 1933 a una retórica estilística moderna que motivó las duras críticas formuladas por Pietro Maria Bardi y por el crítico Edoardo Persico, proponiendo un cambio de dirección de las propuestas europeístas. El nombre de la revista *Quadrante*, con su referencia a las direcciones de los vientos desde el punto de vista de la

navegación anunciaba un proceso de búsqueda en un sentido abierto y en un contexto relacionado con el litoral mediterráneo. Dos culturas aparecían en este horizonte geográfico: la cultura clásica y la cultura árabe.

En ese contexto hay que entender el inicio de un conjunto de trabajos teóricos y de investigación iconográfica a través de procedimientos de viaje, apuntes y difusión en revistas. El encuentro del Patris en 1933 había propiciado miradas hacia la arquitectura del Egeo que permitían establecer nuevos métodos de un lenguaje también universal de las arquitecturas anónimas. Los primeros resultados se mostraron en la siguiente convocatoria, la VI Trienal del 36, organizada por Persico y Pagano. (...) “l’architettura è antiretorica, anonima, corrente, economica, chiara”. A Pagano se debió el montaje en la VI Triennale en 1936 de la sección que bajo el lema, *Funzionalità della casa rurale* recorría diversas modalidades de arquitecturas anónimas, en un ejercicio que paralelamente proponía el arquitecto Piero Bottoni en su película *Una giornata nella casa popolare*, experiencia propuesta tres años antes en la histórica convocatoria milanesa dedicada al tema de la casa.

El procedimiento de estudio era fotográfico y filmico, para hallar el resultado de esa vinculación entre paisaje, accidentes naturales, categorías arquitectónicas basadas en los fundamentos lógicos de la funcionalidad rural, racionalidad de la ordenación espontánea. La pureza de los conjuntos de arquitectura popular irradiaba el sentido de la experiencia colectiva al que se atribuía un valor moral y también se adivinaba que tras el estudio del proceso podría encontrarse un procedimiento de proyecto que resolviera el conflicto de la pertinencia de la forma lejos del problema del estilo.

Partiendo de un cierto enfoque darwinista, Rudofsky estaba interesado en una categoría hasta entonces despreciada de lo que cabría calificar como arquitecturas naturales, por su carácter espontáneo y por su vinculación al paisaje, a formas de vida en contacto con la naturaleza y en condiciones sociales de vida en comunidad⁹⁷. Pero también incluía un aspecto nuevo desde el punto de vista de la recepción emocional de la arquitectura, que se vinculaba con la noción de la pequeña escala y con el más reciente trabajo de Carl Jung, *El yo y el inconsciente* (1936). El planteamiento de Jung, creador de la teoría del inconsciente colectivo, incorporó a la psicología profunda muchos conceptos y arquetipos del mundo oriental que habían sido ignorados o desdeñados por la cultura racionalista occidental. Desde su explicación, el arte y la arquitectura serían expresiones simbólicas del modo de relación del ser humano con la naturaleza (realidad exterior), que en el inconsciente colectivo se transmite de modo generacional y afecta a los comportamientos cotidianos. Nuestro modo de relación con la realidad exterior se expresa a través de la arquitectura, que debe incluir sensaciones dirigidas a todos los sentidos.

Complementariamente, los trabajos del antropólogo André Leroi-Gourhan sobre los conceptos de radiancia e itinerancia como categorías de percepción del espacio en los seres vivos proporcionaban una explicación a los dos métodos de proyectación con los que experimentó la arquitectura moderna a partir de ese momento⁹⁸.

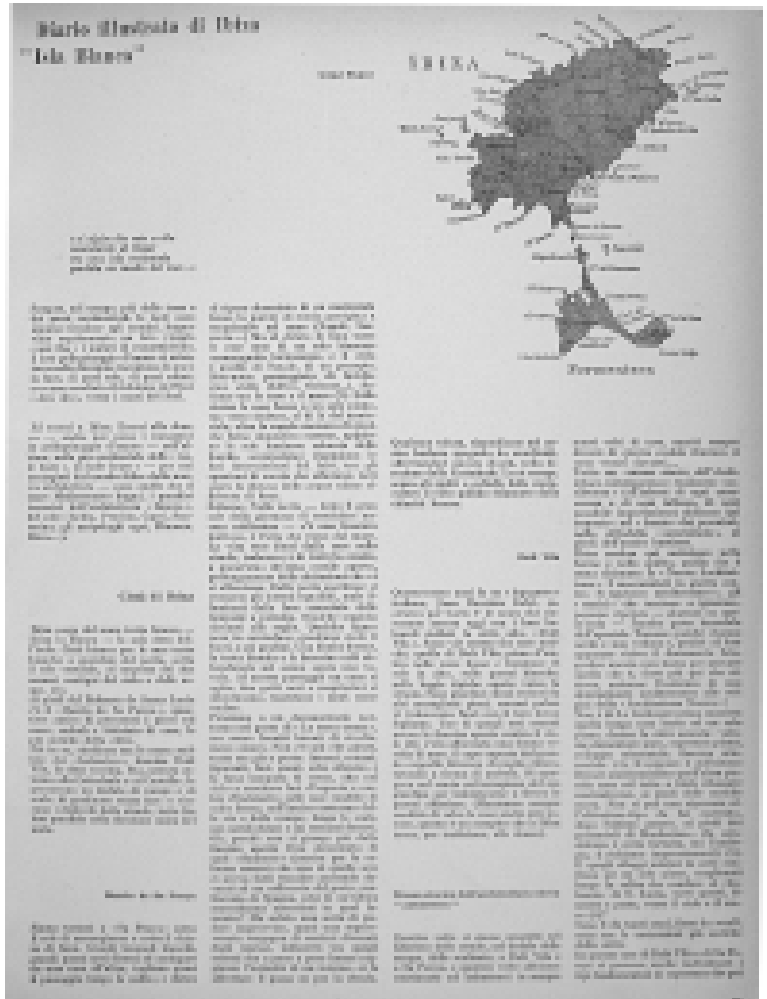
En este contexto las islas del Mediterráneo fueron un descubrimiento, así como determinados litorales continentales como los de Dalmacia, a los que se dedicaron algunas series de artículos e iniciativas editoriales permanentes,



Bernard Rudofsky: Giardino, stanza all'aperto. *Domus* n. 271.

97. RUDOFSKY, Bernard. *Constructores prodigiosos: apuntes sobre una historia natural de la arquitectura con especial atención a aquellas especies que tradicionalmente son relegadas o de plano ignoradas*. Mexico, Arbol, 2000. Su título original fue *The Prodigious Builders* (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977) donde recogía las conclusiones del proceso iniciado en los años 30 en Italia y de su vivienda en Ibiza.

98. Sobre estos pormenores y sobre el panorama científico de este proceso trata el prólogo de Josep Montaña a la edición española del libro de Sigfried Giedion: *La arquitectura fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.



como en el caso de Gio Ponti en las décadas de los años treinta y cuarenta. A partir de 1937 Ponti compartió algunos proyectos con el paisajista austriaco Bernard Rudofsky, cuyos primeros trabajos confluirían en 1964 en la exposición del MoMA bajo el título de *Architecture without architects, con el subtítulo de Buildings, like plants, that grow out of their surrounding land*. De ahí se desprendería que el estudio del conjunto de experiencias de las arquitecturas orgánicas como arquitecturas naturales podría proporcionar una ley universal, como sucedía con los descubrimientos científicos acerca de la estructura del cosmos. Estos eran aspectos que habían interesado a Richard Neutra en su experiencia de la Lovell House y también fueron estudiados por Rudofsky desde su llegada a Estados Unidos en 1947 en el ámbito de la relación entre salud e indumentaria que investigó en el MoMA.

Entre 1937 y 1939 en que se trasladó a Brasil, Rudofsky colaboró en diversas iniciativas relacionadas con las arquitecturas mediterráneas que publicaron diversas revistas italianas y que se convirtió más tarde en un tema recurrente bajo el título que finalmente le dio en su exposición neoyorquina. Años des-

pués, en octubre de 1951 la revista *Domus* publicó un documento de excepcional importancia en la formación visual española del momento. Se trataba del artículo de Luigi Figini sobre Ibiza, que realizaba un estudio sistemático sobre la isla como el que realizara años atrás, en 1936, para la Trienal⁹⁹. Las crónicas elaboradas con el método de los cuadernos de viaje se acompañan de unas planas impresas a sangre con un mosaico de imágenes fotográficas, un compendio panorámico que transmite la variedad de esa arquitectura, expresión del *genius loci* y de una noción autónoma de la forma y sus leyes de crecimiento.

El interés por todo este conjunto de experiencias es común a los dos arquitectos emblemáticos del momento, Alvar Aalto y Richard Neutra, cuyos viajes a Italia y España han dejado una estela de anécdotas relacionadas con el interés de ambos por el impresionante repertorio de las arquitecturas vernáculas, que pudieron conocer en sus condiciones originales de vida en comunidad y vinculación con el paisaje. Ambos arquitectos enseñaron a redescubrir las arquitecturas populares como caudal de experiencias a reconsiderar en el nuevo proyecto de la arquitectura moderna de raíces regionales. Representaba la creación de una nueva tradición que enlazara el modo de vida y el inconsciente colectivo con el sustrato cultural común de las arquitecturas del Mediterráneo, clásica y árabe, que se encontraban reinterpretadas en la edificación popular. Aparte de la conocida anécdota del rechazo de Alvar Aalto a conocer arquitecturas monumentales (y especialmente El Escorial, que se negó a mirar durante toda la visita) o arquitecturas de autores contemporáneos, y el continuo interés por todos los aspectos de la artesanía y la cultura popular española, se puede considerar que fue la visita de Neutra la que canalizó esta etapa en la dirección que inmediatamente adquirió tras uno de sus viajes a España, en 1952.

Richard Neutra impartió una conferencia en la Escuela de Arquitectura por invitación de la revista de Carlos de Miguel. En una anécdota contada por Fernando Higuera, entonces estudiante en la Escuela de Madrid, se explica el cambio de sentido del proceso de búsqueda: “Higuera recuerda el comentario de Neutra a un estudiante que le preguntaba acerca de las fuentes de inspiración de sus viviendas: Si hay algo que no entiendo es que ciertos arquitectos intenten aprender del espacio arquitectónico de mis obras, cuando la verdadera esencia espacial de mi trabajo esta extraída de los patrimonios arquitectónicos de España, especialmente la Alhambra de Granada”¹⁰⁰.

Esta fecha está relacionada con la experiencia de la estancia en Granada en octubre de 1952 con ocasión de la Sesión de Crítica organizada por el entonces Director General de Arquitectura Prieto Moreno, también responsable de la restauración del conjunto. Fisac reconoce que la principal consecuencia de aquella experiencia no fue el propio texto sino la espectacular visita programada por Prieto al recinto. Una escogida noche de luna llena en la que el grupo fue llevado a medianoche, habiéndose dado la orden de apagar todas las luces del recinto y de los barrios próximos. El recorrido realizado en silencio bajo la luz de la luna permitió experimentar esa arquitectura como estímulo a los cinco sentidos. El Manifiesto derivó de los cuatro escritos de conclusiones de grupos de trabajo distribuidos por Carlos de Miguel entre las temáticas de Formas (I), Construcción (II), Decoración (III) y Jardines (IV), que siguieron a las conferencias impartidas por historiadores del arte y arqueólogos que

99. "Luigi Figini, Diario illustrato di Ibiza 'Isla Blanca'", *Domus*, n. 263, noviembre 1951, pp. 43-27. Meses más tarde se publicó un artículo ilustrado sobre la casa de Rudofsky en Ibiza.

100. NAVARRO, María Isabel. "Desde el origen: La arquitectura de Fernando Higuera", *Basa*, n. 24, primer semestre de 2001, pp. 4-35. Publicación del Colegio de Arquitectos de Canarias (Santa Cruz de Tenerife).

como Emilio García Gómez proclamaban la autonomía plástica de la arquitectura árabe y la necesidad de estudiar sus cualidades originales. La interpretación que interesaba en el momento era la posibilidad de explorar en la tradición propia un sistema estético que como en el caso de la arquitectura árabe podía jugar el mismo papel que el japonésismo en la obra de Wright, ya que estaba en condiciones de proporcionar claves para una renovación contemporánea de la arquitectura española. Chueca recibió el encargo de fundir los escritos de los cuatro grupos y escogió el título de Manifiesto anunciando que era inminente un cambio revolucionario de la arquitectura española y que resultaban insostenibles los productos nacionales basados en un desvirtuado clasicismo y en un falso folclorismo. Fisac participó junto con Cabrero en la redacción del capítulo dedicado a los jardines, estudiando a partir de esa fecha los distintos ritmos y sonoridades que existen en las fuentes de Granada, que han tenido cierta repercusión en algunas de sus obras¹⁰¹. En el caso concreto de Fisac, la intención de realizar una arquitectura dirigida a los cinco sentidos se cumplió a partir de esta fecha.

Carlos de Miguel, por su parte, explica a través del intercambio epistolar con Sartoris los objetivos que persigue en las sesiones de crítica y el interés particular que tiene en esta sesión de Granada¹⁰², de la que se espera que se obtengan resultados fundamentales en el futuro, aunque meses después de su publicación, aún hay conductas que indican la necesidad de profundizar en las actividades de crítica:

Contesto a tu carta de 15 de Marzo, respecto a tu Sesión de Crítica de Arquitectura. Creo que el tema lo debes cambiar por las siguientes razones:/ Estas reuniones son como charlas de café que en lugar de celebrarse entre seis o siete personas lo hacen 30 ó 40. Si el tema que se plantea, en este caso "Leonardo arquitecto y urbanista" se sale de la diaria preocupación de los asistentes, estos escuchan la disertación pero luego no se establece el diálogo entre todos./ Si por el contrario de lo que se trata es de los asuntos que los arquitectos tienen más a flor de piel entonces la respuesta la conferenciante surge espontánea./ Me parece entonces que el tema que sería más interesante era: "Opinión de un arquitecto extranjero, buen amigo de España, sobre la arquitectura actual española". Esto es: un arquitecto extranjero llega a nuestro país y observa que, por una serie de circunstancias, en España un grupo muy numeroso de arquitectos, buenos y malos, está haciendo arquitectura de molduras, frontones, columnas etcétera, en tanto que en el resto del mundo esto no ocurre. Como ejemplo te mando esa fotografía de una obra inaugurada hace 10 días, de un arquitecto muy bueno, José Azpiroz./ Entonces este arquitecto extranjero se encuentra con unos colegas suyos españoles y les hace observar que esto le choca mucho./ Pues en este caso estamos; tú, querido Alberto, eres el arquitecto que a un grupo de españoles nos vas a dar tu opinión sobre estos criterios que aquí te encuentras. Este es un tema tan vivo para nosotros que las respuestas y los coloquios surgirán con mucha espontaneidad y yo en mi papel de organizador de estas reuniones, lo que tengo que hacer es procurar, ya te haces cargo, la animación de estas reuniones¹⁰³.

En ese sentido cabe entender que la dedicatoria que años después hará Sartoris a Prieto Moreno de la reedición de su enciclopedia dedicada al Mediterráneo, entrañaba la pretensión de convertir ese momento en la confirmación de un cambio de rumbo de la arquitectura española.

Sería imposible sintetizar aquí todas las repercusiones que cabe identificar en la arquitectura española a partir de los años cincuenta siguiendo el rastro de esta genealogía de la recuperación de las arquitecturas populares según el nuevo significado que cobró a partir de la sesión de Granada, pero esa ya es otra historia.

101. La información acerca de estos pormenores procede del arquitecto Miguel Fisac, a partir de un cuestionario sobre los propios procesos de su método de proyectar que describe en *Basa*. Publicación del Colegio de Arquitectos de Canarias (Santa Cruz de Tenerife) n. 27, segundo semestre de 2002: NAVARRO, María Isabel. "Fisac 2003", pp. 4-39.

102. Entre las cosas que pedía al arquitecto se incluía un pronunciamiento acerca de la nueva estrategia, que apareció un año después del encuentro. SARTORIS, A. "La actualidad de la Alhambra", *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, (Madrid) Volumen VII. Tercer trimestre, Año 1953, 1 il.

103. Carlos de Miguel/Alberto Sartoris. Madrid, 18 de marzo de 1954. Carta mecanografiada en español con membrete de *Revista Nacional de Arquitectura* y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL).

LA PRESENCIA DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN EN LA GÉNESIS DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA MODERNA

José Manuel Pozo

Hay una afirmación, realizada por uno de los protagonistas destacados de la escena arquitectónica española en los años que estamos considerando en este Congreso, que resulta muy ilustrativa a la hora de considerar el papel que debamos atribuir a la influencia ejercida por la arquitectura alemana en relación con el progreso de la arquitectura española durante la segunda mitad del siglo XX; se trata de César Ortiz-Echagüe. Aunque la obra y los escritos de este arquitecto no se hayan valorado después como merecen, pocos arquitectos hubo en España en aquellos años que supiesen estar tan al corriente como él de lo que estaba sucediendo en Europa y en el mundo, y escasos los que supieron o pudieron hacer propuestas arquitectónicas a la altura de las suyas; ambas cosas por mérito propio, desde luego, pero también por haber tenido la fortuna de estar en el lugar preciso en el momento adecuado, como él mismo reconocía.

Ya que este arquitecto, que aún vive, cuando fue invitado en 1966 a que mostrase sus obras en la Escuela de Madrid, en la que, con ese motivo, pronunció dos conferencias, que se han conservado y están publicadas¹, al referirse al clima arquitectónico que se respiraba cuando él comenzó a ejercer la profesión, mediados los años cincuenta (t. 1952), afirmó convencido que él había tenido la fortuna de empezar a trabajar en un buen momento; pero no lo decía porque hubiese mucho trabajo, o porque se diese entonces una gran bonanza económica, sino que con su afirmación se refería a que en aquellos años “estaba ya en decadencia la corriente racionalista y empezaban a marchar hacia su cenit el *organicismo* y el *neoformalismo*”², circunstancia que él planteó en aquella ocasión como una ventaja; de entrada, hay que reconocer que fue una afirmación valiente, que además contraviene muchos de los planteamientos histórico-críticos referidos a nuestra arquitectura reciente, y particularmente en relación con la que se construía en el momento preciso al que él se refería que, con excesiva frecuencia, se han planteado como tributarios del racionalismo italiano asumido a través de la experiencia catalana, con respecto a la cual han sido juzgados.

Ahora bien, si he querido recordarla ahora no es por ese motivo; ya que Ortiz-Echagüe, con su afirmación, más que intentar justificar su arquitectura haciendo ver que él había sabido estar al día, lo que pretendía, en mi opinión, era ofrecer a sus oyentes unas claves para que pudiesen entender mejor el porqué del acierto de los arquitectos de su generación, considerados en conjunto, y el fracaso de los de la precedente, así como explicar las razones del éxito alcanzado tanto por sus obras como por las de muchos otros, coetáneos suyos,

1. Vid. POZO MUNICIO, José Manuel. *Ortiz-Echagüe en Barcelona*. Ediciones del COAB, Barcelona, 2000, pp. 12-21.

2. Vid. ORTIZ-ECHAGÜE, César. “Nuestra trayectoria arquitectónica”, conferencia en la ETSAM, en diciembre de 1966, recogida en: *Ortiz-Echagüe en Barcelona*. Op. cit., pp. 12-21.

que definieron, con él, las bases sobre las que se ha apoyado el desarrollo posterior de la arquitectura española del siglo XX, que tantos y tan felices frutos viene dando desde entonces hasta hoy.

En aquella misma ocasión, Ortiz-Echagüe, para explicar el sentido de lo que afirmaba, no desde la lejanía confusa del recuerdo, sino cuando aún se encontraba metido de lleno, como arquitecto y como crítico³, en la lucha por el progreso de la arquitectura, apuntó que si la irrupción de esa tendencia a la que aludía debía considerarse especialmente beneficiosa al referirnos a España era porque, a su entender, se avenía especialmente bien con la tradición arquitectónica y el temperamento hispánicos que, al menos en los últimos siglos, habían mostrado una clara inclinación hacia los modelos barrocos, que obviamente era algo que había supuesto un obstáculo no pequeño para la aceptación de las depuradas formas propuestas por el racionalismo —“demasiado frías para nuestro temperamento”, dirá Ortiz-Echagüe— que, impulsado por las vanguardias, se había generalizado en toda Europa durante las décadas previas al desencadenamiento de las guerras española y mundial, del que son muestra tanto el catálogo de Sartoris⁴ como el contenido de la exposición del 32 en el MoMA, de Johnson y Hitchcock⁵.

La opinión de Ortiz-Echagüe no fue desde luego un hecho aislado entre los arquitectos de su generación, sino más bien al contrario; así, Fernández del Amo, al referirse a la arquitectura española hecha en el siglo XX, justificaba el fracaso en España del funcionalismo estricto propiciado por las vanguardias, “que no pudo hacerse popular ni generalizarse”, porque según él provocaba la aparición de una arquitectura “racional y aséptica, inflexible y objetiva, que busca al hombre por el cerebro y todo lo geometriza rigurosamente y acaba en esto que se ha dado en llamar deshumanización”⁶.

No es este el momento de detenernos a glosar esa idea, aunque comparto en gran medida la opinión de Fernández del Amo, pero no puedo tampoco dejar de aprovechar el contenido de esas afirmaciones, ya que chocan frontalmente con muchos de los análisis e interpretaciones que se han hecho de la evolución de nuestra arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX, que se ha juzgado con frecuencia atendiendo a su mayor o menor proximidad a las formas empleadas por el GATCPAC (cuya estética se establece como la ortodoxia del racionalismo); frente a eso, debemos reivindicar la necesidad de reescribir esa historia, ahora que empieza a haber datos y conocimientos con los que hacerlo, y que parece superado el fetichismo político y estético (despotismo lo llamaba Moya⁷) que hasta hace bien poco mediatizaba la mayoría de los juicios acerca de nuestra arquitectura, que ahora ya resulta posible fundamentar en hechos más que en opiniones personales, y en datos más que en intuiciones insuficientemente verificadas.

Con todo, al margen de eso, insisto en que si he querido apoyarme en esa afirmación y ese comentario de Ortiz-Echagüe es porque estimo que, en efecto, como él afirmaba, buena parte del acierto de los arquitectos y de la arquitectura española de los años que ahora estamos considerando participa de la coyuntura cultural apuntada por él. Pero no tanto por la afinidad de aquella corriente formalista con la idiosincrasia hispana (que ciertamente pudo ayudar), como porque las ideas que alimentaban esas tendencias a las que él se refería (*organicismo* y el *neoformalismo*), estaban en sintonía con la formación

3. Entonces era corresponsal de las revistas *Werk y Binario*, y acababa de publicar *La arquitectura española actual* (Rialp, Madrid, 1965), para cuya confección visitó muchas obras, ya que confesaba que no le gustaba escribir sobre lo que no había visto personalmente.

4. SARTORIS, Alberto. *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Hoepli, Milan, 1932.

5. HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip; *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Galería-librería Yerba, Murcia, 1984.

6. FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. “La arquitectura española en el siglo XX”, *Palabra y obra. Escritos reunidos*. Publicaciones del COAM, Madrid, 1995, pp. 53-63.

7. “El pueblo de España era barroco en el siglo XVIII. El Despotismo Ilustrado impone el neoclásico, pero es despotismo, claro; y han querido repetir eso mismo en nuestro siglo los racionalistas, y enseñar a la gente a que viva; una minoría intelectual se impone sobre el pueblo”. (MOYA BLANCO, Luis. *Textos inéditos*. Conversaciones con Luis Moya Blanco. ETSUJN, 1986).

antecedente que habían recibido quienes debían seguirlos para intentar dar respuesta a las necesidades arquitectónicas del país.

La sorprendente y casi vertiginosa aparición en las calles y pueblos de España, en apenas quince años, de una arquitectura digna de los más altos reconocimientos internacionales, hasta mover a Ponti⁸ a hablar, en 1957, de 'un momento español' en la arquitectura europea⁹, no se puede explicar simplemente suponiendo que aquellas obras surgiesen por imitación de lo que sus autores veían en las revistas extranjeras de aquel momento, ni mucho menos se justifica recurriendo al expediente irreal de aceptarlo como un proceso surgido casualmente, casi por generación espontánea (no explicada). Si ya de por sí estas justificaciones son poco razonables, aún lo son menos si por ende se las apoya (persiguiendo fines no arquitectónicos) con argumentaciones de índole socio-política, presentándolo como algo que habría logrado —no sé cómo, ciertamente— a partir de la debilitación del régimen franquista, que según parece era quien había coartado hasta entonces nuestra capacidad creativa (extremo éste nunca demostrado, pero muy útil como cajón de sastre para resolver los enigmas críticos que se puedan presentar en ése o en cualquier otro campo de la ciencia o el arte, al estudiar su desarrollo en España durante esos años). Entendida de ese modo tan poco riguroso, la aparición en aquellos años de una arquitectura nueva y vigorosa, sólo se podría explicar o bien como un efecto inesperado de la influencia violenta y vertiginosa de las economías y democracias occidentales, y de la irrupción en nuestro país de todos sus productos y emblemas, o si no atribuyéndola a la habilidad o perspicacia de dos o tres políticos o mecenas, que habrían sabido aprovechar el talento de unos pocos arquitectos aventajadísimos, deslumbrados por lo que hubiesen podido ver en unos pocos viajes o revistas; a quienes, en ese caso, habríamos de considerar unos afortunados visionarios más que buenos arquitectos, que es lo que fueron en realidad; ya que, como apuntaría oportunamente Coderch años después, no eran genios precisamente lo que necesitábamos en aquel momento.

Siempre me ha producido gran perplejidad la falta de explicaciones reales para el hecho tan llamativo al que me acabo de referir; esto es, para la inesperada y simultánea aparición de aquel conjunto sorprendente de obras de arquitectura, proyectadas por arquitectos muy distintos; sobre todo, me asombra cuando esa irrupción vigorosa y brillante de buena arquitectura se pretende justificar aduciendo las pobres razones que, por ser de todos conocidas, he apuntado con ligereza, sin pretender ser exhaustivo, en el párrafo precedente; ya que, aparte de que, comúnmente, esas 'justificaciones' recurren a argumentos de contenido poco arquitectónico, los efectos producidos son tan desproporcionados con respecto a sus supuestas causas, que si realmente se quiere entender cómo tuvo lugar aquel fenómeno se hace obligado seguir buscando otras razones distintas en que fundamentarlo.

Así, por ejemplo, si aceptásemos que uno de los sucesos que hicieron posible aquella puesta al día tan rápida hubiese sido, en efecto, que el franquismo había comenzado a perder el control sobre la sociedad, el arte y la arquitectura, eso nos obligaría a presumir que aquello cuyo control se le estaba yendo de las manos a aquel Régimen, tenía que estar ya ahí, poseído desde hace tiempo, aunque hasta entonces hubiese estado 'sometido', presionando inútilmente por moverse con libertad; en ese caso, lógicamente, si somos rigurosos, deberemos volver a preguntarnos acto seguido cómo y cuándo se adquirió, a pesar del

8. Otra figura escasamente recordada actualmente, pero que entonces tuvo una autoridad grande, como crítico y arquitecto, tanto dentro como fuera de España.

9. Cfr. *RNA*, n. 184, abril 1957.

franquismo, aquello que surgía una vez que éste se veía superado por los acontecimientos. Porque lo que no es serio es aceptar que aquellos arquitectos se 'volviesen modernos' de la noche a la mañana acudiendo al toque de cornetín de una relativa libertad de prensa y de opinión, o siguiendo dócilmente la estela dejada por cuatro arquitectos supuestamente rebeldes que hubiesen podido viajar al extranjero.

Como tampoco sería razonable atribuir a la casualidad la sintonía de los buenos arquitectos españoles con las corrientes que impulsaban la arquitectura en los años cincuenta en Europa y en el mundo; ni pretender mantener que se trató de una simple cuestión de habilidad o idiosincrasia, aunque indudablemente esto también tuviera su peso; como pone ciertamente de manifiesto el hecho de que un buen grupo de los mejores de entre aquellos arquitectos, que deseaban sentar unas bases teóricas nuevas y claras para su trabajo futuro, decidiesen reunirse para ello precisamente a la sombra de la Alhambra, para terminar concluyendo, casi, que no había que pensar demasiado acerca del futuro de la arquitectura española, porque el edificio que allí admiraban resumía de modo ideal lo que debían intentar hacer, y lo que los tiempos pedían para España. Pero claro, no es lo mismo decir que hacer, ni eran palacios lo que la sociedad española necesitaba entonces.

Indudablemente si aquellos arquitectos fueron capaces de dar la respuesta que los tiempos exigían fue porque estaban preparados para ello, del mismo modo que si fueron tan pobres los resultados en los treinta y cuarenta —ejercicios escolares de niños aplicados los llamó Chueca¹⁰— fue, desde luego, porque no hubo medios, pero también porque los arquitectos españoles nunca comprendieron bien el porqué de las formas que las vanguardias radicales defendían que 'debían emplearse'; de modo que si es claro que en aquellos años también se progresó, como vamos a ver, sin embargo los mayores logros no llegaron precisamente siguiendo la estela del GATEPAC, para provecho de nuestra arquitectura.

Por eso, si “del año 20 al 36 no hubo apenas aportaciones valiosas en nuestro país a la arquitectura racionalista y en cambio a casi todos los buenos arquitectos del momento actual les ha sido fácil sintonizar con los aires que ahora soplan y sus aportaciones tienen un innegable interés”, como afirmaba Ortiz-Echagüe en 1966, en el curso de la intervención antes mencionada¹¹, resulta especialmente interesante saber por qué, y averiguar cuándo y de qué modo lograron la preparación que necesitaban para hacerlo; ya que no podemos ignorar que antes de la Guerra Civil se había podido avanzar bien poco, o al menos eso se piensa, que después de ella apenas había transcurrido una década y, finalmente, que España hasta 1951 padeció un fuerte aislamiento internacional, que, entre otras cosas, dificultó mucho los viajes.

Mi intención en esta intervención es apuntar algunas razones que puedan ayudar a comprender la aparición de aquella inusitada producción de brillante arquitectura, de la que en cierta manera aún nos alimentamos, ya que no está nada claro que hayamos superado su fuerza, solidez, espontaneidad y frescura. Fue un fenómeno que se produjo en dos décadas escasas, en las que Ortiz-Echagüe (con Echaide) tuvo un protagonismo destacado; a lo que se debe, entre otras razones, aunque no sólo, que haya elegido esas palabras suyas para ilustrar lo que pretendo plantear en este Congreso.

10. Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura occidental*. Tomo XII, *El Siglo XX. Las fases finales y España*. Ed. Dossat, Madrid, 1980, pp. 327-8.

11. Vid. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Nuestra trayectoria arquitectónica", *Ibid.*



Comedores de la SEAT. Barcelona, 1954-57.
C. Ortiz-Echagüe.

Ya que si hemos de considerar una fortuna, como apuntaba él, que fuesen los vientos del 'organicismo' y el 'neoformalismo' los que comenzasen a soplar con fuerza cuando los arquitectos de su generación se hicieron a la mar, mayor fortuna fue que soplasen, además, a favor de sus anhelos y cuando muchos de ellos habían ya desplegado las velas. De no haber sido así, sería impensable que, partiendo casi de la nada, en apenas cinco años, el propio Ortiz-Echagüe fuese capaz de lograr una arquitectura merecedora del premio Reynolds por haber sido, a juicio de Mies van der Rohe y Dudock, la mejor arquitectura de aluminio hecha en el mundo en el año 57, superando, entre otras, a la presentada por Saarinen en aquella ocasión.

Por eso me parece que resulta obligado pensar que las bases de buena parte de lo que admiramos en las obras de los cincuenta se tuvieron que plantar por fuerza mucho antes, antes de la Guerra Civil. Si aquellos arquitectos fueron capaces de recuperar el paso tan rápidamente como lo hicieron, tuvo que ser porque no lo habían perdido completamente: simplemente no eran conscientes de todo lo que sabían; no había fuego visible pero se conservaban las brasas en el hogar, y bastaba soplar el fuelle para que surgiese la llama.

Si en la década de los treinta, de 1931 a 1940, la ruina económica española y los sucesos sociales impidieron dar forma a las ideas, eso no quiere decir que no se tuviesen. Como una semilla oculta en la tierra, que espera a que se den las condiciones adecuadas de humedad y temperatura para germinar, aquellos arquitectos tenían una formación —recibida en parte inconscientemente, todo hay que decirlo, pero en buena medida con plena conciencia—, que sólo necesitaba para fructificar que la sociedad, su cliente, les ofreciese la oportunidad y los medios con que materializar sus ilusiones y anhelos.

Desde luego, a la vista de lo que hicieron, resulta claro que aquellos arquitectos ni eran tan ignorantes como se ha sostenido habitualmente, ni estaban tan al margen de lo que pasaba fuera como nos han hecho creer. Antes al contrario; de entrada, es preciso aceptar que, en los años treinta, estaban más informados de lo que sucedía fuera que nosotros ahora, como oí afirmar a Moya en esta misma Escuela con absoluta convicción; se trataba ciertamente de una afirmación atrevida; pero si sólo por el hecho de haberla realizado alguien tan

culto e intelectualmente inquieto como Moya, deberíamos ya tenerla en cuenta, es algo que además se puede verificar, como espero poder mostrar.

Si se produjo aquella espectacular cosecha en los cincuenta fue desde luego porque el riego llegó en el momento oportuno, como apuntaba Ortiz-Echagüe, pero también porque la tierra estaba lista y bien sembrada desde mucho tiempo atrás; de no ser así, aquel riego habría sido inútil. Además era una tierra ansiosa por dar fruto, después de varios años en barbecho, y que, por ende, era idónea para las nuevas plantas, ya que podríamos decir, con Fernández del Amo, que “nuestro mejor abolengo es una arquitectura de volúmenes y de espacios, una arquitectura de intimidad verdaderamente funcional”¹², que son las cualidades que aquellos arquitectos realzaron al emplear los lenguajes formales característicos de la arquitectura moderna, con los que consiguieron crear unos espacios marcadamente funcionales a la vez que muy humanos. De no haberse dado esa sintonía casi natural entre el espíritu de nuestra tradición y las formas que caracterizaban al progreso, no se habrían recogido tantos frutos a la vez, y tan espléndidos. Pero sobre ese humus podía desarrollarse perfectamente la arquitectura que los tiempos, aquellos concretos, pedían.

Esa formación subyacente, que permitió un cambio tan rápido e inteligente, venía de lejos y procedía de fuentes muy diversas, que interesa conocer; dos de ellas, al margen de nuestra propia tradición, fueron la arquitectura italiana y la alemana, a las que estamos dedicando nuestras reflexiones en estos días. De ambas, la más decisiva, en mi opinión, fue, con mucho, la alemana. Ambas se dieron tanto antes como después de la guerra, pero la alemana fue más poderosa, fuerte y duradera. Conviene de todos modos advertir que, tanto éstas como las demás influencias que se dieron, que fueron muchas, estuvieron en aquellos años muy relacionadas entre sí, de modo que para referirse a cualquiera de ellas aisladamente es forzoso hacer muchas simplificaciones, y prescindir de muchos matices que, por fuerza, han de generar una visión incompleta e imperfecta. Pero parece inevitable.

El neoformalismo y el organicismo a que Ortiz-Echagüe se refería habían surgido en todo el mundo como reacción al funcionalismo radical del primer tercio del siglo XX, propiciado fundamentalmente por De Stijl, Le Corbusier y la Bauhaus, que ya antes de la guerra había recibido contestación y al que habían renunciado incluso algunos de sus paladines, como es el caso de Oud. Esa reacción 'formalista', que animó la evolución de la arquitectura en la postguerra, se alimentó sobre todo de la asunción de la estética que caracterizó a las arquitecturas de Wright, Neutra y los arquitectos nórdicos, sobre todo Aalto, justificando la tesis sostenida por Zevi en el célebre Congreso de Florencia, en 1964, en el sentido de que el progreso en arquitectura siempre ha llegado de la mano del expresionismo¹³. Había sido así en los años veinte y treinta, en Holanda y Alemania, y volvía a suceder nuevamente, aunque de un modo bien distinto, treinta años después, en los cincuenta y sesenta.

Llegados a este punto, parecería conveniente detenerse a considerar el alcance y significado que se le quiere dar aquí a ese término, pero hacerlo con mínima profundidad nos distraería mucho, dado que se trata de algo en lo que no es fácil llegar brevemente a una definición clara; ya que, de entrada, en mi opinión, empieza por no ser correcto hablar de expresionismo y sí más bien de

12. FDEZ. DEL AMO, J. L. "La arquitectura española en el siglo XX". Op. cit.

13. Vid. BORSI, Franco. "Espressionismo e definizione"; recogido en BORSI, F. y KÖNIG, G. K. *Architettura dell'espressionismo*. Vitali e Ghianda, Genova, 1967, pp. 13-16.

formas o manifestaciones del expresionismo, de 'expresionismos' o de arquitectura que expresa. De hecho, es dudoso que se pueda defender la existencia misma del expresionismo como corriente arquitectónica unívoca o definible, y su formulación procede más bien de las manías clasificadoras, de taxonomista, que padecen algunos críticos e historiadores del arte, que parece que sólo se quedan tranquilos cuando descubren un apelativo que pueda englobar a la mayoría de los hechos que estudian. Pero la vida no admite moldes, y el expresionismo es sobre todo eso: vitalidad.

A fin de cuentas toda manifestación artística tiene de algún modo una carga expresionista, en la medida en que quiere comunicar algo, y en mayor o menor medida somete la forma con la que lo hace al dictado de ese contenido, buscando alcanzar una imagen que lo exprese; por otra parte, cuanto mayor sea la novedad de lo que se desea transmitir o divulgar, más importante será lograr su notoriedad; y en esto juega un papel importante la forma visible, que debe ser el vehículo para mostrar esa novedad, haciendo que ésta resulte llamativa, o chocante o extraña a los sentidos.

Atendiendo a eso y, en cualquier caso, sin perder de vista la advertencia hecha acerca del valor relativo del término, cabría en todo caso hablar de expresionismo para referirse a las obras de quienes atribuyen valor propio al empleo de formas y materiales concretos, y confían el éxito de la arquitectura que conciben a su empleo y a su adecuada combinación, ayudándose frecuentemente de la escultura, la pintura y el color, ...; sus figuras paradigmáticas podrían ser Steiner, Gaudí, o el Taut soñador del Pabellón de Cristal y la arquitectura alpina.

Pero exceptuando esas manifestaciones puntuales y extremas, lo característico de la arquitectura que se suele calificar de expresionista, tal vez impropriamente, no es tanto la plasticidad del lenguaje formal empleado, como su uso como instrumento de comunicación¹⁴. Más que de una corriente o praxis estética apriorística, basada en el empleo de determinaciones formales más o menos precisas, habría que hablar de actitudes expresionistas, que generan ciertamente obras con expresión, cuya intensidad varía en cada caso. Ya que tan expresionista puede ser, a fin de cuentas, la recta como la curva, el Groses Schauspielhaus de Poelzig en Berlín o el Pabellón de Barcelona de Mies.

Moviéndose entre la utopía visionaria y el realismo, yendo de lo ideal a lo realizable, ese deseo de notoriedad, de publicidad o de esperanzada rebeldía estaría en el origen mismo de aquel expresionismo formalista que confiaba en llegar a emocionar el corazón del hombre por la fuerza y el vigor de las formas que envolvían los espacios, como se puede ver en las obras de Mendelshon, Poelzig, Lauwericks, De Klerk y el grupo Wendingen, o en las de Scharoun y otros miembros de la 'Gläserne Kette' berlinesa. Se trata de una arquitectura utópica en su origen, pues surgió en un clima social de gran pesimismo en el que la esperanza se ponía en el advenimiento revolucionario de una nueva sociedad, que era una empresa en la que a la arquitectura se le había reservado un papel protagonista, y resultaba importante por eso que las formas que se empleasen proclamasen el cambio, la novedad, el giro (Wendingen) que se anhelaba, llevando así esperanza a la sociedad.

Esas formas de expresionismo favorecían marcadamente la subjetividad, y el capricho, y dieron lugar a edificios que si bien eran difícilmente repetibles,

14. Vid. ARGAN, Giulio Carlo. *L'estetica dell'espressionismo*. Marcatré 8-9-10, Lerici ed.; recogido en BORSI, F. "Nota sull'estetica dell'espressionismo", en BORSI, F. KÖNIG, G. K. *Architettura dell'espressionismo*. Op. cit., pp. 17-20.

Siedlung Freie Scholle. Berlín-Tegel, 1924-1931. B. Taut.



sirvieron para jalonar la senda por la que debía discurrir la arquitectura a gran escala. A partir de ellos surgió un tercer tipo de 'expresionismo', más intelectual y disciplinado, mucho más sosegado, y con un acusado carácter social, por generalizable y generalizado, que es el más amplio de los tres y que es al que peor se ajusta el calificativo; es también el más indefinible y admitiría muchas subdivisiones y grados, cuestión en la que ahora no podemos entretenernos; de entrada es menos exuberante, e incluso puede llegar a adoptar formas purísimas, como es el caso, en nuestros días, de las obras de Kahn o Tadao Ando, y no excluye, antes, presupone, un intenso esfuerzo de abstracción, de control geométrico de la expresión plástica, pasando por el tamiz de la lógica constructiva y funcional, que conduce a la "arquitectura de volúmenes y de espacios" con intimidad "verdaderamente funcional" de que hablaba Fernández del Amo. Una arquitectura, a fin de cuentas, que si bien es gobernada por la cabeza, se dibuja con el corazón. Una arquitectura de razón y sentimiento, cuya fuerza expresiva no se logra con alardes formalistas, sino más bien explotando otras facetas de la forma, como la repetición, la asimetría equilibrada o la tensión que introduce la concisión formal, conforme a aquella expresión casi 'teatral' de Kandinsky, cuando sentenciaba que una horizontal cruzada por una vertical provoca en el punto un 'clamor dramático'.

De algún modo, podríamos decir, en esta consideración de la cuestión, superficial pero necesaria, que las manifestaciones de esta última forma de 'expresionismo' a la que acabamos de referirnos, son las visiones personales de la anhelada socialización de la arquitectura; esto es, se trata de una arquitectura que sigue respondiendo a una estética subjetiva, impulsada por el sentimiento de un individuo concreto, pero que está concebida para la masa y que, por tanto, asume como una premisa indispensable la producción en serie, la objetivación y la modulación economicista; es, desde luego, y por eso, una arquitectura que sigue siendo racional y lógica, pero que ha ido más allá del 'form follow function' sullivaniano; ya no es suficiente con que el edificio resuelva el problema planteado, 'funcione' bien y sea útil al 'Hombre'; se entiende que la forma también es parte del proyecto, y no ya una mera consecuencia de él; y por eso mismo se espera de la obra de arquitectura que dé

satisfacciones in-útiles, dejando espacio a lo caprichoso, en respuesta a las aspiraciones espirituales del individuo, del 'hombre' singular; que como tal es cambiante, voluble y dinámico; para expresar ese dinamismo se recurre al gesto, a lo publicitario, a la imagen que provoca un impacto, ofreciendo novedad y moda, al igual que sucede con la ropa, que si es necesario que se ajuste a la talla del que la usa y se acomode a sus movimientos, también deberá responder a sus gustos, y a la imagen que quien la lleva quiere dar de sí mismo. Algo que expresaba muy bien Taut¹⁵ en 1927 al definir el nuevo concepto de vivienda que los tiempos exigían:

La casa debe ser en todos sus componentes propiedad del hombre: no debe ser el hombre propiedad de la casa. [...] La casa debe adaptarse a quien habita en ella como un traje bien cortado, debe vestirlo de igual manera. Principio estético:

No interesa el aspecto de los locales sin los hombres.
Cuenta sólo el aspecto de los hombres en los locales.

De eso se sigue que la medida de cada puerta, de cada ventana, en definitiva, de todas las cosas debe estar en función del hombre. Las puertas que se abren en locales pequeños no deben por fuerza medirse para gigantes. Mujeres y niños deben encontrar ahí su justa medida y un hombre de 1,80 de altura puede inclinarse tranquilamente. Para las puertas normales de paso será suficiente una altura de 1,90 m; cuando se decida una altura mayor, ésta deberá tener un sentido, esto es abrirse hacia un local de grandes dimensiones, hacia el paisaje, pero haciendo de todos modos siempre que la proporción no pierda de vista la medida humana.

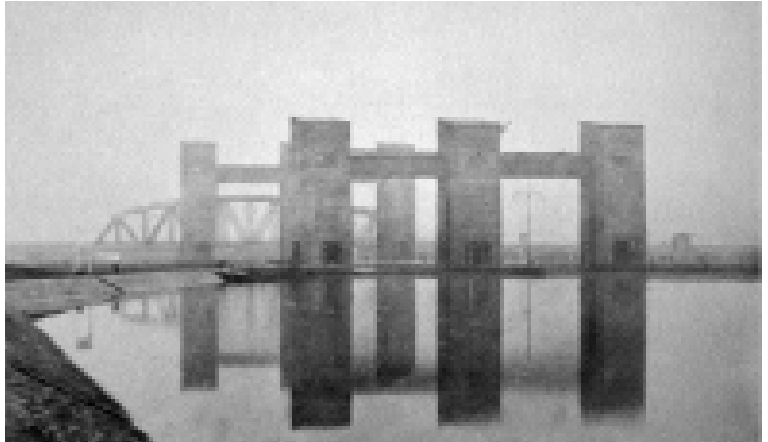
Todo dogma debe ser absorbido por las formas singulares. En el fondo desatar una polémica sobre la forma 'moderna' está tan superado y es tan retrógrado como cualquier canon estilístico del pasado. Las superficies absolutamente planas, que excluyen la plasticidad y los reflejos, aplicado incondicionalmente a todos los materiales, incluso al vidrio, la exclusión de cualquier metal amarillo (bronce, cobre, latón), la limitación uniformadora de la escala de colores, el rechazo de cualquier simetría, la dictadura absoluta del rectángulo y del cuadrado en la planta, del cubo en la estructura, del elemento horizontal en la articulación, la imprescindible angulosidad de cada mínimo detalle como las manillas, las lámparas, las sillas, etcétera, todo eso, rigidizado en una tesis, no significa un progreso en la edificación y sí más bien una nueva condición para el aburrimiento.

Esta forma de expresionismo no formalista, carece de cánones y tópicos, pero no por eso deja de conmover, aunque indudablemente comprenderlo requiera mayor preparación. Este es el expresionismo que podemos apreciar en las obras de Mies, del Taut maduro, de Jacobsen, Neutra, Breuer..., del propio Le Corbusier..., del Oud 'traidor'..., el de las obras de De la Sota, Cano Lasso o Carvajal. Esta forma de expresionismo es, como se ha dicho, mucho más indefinible, más amplia y de límites imprecisos; pero a la vez es más rica y perdurable, e indudablemente exige por parte del arquitecto un dominio mayor de las formas empleadas para su definición, ya que no se puede contar con la confusión volumétrica como recurso para camuflar los desequilibrios y errores compositivos. El éxito expresivo no reside en la compensación de gestos ni propiamente en lo que éstos significan, sino en la vitalidad de los espacios que encierra la arquitectura y en cómo los materiales y las formas empleados en su definición los manifiestan u ocultan. Son obras que conmueven no tanto por la espectacularidad de las formas resultantes como por lo inteligible que contienen, que se muestra indudablemente a través de lo sensible. Ortiz-Echagüe se refirió a él llamándolo humanismo tecnológico (apelativo que resulta, a fin de cuentas, muy adecuado para identificar la buena arquitectura de siempre, ya que alude a los dos componentes esenciales del hombre, a los que la arquitectura debe atender: cabeza y corazón, alma y cuerpo; así como hace alusión

15. TAUT, Bruno. *Ein Wohnhaus* (Una casa para vivir). Franckhische Verlagshandlung W. Keller e Co., Stuttgart, 1927.

La versión aquí reproducida es traducción a partir de la segunda edición de la versión italiana de la obra de Taut preparada por Gian Domenico Salotti (*Una casa di abitazione*; Franco Angeli Editore. Milán, 1991, cap. 5, p. 30).

Presa sobre el Río Nekar. Mannheim, 1927.
Der Baumeister, 1929. P. Bonatz.



igualmente a otros binomios esenciales para la consideración del hecho arquitectónico, como pueden serlo la norma u orden y el capricho, o la idea de Hombre y las peculiaridades de los hombres en los que aquélla se encarna).

Pues bien, cuando De la Sota, en 1952, en el arranque del periodo que consideramos, en una de aquellas sesiones críticas organizadas por Carlos de Miguel, evocaba la huella que habían dejado en él unas palabras escuchadas a Bonatz pocos años antes, y las imágenes con las que las había acompañado, nos ofrecía una pista clara sobre lo que tratamos de señalar en este momento, que resulta complementaria de la que proporcionaba la frase de Ortiz-Echagüe a que hemos aludido al comenzar. Decía De la Sota¹⁶ en aquella ocasión:

“Recuerdo con muy grande emoción las conferencias de Paul Bonatz, arquitecto alemán tan conocido de todos, conferencias que nos impresionaron tanto por lo que en ellas se dijo como por lo que en ellas se mostró.

Mucho enseñó de obras que aquí se consideran al margen de la arquitectura. ¿Es que acaso no lo es, y de la más fina y pura, esa filigrana de puentes, caminos, y hasta de muros de contención? ¡Se sufre mucho en este mundo! [...]

Existe la idea de que un puente, una obra industrial, un silo, todo lo que es 'grande', se hace y luego se decora: se le echan encima pegotes, cornucopias para puentes, que también las hay. ¿Cabe mayor absurdo? Una obra industrial, una presa, un silo o un puente, se decoran en la mente y en el corazón de quienes los conciben, y nada más”.

Aquello que habían visto y oído, era precisamente lo que estaban esperando oír, y por eso produjo en ellos tan viva impresión; indudablemente era parte de la lluvia que necesitaba la semilla para dar fruto: la expresión sin adorno, la contundencia formal, el carácter público de la arquitectura, la comunión con la naturaleza, la eficacia. Pero es claro que si la reacción fue tan pronta y eficaz es porque la semilla estaba ya allí, esperando. Es conveniente advertir que habían pasado nada menos que diez años entre las conferencias de Bonatz y las palabras de De la Sota evocándolas; que después de ese tiempo las recordase tan vivamente, prueba que aquellas exposiciones tuvieron que causar una viva impresión en los asistentes, al menos en el caso de los que podríamos llamar ‘buenos’; eso mismo despierta nuestra curiosidad acerca de lo que pudo mostrar Bonatz, y entonces no estaría de más tener una cierta idea de qué fue lo que vieron; pero no es necesario hacer elucubraciones al respecto, ya que

16. DE LA SOTA, Alejandro. "La arquitectura y el paisaje", *RNA*, n. 128, agosto 1952, pp. 35-45.

aunque los resúmenes de esas intervenciones que aparecen recogidos en *RNA* no son gran cosa, no arriesgamos demasiado si pensamos que lo que expusiese el arquitecto alemán en Madrid en el 42 debió de ser similar a lo que había mostrado en Francia poco antes, a finales de los años treinta, de lo que se da cuenta más detallada en un número de *Architecture D'Aujourd'hui* del año 36¹⁷ o el número monográfico que *Baumeister* dedicó a las obras de Bonatz en 1929¹⁸: autopistas, puentes, presas y depósitos de agua; aquellas construcciones fuertes, eficaces y rotundas eran el sueño tecnológico hecho realidad, la obra del hombre desafiando en grandeza a la de la propia naturaleza: la función y la forma mostrándose al unísono de modo ostensible.

Volveremos luego nuevamente sobre ese volumen de *Architecture D'Aujourd'hui*, porque ofrece datos muy interesantes acerca de lo que estamos considerando; ahora sólo me interesa mencionarlo en la medida en que sirve para mostrar las obras en que se fijó De la Sota¹⁹ que, según recoge *RNA*, Bonatz presentó como el feliz resultado de un nuevo modo de entender la arquitectura, acorde con la sensibilidad socialista extendida entre las figuras de la vanguardia alemana —con excepción tal vez de Mies—, que conduce a una nueva concepción de la sociedad que supone “reformular tanto la vida de todos en general como de los individuos aislados, les plantea nuevos problemas, establece nuevas aspiraciones y crea de esta forma un nuevo modo de expresión”²⁰.

Lo que Bonatz mostraba, con las distorsiones provocadas por la situación política peculiar que se vivía tanto en España como en Alemania en aquellos momentos, de tremenda incertidumbre, venía a ser en definitiva un reflejo de lo que antes de la guerra se había dicho y hecho en Alemania; y que, como vamos a ver, se había conocido también en España. La arquitectura que mostraba ese arquitecto se ajustaba muy bien con el retorno al 'formalismo' del que nos hablaba Ortiz-Echagüe, e incluso anticipaba el expresionismo brutalista de Rudolph o el más culto de Kahn.

Aquellas obras de Bonatz, en la contundencia de sus formas y volúmenes, ofrecían un modo de responder a las necesidades funcionales, con una expresión contenida, pero contundente, manifestada con la belleza abstracta de unos volúmenes claros y sin adornos, que engrandecían a la propia naturaleza que los acogía. Ese era el expresionismo verdadero, preciso y valiente, que necesitaban ver y que esperaban. ¡Cómo debieron de conmoverles la contundencia de los volúmenes del depósito de agua de Kornwestheim, los de las presas del Neckar o la impresionante curva de la autopista de Essen!; aunque, por otra parte, son obras que tuvieron que resultarles 'familiares' a los arquitectos españoles, en un *dejà vu* más o menos consciente, como les sucedería igualmente con muchas obras de Kreis —que también visitó en España mediados los cuarenta—, Schumacker, Fischer o Breuer que pudiesen conocer entonces, al igual que con las de Scharoun, Taut, Mendelshon, los hermanos Luckhart, Salvisberg, o las obras berlinesas de Mies, de las que hubiesen tenido noticia por medio de las revistas de los años veinte y treinta.

Si Posener, en el número de *Architecture D'Aujourd'hui* al que antes hemos aludido, definía la arquitectura alemana como expresiva, incluso en exceso, barroca y sentimental²¹, esos calificativos parecen convenir igualmente a la española, considerada genéricamente, si nos atenemos tanto a la historia como

17. Vid. *Architecture D'Aujourd'hui*, abril 1936, pp. 30-47.

18. Vid. *Der Baumeister*, octubre 1929.

19. Si bien para tener una información algo más precisa acerca de las obras de Bonatz que impresionaron a De la Sota, a la vista de las destrucciones ocasionadas por la guerra, lo más seguro es acudir a las revistas alemanas de la época; Así, por ejemplo, en el número de *Der Baumeister*, de octubre de 1929, dedicado monográficamente a Bonatz, aparecen recogidas diversas obras de ingeniería de gran contundencia formal: presas del Neckar en Cannstadt, Mannheim, Heidelberg y Oberelesingen, los proyectos de puentes sobre el Rin para Maxau (Karlsruhe),...; junto a las que se recogen, en ese número, otras obras notables de ese arquitecto, como la Estación de Stuttgart o un plan general para una Universidad. Eran, por otra parte, los años en que Moreno Barberá colaboraba con Bonatz.

20. Vid. BONATZ, Paul. "Tradición y modernismo", *RNA*, n. 23, noviembre 1943, pp. 390-397.

21. POSENER, Jules. "L'architecture du Troisième Reich", *Architecture D'Aujourd'hui*, abril 1936, pp. 9-27.

a la autorizada opinión de Moya recogida anteriormente²² o a la de Fernández del Amo cuando defendía que el barroco, si bien es un vicio o enfermedad de la que nos tenemos que curar (los españoles), no deja de ser nuestra más estu-
penda creación²³.

Resulta muy interesante en ese sentido la opinión de Borsi cuando plantea, como Posener, la corriente expresionista de los años veinte y treinta como una cierta prolongación del espíritu barroco alemán; ya que para defenderlo apela precisamente al pensamiento de D'Ors²⁴, lo que nos permite pensar en una especial proximidad y facilidad de aplicación de esa continuidad barroco-expresionismo en el caso español, atendiendo al peso que en España tuvieron en aquellos mismos años las ideas de ese filósofo²⁵; no parece arriesgado, por tanto, defender la existencia de una tendencia o predisposición natural entre los arquitectos españoles hacia el entendimiento e imitación de las formas características de los expresionismos del norte de Europa, aunque sólo fuese por la sintonía con esa raíz 'barroca', que subyacía en ellas.

Ahora bien, si se acepta ese presupuesto, resulta obligado preguntarse de qué modo pudo producirse ese re-conocimiento sin que se hubiese tenido anteriormente noticia del fenómeno. Sin embargo, entiendo que esa dificultad crítica es sólo aparente y no responde a la realidad, porque, en mi opinión, es un hecho incuestionable que en España hubo un conocimiento de la arquitectura y el urbanismo alemán de las primeras tres décadas del siglo veinte bastante mayor de lo que se ha reconocido; y no sólo eso, sino que tuvo un peso notable en la formación de nuestros arquitectos, y por eso estuvo luego presente en la arquitectura que desarrollaron; sin embargo, no se encuentran apenas referencias a ese hecho, ni se le atribuye apenas importancia, en la mayoría de los relatos publicados (que no se pueden llamar historias) acerca de nuestra reciente arquitectura. Que quedan entregados a un ejercicio imposible cuando en ellos se intenta justificar lo sucedido apoyándose casi exclusivamente en la influencia que se atribuye a las obras de Le Corbusier en España y a los esfuerzos baldíos de los integrantes del GATEPAC, como si eso fuese lo único que hubiese acontecido.

Esa influencia de lo alemán en España a la que nos referimos alcanzó a los arquitectos españoles tanto por vía directa como indirecta. Entendiendo por influencia indirecta la que ejerció sobre nuestros arquitectos después de la Segunda Guerra Mundial, cuando llegó a nosotros el eco del trabajo hecho en Norteamérica por los arquitectos europeos (formados en Alemania casi todos) que se trasladaron allí.

Para evitar una excesiva dispersión ahora sólo voy a considerar la recibida directamente sobre todo antes de las dos guerras; en los viajes, y sobre todo a través de las revistas, tanto las alemanas propiamente, a las que ahora nos referiremos, como las de otros países que se recibían en España, en las que se reservaba amplio espacio a los logros de los arquitectos alemanes. Entre estas revistas no alemanas que se conocían en España destaca *Architectur D'Aujourd'hui*, que dedicaba buena parte de sus páginas a recoger los avances y logros de la arquitectura alemana, lo cual, en los años que mediaron entre las dos grandes guerras, con la rivalidad y animadversión que presidía las relaciones entre ambos países, dice mucho del clima general de reconocimiento que se dio en toda Europa hacia el liderazgo de la arquitectura alemana, de la que

22. Véase nota 7.

23. FDEZ. DEL AMO, J. L. "La arquitectura española en el siglo XX". Op. cit., p. 54.

24. Cfr. BORSI, F. "Espressionismo e definizione"; *Ibid.*, p. 15.

el contenido de la revista francesa es una sencilla muestra, muy provechosa para los arquitectos españoles²⁶.

Las influencias directas se dieron mayoritariamente de modo antecedente, permitiendo o favoreciendo la imitación; en cambio, las indirectas se produjeron de forma simultánea al fenómeno que consideramos; lo que propicia que a veces esa aparente influencia que se cree deducir sea más aparente que real, ya que las semejanzas que se descubren entre las obras que se relacionan se deben propiamente a que ambas tienen una fuente de inspiración antecedente común. La simultaneidad de los fenómenos, por otra parte, hace difícil la asimilación real de los principios que inspiran los modelos que se copian, sin excesiva reflexión, añadiendo cierta superficialidad a su empleo, lo que hace más fácil la identificación de los gestos formales y espaciales asumidos.

Por eso, a fin de cuentas, las influencias verdaderamente importantes son las antecedentes, ya que si bien son ciertamente más lejanas, y menos inmediatas a aquello que provocan, y por eso mismo menos evidentes, son en cambio más sólidas y firmes. Aunque lógicamente sean más difíciles de identificar. Hasta el punto de que, en ocasiones, podría parecer que sería posible ignorarlas, y así se ha hecho en la práctica muchas veces; ya que con el tiempo, al haberse asimilado realmente lo que se recibió de ellas, los frutos que se obtienen llegan a considerarse como algo propio, y se olvida su dependencia respecto a las causas que los provocaron.

Por otra parte las influencias recibidas en los años cincuenta fueron muy numerosas y diversas: la nórdica, la americana, la japonesa, la brasileña,... además, por supuesto, de la holandesa, la italiana y la alemana; además se conocieron todas a la vez, coincidiendo con el gran 'boom' mediático de la arquitectura que se desató en la postguerra, sobre todo a partir de los sesenta y después, de manera que todo comenzó a influir sobre todo, desdibujándose los perfiles y limándose las diferencias. Pero como se ha señalado, en pro de la claridad expositiva, ahora no vamos a ocuparnos de las influencias alemanas indirectas, que llegarán sobre todo de América, avanzados los cincuenta de la mano de Hilbeisemer, Gropius, Breuer, Mies, y los directamente relacionados con ellos²⁷, como el SOM, así como a través de la arquitectura de quienes en los años treinta habían puesto sus ojos en lo que se construía en Alemania e incluso fueron allí a formarse, como Le Corbusier o Neutra, y tantos otros que frecuentaron la Bauhaus o los estudios de Berhens, Bonatz, o Mendelshon. Al margen de la influencia que la arquitectura alemana había ejercido ya antes en la formación de Richardson, Sullivan, a quien Wright se dirigía con el apelativo de *Leiber Meister*²⁸, e incluso sobre el propio Wright.

LA REFERENCIA ALEMANA

Son unánimes los testimonios de los arquitectos españoles que empezaron a trabajar inmediatamente después de la Guerra Civil, en el sentido de que la formación que recibieron de sus profesores en la Escuela estaba trasnochada, que nunca oyeron de sus labios hablar de Mies, Le Corbusier o Gropius, y que se les formaba en el recurso a la composición clásica. Igualmente sabemos que raras y escasísimas fueron las revistas extranjeras que se recibieron entre 1939 y 1945, entre otras cosas porque la guerra obstaculizaba su edición en Alema-

25. Así, no podemos olvidar, por ejemplo que García Mercadal, en su famosa encuesta del año 27 acerca de la arquitectura moderna española, recogió, junto a las contribuciones de Breuer, Van Doesburg..., un artículo de D'Ors ("Cúpula y monarquía"), en el que éste expresaba aquella idea, que luego se hizo célebre, de que 'todo lo que no es tradición es plagio'. Cfr. *Hogar y Arquitectura*, n. 70, mayo-junio 1967.

26. De modo incluso llamativo. A modo de ejemplo sirva el contenido del número de abril de 1936, en el que aparecía el artículo de Posener antes mencionado –ver nota 21– que era la introducción a un amplio reportaje sobre la arquitectura nacionalsocialista, hacia la que, en principio, no parece que debiesen sentir los franceses especial simpatía.

27. En ese sentido es muy significativo por ejemplo el contenido de los números de *Informes de la Construcción* en sus primeros años de vida, en los que llama la atención el espacio que se reserva a la arquitectura 'norteamericana' de Neutra y Breuer.

28. *Querido maestro*.



Bankinter. Madrid, 1978. R. Moneo.

Dcha. Oficinas para la Previsión Popular. Hamburgo, 1932. Revista *Nuevas Formas*, Madrid, 1934. H. Distel.

nia, Holanda o Francia. Los viajes, además, eran difíciles y fueron pocos hasta los años cincuenta²⁹; de modo que ciertamente se puede defender que, salvo en el caso de unos pocos, hasta mediada la década, en España los arquitectos no tuvieron conocimiento de lo que se estaba haciendo en el extranjero en esos años, con la excepción si acaso de lo que se refería a Norteamérica; y es claro que algunos pudieron llegar a pensar que el 'estilo racionalista' había fracasado y que se debía volver al cultivo de la arquitectura de corte tradicional.

Pero eso mismo refuerza el valor de lo que intento defender, que es precisamente la necesidad de reconocer el peso que tuvo lo realizado en Alemania antes de la guerra sobre la formación de los buenos arquitectos españoles en los años cincuenta, hasta constituir en muchos casos el alma de sus obras. Ya que cabe pensar que los buenos alumnos, esto es, los intelectualmente inquietos y ávidos de progreso, puesto que no podían viajar, como parece, y tampoco recibían revistas, por medio de las cuales pudiesen saber qué estaba pasando fuera de España, encontrasen cierto alivio para sus anhelos de cambio y progreso estudiando lo que tenían a su alcance: esto es, las revistas de las décadas anteriores que había en la Escuela, cuyos contenidos seguían siendo una novedad para ellos.

Si no podían viajar para ver, escudriñarían la biblioteca. En ella, si atendemos al testimonio (bien fiable) de López Otero³⁰, podían curiosear hasta treinta revistas distintas, en todos los idiomas, a menos que durante el conflicto bélico se hubiesen empleado en los parapetos de las trincheras; de esas revistas al menos diez eran alemanas, algunas tan notables como *Wasmuths* o *Deutsche Kunst und Dekoration*. Prueba del interés que despertaban es que, una vez abandonadas las aulas, no uno ni dos, sino muchos arquitectos españoles siguieron suscritos a esas publicaciones, que recibieron con regularidad incluso durante las guerras, mientras existieron las editoriales. A modo de ejemplo, Regino Borobio (1895-1975) recibió en Zaragoza con regularidad, de 1920 a 1942 (ya iniciada la Segunda Guerra Mundial), cuatro revistas alemanas distintas³¹, además de un número considerable de monografías, libros y manuales acerca de cuestiones técnicas y de diseño (muebles, lámparas, ventanas y carpinterías...)³²; y no era un caso singular; consta que Moya, Aizpurua, Labayan, Aguinaga, Iñiguez, ... y muchos otros también estuvieron suscritos a diversas revistas editadas en el extranjero, con predominio de las alemanas. Incluso se conoce el nombre del librero que las importaba para Madrid: Inchausti³³.

Debemos apuntar en ese sentido que no pocos arquitectos españoles dominaban suficientemente el alemán como para atreverse a manejar textos en esa lengua y viajar a Alemania, y que lo alemán se veía en general con buenos ojos, pienso que con sentimiento recíproco. Si quien accede hoy en día a la universidad domina por lo general el inglés, en mayor o menor medida, en los años treinta el alemán era una de las lenguas extranjeras más estudiadas por los bachilleres y universitarios españoles, junto con el francés. De modo que no era infrecuente encontrar intelectuales que pudiesen chapurrear algo de alemán, y aún era más frecuente que se comprendiese escrito; muchos arquitectos españoles pudieron enfrentarse con más o menos facilidad con las publicaciones alemanas de arquitectura, que por otra parte eran las mejores de Europa. Tanto las revistas que publicaba la editorial de E. Wasmuth en Berlín como las del editor A. Koch desde Darmstadt o las de Julius Hoffmann en

29. Los viajes documentados de los que se tiene noticia (Moreno Barberá, Fernández Vallespin, Fisac, Ortiz-Echagüe, a finales de los cuarenta, y luego Cabrero, Aburto, Coello de Portugal... y tantos otros, en los cincuenta), fueron hechos tan aislados que no tienen peso suficiente como para considerarlos acontecimientos verdaderamente relevantes.

30. Cfr. LÓPEZ OTERO, Modesto, "Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura", *RNA*, n. 118, agosto 1951, pp. 9-16.

31. Cfr. POZO MUNICIO, José Manuel. *Modernidad y contexto en el primer racionalismo español, Regino Borobio Ojeda (1895-1975)*. Ed. COA Aragón, Zaragoza, 1990, pp. 163-165.

32. En las que predominan las ediciones espléndidas de Hoffmann (Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart), en cuyas páginas puede verse el sello del importador: 'Inchausti', de Madrid o 'J. Miquel', de Zaragoza. En cualquier caso, es improbable que esos importadores adquiriesen de cada obra sólo un ejemplar para Borobio, así es que podemos presumir que esas publicaciones fueron conocidas por unos cuantos arquitectos 'preocupados' o 'enterados', en toda España.

33. POZO MUNICIO, J. M. *Modernidad y Contexto...* Op. cit., pp. 163-164, nota 7.



Haus Fritsche. Bötzwow-Berlín, 1932. Revista *Nuevas Formas*, Madrid, 1936. H y W. Luckhardt.

Stuttgart, y otras publicadas en Francfort, Munich, combinaban su calidad gráfica con un criterio muy atinado a la hora de seleccionar las obras que publicaban. Por eso su efecto era mucho mayor.

Un detalle que merece la pena señalar, a ese respecto, es que una de las revistas más importantes que se publicaban, si no la mejor, como era la *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, incluyese en todos sus números, en las páginas de publicidad, una indicación que decía “rogamos a Vd. se refiera siempre a *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*” (*sic*, en castellano), que es una prueba inequívoca de que el editor y los anunciantes sabían que había suficiente número de lectores hispanoparlantes como para que el aviso tuviese sentido, y que esos lectores estaban potencialmente interesados en los productos y materiales que se ofrecían. En cambio esa indicación no aparece, por ejemplo, en italiano; sólo en inglés y francés, además de castellano (y alemán, por supuesto)³⁴.

Resulta asimismo interesante en este sentido el testimonio de Anasagasti, cuando, en su etapa de profesor en la Escuela de Arquitectura, reclamaba la necesidad de enseñar alemán a los alumnos a la vista de la extraordinaria calidad e interés de lo que se estaba produciendo y publicando en lengua alemana³⁵.

Por esa vía, en definitiva, los arquitectos españoles pudieron conocer de primera mano muchas cosas interesantes que se habían hecho, que entonces estaban aún próximas en el tiempo, aunque ahora, curiosamente, las ignoremos en gran parte.

Pero por si esto no fuese suficiente como vía de conocimiento de los logros de la arquitectura alemana de los años veinte y treinta, también las revistas españolas recogieron en los años previos a la Guerra Civil española imágenes tremendamente seductoras de obras construidas fuera de España, de las que buena parte fueron obras construidas en Alemania o tomadas de revistas alemanas. Además de la revista *AC* del GATEPAC, cuyo formato y estilo estaban literalmente copiados de la revista *Das Neue Berlin*, es bueno saber que existió otra, no peor que *AC*, aunque nadie hable de ella, que salió a la calle por vez primera en 1934, publicada por Editorial Edarba; se llamaba *Nuevas Formas* y de ella se publicaron veinte números, bimensuales, durante tres años, hasta julio de 1936; entonces la revista trasladó la redacción a Portugal, desde donde, antes de su desaparición definitiva, aún se publicó algún número más, tras un lapso de tiempo en que no se publicó, pero ya con menos calidad (tan-

34. Aunque es posible que lo hiciesen pensando más en el mercado latinoamericano que en el hispano, eso no excluye la validez de la consideración que hacemos de ese hecho. Por otra parte, no es *Wasmuths* la única revista alemana en la que eso sucede. Por ejemplo, el hecho se repite, con las mismas lenguas, en los pies de las ilustraciones de *Die Pyramide*.

35. Cfr. ANASAGASTI, Teodoro de. *La enseñanza de la arquitectura*. Ed. Calpe, Madrid, 1923, p. 53.

to tipográfica como de contenidos). Indudablemente la revista del GATEPAC estuvo más comprometida con la vanguardia, y con la 'lucha de clases' también (todo hay que decirlo), pero desde el punto de vista estrictamente arquitectónico tal vez era más interesante la información que ofrecía *Nuevas Formas* en sus números, máxime atendiendo al aspecto que estamos considerando. Su calidad gráfica era desde luego mayor que la de *AC*, y su formato permitía también una información más generosa; peor aunque se publicaron casi los mismos números de ambas, una fue mitificada en los setenta y la otra no³⁶; lo que no le quita un ápice de interés, ya que, aunque participase menos en los afanes revolucionarios que sacudían España, las obras que recogía *Nuevas Formas* reflejaban bien lo que sucedía en Europa; como, a modo de ejemplo, podemos mostrar con la 'vivienda al borde de un lago de los hermanos Luckhardt' (Haus Fritsche, 1932; Bötzw-Berlín) recogida en el número 9 de 1935, o el edificio de oficinas en Hamburgo para la Previsión Popular, de H. Distel³⁷ (en el número 1 de 1934), cuya fachada, por otra parte, evoca, no tan lejanamente, la del edificio para Bankinter construido en Madrid en los setenta.

La influencia alemana directa se recibió sobre todo por medio de esas revistas, y en menor medida a través de los viajes y estancias en Alemania que, antes y después de las guerras, hicieron algunos afortunados, como los bien conocidos de Mercadal, Feduchi, Moya, Moreno Barberá, u otros, más desconocidos, como los que protagonizaron Fernández Vallespín, Fisac y otros. Entre los viajes que se pudieron hacer en la postguerra 'para ver arquitectura' figuran los de Coello de Portugal, que visitó Alemania cuando aún era estudiante, recorriendo en moto el país en ruinas, junto con Emilio García de Castro, y de nuevo, unos años después, siendo ya arquitecto, con Iturgaiz³⁸, para conocer las obras de Böhm y Schwartz, que indudablemente están muy 'presentes' en su primer edificio, el Santuario de la Virgen del Camino en León³⁹ (que es además, sin duda alguna, el mejor proyecto de Coello). Pero aquel primer viaje, incómodo, esforzadísimo, cruzando media Europa en una moto vieja para llegar hasta Alemania, sin prestar especial atención a Francia u Holanda, y siendo aún estudiante (en 1950 ó 52, testimonio él), es una muestra notable del interés que tenía para él ver lo que, por fuerza, debía conocer previamente, y admirar; hasta el punto de estar convencido de que conocer *de visu* lo que aún pudiera seguir en pie, justificaba aquella 'locura'.

Lo que es seguro, en definitiva, es que aquellos arquitectos tenían que haber visto muchas cosas que por fuerza tenían que haberles deslumbrado enormemente, porque nos siguen deslumbrando a nosotros cuando por un azar llegamos a conocerlas.

Sin ánimo de agotar el tema, pero sí con el de refrendar estas afirmaciones, quiero mostrar unas imágenes de esas obras a las que me estoy refiriendo, extraídas de revistas de finales de los años veinte de las que hemos hecho mención, que he escogido, de entre las muchas posibles, porque pienso que pueden ponerse fácilmente en relación con edificaciones españolas de la década a la que nos estamos refiriendo. Debo advertir, sin embargo, que las imágenes y ejemplos que se van a presentar no se proponen con la intención de formular una teoría acerca del origen de las obras de los arquitectos españoles que las diseñaron, ni de sus gustos; lo que se pretende más bien es poner de manifiesto unas semejanzas cuyo origen se desconoce y que si puede atribuirse perfec-

36. Por otra parte la editorial Edarba, en su corta trayectoria, empezó a editar, imitando a Hoffmann, monografías acerca de las obras de los arquitectos españoles 'vanguardistas', que eligió con mucho tino y criterio; les dio tiempo a publicar cuatro, dedicadas a Zuazo, Bergamín y Blanco Soler, el GATEPAC y los hermanos Borobio. El desconocimiento acerca de esta editorial y sus publicaciones, en contraste con la importancia atribuida a la revista del GATEPAC, y al propio movimiento, dice mucho de la objetividad y rigor con la que se ha elaborado hasta hace poco la historia de la arquitectura española del siglo XX.

37. Hermann Distel.

38. Domingo Iturgaiz.

39. Cfr. ITURGAIZ, Domingo. "Recuerdos y vivencias en torno a la construcción del Santuario de la Virgen del Camino", en *Fray Coello de Portugal Dominicano y arquitecto*. Fundación Antonio Camuñas, Madrid, 2001, pp. 61-79.

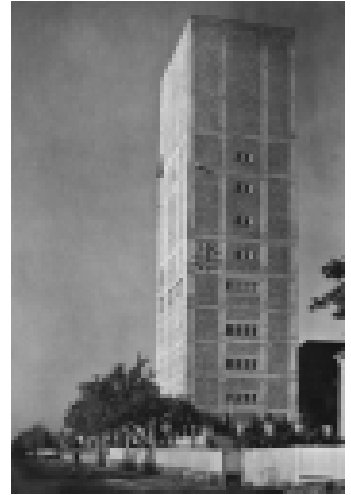
tamente a una simple afinidad cultural, permite en todo caso apuntar una cercanía grande entre las intenciones de unos y otros, aunque con unas décadas por medio.

Presento los ejemplos sin excesiva preocupación por conocer si las influencias son reales o supuestas, ya que en mi opinión, al analizar la arquitectura, no es demasiado relevante localizar las supuestas fuentes de inspiración, pues ni está en eso su valor ni, por otra parte, el hecho de descubrir semejanzas aparentes entre dos obras indica necesariamente que haya habido inspiración real entre una y otra, sino más bien, muchas veces, que se ha producido un acierto simultáneo o que se daba una cierta sintonía cultural entre sus autores. Por eso mismo, lo interesante de esas similitudes que puedan descubrirse son las afinidades que puedan mostrarnos, por lo que indican acerca de las intenciones que movían a los autores de las obras que se comparan, aunque ellos ni se conociesen ni se admirasen.

Así, por ejemplo, cuando descubrimos la semejanza extraordinaria que presentan los Comedores de la SEAT de Ortiz-Echagüe y las Escuelas Munkkegards de Jacobsen, tenemos que pensar por fuerza que o bien uno se inspiró en la obra del otro o bien que ambos habían conocido modelos y obras precedentes semejantes que les condujeron a dar respuestas similares. Las fechas de ambas obras descartan la primera hipótesis, convicción que se refuerza además si consideramos la ignorancia por parte de los arquitectos españoles en la postguerra de casi todo lo que se hacía contemporáneamente fuera de España⁴⁰. Debemos pensar, por tanto, en la segunda posibilidad apuntada, esto es, que ambos participaron de las mismas fuentes de inspiración (Alemania, Holanda, USA-arquitectura nórdica), que provocaron respuestas similares, casi simultáneas.

Por otra parte, los ejemplos que se van a proponer podrían ser otros muchos, pero pienso que los que he recogido son bastante expresivos de lo que pretendo defender. Son imágenes que hablan de un conjunto de arquitectos y de obras hoy ignorados en gran parte por nosotros —pero no por ellos—, desaparecidas muchas de ellas durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, pero que entonces debieron de actuar como catalizadores en el proceso de búsqueda de una forma nueva para expresar y entender la arquitectura. Quiero también apuntar que la elección de los ejemplos es una de las muchas posibles, y que no agota en absoluto el tema, pues es tanta la abundancia que, parafraseando a Pevsner, no sólo sería posible redactar una historia equivalente a las ya publicadas sirviéndose sólo de las obras desaparecidas o no tenidas en cuenta hasta hoy, sino que igualmente, dentro de éstas vuelve a darse el mismo fenómeno, y lo que ahora planteo se podría sostener igualmente sirviéndose de muchas otras imágenes que no mostraré, entre otras cosas, porque, conforme a lo apuntado, lo que conozco es sólo una pequeña parte de un mundo por explorar, al que tan sólo me he asomado.

Indudablemente no hay tiempo aquí para detenernos a considerar las peculiaridades y características de cada caso, cada obra y cada arquitecto, pero confío en que estas imágenes despierten cierta inquietud acerca de lo mucho que ignoramos de una faceta de nuestra historia sin la cual, para escribir el relato de lo sucedido, se hace necesario tender un puente con vanos demasiado grandes para que puedan soportar el paso de la verdad.



Depósito de agua. Kornwestheim, 1929.
Architecture D'Aujourd'hui, 1932. P. Bonatz.

40. Que, respecto de este caso concreto (las escuelas Munkkegards y el conjunto de la obra de Jacobsen) me refrendó el propio Ortiz-Echagüe.



Quirófano del Hospital Provincial de Toledo. 1926. M. Sánchez Arcas y L. Lacasa.

Krakenhaus Hallerwiese. Sala de operaciones. Nuremberg. *Wasmuths*, 1929. G. Bes-telmeyer.

Comenzaremos considerando la actuación de Coderch (con Abaurre) en Guadarrama, en 1951, que es obligado poner en relación con las obras presentadas por Bonatz en España diez años antes, como el depósito de agua de Kornwestheim, antes mencionado; no tanto por las similitudes estilísticas o de lenguaje formal epidérmico, como por la semejanza de la rotundidad volumétrica de ambos y la valentía con la que los dos intervienen en el paisaje, que justifica que De la Sota evocase esas obras de Bonatz para defender la actuación de Coderch.

También resulta ilustrativo, más por la actitud que por la similitud mimética de los resultados, fijarse en las actuaciones de Fernández del Amo en los poblados de colonización. Suele ser un recurso común al referirse a ellos, o a las actuaciones similares de Aburto o De la Hoz, buscar su relación con los modelos de ordenación con las urbanizaciones llevadas a cabo en el entorno de Roma durante el fascismo, pero es claro que la libertad de que hace gala Fernández del Amo en Vegaviana está mucho más próxima a las *siedlungen* alemanas de carácter rural e incluso urbano de la década anterior, que a las realizaciones promovidas en tiempo de Mussolini en el 'agropontino'. La adecuación al terreno, la geometría vinculada a la topografía, y sobre todo el respeto y cuidado de la vegetación preexistente no se inspiran ciertamente en Litoria o Guidonia —la 'Città dell'Aria'—, y parecen en cambio mucho más próximas a las concepciones tautianas y a los esquemas paisajísticos ligados al grupo de L. Miggé⁴¹, también incluso por el empleo del capricho y de la asimetría compositiva de las viviendas, o por el detalle de la planta curva del edificio para las escuelas de Vegaviana, que evoca imágenes conocidísimas, como pueda ser la del hospital de Scharoum en Breslau; aunque podemos también relacionarlo con otras realizaciones mucho menos conocidas pero formalmente muy próximas al proyecto de Fernández del Amo, como puedan serlo, por mencionar alguna de las muchas obras que podrían proponerse, la Casa de ejercicios de Subiaco de H. Steineder⁴², o el proyecto de las escuelas para Berlín-Neukölln de Taut, que se publicó antes de la guerra profusamente, no sólo en *Wasmuths*⁴³ y en otras revistas alemanas, sino en otras muchas publicaciones, formando parte de reportajes dedicados a los proyectos de centros escolares, frecuentes en aquellos años⁴⁴. A fin de cuentas, lo que esas semejanzas muestran es una inquietud similar y unas fuentes de inspiración comunes o muy próximas.

Hay casos en los que el parecido es reconocible, ya no por el espíritu con el que están hechos los edificios sino por la apariencia final. Nada arriesgado parece por ejemplo pensar en que Borobio, al recibir el encargo (junto a Beltrán) de la Feria de Muestras de Zaragoza, recordase algunos ejemplos que había visto en las revistas que tenía, y que al repasarlos se fijase en la Feria de Colonia (Alemania), destruida en la guerra como casi toda la ciudad. La forma de ambos recintos feriales, definiendo un espacio cuadrado limitado por un muro fuerte decorado con la propia traza de su aparejo, así como la presencia de la torre faro en una esquina del recinto, coronada por una linterna transparente, nos permiten defender que en este caso la similitud va más allá de la inspiración remota, y parece evidente que el recuerdo y la presencia inconsciente de lo visto y estudiado en las revistas alemanas seguía vivo en el recuerdo de Borobio años después. La Feria de Colonia es de 1928 y él la tuvo que ver cuando recibiese en su estudio el número de la *Wasmuths* correspondiente a diciembre de aquel año⁴⁵.

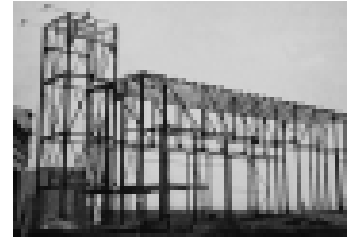
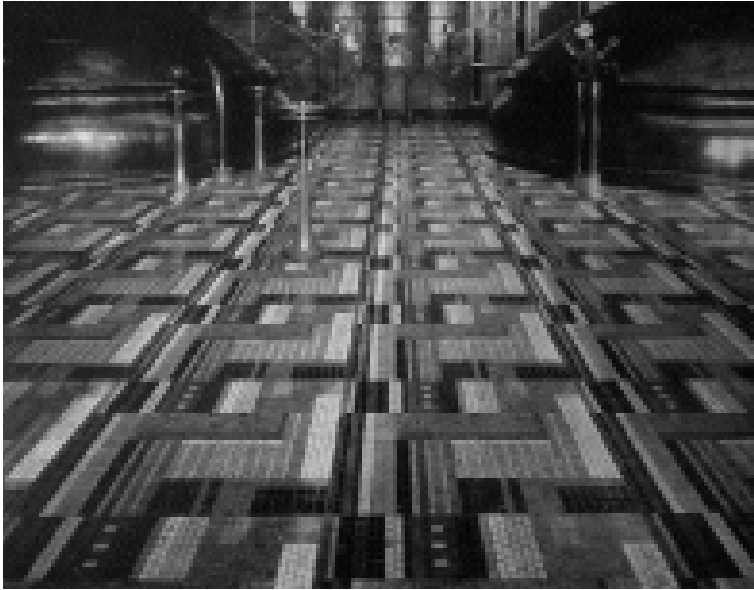
41. Leberecht Miggé.

42. Hans Steineder; Cfr. *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, agosto 1933.

43. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, abril 1929, pp. 166-167.

44. Cfr., por ejemplo, el número de marzo de 1933 de *Architecture D'Aujourd'hui*, o el volumen dedicado a las construcciones escolares (VISCHER, Julius, *Der Neue Schulbau*, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart, 1931), dentro de la serie de monografías editadas por Julius Hoffmann, que tan notable difusión alcanzó en Europa.

45. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, septiembre 1928, pp. 382-387.



Herz-Jesu-Kirche; estructura. Ratingen-Düsseldorf, 1927. Wasmuths, 1929. H. Herkommer.

Kindlbrauerei. Heinrich Jungebloedt. Berlín, 1928. *Die Pyramide*, 1929.

Por no hablar de la similitud que se observa entre la sala de operaciones de la Krankenhaus Hallerwiese, en Nuremberg, obra de G. Bestelmeyer⁴⁶, y el quirófano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid, de Sánchez Arcas, o las referencias mendelshonianas del edificio Capitol de Feduchi y Eced, o las que sirvieron de inspiración para la Piscina La Isla de Gutiérrez Soto⁴⁷ y los clubs náuticos de Valencia (Goerlich y Fungairiño) y San Sebastián (Aizpurua y Labayen).

Igualmente interesante puede resultar comparar los acabados empleados por Aburto en sus viviendas en Neguri con los utilizados por Breuer muchos años antes en Berlín en la Hinersdoff Haus, o incluso, más aún, con los empleados por Farhenkamp en el Hotel Mongrol-Metropol de Colonia, o los pavimentos de la Cervecería Kindl de Berlín, obra de H. Jundebloedt, obras todas de 1929⁴⁸, todas desaparecidas.

En esta selección de imágenes no quiero dejar de proponer una última obra, la Iglesia de Belén, de García de Paredes, en Málaga, cuya volumetría podría en efecto ponerse en relación con algunas de las últimas iglesias de Hans Herkommer. Pienso que García de Paredes no debió conocerlas, de ahí que me interese aún más presentarlas, porque refuerza la idea antes apuntada de que no se trata tanto de defender o descubrir una imitación o referencia directa entre obras, que en absoluto he querido plantear, como de reconocer un espíritu o *animus operandi* similar, que subyace informando el trabajo de unos y otros desde fuentes u orígenes que habrán de estar por fuerza muy próximos entre sí o ser los mismos. Además, el caso de esta iglesia de Herkommer en Ratingen-Düsseldorf es más interesante aún porque se da la circunstancia curiosa de que el mismo arquitecto muy poco después resolvió nada menos que una fábrica de cerveza (en St. Ingbert, para la firma Becker) con una volumetría muy similar a la empleada en la iglesia, que fue una coincidencia no casual, que se basó en el recurso a un esquema estructural muy similar en ambos casos, que plantea cuestiones atractivas, de una modernidad⁴⁹ que evo-

46. German Bestelmeyer; Cfr. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, agosto 1929, pp. 313-318.

47. Publicadas por cierto en *Moderne Bauformen*, en el número de noviembre de 1938 (pp. 430-433), lo cual no deja de tener su interés para lo estamos exponiendo, tanto por lo que puede tener de re-conocimiento de cierta familiaridad en la apariencia de aquel proyecto por parte de los redactores o el corresponsal en Madrid de la revista alemana como por lo que indica de la relación entre Gutiérrez Soto y aquella.

48. *Die Pyramide*. 1929/30.

49. En el texto que acompaña a las fotografías de la fábrica (de Werner Hegeman), que aparece coronando la población de St. Ingbert, se alude a ella como la 'Stadtkrone', contraponiéndola a la catedral, lo que eso supone en el contexto de un artículo dedicado íntegramente a la moderna arquitectura religiosa. (Cfr. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, mayo 1929).



ca por fuerza otras imágenes, que se han convertido en icónicas para la arquitectura contemporánea, como pueda serlo la visión de la estructura desnuda de la Casa Lovell de Neutra recortada contra el cielo de Los Ángeles.

Muchos otros y muy distintos podrían ser los ejemplos, pero estimo que estos son suficientes, máxime si no olvidamos que con los que se han propuesto no se pretende defender un proceso de imitación sino plantear que unos y otros vibraron con inquietudes y afanes muy parecidos llegando a resultados similares, cuyo origen es difícil de precisar, pero que en todo caso permiten defender una notable afinidad entre ellos, pero sin olvidar tampoco que las obras alemanas referidas anteceden a las otras en varios lustros.

Para terminar, una vez planteada la presencia de esa matriz de origen alemán en la génesis de nuestra arquitectura reciente, me parece interesante destacar, como otro apunte sugerente, la enorme riqueza que esa influencia de las revistas alemanas llevaba aparejada, más allá de lo que las obras allí recogidas representaban en sí mismas. Así fue propiamente, a través de las páginas de aquellas publicaciones, como se tuvieron las primeras noticias en España de las obras de Wright⁵⁰, y como se conocieron edificios que después se han convertido en hitos de referencia de la nueva arquitectura, como son, por ejemplo, la Biblioteca o el Cementerio de Estocolmo de Asplund, o el cine Universum de Mendelshon, que aparecieron recogidos como 'novedades' en las páginas de aquellas revistas llegadas del norte. Terminaré por eso con otro texto de Taut, tomado esta vez de *Bauen. Der neue Wohnbau*, uno de los libros de ese arquitecto que más difusión alcanzó en los años treinta en todo el continente europeo⁵¹; se trata de un texto en el que el arquitecto prusiano resumía la riqueza de componentes que según él intervenían en la definición de la nueva arquitectura, y de este modo nos ofrece una relación de lo que inadvertidamente llegaba, por medio de esas obras, a conocimiento de nuestros arquitectos:



Feria de Muestras. Zaragoza, 1942. R. Borobio y J. Beltrán.

Feria de Muestras. Colonia, 1928. *Wasmuths*, 1928. Adolf Abel.

Para nuestro tema de la edificación residencial, la obra de Frank Lloyd Wright ha dejado un sello indeleble. Incluso este autor ha provocado una corriente ideal que ha contribuido a que haya renacido el espíritu de la arquitectura en Holanda —junto al profundo trabajo de pioneros del local De Bazel y, sobre todo, el revolucionario de H. P. Berlage.

Del extraordinario impulso proveniente de Holanda ya hemos hablado. Lo más bonito de este fenómeno es que no se encerró en un mezquino provincialismo, no siguió un programa unilateral, sino que llevó al desarrollo de los más diversos temperamentos, dando lugar a una verdadera tarea constructiva. El mejor resultado que ha quedado es el fruto de la búsqueda de la coherencia en la producción, la armonía de la estructura interna con el nuevo módulo constructivo, prescindiendo del fin inmediato de la construcción: casa de pisos o construcción de colonias agrícolas. Determinante es siempre la firmeza y el verdadero espíritu arquitectónico que ya ahora, desde el punto de vista de la historia del arte, puede considerarse un evento de primer orden.

Estas extraordinarias realidades han desatado un auténtico movimiento estético internacional que tiende a permanecer unitario. Sus producciones en Polonia, Bohemia, Rusia o Bélgica y Francia son análogas en cuanto a naturaleza, como ha sucedido con todos los otros estilos arquitectónicos, pero con una coloración nacional, según el terreno en el que florecen, en parte debido a factores específicos como el clima, sobre todo en Francia. Las producciones alemanas, a pesar de las influencias externas, proceden más o menos directamente de las obras de los precursores: Van de Velde, Peter Behrens, Poelzig, etcétera. Mientras otros arquitectos modernos son discípulos de Theodor Fischer o Alfred Messel y de sus maestros han aprendido no sólo 'cómo se tose y se escupe', sino la atención y el cuidado meticuloso de cada pequeño detalle⁵².

Pues bien, ese expresionismo vital, que está en la base del Movimiento Moderno, en su conjunto y en las obras singulares, es el que afectó a los archi-

50. No me consta que en ninguna revista española anterior a la guerra aparezcan recogidas las obras de Wright, por lo que éstas se tuvieron que conocer por fuerza en España a través de *Wendingen* y *Wasmuths*.

51. Luis Moya, por ejemplo, manejó la primera edición, en alemán (TAUT, Bruno; *Bauen. Der neue Wohnbau*; [Construir. La nueva edificación residencial], Klinkhardt & Biermann, Leipzig und Berlin, 1927).

52. Traducido al castellano a partir de la quinta edición de la versión italiana de la obra de Taut *Bauen. Der neue Wohnbau*, preparada por Franco Borsi (Cfr. *Costruire. La nuova edilizia abitativa*; Zanichelli Editore, Bologna, 1987, capítulo 5, "La vuelta", pp. 110-115).



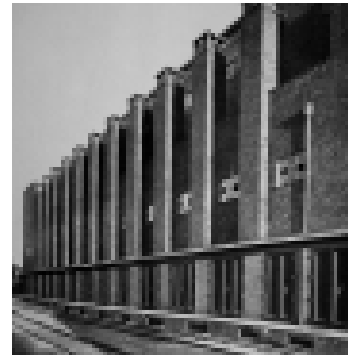
Central de Rectificación de Tegel. Berlín, *Wasmuths*, 1929. R. Brademann.

Estación de Halensee. Berlín, *Wasmuths*, 1929. R. Brademann.

tectos españoles que en los cincuenta desarrollaron la 'nueva arquitectura española', sobre los que ejerció posiblemente una influencia mayor —de modo consciente o inconsciente— que la ejercida sobre los arquitectos de otros países, primero porque no había otra corriente que se le pudiese oponer, y después por la razón antes apuntada de la idiosincrasia y la tradición hispanas, que nos predisponía a seguirla; a eso debemos atribuir, sin duda, aquel progreso tan rápido y la obtención de tan buenos resultados.

No sin cierto atrevimiento me permito proponer como imágenes finales tres fotografías de sendas obras de R. Brademann⁵³ pertenecientes al trazado ferroviario del Gran Berlín. Son los edificios de las estaciones de Halensee y Markgrafendamm y el de la Central de Rectificación Eléctrica de Tegel, los tres desaparecidos, de modo que sólo queda el testimonio de las fotografías y los planos ofrecidos por las revistas de la época⁵⁴. Sus formas, con los maineles de los ventanales girados cuarenta y cinco grados, o las hileras de chimeneas y lucernarios exentos, dejan en el aire la razón de su relación con proyectos españoles muy posteriores, profusamente celebrados (como la Estación de Atocha), también patente en la semejanza entre el planteamiento de Bonatz para sus viviendas en Stuttgart y las controvertidas viviendas que está construyendo Moneo en Ávila.

En definitiva, no creo que pueda explicarse ni comprender nuestra arquitectura reciente sin conocer y estudiar las obras alemanas de la primera mitad del siglo XX, hacia las que hay que volver la vista con admiración y reconocimiento sinceros.



Estación de Markgrafendamm. Berlín, *Wasmuths*, 1929. R. Brademann.

53. Richard Brademann.

54. Cfr., por ejemplo, el número de *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* correspondiente a diciembre de 1929.

1950: UNA NORMA ESPAÑOLA, UNA ARQUITECTURA INTERNACIONAL

Asier Santas

Cualquier revisión de la arquitectura española de los años cincuenta pasa por señalar, en la mayoría de sus ejemplos más significativos, unas características físicas muy específicas. Casi sin excepción, los estudios históricos explican cuánto la contemporaneidad de muchos iconos arquitectónicos estuvo ligada a modos de edificar concretos, determinados por la introducción tanto de nuevos materiales como de técnicas constructivas de condición seriada. De manera que al analizar los nuevos polígonos residenciales de las periferias metropolitanas, las universidades, los institutos, ferias de muestras, sedes sociales de empresas o edificios de exposición, descubrimos casi sin excepción un saber constructivo que contribuyó a instalarlos, definitivamente, en su tiempo.

La introducción de la normalización en la arquitectura fue, en este contexto, un concepto clave. Por normalización se entendió la unificación sistemática y organizada de formas, dimensiones y propiedades de toda clase de productos de construcción, así como de procedimientos proyectuales y trabajos de ejecución. En palabras de Arnheim, “la meta del proceso normalizador fue facilitar las relaciones funcionales entre las cosas”. O dicho de otro modo, su objetivo fue simplificar el proceso de creación de un edificio para hacerlo posible.

Si la norma en arquitectura se generalizó durante los años cincuenta fue porque se consideró uno de los instrumentos más eficaces para resolver un grave problema de escala nacional: la falta de vivienda digna y barata. Los arquitectos implantaron el moderno concepto de vivienda como objeto producible a gran escala introduciendo indiscriminadamente la idea de estandarización en su elaboración. Aplicación que, no obstante, careció de originalidad, porque la voluntad de aportar desde la arquitectura soluciones a la escasez de viviendas no era nueva. De hecho, desde los años veinte se venía reclamando un nuevo saber constructivo basado en la normalización y prefabricación industrial como medida determinante del diseño de la casa. Pero veinte años después esta pretensión se planteaba desde una óptica diferente por cuanto los estudios y pasos dados hasta la fecha nada habían trascendido a la realidad. La racionalización de los modos de construcción así como la normalización de materiales y dimensiones era un camino que, si en el extranjero había dado resultados desde 1910, en nuestro país todavía era una asignatura pendiente tras la guerra civil. Y la necesidad de construir de 65.000 a 80.000 viviendas anuales pedía un cambio radical de la situación. Por eso, en la inmediata postguerra, frente a aquéllos que comenzaron a definir una política de vivienda ejecutada mediante un saber tradicional, si bien tipificado pero de manufactura artesanal (las bóvedas tabica-

das de Luis Moya o los muros de carga de Fisac y Cabrero —recuérdese la Residencia de Trabajadores de San Rafael, el grupo de viviendas Virgen del Pilar o sus construcciones para la I Feria de Muestras el Campo) comenzaron a aparecer voces que reclamaron una definitiva transformación de la industria nacional del mismo modo que la Bauhaus había propuesto dos décadas atrás.

La generalización de la norma en la arquitectura española fue consecuencia, por lo tanto, de la voluntad por resolver el problema de la vivienda barata. Pero también del incipiente relanzamiento económico, de la progresiva puesta en marcha de la industria pesada tras un período de estancamiento, de la curiosidad de algunos empresarios y de la dedicación obstinada de algunos arquitectos e ingenieros que, en un momento dado, retoman el estudio de los avances alemanes y americanos sobre la materia para adecuarlos a las particulares circunstancias del país.

ANTECEDENTES

Como ha señalado Carlos Sambricio, la cultura de la normalización apareció en nuestro país durante los años veinte¹, si bien desde la primera década del siglo ya se dan iniciativas en otras disciplinas². Empresas navales y de transformación siderúrgica reclamaron una estandarización de piezas metálicas y la administración científica del trabajo para poder incrementar y abaratar la fabricación de perfiles ferroviarios y navíos de gran calado, ya que sólo así podrían conseguir ser competitivas en el mercado interno y externo. Así examinaron sobre todo los avances de la industria norteamericana e introdujeron tímidamente en sus procesos organizativos conceptos como la taylorización. Asumidos paulatinamente por la industria de transformación, estos cambios sin duda repercutieron en su época por cuanto favorecieron la aparición de un saber ligado a la idea de racionalidad. Y por supuesto, también influyeron en la arquitectura. Porque paralelamente arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, Vicente Lampérez o Amós Salvador defendieron la fabricación seriada de elementos de construcción en un intento por conseguir, precisamente, abaratar el precio de la casa obrera. Pero la investigación necesaria no se orientó al perfil metálico sino al baldosín y la teja, a los modos de construir más habituales, obviándose significativamente el abandono de las prácticas tradicionales. Y así, demasiado condicionados por el estilo y buscando unir, como lo hiciera el *Deutsche Werkbund*, artesanía e industria, los arquitectos derivaron en un debate entre los que temían la pérdida de la identidad ‘regionalista’ provocada por la arquitectura excesivamente normalizada y los que defendían el progreso como inevitable camino para solventar los problemas de su tiempo.

Aquél debate avanzó, ya en los treinta, hacia conceptos más contemporáneos por cuanto lo estandarizable pasó a ser la pieza y técnicas modernas y el mobiliario de diseño. En este momento fue importante la aparición del Instituto Técnico de la Construcción (ITC), creado en 1934 por un grupo de ingenieros y arquitectos dedicados a la investigación de incipientes tecnologías como la del hormigón armado. Modesto López Otero, Alfonso Peña Boeuf, Gaspar Blein, Manuel Sánchez Arcas, José María Aguirre, José Ángel Petreirna y Eduardo Torroja, entre otros, centraron sus esfuerzos en la implantación de conceptos como la prefabricación industrial y la difusión nacional de las experiencias extranjeras desde revistas como *Hormigón y Acero*³. Todo ello, la

1. Ver el interesante debate en la España de los veinte en SAMBRICIO, Carlos. "La normalización de la arquitectura vernácula". En: *Revista de Occidente*, n. 235, diciembre 2000, pp. 21-44.

2. En 1898 se había creado mediante decreto el Laboratorio Central para Investigación y Ensayos de Materiales Aplicables a las Construcciones, dependiente de la Escuela Especial de Ingenieros, Caminos, Canales y Puertos de Madrid. En 1924 fue creado el Comité Nacional de Ensayo de la Fundición; un año más tarde, la Comisión Permanente de Ensayo de Materiales y Tipificación Industrial y la Oficina de Unificación del Material Ferroviario; y en 1930 apareció la Comisión Española de Normalización en la Construcción Naval. Ver GUZMÁN, A. Normalización. Instituto Nacional de Racionalización del Trabajo, Madrid, 1952, p. 70.

3. Sobre la aportación del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento a la actualización de las artes constructivas en España ver CASINELLO, María José, "Razón científica de la modernidad española en la década de los 50". En: *Actas del Congreso Internacional Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. T6) Ediciones S. L. Pamplona, 2000, pp.171-180.

mayoría de las veces, buscando su aplicación en la construcción de viviendas. Así, mientras Sánchez Arcas y Eduardo Torroja impartían el Seminario de Normalización e Industrialización en la Residencia de Estudiantes, teniendo como objetivo la taylorización de la vivienda social, técnicos como Miguel Balzola daban a conocer las múltiples normas concebidas en el extranjero, desarrollando trabajos anteriores como los de José María Muguruza y centrándose fundamentalmente en la traducción de las cada vez más numerosas DIN alemanas. Si los trabajos de Balzola destacan por su minuciosidad y perfección desde sus primeros resultados, ello es debido a que estuvieron directamente influidos por la estricta metodología germana. Gracias a aquellos esfuerzos el año 1935, sin ir más lejos, el concepto referido al objeto normal se institucionalizaba en España con la aparición de la Asociación Española de Normalización y la creación de la Norma Española.

El GATEPAC también comprendió la incidencia de la estandarización en el abaratamiento de la vivienda obrera. Recogiendo los postulados defendidos por el Bauhaus, sus miembros trabajaron en la codificación de un elenco de piezas industriales para la arquitectura doméstica, publicando como resultado en los primeros números de su revista *AC* series de puertas, ventanas o muebles estandarizados⁴. Ahora bien, si asumimos que los principios de algunos de sus miembros se fundaban más bien en la desornamentación de una arquitectura de ‘estilo’, otros profesionales al margen del GATEPAC insistían en entender la normalización como un modo de concebir, proyectar y construir inserto en su tiempo. Así pues, la diferencia entre GATEPAC e ITC, por ejemplo, fue sensible: porque si el primero asumió aquel concepto de ‘normalización’, en última instancia, como la oportunidad para romper con el pasado y como piedra de toque en la sustitución de un lenguaje historicista por otro racional, el segundo comprendió su verdadera naturaleza al defender su aplicación científica a todo el proceso productivo de la vivienda: no sólo en cuanto a formas y materiales, sino también extendiéndolo a su formulación —carátulas, formatos, modulación— y a toda su ejecución —rendimientos del trabajo, economización del material, tiempos de transporte...

En consecuencia, durante los años treinta el concepto de la normalización en arquitectura fue asumido culturalmente y su comprensión como instrumento de abaratamiento de la vivienda barata fue reconocida desde la evidencia y la necesidad. Sin embargo, la lenta evolución de la industria de la construcción, la crisis económica de los treinta, la falta de comunicación entre arquitectos, ingenieros y empresarios o la ausencia del suficiente apoyo institucional fueron, entre otros, obstáculos que impidieron su deseada aplicación.

EL PASO DE LOS CUARENTA A LOS CINCUENTA. ENTRE EL ESTUDIO Y EL EXPERIMENTO

Desde los primeros años de la postguerra española la reflexión en torno a la ‘norma’ continuó alimentándose desde la problemática de la vivienda. La falta de alojamientos era una de las críticas herencias de la dictadura, agravada incluso por las destrucciones de la guerra y el retraimiento del capital inmobiliario en una economía de mínimos. Capitales como Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao sufrieron una imparable inmigración que no se vio respondida con un incremento de las edificaciones. Las inmobiliarias y el gran capi-



Manual DIN. Berlín. Deutscher Normenausschuss, 1931.

4. Ver 'Elementos "Standard" en la construcción. Series de puertas'. En: *AC*, GATEPAC, Barcelona, n. 1, p. 23; 'Ventanas "Standard" de madera'. En: *AC*, GATEPAC, Barcelona, n. 2, p. 27; 'Elementos "Standard" en el mobiliario'. En: *AC*, GATEPAC, Barcelona, n. 4, pp. 20-21.

tal prefirieron invertir en casas de lujo por ser más rentables y la casa barata en alquiler desapareció, dado su escaso atractivo comercial a causa de la congelación de rentas de la Ley de Arrendamientos Urbanos. Paralelamente la disponibilidad de materiales descendió al no poder importarlos y los pocos existentes se dedicaron a obras oficiales, al campo y a las infraestructuras dañadas durante la contienda. Así las cosas, la respuesta de quienes buscaban alternativas a la situación no se hizo esperar. Conscientes de cuánto la reconstrucción del país debía llevarse a cabo desde supuestos de racionalidad y racionamiento, los arquitectos políticos del Gobierno comenzaron a discutir de qué manera llevar a cabo el levantamiento de miles de viviendas desde la impuesta racionalización. Así, una de las preocupaciones del Plan Decenal de Resurgimiento Nacional de 1940, propuesto por el Arquitecto Jefe de la Dirección General de Arquitectura Pedro Muguruza, fue la fabricación en serie de multitud de elementos para usar en grandes cantidades, para lo que se llamó la atención sobre la práctica de la tipificación⁵.

Conocedor Muguruza de la política de vivienda del gobierno alemán que, a través de Alwin Seifert y Todd Fritz, empleó política e ideológicamente las teorías sobre artesanía industrializada de Tessenow, resucitó las posturas más conservadoras de aquel debate de los años veinte e impulsó personalmente, dentro de un régimen laboral muy moderado, la seriación de piezas de construcción manufacturadas por artesanos. Basó la concepción de la casa popular en la utilización de modelos pintorescos de ventanas, contraventanas, escaleras, puertas, aseos, barandillas o motivos ornamentales, modelos que fueron definidos por territorios culturales y detallados en revistas de difusión nacional como *Reconstrucción y RNA*.

En realidad, aquella fue una medida pensada no sólo para reconstruir materialmente el país, sino una vía de tipo educativo del pueblo, una salvaguarda de las costumbres y hábitos de la clase rural, la más querida para el Régimen. Porque lo que importaba era resucitar una arquitectura de ‘estilo’ cotidiano que beneficiara culturalmente a una población de gusto poco educado. Y es que ante la incidencia que en el pensamiento colectivo tendría la forma en que se renovaran sus entornos vitales, para la cultura oficial sería de todo punto indispensable pensar en los signos externos que registrara la casa, de modo que su composición se revistiera con el lenguaje de lo ‘vulgarmente’ conocido. Así, confundiendo lo prototípico con lo típico, quedaría justificada esta política de aquel Plan Nacional:

Es obligado exponer también un tema que constituye preocupación constante para esta Dirección General. Ante la importancia social que en la educación de las gentes tiene la forma en que se llevan a cabo las obras, es de todo punto indispensable pensar en los caracteres externos que tales construcciones han de registrar y los elementos que los compongan, incluso en los conjuntos interiores para su completa instalación [...]. En una organización de este tipo es indispensable cuidar el aspecto ornamental en la repetición de elementos mediante tipos previamente estudiados y con materias debidamente conseguidas. Por lo tanto, en este concepto es absolutamente indispensable estudiar todos estos elementos dentro de formas amables, estéticas y educativas, respondiendo a un criterio definido desde la altura, cuya repetición adecuada en todos los edificios oficiales sirva para impregnar de esas normas sensatas y ortodoxas a las gentes que un día tras otro han de familiarizar su vista con aquéllos, tomándolo a la larga como copia y modelo.

Las ideas de aquel Plan de Resurgimiento Nacional, más que nada abstractas, fueron concretadas por el Plan Nacional de Vivienda de 1944, ya que

5. MUGURUZA, Pedro. Plan Nacional de Resurgimiento Nacional. Dirección de Arquitectura, Ministerio de la Gobernación, Madrid, 1940. p. 9.

fijaba en millón y medio la viviendas nuevas a levantar en los diez años siguientes. Pero el impacto que hubieran supuesto estas cifras en la industria de la prefabricación fue rechazado sistemáticamente por Muguruza. Sin ir más lejos, tras su asistencia en 1946 al Congreso Internacional de Urbanismo y Vivienda de Hastings⁶ y la visita de las ciudades inglesas reconstruidas tras la II Guerra Mundial (Londres, Liverpool y Birmingham), menospreció la mecanización de la vivienda porque ello significaba la pérdida del carácter de lo personal y la introducción de la monotonía deshumanizante en el espacio doméstico⁷. Para el arquitecto vasco, la necesidad de construir miles de hogares no se resolvería con la repetición de unos pocos tipos, sino combinando los más diferentes modelos decantados de la realidad en todos sus aspectos.

En este momento arquitectos como Luis Moya y Francisco de Asís Cabre-ro, por entonces vinculados a la Obra Sindical del Hogar, optaron por la estrategia de Muguruza para poder ejecutar las viviendas del Plan Nacional. Pero con un ligero matiz. Si bien eligieron la tradición constructiva más elemental —bóvedas tabicadas a la catalana, muros de carga de ladrillo o piedra y vigas de madera—, acabaron sometiéndola a procesos de cálculo, de rentabilidad, de tipificación y de manipulación creativa. Así otorgaron categoría espiritual a lo vernáculo, por cuanto suponía manejar la historia desde los supuestos renovadores del maestro Ortega y Gasset: el estudio del pasado no significaba su conservación literal, tal y como pretendía Muguruza, sino su integración en una nueva forma de utilizarlo y valorarlo. Como señalara Capitel respecto a los planteamientos de Luis Moya, éste defendió la conservación de la artesanía y de los antiguos oficios frente a modernos procedimientos industriales por su mayor eficacia funcional y arquitectónica, no sólo por las circunstancias que le obligaron a utilizarla, sino porque era la manera de relacionar lo más práctico con lo más trascendente: asumiendo que la construcción tradicional daba la sustancia del edificio, su uso marcaba obligatoriamente la imagen del mismo⁸. Simultáneamente, la edificación de numerosas viviendas idénticas permitía convertir la artesanía en expresiva, puesto que como defendiera el mismo Tessenow, el mecanismo de la repetición transformaba el detalle puntual en la serie impactante.

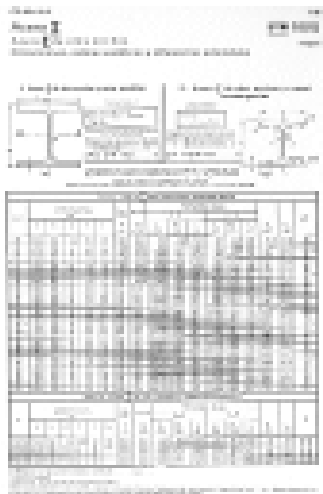
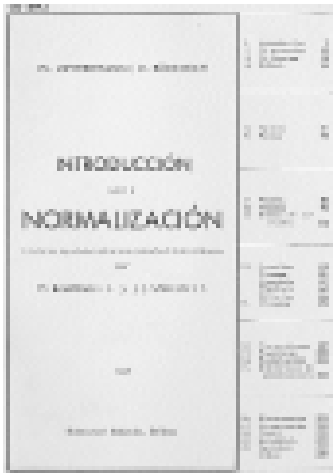
Pero si la arquitectura del muro de carga fue la mejor opción del Plan de Vivienda para los ámbitos rurales, poco o nada se pensó en su eficacia para las grandes barriadas necesarias en las capitales españolas: produciéndose en aquel momento una contradicción entre los ambiciosos objetivos de la política de vivienda⁹ y unos modos artesanales inadecuados para la rápida edificación masiva de alojamientos. Ante este error material en la política estatal algunos técnicos industriales no quedaron ajenos. Así, frente a aquella opción de Muguruza en la DGA, Gonzalo Cárdenas en Regiones Devastadas, y Luis Moya o Francisco Cabrero en la OSH, existió otra postura pragmática que reclamó el desarrollo tecnológico de la España de postguerra y la aplicación de la normalización y prefabricación a nuevos componentes y técnicas de construcción. Formada aquella tendencia por algunos de los ingenieros y arquitectos que habían iniciado en los años treinta el debate sobre la industrialización de la vivienda, supieron ver cuánto el final de la Guerra Civil y los difíciles años de autarquía significaban, singularmente, las mejores condiciones de partida para iniciar un completo y complejo proceso de transformación. Sus opiniones se enmarcaron en una situación concreta: el aislamiento político del Régimen supuso la imposibilidad de importar materiales extranjeros, los cuales, por otra

6. Asistencia de Muguruza al Congreso Internacional de Urbanismo y de Vivienda de Hastings, organizado por la Federación Internacional del 7 al 12 de octubre de 1946. Los temas tratados fueron la reforma de centros de ciudades, la política de la vivienda y sus cuestiones económicas, la descentralización de las ciudades, los problemas técnicos en la vivienda y procedimientos para realizar los planes urbanos. La información es ofrecida por el mismo Muguruza en: Boletín Oficial de Arquitectura. DGA, diciembre, 1946, pp-15-18.

7. Tras el viaje y lo visto expuso su preferencia, en cuanto a la solución de la vivienda económica, anteponiendo a la prefabricación la permanencia del hogar tradicional. En: MUGURUZA, Pedro. Notas de un viaje por Inglaterra. EPESA, 1946, p. 41.

8. CAPITEL, Antón. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid, COAM, 1982, p. 42.

9. El Plan Nacional de Vivienda de 1944 esperaba construir grandes barriadas en las capitales más interesantes al Régimen. Las barriadas que se proyectaron por el INV fueron 1.144 en Valladolid, 1.040 en El Ferrol, 1.169 en Bilbao (grupo San Ignacio), 230 en Jaén y 1.200 viviendas en Madrid (Grupo Virgen del Pilar). En *Arriba*, 14/enero/1944.



Introducción en la Normalización. 1947.

Perfil Metálico. En: BALZOLA, M.; BELLIDO, F. *Normas de materiales y perfiles*. Bilbao, Ed. Balzola, 1946.

10. En 1948 y en 1950 el Estado decide, con una política intervencionista, aumentar el precio de los materiales básicos de construcción. El cemento cuesta, en 1945, 183 pesetas; en 1948, 224 pesetas; y en 1950, 313 pesetas. El hierro: en 1945, 1,731 pts/Kg; en 1948, 1,768 pts/Kg; en 1948, 2,344 pts/Kg; en 1950, 3,417 pts/Kg. Los ladrillos: en 1945, 279 pts.; en 1948, 325 pts. y en 1950-380 pts.

11. José María Aguirre, doctor Ingeniero de Caminos, fue presidente de la constructora Agromán. Julián Rezola fundó Cementos Rezola y Miguel Balzola fue presidente de la siderúrgica asturiana Uninsa. Ver ALZUGARAY, Juan José. *Ingenieros y arquitectos vascos del siglo XX en Madrid*. Dossat, Madrid, 1986.

parte, eran demasiado caros para una maltrecha economía nacional. Además las infraestructuras dañadas durante la Guerra Civil acapararon productos para su reconstrucción y la escasa energía disponible se reservó para las industrias de mayor interés nacional. Por si fuera poco, las medidas interventoras del Gobierno favorecieron que los elementos básicos de construcción aumentaran considerablemente su precio produciéndose su mayor subida entre 1948 y 1950¹⁰. Todo ello dentro de una política macroeconómica proteccionista que defendió la fabricación nacional, obligó a adoptar la racionalización en todos los ámbitos de la producción e incentivó la imaginación de los técnicos.

Ajenos y apartados aquellos ingenieros del interés del Gobierno por conseguir una arquitectura de ‘estilo’ superficial, y educados en la abstracta medida, en la necesidad y perfección funcional del objeto, personajes como Julián Rezola, José María Aguirre, Alejandro Goicoechea, Martín Balzola y Eduardo Torroja influyeron, desde su parcela de saber, en lo arquitectónico. Ocuparon posiciones en organismos oficiales como el Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento (ITCC) o el nuevo Instituto Nacional de Racionalización del Trabajo (INRT) y estuvieron vinculados a cargos de poder en empresas de construcción y transformación¹¹. Sería en 1948 cuando, reorganizado el ITCC e incorporado al Patronato de Investigación ‘Juan de la Cierva’, inicien los primeros estudios de racionalización con relación al problema de la vivienda¹². Recogiéndose a partir de esos momentos en revistas tan importantes como *Informes de Construcción*, *Monografías del ITCC* y *Racionalización* los avances logrados al respecto. Y así, intensificando las relaciones con los diferentes Comités de Normas alemanes, viajando a los países europeos, animando la transformación de las cadenas de producción nacional, facilitando ensayos en su Laboratorio de Arquitectura¹³, decantaron lentamente la sustitución de la vivienda tipificada con sabor popular por la del abstracto objeto mecanizado.

Las primeras investigaciones de los ingenieros tuvieron carácter sintético porque fueron aplicables tanto al campo de la ingeniería como al de la arquitectura. En 1944¹⁴ apareció, por ejemplo, el primer manual DIN traducido al español y en 1947 la edición española *Introducción en la Normalización*, publicación técnica dedicada a uno de los libros alemanes más completos sobre normalización de elementos y piezas de construcción industrial. Ambas contuvieron la recopilación de los estudios del ingeniero Walter Zimmermann —traducidos al español por Balzola— y fueron, sin duda, los primeros manuales sobre perfiliería metálica manejados comúnmente en nuestro país. Estos y otros estudios tuvieron, es cierto, poca aplicación en la política de vivienda pero considero que fueron importantes porque, además de constituir útiles tablas de referencia, reflejaron una influencia en lo arquitectónico desde dos hechos fundamentales: primero, porque su modo de hacer fue ingenieril; y segundo, porque las referencias manejadas fueron alemanas.

Así pues, a partir de 1948 la postura de los arquitectos cambió porque hicieran de la normalización parte esencial de su pensamiento. Siempre desde el ITCC o el INRT, y con una clara vocación pragmática, Valentín Gamazo, Javier Lahuerta o Francisco Lucini dedicaron sus estudios a determinar un tamaño de ladrillo nacional coordinado dimensionalmente o a unificar marcos únicos para la madera de construcción¹⁵. Lucini Bayod trató en 1949, por ejemplo, la normalización del hogar obrero en base a una ya existente industria de ladrillos, baldosas y perfiles normalizados. Y reivindicando la igualación de

crujías, de altura de techos, pendientes de cubiertas, anchos de escaleras, puertas y ventanas, chimeneas e instalaciones, patinillos, gruesos de tabiques, cubiertas, grueso de muros y solados llegó a la conclusión de que todo ello era más fácil partiendo de la normalización de solares. Lo cual implicaba un nuevo modo de entender la ciudad. Incluso la V Asamblea Nacional de Arquitectos (1949), que hasta la fecha había consistido en una manida reunión panfletaria y poco útil, introdujo en su programa la reflexión en torno a los “materiales y métodos constructivos más adecuados para mejorar e incrementar la edificación de la casa popular”. En ella, las ponencias de algunos Colegios de Arquitectos plantearon el tema abiertamente y en contra de las directrices oficiales de Muguruza. El COAVN, por ejemplo, incidió en cuestiones de prefabricación y construcción desde un texto directo que expuso con exactitud los pros y los contras de los modernos sistemas empleados en el extranjero¹⁶. Tras desechar la prefabricación por razones obvias (mano de obra mucho más elevada y cualificada, dificultad para emplazar la fábrica cerca de los lugares de abastecimiento y redes de comunicación, limitación de las alturas en la edificación) defendió normalizar los elementos según un sistema mixto, formado por la combinación de estructuras tradicionales y cerramientos más ligeros. Paneles *sandwich* o paneles estandarizados de hormigón, fácilmente seccionables, suficientemente flexibles dimensionalmente como para no condicionar en exceso la creatividad en los diseños. Piezas que permitieran mantener una mano de obra no especializada encargada de la estructura de hormigón, pero que dieran velocidad a la ejecución final con sistemas adaptables a cualquier retícula modulada.

Estos y otros razonamientos comenzaron a exponerse en revistas especializadas, medios públicos y debates profesionales. El concurso llevado a cabo por el COAM para diseñar un alojamiento mínimo¹⁷, las ‘casas en cadena’ de Fisac premiadas en el mismo, el concurso preparado por el COACB en 1950 sobre ‘el problema de la vivienda en Barcelona’¹⁸ y el concurso del Instituto Torroja¹⁹ para inventar nuevas técnicas con las que llevar a cabo rápidamente 50.000 alojamientos anuales reflexionaban sobre la estandarización de la casa. Ideas como la normalización de solares quedaron recogidas, ejemplarmente, por los ganadores del concurso del COACB —Sostres, Moragas, Perpiñá, Tort, Balcells y Mitjans—, premiados precisamente por aplicar la normalización al bloque residencial en el Ensanche de Cerdá. Su propuesta recuperaba la idea alemana del *Zeilenbau* porque según ellos regularizar científicamente hileras de contenedores residenciales significaba regularizar las condiciones higiénicas en hogares urbanos. Conectando técnicamente, como apuntara Ignacio de Solá-Morales²⁰, con los ‘principios de la arquitectura moderna’ su reinterpretación en materia de vivienda y ciudad fue en realidad metodológica y no estética: no ya como poética formal, sino como procedimiento concebido desde sus comienzos para la producción de una vivienda social reglada.

Como vemos, la escala de lo normalizable fue tan variada que abarcó desde objetos tan amplios como la urbe hasta elementos tan pequeños como el mobiliario doméstico o la pequeña pieza de engranaje. Paulatinamente aparecieron en España patentes extranjeras y nacionales, electrodomésticos y aparatos caseros, generalizándose el formulario, la tabla y los folletos publicitarios. De esta fecha fueron los primeros muebles tipo INV para viviendas protegidas. Pero su elevado coste y poca coordinación dimensional los hacía excesivamente caros y poco combinables entre sí, necesitando para su

12. Balzola, que en 1946 ocupó la Jefatura del Departamento de Normalización del INRT, fue uno de los difusores de la normalización, dedicando numerosos artículos en relación al tema. Teniendo en cuenta la gran importancia que en la economía supone la construcción, es absurdo considerar que se haya prestado relativamente tan poca atención al aspecto de la normalización de los elementos de obras y construcciones [...]. Si bien es verdad, en efecto, que la normalización de ladrillos representa una de las actividades más antiguas de la normalización, puesto que ya los egipcios los tenían normalizados, sin embargo, la realidad es que hasta los últimos años no se ha llegado a considerar en su conjunto la interesantísima cuestión de la normalización en la construcción [...]. La normalización contiene varios aspectos entre los cuales están, ante todo, las normas fundamentales, como las correspondientes a dibujo, notación, cálculos, denominaciones derecha e izquierda, etc. Sigue después la normalización de dimensiones propias de arquitectura, como puertas, ventanas, escalones. Siguen en el proceso de la construcción las correspondientes a elementos como ladrillos, tejas, suelos, madera para construcción, cristales, azulejos, así como las correspondientes a materias como cemento, arena, hormigón, cal hidráulica. Al futuro de la normalización en la construcción se abre en el momento actual un inmenso campo como consecuencia de la enorme cantidad de obras en general y especialmente de viviendas que han de construirse en los próximos años, debido a las grandes destrucciones sufridas durante la guerra, y además a que durante ésta ha cesado casi por completo la actividad en la construcción. BALZOLA, M. *Introducción en la normalización*, Prólogo. 2ª Edición revisada, 1947. Ver también BALZOLA, Martín. *Normas de materiales y perfiles, acero, hierro, metales*. Bilbao, 1946; ‘Situación actual de la Normalización en Alemania’. En: *Racionalización*. Madrid: INRT, 1950. ‘Introducción a la normalización’. En: *Racionalización*. Madrid: INRT, 1949.

13. Como curiosidad, apuntar que los primeros ensayos sobre ladrillos huecos se hicieron en el INRT, permitiendo sustituir el tradicional ladrillo macizo de uso general por un ladrillo de igual resistencia pero menor sección material. Dichos ensayos se efectuaron aplicando la norma alemana DIN 4151.

14. BALZOLA, M. *Manual 1 DIN*. Balzola ed., Bilbao, 1944.

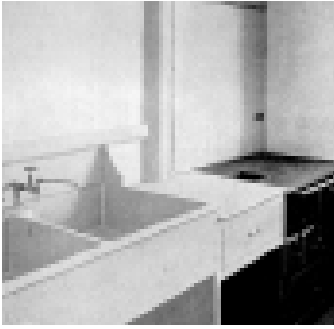
15. GAMAZO, Valentín. ‘El tamaño de los ladrillos desde el punto de vista de la coordinación modulada de los elementos constructivos’. En: *RNA*, n. 83, noviembre 1948, pp. 449-453.

16. Ver *RNA*, n. 90, junio 1949, Madrid, DGA, p. 256.

17. ‘Concurso de viviendas económicas organizados por el COAM. Casas en cadena. Miguel Fisac primer premio’. En: *RNA*, n. 109, enero 1951, Madrid, DGA.

18. ‘El problema de la Vivienda económica en Barcelona. Concurso COACB. Mitjans, Moragas, Tort, Sostres, Balcells, Perpiñá [1º premio]. G. Catades y Giralrt Ortet [2º premio]’. En: *RNA*, n. 101, mayo 1950, Madrid: DGA. ‘Concurso ‘El problema de la vivienda’. Concurso organizado por el COACB en 1950’. En: *Cuadernos*, nn. 15-16, 1950, Barcelona, COAB.

19. Concurso internacional para premiar el mejor proyecto de organización industrial para la producción de maquinaria, elementos y materiales necesarios, encaminado a la industrialización de la construcción de viviendas en número capaz de alojar 50.000 familias españolas anualmente. En: *Informes de la Construcción*, n. 7, enero 1949, Madrid, Instituto Técnico de la Construcción y del



Unidad de Cocina. LUCINI, F.; NADAL, J. 'Viviendas económicas. Una aportación técnica al problema'. En: *Monografías*, n. 91, ITCyC, Madrid, 1950.

Dcha. Unidad de aseo. LUCINI, F.; NADAL, J. 'Viviendas económicas. Una aportación técnica al problema'. En: *Monografías*, n. 91, ITCyC, Madrid, 1950.



instalación generosos espacios que la casa barata de cuarenta metros cuadrados no contenía. Por esta razón, desde el ITCC, arquitectos como José Félix de la Orden, Francisco Lucini y Jaime Nadal se dedicaron a experimentar con unidades estandarizadas y completas de cocina, de fabricación propia y concebidas para espacios tan exiguos. En este sentido, uno de los mejores ensayos llevados a cabo fue la llamada 'casa experimental'²¹, construida en 1951 dentro del mismo ITCC. La experiencia consistió en la edificación de 40 viviendas prototípicas cuya ejecución fue diseccionada y examinada racionalmente en todas sus facetas posibles. Para la ocasión fueron concebidas unidades sanitarias de aseo y cocina —posteriormente difundidas por Oiza para la OSH—, premarcos de hormigón prefabricado, espacios modulados, materiales DIN,... Incluso fueron estudiados los tiempos de ejecución, los rendimientos del trabajo, la organización de las obras, el aprovechamiento de los materiales, su coordinación dimensional,... El concepto 'célula experimental' y su materialización real la aproximaron a lejanas experiencias como la *Haus am Horn* del Bauhaus (1923) o los contemporáneos prototipos a escala 1:1 mostrados en la Exposición *Constructa* de Hannover de 1951. Siguiendo las pautas de unificación de electrodomésticos llevadas a cabo por la industria norteamericana a partir de 1935²², el ITCC ensayó igualmente modelos de aseos y cocinas en línea aplicando la secuencia racional del trabajo, economizando en espacio e instalaciones y proponiendo producirlas en serie²³.

Sin embargo, aquellas valiosas dosis de racionalidad pronto derivaron en reflexiones de diferente dirección entre los arquitectos. La aparición de una nueva generación de jóvenes titulados tras la Guerra Civil fomentó un cambio de postura frente a los que habían sido sus maestros en las escuelas, y en los comienzos de los cincuenta, tres fueron los temas que trataron en relación a la normalización: qué era susceptible de estandarizarse, de qué manera y cómo incidía la introducción de este concepto en la esencia creativa del proyecto.

Asumida, ya por entonces, la premisa de la sinceridad constructiva en arquitectura, la diferencia apareció al otorgar preferencia a la estandarización industrializada de uno u otro material: entre los que defendían la arquitectura

Cemento Eduardo Torroja, 1949.

20. SOLÁ-MORALES, Ignasi, 'La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía'. En: *Arquitectura*, n. 199. Madrid, COAM, 1976, pp.19-30.

21. LUCINI, Francisco, Nadal, Jaime. 'Viviendas económicas. Una aportación técnica al problema'. En: *Monografías*, n. 91. Madrid, ITCyC, 1951.

22. Ver GIÉDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, Madrid, 1978, pp. 605-606.

23. Conforme se obtenían resultados se publicaban en la revista *Informes de la Construcción*. Ver "Cuarto de baño con elementos normalizados", en *IC*, n. 33, julio 1951, Madrid, ITCyC, 336-1.

de la pieza tradicional (ladrillo, madera, revocos y teja) o por el contrario la de los incipientes plásticos, la del vidrio laminado, del exacto aluminio o del hormigón prefabricado. Los nuevos materiales, que a partir de 1954 se comercializaron regularmente en España —eso sí, muy escasamente—, hicieron posible la confrontación entre una ‘arquitectura nacional’ y una más próxima al Estilo internacional. Así, frente a los que buscaron redefinir formalmente una arquitectura desde el ‘realismo’, alineada con los valores que fomentara Alfred Roth en su *New Architecture*²⁴, otros optaron por su transformación definitiva desde la idea de progreso material:

No cabe duda de que las técnicas constructivas modernas han ido por delante en la renovación del sentido espacial arquitectónico. Y no cabe duda de que la aceptación de este hecho ha dado lugar al fenómeno específicamente europeo del nacimiento de una nueva conciencia estética²⁵.

Resulta revelador, por ejemplo, que mientras Fisac elaboraba sus mejores proyectos desde la plástica del ladrillo, un Javier Sáenz de Oiza recién llegado de Estados Unidos dedicara un número monográfico de *RNA* al vidrio como material contemporáneo²⁶. Oíza propugnó entonces no sólo la importancia de las instalaciones del edificio, sino el elemento vítreo desde su evidente cualidad para transformar la relación espacial interior-exterior —“una nueva arquitectura que halla en materiales nuevos, vidrio, acero y aluminio, ‘sustancia’ para su nueva aventura estética”—, y desde sus ventajosas propiedades físicas. De hecho, de las cincuenta y seis páginas de aquel artículo catorce exponían las virtudes conceptuales y más de cuarenta sus características naturales. En un esfuerzo por ofrecer datos científicos que mostraran el vidrio como producto rentable, Oíza afirmaba que las patentes Solex, Coolite, LOF (Heat Absorbing), Aklo,... poco tardarían en poder ser aplicadas habitualmente en arquitectura. Desde estas y otras reflexiones Oíza²⁷ y una nueva generación de arquitectos basaron entonces la renovación de una arquitectura marcada por el valor de su imagen, identificada con la lógica del revestimiento (*Bekleidung*), deudora de la progresiva actualización tecnológica del país y apóstata, en la medida de lo posible, del detalle tradicional.

Los arquitectos no sólo llamaron la atención sobre patentes y nuevos materiales industrializados. También incidieron en su correcto dimensionamiento. Tanto porque el formato de las piezas influía directamente en la ordenación visual del espacio como porque, en aras a un mejor aprovechamiento, era fundamental establecer la posible combinatoria entre ellas. Comenzaron a valorar estudios como la coordinación modular, ya generalizados en Alemania y Estados Unidos²⁸ y aparecieron voces reclamando la necesaria colaboración no ya con ingenieros, sino con industriales²⁹. Preocupados entonces por encontrar un módulo universal que permitiera combinar productos nacionales con internacionales, el objetivo no fue tanto adoptar acriticamente las teorías de Le Corbusier sobre el módulo (publica su *Modulor* en 1949) sino conocer las limitaciones y posibilidades de la industria española. Así, frente a la medida de origen humano patentada por el arquitecto suizo, fueron determinantes los estudios del alemán Ernst Neufert, publicados en España por primera vez en los años cuarenta. Como resultado de ello comprobamos cuánto la modularización comenzó a generalizarse en las composiciones de la planta y convirtiéndose en un modo de plantear el proyecto: no concebido desde las proporciones humanas sino desde la rentabilización máxima de plaquetas, baldosas o perfiles.

24. ROTH, Alfred. *Verlay fur architektur*. Zurich, Architektur Artemis.

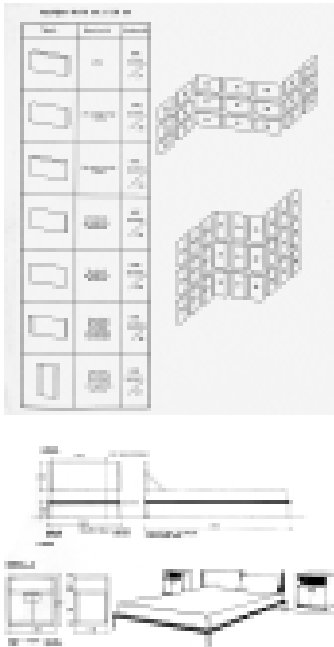
25. En relación a estas reflexiones consultar, por ejemplo, MOYA, Luis. "Tradicionalistas, funcionalistas y otros (I y II)". En: *RNA*, nn. 102 y 103, junio y julio 1950, Madrid, COAM; "Sesión Crítica de Arquitectura: Funcionalismo y ladrillismo". En: *RNA*, n. 119, noviembre 1951. Madrid, COAM.

26. SÁENZ DE OÍZA, Francisco J., "El vidrio y la arquitectura". En: *RNA*, septiembre-octubre 1952, pp. 11-67.

27. Su aportación arquitectónica concreta a esta tendencia fue el proyecto de Capilla en el Camino de Santiago, efectuado poco tiempo después de la Basílica de Aránzazu. La radical transformación de su arquitectura entre estos dos episodios encuentra una de sus explicaciones en la asunción de las nuevas técnicas y materiales disponibles. Considero reveladoras al respecto las declaraciones de Oíza en la Sesión Crítica de Arquitectura publicada en *RNA*, n. 119, noviembre 1951, Madrid, COAM, pp. 47-48.

28. AGUIRRE DE YRAOLA, Fernando. "Estudios de proporciones". En: *RNA*, n. 164, agosto 1955, Madrid, p. 45-48.

29. Ver HURTADO DE SARACHO, Francisco. "Los arquitectos y la industria". En: *Boletín de la DGA*, 2º trimestre, 1955, pp. 18-19.



'Baldosas normalizadas'. En: *Racionalización*, 1956, INRT.

'Mobiliario para vivienda económica'. En: *Hogar y Arquitectura*, n. 5, julio-agosto 1956, OSH, Madrid.

30. MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino. La estética del idealismo alemán, Madrid, 1954.

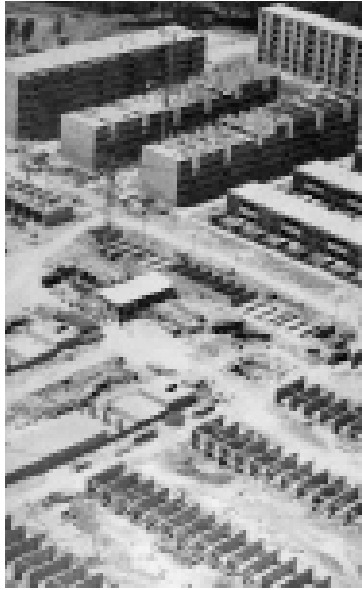
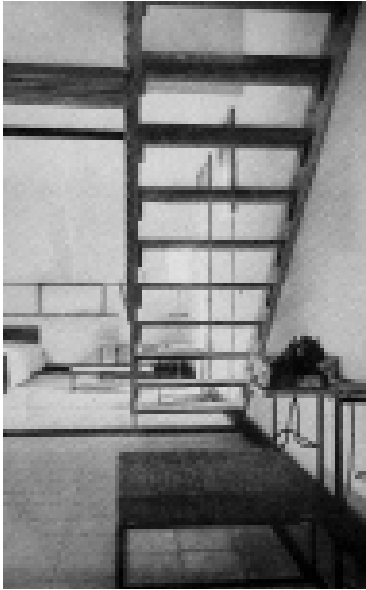
31. A partir de 1951 la *RNA* e *Informes de la Construcción* modifican sus contenidos significativamente, convirtiéndose en inspiradoras ventanas fotográficas hacia la arquitectura americana y centroeuropea. Ver AIN, Gregory, "Viviendas con flexibilidad de distribución". En: *IC*, n. 35, noviembre 1951; NEUTRA, Richard. "Casa en Santa Bárbara". En: *IC*, n. 35, noviembre 1951; "Oficinas de una compañía de seguros". En: *RNA*, n. 138, junio 1953; "La arquitectura como factor humano". En: *IC*, n. 66, noviembre 1954; "Residencia Kronish". En: *IC*, n. 91, mayo 1957; "Casa Lovell, residencia William Beard. Residencia en LA". En: *RNA*, n. 157, enero 1955; "Bloques de viviendas Lake Shore Drive". En: *IC*, n. 29, marzo 1951. SOM, "Lever House". En: *IC*, n. 49, marzo 1953; BREUER, Marcel, "Casa del arquitecto y casa Lichfield". En: *IC*, n. 51, mayo 1953; "La arquitectura en EEUU". En: *RNA*, n. 149, mayo 1954; "La vivienda en Alemania". En: BDGA, 1952; NEUTRA, Richard. "Recepción del arquitecto Richard Neutra en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid", BDGA, diciembre 1954. Sobre las referencias a la arquitectura alemana ver, por ejemplo, "Exposición alemana después de la guerra sobre el problema de la vivienda". En: *RNA*, n. 123, marzo 1952. SCHNEIDER- ESLEBEN, 'Garaje en Dusseldorf'. En: *IC*, n. 62, junio 1954; "Exposición La Arquitectura alemana hoy", Bund Deutscher Architekten y CSCAE, Madrid, 1956; "Exposición de arquitectura alemana en Madrid". En: *RNA*, n. 172, abril 1956.

32. Ley de Viviendas de Renta Limitada. INV, Madrid, 1954.

Ahora bien, si proyectar implicaba modular, modular significaba, si bien armonía numérica, una evidente repetición o monotonía en el edificio. Y por eso la tercera reflexión se centró en la pérdida de creatividad del arquitecto regido por las DIN. Recelosos del encierro creativo, reacios al aspecto inhumano de los ejemplos más ortodoxos, para algunos arquitectos la idea de estandarización contenía la invariabilidad del material durante largo tiempo, la limitación de la materia y un nuevo estilo basado en la simplificación. Por esta razón apareció una sensibilidad nueva que intentó prevenir la simplificación de la arquitectura, evitando el edificio mudo y apostando por una arquitectura silenciosa basada en la poética miesiánica. La 'llamada al orden' se hizo patente desde los escritos del arquitecto-filósofo Luis Felipe Vivanco, el que fuera unos de los poetas más personales e interesantes de la postguerra, y autores como Menéndez Pelayo introdujeron en el ideario de la época la objetividad del pensamiento estético alemán, el "juicio basado en las categorías de cualidad, cantidad, relación y modalidad"³⁰. En consecuencia, las normas, materiales y módulos importados desde el extranjero se acompañaron de las mejores muestras de su aplicación: obras de alemanes y norteamericanos ilustraron numerosas publicaciones, exposiciones y conferencias, y las referencias pasaron a ser alemanes como Weber, Sobotke, Baumgarten o Müller y norteamericanos como Mies, Neutra y SOM³¹.

LOS AÑOS CINCUENTA. APLICACIONES PUNTALES

La relación entre normalización, prefabricación y política de vivienda intentó materializarse celosamente a partir de 1954. La formulación oficial de un nuevo Plan Nacional de Vivienda que preveía la construcción de 550.000 alojamientos en cinco años, implicaba la preparación de ingentes cantidades de material para poder responder a cifras tan ambiciosas. La nueva legislación que acompañó dicho plan, la normativa de Viviendas de Renta Limitada de 1954, se vio impregnada de estos cambios incorporando inclusive la necesidad de la normalización. Desde la Ley, redactada por José Fonseca, se instaba al INV a "establecer concursos entre Empresas constructoras españolas, con carácter experimental,... para el ensayo y práctica de los más adelantados sistemas de edificación, organización del trabajo y aprovechamiento" (artículo 2º del Reglamento) así como a convocar "concursos de proyectos y de ejecución de elementos normalizados y exigir de los constructores la adopción de los tipos seleccionados con las calidades y precios máximos que se les hubieran asignado" (art. 54 del Reglamento). Además, el INV trabajaría de acuerdo con el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento para establecer 'aque-llos elementos tipificados que ahorraran materiales de producción deficitaria'³². Frutos de estas directrices fueron el Concurso de Viviendas Experimentales de 1956³³, la fabricación tipificada de unidades sanitarias para viviendas económicas según las directrices del ITC³⁴, la introducción de la cocina normalizada tipo Orbegozo y Hofmann en la vivienda social³⁵, el equipamiento completo de ésta con muebles tipo INV³⁶, la profusión de normas DIN en la industria de la construcción o proyectos de normalización de puertas y ventanas para viviendas económicas³⁷. Paralelamente organismos como la OSH consiguieron aplicar determinadas normas suministradas por el INRT incorporándolas al modo de trabajo de su Oficina Técnica: bajo la dirección de Asís Cabrero, para 1955 ya se contaba en la Oficina con normas de representación, carátulas tipificadas, planos de detalle con ventanas y puertas de un



Vivienda del Poblado Dirigido Caño Roto. En: *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 85, septiembre, 1959, pp. 62-64.

Construcción del polígono San Adrián del Besós. Barcelona, 1959.

único tipo, baldosas de medidas moduladas convenientemente, cámaras de aire dimensionadas según regiones, bloques de instalación sanitaria e incluso un catálogo de plantas normalizadas.

Como han señalado varios autores la política de normalización organizada por el INV resultó ser, sin embargo, un fracaso. Se da el hecho de que los suministros por parte de los organismos interventores no alcanzaron nunca la demanda y de que los industriales no fueron capaces de asumir el reto que se les planteó. Tampoco existió la pretendida colaboración en la creación de productos normalizados entre arquitectura e industria, a pesar de que fue reclamada continuamente, y episodios como el Concurso de Viviendas Experimentales demostraron que los arquitectos no comprendieron cuánto la eficacia de la normalización dependía más de la fijación de unos pocos tipos residenciales que no de la invención original en cada proyecto.

No obstante muchos de los mejores proyectos de viviendas sociales de aquella época incorporaron algún que otro concepto normalizado. En Caño Roto, por ejemplo, se emplearon perfiles metálicos y vidrios que hicieron posible la feliz incorporación de un patio interior a la vivienda unifamiliar; muchos de los Poblados de Absorción y Dirigidos construidos en Madrid fueron equipados con los muebles tipo INV; Unidades Vecinales como la de Hortaleza — concebida por Fernando Higuera, Antonio Miró, Lucas Espinosa, Francisco Cabrera, Luis Crespi y Arturo Weber— se construyeron en tres meses gracias a esqueletos de acero en forma de pórticos o módulos seriados, con jácenas de una pieza y dispuestos cada tres metros. Polígonos como el de Montbau o el de San Adrián del Besós, en los que intervienen Pedro López i Iñigo, Xabier Subías i Fagés, o toda la serie de Poblados Dirigidos madrileños, aplicaron la modulación y la coordinación dimensional como base de la ortodoxia racionalista. La normalización sirvió para sistematizar los procesos de trabajo en forma lógica de cadena de montaje, mejorando la organización y reduciendo lo innecesario, facilitando incluso la autoconstrucción de la vivienda.

33. AA.VV. El concurso de Viviendas Experimentales. Fundación Cultural COAM, Madrid, 1997.

34. RODRIGUEZ AVIAL, Mariano, SAENZ DE OÍZA, Javier, 'Unidad de instalación sanitaria para viviendas económicas tipo OSH'. En: *RNA*, n. 172, abril 1956, pp.12-13.

35. Ver *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1959, OSH, Madrid.

36. Desde 1955 el diseño del mobiliario doméstico se incorporará como parte imprescindible del proyecto de la vivienda social. La normalización de sus dimensiones, materiales y fabricación serán determinantes no sólo para conseguir reducir el precio final de la vivienda, sino para permitir una organización espacial más racional.

37. Proyecto de normalización de puertas y ventanas para viviendas económicas. DGA y Servicio de la Madera. Madrid, 1955.



'Publicidad'. En: *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, Barcelona.

Y si el ladrillo, el cerco metálico, los alicatados, baldosas, sanitarios, instalaciones de fontanería, de electricidad, el agua caliente o el equipamiento-mobiliario fueron elementos normalizados como parte integrante de la política de vivienda social, el mercado general se abasteció con patentes industriales de origen internacional que se aplicaron a edificios de mayores medios. De modo que aquél pensamiento racional y económico, nacido de la necesidad, acabó trasladándose a otros tipos edificatorios. La superficie y el espacio del edificio singular se regularizaron dimensionalmente. Pabellones como el del Ministerio de la Vivienda en la Feria del Campo o el de España en la Feria de Bruselas; viviendas como las de Coderch en la Barceloneta; escuelas como la de Miraflores de la Sierra, y otros numerosos ejemplos, compartieron entre sus valores la síntesis entre tradición técnica y progreso tecnológico. En ellos se reconoce el empleo de una construcción modulada, prefabricada, concebida desde la combinación del material tradicional y el contemporáneo. Combinación que, como determinación exacta de la materia, como organización de un orden de naturaleza objetiva, sólo fue posible gracias a la introducción de la normalización en nuestro país.

Y si el espíritu de aquella década se impregnó de una certeza matemática originada desde la norma, la ciencia y lo objetivo, desde la necesidad por responder con razón y racionamiento a las impuestas carencias, el resultado fueron unos frutos de clásica estética y profundo rigor. Frutos que, no obstante, derivaron en los años sesenta en unas búsquedas formales más subjetivas, alimentadas por el desarrollo y el materialismo de una arquitectura propia que no supo ver, en la humildad, su virtud más importante.

COMUNICACIONES

JOSÉ MANUEL ALADRO PRIETO

Siedlung periférica, o la traducción de modelos alemanes al sur de España: la barriada de La Plata en Jerez de la Frontera

RUBÉN A. ALCOLEA

Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española

IÑAKI BERGERA

De Libia a Vegaviana: una mirada a la colonización italiana del norte de África

ANA ESTEBAN MALUENDA

La difusión de la arquitectura moderna en España a través de sus revistas especializadas. Los casos alemán e italiano

NADIA FAVA

Contemporaneidades y la reconquista del tiempo: Alemania y España en los años sesenta

MARTA GARCÍA ALONSO

Aquellos maravillosos años. Experiencias de Vázquez Molezún en Roma

GEMMA MEDINA

Pedro Massieu, una mirada desde el Atlántico

JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA

La libreta de Labayen y Aizpurua. Un antecedente de la influencia alemana en la arquitectura española

PABLO RABASCO POZUELO

La vivienda mínima en Rafael de la Hoz. Ejemplos extremos

JOSÉ LUIS SÁINZ GUERRA

La vivienda masiva en Alemania durante la postguerra y su influencia en los modelos españoles

PAOLO SUSTERSIC

Ed il naufragar m'è dolce in questo mare...

SIEDLUNG PERIFÉRICA, O LA TRADUCCIÓN DE MODELOS ALEMANES AL SUR DE ESPAÑA: LA BARRIADA DE LA PLATA EN JEREZ DE LA FRONTERA

José Manuel Aladro Prieto

En 1940, en la extrema periferia cultural y geográfica del sur de Andalucía, en Jerez de la Frontera, en un medio de total atonía arquitectónica y urbana, Fernando de la Cuadra e Irizar, arquitecto municipal desde 1935 y titulado en Madrid en 1928¹, proyecta la primera barriada obrera de la ciudad, La Plata. En la base de su propuesta las experiencias de las *siedlungen* germanas de las dos décadas anteriores.

Desde una profunda convicción moderna, aunque crítica frente a las posturas desurbanistas más extremas del racionalismo maquinista, intentará establecer, en una enriquecedora simbiosis de tradición y modernidad, posiciones de mediación entre los postulados funcionalistas y los condicionantes ideológicos y estéticos locales y nacionales.

HABITAR Y PERIFERIA

El 27 de noviembre de 1940 el INV aprueba inicialmente el proyecto del Ayuntamiento de Jerez para construir 881 viviendas protegidas en el barrio de La Plata. Surgido al calor de la reciente Ley de Viviendas protegidas de 1939, los procesos de expropiación demorarían varios años el inicio de las obras.

Cuadra, que desde sus primeras actuaciones deja clara su voluntad de aproximación a las corrientes funcionalistas, desarrollará en la ciudad una ingente obra de carácter institucional y privado. Su principal aportación se producirá en la construcción de barriadas sociales de promoción municipal, que sentarían las bases del primer desarrollo urbano y sirvieron de modelos para actuaciones posteriores. La barriada de la Plata, la primera de estas intervenciones, supuso una experiencia precoz en el contexto andaluz.

En el momento de emprender el proyecto ya se han ejecutado en Alemania algunas de principales *siedlungen* frankfurter o berlinesas, y también se han establecido las primeras posiciones críticas al modelo². En el contexto local, las experiencias de viviendas obreras y las actuaciones residenciales fuera de la ciudad tradicional son casi inexistentes. Personalmente cuenta con la labor desarrollada en poblados de colonización y en la barriada construida en Córdoba para la SECEM³.

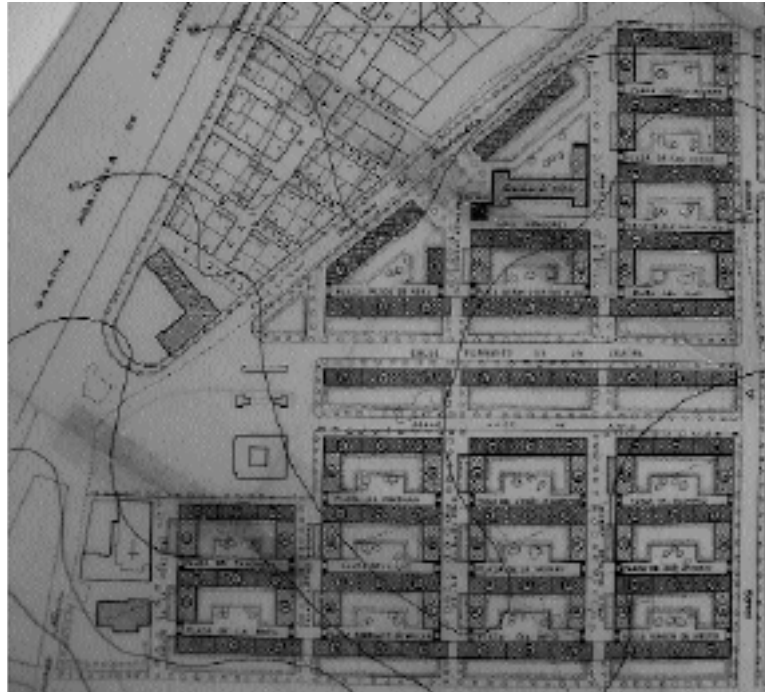
Las experiencias anteriores resultaran provechosas pero insuficientes para la nueva tarea. Decidido a abandonar utopías ruralistas, adoptará como punto

1. MOSQUERA ADELL, E. y PÉREZ CANO, T. *La Vanguardia Imposible: Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Consejería de Obras Públicas y Transportes Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.

2. En el III CIAM, celebrado en Bruselas en 1930, Gropius, uno de los padres de la *siedlung* moderna, presentará su famoso informe "¿Casa baja, casa mediana, casa alta?", que supondría una de las primeras críticas al modelo desarrollado hasta el momento y la apuesta por "casa en altura". Dicho escrito se publicaría en España en la revista *Arquitectura*, en marzo de 1931.

3. SECEM, Sociedad Española de Construcciones Electromecánicas, para la que construiría una barriada en Córdoba de 1938 a 1945.

Planimetría del conjunto. Archivo Municipal Jerez Fra (AMJF).



de partida algunos de los modelos de estructuración urbana más radicales de la modernidad, tal como habían sido asimilados en las *siedlungen* alemanas de los años veinte y treinta. Sin que sea posible asegurar el grado de conocimiento que tuvo, del análisis de su obra es posible extraer abundantes referencias a recursos formales y compositivos procedentes de aquéllas. De Bornheimer Hang, Praunheim, Römerstadt, Hellerhof, Siemensstadt...⁴

El diseño de la barriada, fruto de la reflexión integral sobre el problema de la vivienda social y la preocupación por la construcción de la ciudad, se abordaría desde una noción proyectual próxima al concepto de *Städtebau* alemán. Concepción dirigida hacia la construcción de la ciudad desde la lógica propia del proyecto arquitectónico⁵. La Plata se concibe como objeto cerrado, terminado, que a pesar de inscribirse en un proyecto de ensanche de ciudad del mismo año y autor, carece de continuidad urbana, tanto real como sistematología. Al importarse el modelo no se supo deducir con él un sistema racional y eficaz de construcción de la ciudad, como se concebiría para Berlín o Frankfurt.

Construida en la más inmediata periferia, en un límite urbano muy desarticulado por la presencia de grandes complejos bodegueros, la relación con el tejido histórico no constituía un problema de partida. Se trataba de un amplio oeste por una barriada de autoconstrucción y por el arranque del principal eje de conexión con el tejido residencial.

Sin condicionantes previos determinantes, el conjunto se define por una retícula ortogonal orientada según criterios de soleamiento ligeramente ajustados para mejor aprovechamiento del solar. Sobre esta malla se sitúan en bate-

4. Datos y planimetría consultada entre otras fuentes en:

- AA.VV. *Las siedlungen alemanas de los años 20, Frankfurt, Berlín, Hamburgo*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 1994.

- HUSE, Norbert (ed.): *Cuatro Siedlungen berlinesas de la República de Weimar*. Catálogo de la exposición realizada en el Bauhaus-Archiv/Museo de Diseño de Berlín del 14/10/1984 al 7/1/1985, Berlín, 1987.

Versión española de: ABALOS, M^a, D., NAVARRO I. y WITTENBERG S. (traductores). Fundación Cultural COAM, Madrid, 1992.

5. DE GRACIA, Francisco. *La nueva construcción: compromiso social y compromiso urbano en las cuatro colonias berlinesas de la República de Weimar. Berlín: estado actual del planeamiento urbano*. Fundación Cultural COAM y Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 80.

ría las edificaciones residenciales, idénticas, alineadas en largas hileras este-oeste y paralelas a 22,5 metros unas de otras. En ambas direcciones cartesianas se trazan los viales internos, y se definen los perimetrales rectificando los existentes. En este esquema, la edificación se significa como el elemento definidor de la ciudad y la calle queda subordinada al edificio. Las hileras residenciales explicitan su independencia mostrando despectivas sus testeros hacia las vías urbanas exteriores. El modelo responde a los más básicos presupuestos teóricos del funcionalismo: costes y orientación como base de la regularización y normalización residencial. Aquellos que estaban presentes en las utopías de Hilberseimer o Klein o en el Dammerstock de Gropius (Karlsruhe 1927), y que tienen parangón sólo en alguna de las realidades alemanas.

A pesar del punto de partida, la radicalidad no era tanta, ni aquí ni en los modelos alemanes, y los instrumentos decimonónicos de formalización urbana no se han diluido del todo. A partir de esa estructura básica, y mediante diferentes dispositivos, el espacio, que fluye indefinido entre las construcciones, se va a cualificar y reelaborar. Las hileras de bloques se manipulan en busca de efectos urbanos tradicionales y se introducen nuevos elementos destinados a contrarrestar la escala del conjunto. Los bloques de la principal calle transversal y del frente sur saltan por encima del viario fundiéndose en un único edificio que, horadado en planta baja, permite la continuidad de los viales. Se recuperan imágenes de calle corredor con un recurso, que presente en múltiples ejemplos frankfurter y berlineses, potencia determinados ejes de tráfico o genera fachadas urbanas. El mismo efecto se logra con los bloques que, abandonando la disciplina, configuran el frente norte del recinto.

Por otro lado, dos nuevos dispositivos van a tratar de poner en escala humana la dimensión monumental y deshumanizada del conjunto: pequeños jardines adosados a la cara sur de las edificaciones y viviendas de una planta dispuestas perpendicularmente a cada uno de los bloques. Los primeros privatizan y dan acceso a los pisos de planta baja estableciendo una secuencia espacial y funcional. Las viviendas bajas fragmentan las alargadas franjas espaciales definidas por hileras paralelas, y el espacio frente a cada bloque queda acotado, privatizado y cualificado. Sólo la hilera que define las dos calles de tráfico permanece aislada, potenciando su singularidad de eje central.

Si la rigurosidad geométrica del planteamiento inicial nos alejaba de las propuestas más formalizadas de Taut o Wagner en Berlín, (la Herradura de Britz u Onkel-Toms-Hütte), la configuración espacial definitiva nos acerca al 'espacio exterior habitable' postulado por el primero: plazas interiores, lugares habitables, patios releídos.

Estos dos instrumentos son reconocibles en ejemplos varios. Los jardincillos se usan con asiduidad como elemento de intermediación con la calle. Las edificaciones menores normales a los bloques se emplearon en Hamburgo, (Jarrestadt) para garantizar la ventilación de patios de manzanas, o para construir fachada urbana en Hellerhof o en la primera versión de Siemensstadt⁶, dos ejemplos próximos en la radicalidad del planteamiento básico, y una solución formal semejante, que responden, sin embargo, a una búsqueda conceptual y espacial diferente. En Jerez, además de pretenderse la definición de la fachada oriental, se busca conscientemente fragmentar el inicialmente continuo y despersonalizado espacio urbano en una más rica gradación espacial. El resul-



Batería de testeros del frente oriental. Foto del autor.

6. "En el primer proyecto de ordenación de Siemensstadt de 1929, la batería de bloques paralelos asignados a Häring aparecían unidos entre sí por edificaciones comerciales de una planta que quedaban enfrentadas al largo lamento", *Cuatro Siedlungen berlinesas...* Op. cit., pp. 160-61.

Planimetría del conjunto donde figura el espacio central.



tado, fruto de la reflexión sobre temas urbanos tradicionales: el patio como espacio intermedio o la calle y la plaza como lugar de encuentro, conlleva nuevas lecturas culturales y antropológicas que abordaremos más adelante.

Tras esta manipulación los espacios resultantes responden a una estricta jerarquía funcional y simbólica. La circulación rodada se traslada al perímetro, y sólo ingresa en el barrio a través de las dos vías centrales que la conducen al centro del conjunto. A ambos lados de esta espina de tráfico se disponen normales los recorridos peatonales, continuos bajo los pasos inferiores de los bloques centrales. Desde estos se ingresa en los patios y desde aquí a los bloques. A su vez, los accesos a los patios se alinean engarzándose en enfiladas a través de nuevos recorridos peatonales transversales. Secuencia de espacios, filtros sucesivos, desde el ámbito urbano hasta el patio, antesala de la privacidad.

En el proceso de normalización al que se sometió al tejido residencial se prescindió de espacios comunitarios, de plazas. Sin embargo, en otro proyecto de ese mismo año se eliminaba uno de los bloques para configurar un espacio central, excavado en el continuo edificatorio, de contenido comercial y fuertemente simbólico. El arquitecto, como en la mayor parte de las *siedlungen* mencionadas e incluso por el mismo sistema de eliminación de algunas, no ha querido prescindir de dotar al barrio de un centro urbano al modo tradicional. Finalmente, acorde con la lógica interna del proyecto, se decidiría a eliminarlo, ganando la propuesta en claridad expositiva. De nuevo, el lugar de la colectividad se fracciona y diluye en favor de los espacios de la intimidad.

Sin ámbito central donde instalarse, las dotaciones colectivas se colocan de forma autónoma en los bordes, cualificando espacios carentes de definición formal, que responden a más altos requisitos urbanos. El mercado, los colegios, la iglesia y la torre del agua se sitúan allí donde asoman las manzanas decimonónicas y el barrio se engarza a la ciudad histórica, o en un segundo

ámbito en el borde norte enfrentado a una calle prevista en el ensanche. Si la propuesta de plaza central entroncaba con las experiencias de los poblados de colonización, la nueva opción de centro cívico se aproxima a la ensayada en el SECEM, en Bornheimer Hang con la Iglesia, en Dammerstock o en Siemensstadt. Los edificios singulares, expulsados del paquete residencial por la normalización, adoptan posiciones exteriores y se sitúan “en los puntos más adecuados para reconducir el tejido del nuevo barrio al tejido urbano”⁷⁷ y articular la autonomía residencial con la estructura general de la ciudad. Adquieren, desde ese momento, un fuerte sentido simbólico, ejercen la representación del colectivo frente a la ciudad.

Dotacionalmente completa, La Plata quedó definida desde su génesis como un ente espacialmente terminado y funcionalmente autónomo. Este planteamiento estaba acorde con las unidades autosuficientes de Ernst May pero también respondía a exigencias provenientes del contexto español. En la exposición de Motivos de La Ley de 1939 se especifica que “el problema de la vivienda no se resuelve solamente con la edificación de la casa, sino que se necesitan los servicios complementarios y las comunicaciones precisas que son fundamentales para la vida de los que hayan de habitarlas”⁷⁸. También desde posiciones falangistas y nacionalcatólicas se abogaba respectivamente por “barrios obreros distribuidos en torno a una plaza principal cerrada donde irían los principales edificios: la Iglesia, la Casa de la Falange o la escuela...”⁷⁹ y por “manzanas... donde tuvieran cabida todas aquellas atenciones que requiere la vida colectiva”⁸⁰. Sin embargo, los planteamientos espaciales que traslucían estas propuestas nacionales eran ajenos a los ya analizados en la *siedlung* jerezana. Desde la ideología falangista todo figuraría bajo una fuerte jerarquización funcional y espacial de carácter simbólico y formalización tradicional, de la que es buena prueba el Grupo Virgen del Pilar, coetánea de La Plata, y una de las promociones más relevantes de la OSH en los años cuarenta⁸¹.

Acabado y autónomo, el cinturón perimetral, es el encargado de injertar el barrio de forma unitaria en el tejido circulatorio. La ciudad absorbe al nuevo objeto como si de una gran manzana se tratara, como una entidad de imagen unitaria reforzada voluntariamente por los artificios dispuestos como fachadas urbanas. Esta actitud, en el contexto concreto de Jerez, era una respuesta acertada a las condiciones específicas de la periferia. A falta de ensanche, este borde urbano permanecía relativamente aislado del centro por la corona industrial-vinatera construida en el siglo XIX, por lo que la pérdida de continuidad del entramado residencial hacía viables y recomendables respuestas de cierta autonomía que en sí mismas conllevarán el germen de lo urbano.

SOCIALIZACIÓN VS FAMILIA

La propuesta desarrollada era claramente innovadora en ese contexto urbano y sociológico y, sin embargo, sin necesidad de recurrir al acomodo fácil, consiguió que su irrupción no fuera traumática. El éxito radicó en la intención con la que se manipularon las escalas, tanto en lo espacial como en lo edificado. Y no es casual que sea en este punto donde las bases interpretativas nos separan de la propuesta *siedlung*, y que sean las divergencias entre los modelos sociales que sustentan ambas propuestas las que nos remitan a referentes de origen local y nacional.

7. BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990 (6ª edición), p. 541.

8. AA.VV. *Arquitectura, vivienda y urbanismo en España*, Ministerio de la Vivienda, Secretaría General técnica, Madrid, 1963, p. 69.

9. UREÑA, Gabriel. *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Ediciones Istmo, Madrid, 1979, (Fundamentos, 67), pp. 88-112.

10. CHECA, Martín. “La vivienda social vista por los católicos”. *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. T6 Ediciones y E.T.S. de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, pp. 115-123.

11. El anteproyecto del Grupo Virgen del Pilar es de 1941.

LASSO DE VEGA, Miguel. “La labor de la Obra Sindical del Hogar, en los años 50”. *La arquitectura española y su compromiso con la historia*. T6 Ediciones y E.T.S. de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, pp.151-162.



Sucesión de arcos que hilvanan en recorridos peatonales los patios. Foto del autor.

Acorde a las políticas socialdemócratas de los ayuntamientos de los años veinte, las *siedlungen* pretendían ser experiencias sociales de vanguardias que inspiraran la economía colectiva mientras que se avanzaba políticamente hacia el socialismo. En España, la ideología del nacionalcatolicismo caminaba por sendas diferentes: “la vivienda debía cumplir una función social ligada a la concepción católica de la sociedad, basada en la unidad familiar y en el hogar como ámbito de transmisión de los valores católicos”¹². Esta muy distinta concepción implica desplazar a la colectividad socializante de su papel de destinataria del espacio urbano y la introducción de nuevas valencias dirigidas a potenciar el ámbito familiar.

Ante este nuevo vector, la posición del arquitecto entronca con las defendidas, entre otros, por Secundino Zuazo en la Casa de las Flores (Madrid, 1930-1932) o Rodrigo Medina en las viviendas y estación de autobuses del Prado (Sevilla, 1938). Con ellos comparte actitudes semejantes respecto al papel mediador de la tradición, a la reflexión sobre los temas urbanos tradicionales o a la reelaboración desde la modernidad de la ciudad tradicional. Y estas actitudes serán las que sustenten la manipulación a la que se somete al espacio de la colectividad para fragmentarlo en ámbitos de desarrollo social de escala apropiada a la dimensión.

El resultado son lugares de encuentro donde se construyen colectivos humanos acotados y próximos. Espacios que, por sus dimensiones o por la escala que aportan las casitas y los jardines, introducen otra noción de ciudad y nos retrotraen a otros lugares de convivencia de la memoria colectiva: los tradicionales patios de vecindad, de los que procedían mayoritariamente los inquilinos de La Plata. De esta manera el patio se prefigura como primer recinto reconocible como propio, previo al del propio hogar, y primer estadio de desarrollo social de la unidad familiar. Los lavaderos presentes en las cubiertas de cada bloque ofrecen esa noción de grupo humano opuesta a la que representan las lavanderías colectivas alemanas.

La propuesta urbana iba acompañada de un importante esfuerzo de reflexión sobre las tipologías residenciales. Los bloques asumen directamente los nuevos modos: cuatro plantas, doble crujía y dos viviendas por plantas servidas desde la caja de la escalera. La vivienda, dentro del general proceso de normalización, se resuelve con un tipo básico que, con ligeras variaciones configura sólo seis variantes que se adaptan a las diferentes casuísticas. Este tipo responde a modelos reconocibles en propuestas europeas y también en el debate nacional derivado entre otros de las directrices del INV. Con una clara división entre áreas de día y noche, el salón-comedor, orientado siempre al sur, absorbe el pasillo y se configura como centro de la vivienda, en ocasiones en continuidad espacial con la cocina, orientada al norte. Este modelo distributivo, presente también en el Grupo Virgen del Pilar, según sus promotores “(estaba) de acuerdo con la tradición española en su manera de vivir”¹³ y entronca directamente con la noción del estar como representación del hogar enunciada por Gutiérrez Soto en 1939 en la I Asamblea Nacional de Arquitectos¹⁴. Posteriormente sería ampliamente empleado en los Poblados de Acogida.

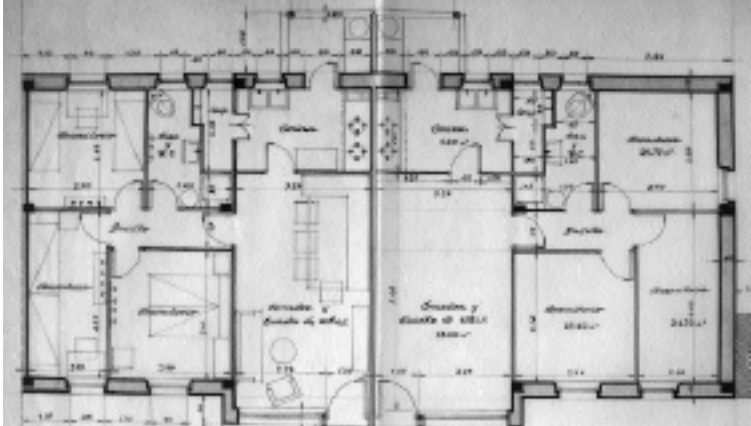
Dimensionalmente se encuentran por encima de los estándares del *existenzminimum* mínimo. En España el problema de la vivienda social mínima no se aborda realmente hasta bien entrados los años cincuenta. Las de La Plata

12. CHECA, Martín. Idem.

13. Cita extraída de: LASSO DE VEGA, Miguel. Op. cit. pp. 157.

14. DOMÈNECH, Luis. *Los años 40 en España*. Tusquets Editores, Barcelona, 1978, p. 33.

Tipología residencial básica. AMJF.



entran en ese mismo grupo que criticaba Fisac en 1954: “las viviendas dignas y amplias construidas por el INV y la OSH no hacen más que entorpecer de forma grave el angustioso problema, tan sólo bueno, de tener viviendas dignas”¹⁵. Aunque totalmente necesarias, desde luego no se trataban de viviendas de absorción. Iban destinadas, en gran parte, a trabajadores de bodegas, élite proletaria de un sector en alza, que provenían de otras residencias más o menos salubres. No se hubiera justificado una reducción excesiva del ámbito existencial.

A pesar del esfuerzo, el proceso de estandarización no podía ir más allá de grandes dosis de regularización y simplificación. Sistemas y materiales tradicionales, como muros de carga y carpinterías de madera, debían convivir con un limitado uso del hormigón armado. La reducción de costes a través de la prefabricación o los ensayos de nuevos materiales eran inviables. La situación económica e industrial de postguerra impidió el desarrollo de estos aspectos tecnológicos indisolublemente unidos a los restantes planteamientos de las experiencias alemanas.

CUESTIONES DE LENGUAJE

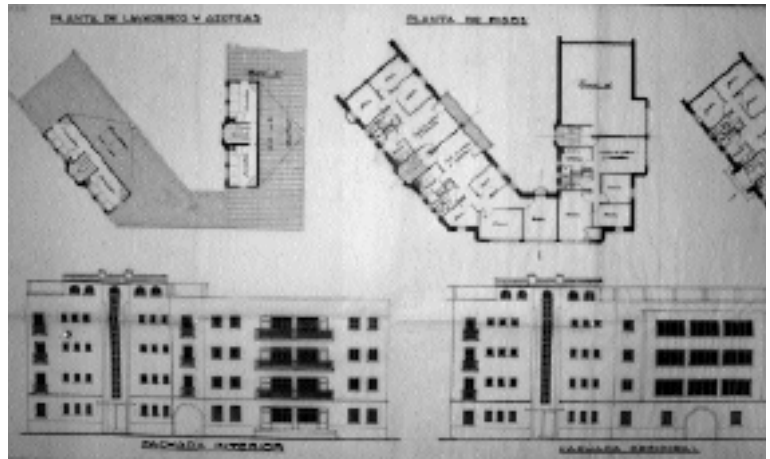
Durante toda su producción, al igual que muchos de sus coetáneos, Cuadra mantuvo una postura ecléctica frente al problema del lenguaje, lo que a todas luces y en aquel contexto sociopolítico suponía “una actitud fuertemente pragmática”¹⁶.

En las barriadas, desde esa misma posición de crítico eclecticismo, al igual que reelabora las propuestas urbanas modernas, es capaz de incorporar a una base compositiva racionalista elementos figurativos de extracción tradicional. El rigor de los planteamientos urbanos se formaliza en un conjunto de volúmenes prismáticos, casi desnudos, de severas líneas y limpia composición. Los regularizados huecos se recortan nítidos en la blanca y revocada caja del edificio. Vanos menores y ventanales horizontales desvelan la distribución residencial, en claro contraste con la caja de escalera que rasga verticalmente la fachada. La estructura compositiva se modula en fracciones menores simétricas respecto a las escaleras. Escueto conjunto de elementos compositivos que

15. FISAC, Miguel. “Sobres casas en cadena”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 148, abril 1954.

16. MOSQUERA ADELL, Eduardo. “Respuesta a tiempo. Comentarios sobre la aparición de la arquitectura moderna en Andalucía”, en *MÓMO Andalucía Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, pp. 16-23.

Alzado de un módulo residencial y del quiebro del frente norte. AMJF.



el arquitecto manipula intentando con énfasis evitar la monotonía. Al norte, las cajas de escalera y lavaderos sobresalen de la cubierta plana remarcando la posición de los accesos y estableciendo una fuerte rítmica horizontal. Al sur, se alteran los tipos de huecos, transformando ventanales en balcones y cuerpos volados, reforzando con ello la posición de pasos inferiores y ejes peatonales. Recursos sencillos, de buen oficio, que buscan conscientemente romper con la aséptica seriación, establecer escalas intermedias y apuntalar los planteamientos primarios.

Como episodios añadidos surgen los arquillos y las tejas de los lavaderos, la carpintería de palillería, la celosía de la escalera o los arcos de paso. Elementos figurativos que no ocultan la base esencialmente moderna, pero que colaboran, con otra escala y otras referencias, a proporcionar al individuo los anclajes sociales y emotivos que le permitan reconocerse como tal. Conscientes licencias lingüísticas fruto del esfuerzo permanente por humanizar la ciudad estableciendo tenues, pero oportunos lazos de unión con la tradición.

Si desde la racionalidad del paquete residencial se asumen discretos compromisos lingüísticos con la historia y la arquitectura popular, en los edificios singulares es la historia la que se filtra a través de los tamices simplificadores de la modernidad y de lo rural. Iglesia y mercado son abordados en clave de reinterpretación tipológica y estilística de raíz barroca. Al margen de posibles concesiones a un complejo marco sociológico, se opta por los recursos que proporciona la escenificación barroca como medio de contextualización urbana, reforzando con ello la especificidad de estos edificios, y potenciando los valores de representación y articulación que les confiere su singular posición. Frente a las seriadas unidades residenciales, representan la permanencia de valores tradicionales, la diferencia los resalta del fondo homogéneo y los hace reconocibles e identificables como símbolos colectivos.

Maneras y formas barrocas se incorporan por la vía de la arquitectura popular que durante siglos había asimilado sus valores y figuraciones. Este neobarroco de raíz rural se alzaba en estos años como argumento configurador de un estilo nacional y moderno. Desde lo rural había incorporado valores defendidos por la modernidad, sinceridad tectónica, sencillez o funcionalidad,

y, además, era bien visto por los que abogaban por el retorno a la verdadera España¹⁷. Este lenguaje, más simplificado que en intervenciones rurales anteriores, era consecuente con las opciones tipológicas empleadas en el mercado o en la iglesia. Ésta última inauguró un ciclo de templos de simplificada planta basilical, cubiertas a dos aguas, paredes encaladas y reinterpretadas portadas retablo.

"ÁMBITO DE LAS EXPERIENCIAS DE LOS NIÑOS"

Diferentes, y a veces contradictorias, se nos presentan las vías de búsqueda del arquitecto por hallar en la modernidad respuestas a la construcción urbana y a la pérdida de la dimensión humana de la ciudad. La superación de los discursos reduccionistas nos exige reconocer que el fenómeno de la modernidad española no significó necesariamente la asunción mimética de modelos ortodoxos, alemanes o no. "Puede que no fueran arquitecturas completamente modernas, pues permanecían ligadas a valores tradicionales o a figuraciones alternativas al Estilo Internacional, pero pronto se demostró que estas incorporaciones no fueron negativas"¹⁸. En la segunda mitad de los años cuarenta, mientras se está ejecutando La Plata, algunos de los protagonistas de los años gloriosos, entonan el *mea culpa* y comienzan a redefinir sus postulados: en 1947, Gropius reconoce a Gideion el error de haber olvidado el elemento humano en los planteamientos iniciales. Éste, a su vez, reconocerá más tarde: "(que) son nuestras propias exigencias interiores las que nos fuerzan en un proceso de humanización de nuestro ambiente"¹⁹.

Hoy día, La Plata ha sido engullida por la ciudad, pero la potencia de los planteamientos que la generaron le siguen confiriendo una fuerte personalidad, y aquellos espacios para la convivencia continúan cumpliendo con las expectativas de Scharoun para Siemensstadt: "(ser) ámbito de las experiencias de los niños"²⁰.

17. HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel. *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 1997, pp. 13-21

18. CAPITEL, Antón. *Arquitectura española años 50-años 80*, Centro de Publicaciones del MOPU Secretaría General Técnica, Madrid, 1986. pp. 17-19.

19. PIZZA, Antonio. "Malos tiempos para la lírica. Esperanza y desesperanza en la Europa de la postguerra, en los años 50": *La arquitectura española y su compromiso con la historia*. T6 Ediciones y E.T.S. de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, pp. 49 y 57.

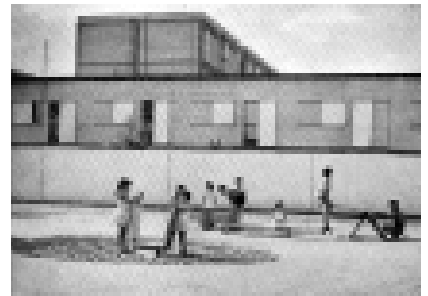
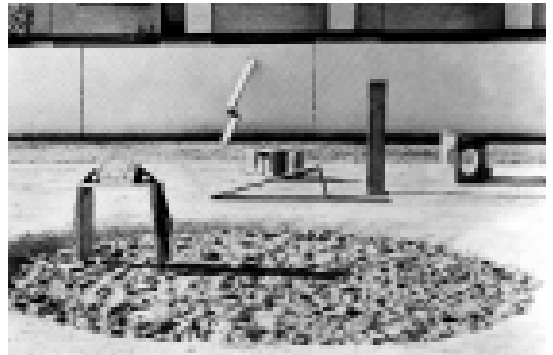
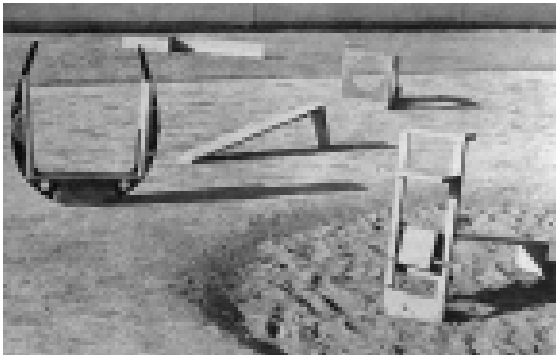
20. GRACIA, Francisco de. Op. cit., p. 91.

KINDEL EN CAÑO ROTO, SOBRE EL FONDO DE UNA SÍNTESIS PANORÁMICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA

Rubén A. Alcolea

Dicen que, en el mejor de los casos, los fotógrafos somos una raza ciega; que aprendemos a considerar hasta el más hermoso de los rostros como una mezcla de luces y de sombras; que muy rara vez admiramos y nunca amamos. Ésta es una idea errónea que ansío disipar...¹

Lewis Carroll



Lejos ya de aquellos primeros momentos en los que la fotografía constituía únicamente una fiel reproducción de la naturaleza, a menudo las sugerencias esbozadas por las imágenes poco tienen que ver con lo representado. Dos de las imágenes de la larga serie con las que a menudo se presenta el poblado dirigido de Caño Roto, en Madrid, ofrece una visión un tanto peculiar. La rotundidad compositiva de estas instantáneas consigue desbancar a un segundo plano los intentos figurativos de representación. La realidad del proyecto construido se desvanece, y permite la recreación de un paisaje fantástico y abstracto en el que no se reconoce ningún elemento arquitectónico. Al fondo, sí, aparece un fragmento del que fuera un gran muro de hormigón, pero reducido

Kindel: Poblado de Caño Roto. Madrid, 1956-1959. José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro.

ahora a una franja gris. Los pequeños artefactos de madera, utilizados para el juego de niños, se recortan y diseminan en un paisaje abstracto, anodino y desierto. Las sombras pronunciadas enfatizan, más aún si cabe, la singular individualidad de cada una de las piezas.

Un acercamiento paciente a la primera fotografía permite descubrir algunas de sus claves. Lo que a primera vista se presentaba como una afortunada e inocente instantánea del área del proyecto destinado al juego de niños se convierte en algo más complejo. La imagen no es fruto de la representación directa de la realidad, sino que se compone a modo de *collage*, entendido no tanto por el reciclaje en laboratorio de retazos de imágenes, sino por la elaboración teatral, consciente y decidida, de una nueva escenografía.

Y es así porque las piezas retratadas no se presentan, ni mucho menos, en su situación natural. La pieza con forma de herradura, aprovechando la quietud del momento, ha conseguido escapar de su situación habitual, en el interior del círculo de arena, para situarse en uno de los límites de la imagen. El balancín, por el que el impulso de un niño mueve a otro, se ha desmembrado, y sus piezas yacen allá a lo lejos, desencajadas. El banco, en el que los pequeños suelen descansar agotados del trajín infantil ha abandonado su condición estática para transformarse, eventualmente, en parte de un caballo de madera que cabalga por la arena. Sin embargo, el sueño dura apenas unos instantes. Poco después, en otras fotografías, los niños colonizan el espacio; la fantasía del lugar es reconvertida de nuevo a su situación habitual; y detrás del bullicio infantil reaparece, una vez más, la arquitectura. La primera imagen, sin lugar a dudas la de mayor impacto visual de la serie, ofrece una singular visión del proyecto. Pese a ello, la serie de instantáneas se completa con un gran número de imágenes que en su voluntad claramente descriptiva pierden la intensidad plástica.

El poblado de Caño Roto fue desarrollado en su primera fase por José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro a finales de la década de los cincuenta, y se encuentra englobado dentro de la serie de actuaciones desarrolladas para la colonización del territorio rural². Estas actuaciones se iniciaron en los años cuarenta y se hicieron efectivas, aunque no con la misma intensidad, hasta los setenta. Si bien las primeras actuaciones se concretaron como consolidación de poblados existentes, a lo largo de la década de los cincuenta la política de colonización se centró en actuaciones de mayor trascendencia³. Es incuestionable el valor histórico, urbanístico y arquitectónico de la propuesta, así como de su capacidad de regeneración del medio rural; pero además, la sugerente fotografía de Caño Roto parece evocar otros universos.

Esta primera imagen se incluye, junto a una quincena más, en el volumen *Arquitectura española contemporánea*, de Carlos Flores⁴, uno de los primeros ejemplos, y quizá el más voluntarioso, de catalogación de la arquitectura moderna española. La primera frase del libro, a modo de nota del autor, hace explícita su voluntad clara: "Pensé este libro, en un principio, como una recopilación de las obras más estimables llevadas a cabo por arquitectos españoles durante los últimos lustros".

La magnitud de esta obra impresiona aún hoy, cuarenta años después, no sólo por la envergadura y dificultad de iniciar esta labor de catalogación en

1. CARROLL, Lewis. *El día de asueto de un fotógrafo*. Montesinos, Barcelona, 2001, p. 7.

2. El poblado de Caño Roto (1956-1959, primera fase; 1959-1963, segunda fase) es uno de los ejemplos más representativos de estos poblados, tanto por su planteamiento constructivo como por sus resultados urbanísticos y arquitectónicos. El programa es de cierta complejidad, agrupando un total de cerca de dos mil viviendas. Cfr. URRITIA, Angel. *Arquitectura española del siglo XX*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1997, pp. 426-428; *Arquitectura*, n. 8, año 2, Madrid, agosto 1959; *Arquitectura*, n. 62, año 6, Madrid, febrero 1964; *Arquitectura*, n. 142, año 12, Madrid, octubre 1970; *Hogar y Arquitectura*, Madrid, septiembre-octubre 1964; *Hogar y Arquitectura*, Madrid, julio-agosto 1970.

3. Conviene destacar, dentro de estos nuevos poblados de colonización, los proyectos para San Isidro de Albaterra, Alicante, 1953; el Poblado de Vegaviana, Cáceres, 1954; La Vereda, Córdoba, 1963; la Barriada de Jumilla, Murcia, 1969; el Poblado de Villalba de Calatrava, Ciudad Real, 1965; Esquivel, Sevilla, 1952; o tantos otros. Cfr. *Urbanismo*, n. 3, COAM, Madrid, enero 1988, pp. 4-12; VILLANUEVA, A. y LEAL, J. *Historia y evolución de la colonización agraria en España*. Volumen III: "La planificación del regadío y los pueblos de colonización". IEAL, IRYDA y SGT, DVGA e ITUR, Madrid, 1990; AA. VV. *Fernández del Amo, Arquitectura 1942-1982*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983; DELGADO ORUSCO, Eduardo. "La experiencia del INC. Una colonización de la modernidad, 1939-1973", en *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. T6) Ediciones, Pamplona, 2002, pp. 87-95.

España, sino por la intención de convertirse en un extenso catálogo visual. Efectivamente, sus más de seiscientas fotografías desvelan el universo visual de la arquitectura moderna española hasta la década de los años sesenta: por una parte, recogiendo los iconos visuales ya consolidados; y por otra, acuñando nuevos paradigmas destinados a convertirse en verdaderos símbolos de la arquitectura de postguerra.

La primera parte de la obra de Flores, entendida como “un breve estudio en el que se relacionan los momentos esenciales por los que atravesó nuestra arquitectura hasta llegar a su situación actual”, alcanza unas proporciones considerables aunque, inevitablemente y dada la poca distancia histórica con la que fue acometida, queda relegada a un segundo plano con respecto a la extensa colección de fotografías. La vigencia de una obra de estas características, entendida a modo de álbum, mantiene aún, y quizá más que nunca, un verdadero interés. La historia de la arquitectura moderna se ha nutrido, e incluso se ha escrito, a través de imágenes. Los manifiestos ideológicos de los primeros arquitectos modernos encontraron un aliado fiel en la reproducción fotográfica, capaz de difundir los valores de la nueva arquitectura mucho más allá de lo imaginable. Por otra parte, la difusión visual de la arquitectura, además de servir de elemento incontestable de representación, ha gozado siempre de ciertos privilegios frente a la difusión escrita, al sentirse libre de las ataduras derivadas de fronteras idiomáticas o políticas⁵.

Por todo ello, no es nada desdeñable el acometer un análisis historiográfico a partir, no sólo de las obras citadas en los textos, sino del análisis del impacto mediático de los proyectos, fructificado en sus fotografías. El estudio y análisis de las fotografías incluidas en *Arquitectura española contemporánea* permite, en una primera aproximación, bucear en la memoria visual de la arquitectura española de la década de los años cincuenta y sesenta, y establecer un atractivo *ranking* de popularidad. La calidad de un proyecto de arquitectura no puede enjuiciarse en términos únicamente cuantitativos, es decir, en función del número de fotografías publicadas; pero su estudio permite ver, a grandes rasgos, qué arquitectos, obras y fotógrafos coparon el panorama arquitectónico español en esos años.

Pese a su incuestionable valor, la obra de Carlos Flores no es del todo original. La morfología con la que se nos presenta este compendio de proyectos modernos parece evocar aquellos fantásticos álbumes fotográficos de arquitectura de los años treinta que, tras recopilar la nueva arquitectura a modo de catálogo, se ofrecían después para disfrute del mundo entero⁶. Es el caso de *Der moderne Zweckbau*, de Behne⁷; *Internationale Architektur*, de Gropius⁸; *Internationale neue Baukunst*, de Hilberseimer⁹; o *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, de Taut¹⁰. Mención aparte merece la monumental serie de tres volúmenes *Neues Bauen in der Welt* que, bajo el auspicio del editor Joseph Gantner¹¹, dedicó sendos números a la arquitectura de Rusia, América y Francia, de la mano de El Lissitzky, Neutra y Ginsburger, respectivamente¹². Cada uno de estos volúmenes pretendía recopilar, de elocuente manera gráfica, la arquitectura moderna de esos países. También es obligado mencionar, como uno de los precedentes más claros del libro de Carlos Flores, la enciclopédica obra de Alberto Sartoris: *Gli elementi dell'architettura funzionale*¹³. El modo como Sartoris subtitula su obra —“Síntesis panorámica de la arquitectura moderna”— lo dice todo. La visión panorámica de Sartoris, aunque es muy parcial¹⁴, se con-

4. FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar, S. A. de Ediciones, Bilbao, 1961.
5. El uso de la fotografía como soporte para la difusión de las ideas arquitectónicas se inició antes del auge de las vanguardias. La utilización de la imagen como método docente o de aprehensión de la realidad fue muy extendido a finales del siglo XIX, y se utilizó de manera masiva, por ejemplo, en las escuelas de Beaux Arts. Cfr. NEAGU, Philippe; CHEVRIER, Jean-François. "La photographie d'architecture aux XIXe et XXe siècles", en *Images et imaginaires d'architecture* (dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles), Centre Georges Pompidou, París, 1984; BRUNHAMMER, Y. *Le Beau dans l'Utile. Un musée pour les arts décoratifs*. Gallimard, París, 1992.
6. En TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. MIT Press, Massachusetts, 1999, pp. 7 y ss. se analiza someramente el valor de algunos de estos primeros libros de fotografías de arquitectura moderna.
7. BEHNE, Adolf. *Der moderne Zweckbau*. Drei masken verlag, Munich, 1926.
8. GROPIUS, Walter. *Internationale architektur*. Albert Langen verlag, Munich, 1925.
9. HILBERSEIMER, Ludwig. *Internationale neue baukunst*. Joseph Hoffmann, Stuttgart, 1927.
10. TAUT, Bruno. *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Joseph Hoffmann, Stuttgart, 1929.
11. Joseph Gantner (1896-1988) había sido editor de *Das Werk* en Zurich durante el periodo 1922-1927 y posteriormente editor jefe de la revista *Das Neue Frankfurt* hasta 1932. La publicación de la colección *Neues Bauen in der Welt* en 1930 significó un momento decisivo para la internacionalización de la arquitectura moderna, iniciada años antes con algunas publicaciones desde Europa y que culminaría con la exposición de Nueva York de 1932.
12. LISSITZKY, El. *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowietunion*, col. *Neues Bauen in der Welt* núm. 1, Anton Schroll & Co., Viena, 1930; NEUTRA, Richard J. *Amerika: Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*, col. *Neues Bauen in der Welt* núm. 2, Anton Schroll & Co., Viena, 1930; GINSBURGER, Roger. *Frankreich: Die Entwicklung der neuen Ideen nach Konstruktion und Form*, col. *Neues Bauen in der Welt* núm. 3, Anton Schroll & Co., Viena, 1930.
13. SARTORIS, Alberto. *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*. Ulrico Hoepli, Milán, 1932.
14. La calidad de los proyectos representados en *Gli elementi dell'architettura funzionale* es muy dispar. La arquitectura moderna se presenta, a lo largo de todo el volumen, por medio de fotografías de edificios rotundamente prismáticos, blancos y abstractos. Las fotografías retratan, casi todas ellas, espacios decididamente desiertos, con un claro predominio de viviendas unifamiliares. Por otro lado, la elección de las obras representadas ha sufrido variaciones en las distintas ediciones produciéndose notables ausencias. Sin embargo, los proyectos del propio autor —Sartoris— aparecen ampliamente representados desde la primera edición.

creta en más de mil cien fotografías de proyectos decididamente modernos, diseminados por todo el mundo. Después de un texto relativamente breve — unas setenta páginas también profusamente ilustradas— en el que se enuncian los 'elementos' característicos de las obras modernas, las fotografías se suceden, muchas de ellas a toda página, hasta completar las cerca de mil páginas de las que consta la obra¹⁵.

Aunque cabe entender estos ejemplos como claros precedentes que sientan las bases para la difusión visual del discurso propagandístico de la arquitectura moderna, ni *Arquitectura española contemporánea* se presenta como un manifiesto ni las obras que en ella se incluyen afrontan la aventura moderna desde la más estricta radicalidad. La labor de Flores se acomete desde la pura catalogación, y la distancia que le separa de aquellas primeras publicaciones compuestas por cientos de fotografías le permite abordar la modernidad de modo más sereno.

La obra de Carlos Flores recoge, de una manera directa y explícita, la labor iniciada unas décadas antes por otras publicaciones eminentemente gráficas. La herencia de la labor vanguardista llevada a cabo por *AC Documentos de Actividad Contemporánea* se ve reflejada en ella de una manera especial, dedicándole un capítulo casi en exclusiva y reproduciendo íntegramente hasta diecisiete de sus páginas¹⁶. Por eso, no es de extrañar que la información de casi todos los proyectos del primer racionalismo español hayan sido directamente extraída de esa publicación.

Eso sucede, por ejemplo, con el Club Náutico de San Sebastián, de Aizpurua y Labayen; las Escuelas graduadas en Manresa, de Pedro Armengou; el edificio de viviendas en la calle Aribau de Barcelona, obra de Raimon Duran i Reynals; las viviendas para obreros y la casa Bloc, ambas en Barcelona y obra del GATEPAC grupo Este; la piscina La Isla, de Luis Gutiérrez Soto; la casa Vilaró y el edificio de viviendas en la calle Padua de Barcelona, de Sixte Illescas; el edificio de viviendas en la calle París, de Germán Rodríguez Arias; o la casa para vacaciones en Garraf, de Sert y Torres Clavé.

Estos proyectos, representados con una, con dos o, —en el mejor de los casos, como ocurre con el Club Náutico de San Sebastián— con tres fotografías, revelan la clara dependencia, también inevitable por otra parte, de la revista *AC*. A ésta se le debe no sólo la selección de las obras sino la procedencia de las fotografías, ya que aquellas mismas imágenes que se publicaron a principios de los años treinta se repiten, de ahora en adelante, como el testimonio más fiel de la primera arquitectura moderna en España. La icónica fotografía de Josep Sala de la casa de vacaciones en Garraf, o las fotografías de claro tinte vanguardista que Aizpurua tomó de su Club Náutico, se han convertido en verdaderos símbolos visuales de la arquitectura racionalista española, a la vez que en verdaderas obras sobresalientes de la vanguardia fotográfica en España¹⁷.

Mención aparte merece el Conjunto residencial El Viso, de Rafael Bergamín. Esta obra se publica profusamente, con diez fotografías además de las correspondientes plantas de los tipos de viviendas. El extenso surtido de fotografías convierte este proyecto en uno de los más fotografiados del libro; ocupa, en la clasificación de proyectos publicados con más fotografías, una honrosa sexta posición.

15. Algunos datos sobre la evolución y cambios de las diferentes ediciones de *Gli Elementi dell'architettura funzionale* se encuentran descritos en SARTORIS, Alberto. *L'immagine razionalista*. Electa, Milán, 1998, pp. 185 y ss; GUBLER, Jacques; ABRIANI, Alberto. "Il libro dei foto-modelli", en Alberto Sartoris: *Dall'autobiografía alla critica*. Electa, Milán, 1990, pp. 118-128, compara el libro de Sartoris con otras publicaciones similares.

16. Se reproducen de manera íntegra las páginas siguientes: *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 4, cuarto trimestre 1931, p. 31; *AC*, n. 6, segundo trimestre 1932, p. 21, 45 y 46; *AC*, n. 7, tercer trimestre 1932, p. 40; *AC*, n. 13, primer trimestre 1934, p. 12 y 13; *AC*, n. 15, tercer trimestre 1934, p. 13; *AC*, n. 17, primer trimestre 1935, p. 14, 16, 20 y 21; *AC*, n. 18, segundo trimestre 1935, p. 37; *AC*, n. 19, tercer trimestre 1935, pp. 18, 19, 22 y 23.

17. Conviene destacar aquí que la obra de Sartoris en su primera edición incluía fotografías del Club Náutico de San Sebastián pero que, en sucesivas ediciones, éste fue eliminado de la publicación. El resto de obras del primer racionalismo español coinciden, casi milimétricamente, con las publicadas en la publicación italiana.

Del volcado y catalogación de los proyectos que se ilustran en *Arquitectura española contemporánea* es posible extraer algunas conclusiones. En primer lugar, y si atendemos al número total de fotografías incluidas de cada arquitecto, obtenemos una clasificación de éstos en función de su impacto mediático. Ese *ranking* de popularidad por arquitectos está encabezado por las figuras de Coderch y Valls, que protagonizan casi una cincuentena de fotografías. Después, y muy a la par, encontramos a Miguel Fisac, José Luis Fernández del Amo y Alejandro de la Sota, con treinta y cinco, treinta y dos y treinta imágenes respectivamente. A partir de ahí, un gran número de arquitectos se encuentran representados con más de veinte fotografías: aparecen aquí, por este orden, García de Paredes, Corrales y Vázquez Molezún, Bohigas y Martorell o Rafael Bergamín. Es obvio que de lo anecdótico de esta clasificación no es posible extraer directamente demasiadas conclusiones; en cualquier caso, refleja la posición de estos arquitectos como punteros en la mediatización de la arquitectura moderna española.

De manera paralela, también es posible clasificar los proyectos publicados por Flores en función del número de imágenes que se reproducen de cada uno de ellos. Si bien es verdad que la catalogación por arquitectos no ofrecía nada especialmente novedoso o sorprendente, este nuevo listado suscita algunas sorpresas.

El poblado dirigido de Caño Roto, en Madrid se convierte en el proyecto con mayor número de fotografías. Sus dieciséis imágenes, algunas de ellas verdaderamente espléndidas, lo sitúan a la cabeza de los proyectos más fotografiados. Acto seguido nos encontramos, empatados con trece fotografías cada uno, la urbanización Torre Valentina, de Coderch y Valls, la residencia Miraflores de la Sierra, de Corrales, Sota y Vázquez Molezún y el Colegio Santo Tomás de Aquino, de García Paredes y de la Hoz. Le sigue, con once fotografías, el Motel en Valdepeñas, de Antonio Lamela y, con diez imágenes, el conjunto residencial El Viso, de Bergamín, San Isidro de Albaterra de José Luis Fernández del Amo y el Centro de Formación Punta de Hierro, de Fisac.

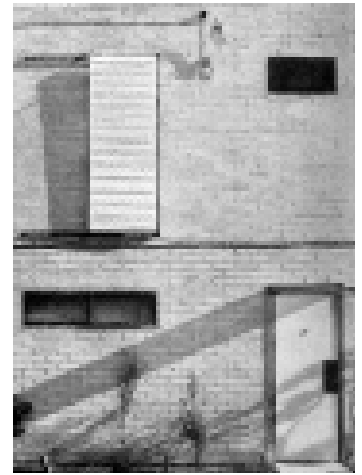
Algunas de las conclusiones son evidentes. Sorprende por ejemplo que el Motel en Valdepeñas, de Antonio Lamela, se afiance en la quinta posición del listado; o que uno de los proyectos con mayor impacto visual de la publicación sea un proyecto que no llegó a construirse, como Torre Valentina de Coderch. Los planos y las fotografías de su maqueta aparecen a lo largo de diez páginas, asumiendo un protagonismo especial¹⁸.

La clasificación de las imágenes por fotógrafos consolida la hegemonía de Francesc Català-Roca, Pando y Kindel como los fotógrafos por excelencia de la arquitectura española¹⁹. El caso de Pando es uno de los más sorprendentes. Sus fotografías se limitan, en la mayoría de los casos, a la pura constatación documental, por lo que sus imágenes denotan menor categoría formal. Pese a que la pérdida de voluntad plástica de sus imágenes conviertan a Pando en un fotógrafo gris, no hay que olvidar que su firma aparece en ochenta de las fotografías reproducidas en *Arquitectura española contemporánea*, consolidándose en una clara segunda posición. El éxito de Pando como fotógrafo de arquitectura no se debe, efectivamente, ni a la especial belleza expresiva de sus instantáneas ni a la capacidad de éstas para transmitir la modernidad arquitec-

18. Este proyecto gozó de una gran resonancia internacional, por lo que su importante presencia en esta publicación no hace sino reflejar aquel éxito. El propio Coderch describía así Torre Valentina: "Generalmente no se publican proyectos. Bien; pues éste ha sido el más publicado de todos mis proyectos y obras en todo el mundo. Y los suizos del Atellier-5 lo copiaron en aquellas cosas alargadas que hicieron de una sola crujía que se iba escalonando, que se entraba por los lados". SORIA, Enric. *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*. C. O. A. y A.T. de Murcia, Murcia, 1997, p. 33.

19. Los créditos fotográficos de *Arquitectura española contemporánea* dejan algunas lagunas importantes. No todas las imágenes publicadas están correctamente catalogadas, ya que muchas de ellas han sido consideradas anónimas. Si bien es cierto que hoy en día, y debido a los avances en la cultura visual, parece obligado citar siempre a los fotógrafos, esto no ha sido siempre así. Por ello hay un grupo numeroso de imágenes consideradas anónimas, no tanto por la voluntad del autor de mantener el anonimato sino por su desconocimiento o despreocupación. En algunos casos, como las imágenes de Kindel en Caño Roto, ha sido posible identificar el autor después de rastrear varias publicaciones, en muchos otros, por desgracia, no.

Kindel: Poblado de Caño Roto, Madrid, 1956-1959. José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro.



tónica, pero tampoco cabe duda de que no se puede hablar de fotografía de arquitectura, especialmente en la zona centro de la península, sin citarlo.

Francesc Català-Roca y Joaquín del Palacio —Kindel— merecen caso aparte. Sus fotografías se han convertido en verdaderos símbolos iconográficos de la arquitectura española de los cincuenta. El éxito de los proyectos retratados les deben verdaderamente gran parte de su fortuna. Es prácticamente imposible demostrar que el éxito de un proyecto se debe a sus fotografías, pero del estudio y catalogación de las fotografías publicadas y de sus fotógrafos se pueden extraer algunas evidencias: los proyectos publicados con mayor número de fotografías son, precisamente, aquellas obras retratadas por los principales fotógrafos —el poblado de Caño Roto por Kindel, la residencia Miraflores por Pando—; los fotógrafos con mayor presencia gráfica en la publicación son los que han estado vinculados de manera más directa con los mejores fotógrafos: Coderch con Català-Roca, Fisac y Fernández del Amo con Kindel.

Un análisis formal exhaustivo de la obra de Francesc Català-Roca permitiría, por un lado, asociarlo a la plástica germanizante y heredera de la Bauhaus, y por otro, verlo como continuador de la honda tradición fotográfica iniciada por su padre Català-Pic. Francesc Català-Roca es un hito indiscutible de la fotografía española, y su participación activa como difusor de la arquitectura moderna es perfectamente equiparable a la labor de Julius Shulman en Estados Unidos²⁰.

La aventura abstracta que Luis Fernández del Amo emprendió en sus poblados de colonización, como Vegaviana o San Isidro de Albaterra, encontró un respaldo insustituible en la plástica de Kindel. La abstracción —entendida como el purismo extremo de volumetrías y rigor geométrico—, la desnudez, el rigor constructivo, el sutil tratamiento de los paramentos, texturas y acabados, y ese bien entendido realismo en la aceptación de elementos populares anónimos fueron retratados en Vegaviana con cariño: paisajes de volúmenes abstractos habitados por vacas, niños, lavanderas o carros.

Por otra parte, el éxito mediático del poblado de Caño Roto, con su consiguiente proyección internacional y su excesiva presencia en la cultura visual de

20. Las fotografías de Català-Roca acompañan a la mayoría de publicaciones de arquitectura moderna catalana. Su obra se encuentra catalogada en el archivo Català-Foto, Travessera de Dalt 44, baixos 1^o, 08024, Barcelona. Entre las publicaciones, destacan: CATALÀ-ROCA, Francesc. *Francesc Català-Roca: un nova mirada*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000; CATALÀ-ROCA, Francesc. *Generacions*, Ajuntament de Santa Coloma Gramenet, 1995; FOCHS, Carles. *J. A. Coderch de Sentmenat: 1913-1984*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995; PERMANYER, Lluís. *Francesc Català-Roca: fotografies*. Galeria Maeght, Barcelona, 1982; PINÓN, Helio; CATALÀ-ROCA, Francesc. *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)*. Edicions UPC, Barcelona, 1976.

la arquitectura española, no podría entenderse sin la mediación del ojo del fotógrafo²¹. Caño Roto ha sido visto, a menudo, como un ejemplo cercano a la sensibilidad neorrealista²². Sus fotografías, especialmente las que muestran piezas inconexas, dispersas y claramente autónomas, evocan también aquellos sugerentes paisajes metafísicos y geométricos de De Chirico. Los jóvenes modernos de los años cincuenta eran denominados “chicos raros, que hablaban raro, vestían raro...”, y encontraron en estos fantásticos fotógrafos –Català-Roca o Kindel– unos retratistas excepcionales²³. Pero se trata, sin embargo, de un caso singular. La imagen de Caño Roto parece encajar muy bien en el panorama de la arquitectura española de aquellos años: arquitectos 'raros', bien en solitario, bien constituyendo curiosas asociaciones esporádicas, luchando por retomar la rara aventura de la arquitectura moderna en España. En esta ocasión, la fotografía consigue desvincularse del sujeto construido, cobrando una autonomía especial, en el que la arquitectura se utiliza, además de como instrumento descriptivo, como tema de trabajo para el desarrollo de la estética de Kindel. En cualquier caso, el poblado dirigido de Caño Roto se sitúa en una atractiva posición dentro del amplio abanico de relaciones posibles entre la arquitectura y la fotografía, a la vez que ejemplifica el intenso maridaje entre la arquitectura y la fotografía modernas.

21. El poblado dirigido de Caño Roto obtuvo un amplio reconocimiento en las publicaciones europeas, como en *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 85, septiembre 1959, pp. 62-63; *Werk*, n. 49/6, junio 1962, pp. 195-197; *Aujourd'hui Art + Architecture*, n. 52, febrero 1965, p. 64; o *Baumeister*, junio 1967, pp. 718-721.

22. Cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LÓPERA, Antonio. *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Hermann Blume, Madrid, 1989, p. 26.; y FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Fotogramas de los cincuenta", en *Arquitectura Viva*, n. 12, mayo-junio 1990, pp. 40-42.

23. Cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Una generación de 'raros': los arquitectos de los poblados", en *Arquitectura Viva*, n. 12, mayo-junio 1990, p. 42.

ANEXO I

RELACIÓN DE PROYECTOS Y NÚMERO DE FOTOGRAFÍAS PUBLICADAS

ARQUITECTO	EDIFICIO	AÑO	Nº FOT.
Aburto, Rafael	Viviendas de tipo social Villaverde, Madrid	1954-1955	3
Aburto, Rafael	Viviendas sociales en el barrio de Usera, Madrid	1957-1960	1
Aguinaga, Eugenio M.	Sanatorio antituberculoso General Franco, Vizcaya	1942-1943	3
Aguirre, Agustín	Facultad de Filosofía y Letras, Madrid	1932-1935	2
Aizpurua y Labayan	Club Náutico, San Sebastián	1929-1930	3
Alemaný, Bohigas, Martorell...	Grupo inmobiliario Paseo Maragall, Barcelona	1959	4
Alvear, Sáenz de Oíza y Sierra	Poblado de Entrevías, Madrid	1956	3
Anasagasti, Teodoro de	Cine Madrid-París, Madrid	1934	1
Armengou, Pedro	Escuelas graduadas en Manresa, Barcelona	1933	1
Arniches y Domínguez	Pabellón para párvulos en Instituto Escuela, Madrid	1932-1933	1
Arniches y Domínguez	Conferencias y Biblioteca Res. Estudiantes, Madrid	1932-1933	2
Arniches, Carlos	Residencia para señoritas, Madrid	1932	1
Ayuso y Capra	Plaza de toros de Madrid, demolida	1874	2
Bar Bóo, José	Casa Cendón, Vigo	1958	6
Bar Bóo, José	Casa Saldaña, Vigo	1959	2
Bar Bóo, José	Proyecto edificio comercial y viviendas, Vigo	1959	5
Barbero y De la Joya	Escuela de aprendices, fábrica SEAT, Barcelona	1956	4
Barbero, De la Joya y Ortiz-Echagüe	Comedores de la SEAT, Barcelona	1957	2
Bassó, Bohigas, Gili y Martorell	Instituto laboral en Sabiñánigo, Huesca	1958	3
Berenguer, Francisco	Bodegas en Garraf, Barcelona	1900	1
Bergamín, Rafael	Casa para el Marqués de Villora, Madrid	1927-1928	3
Bergamín, Rafael	Escuela de Enfermeras, Madrid	1933	1
Bergamín, Rafael	Casa unifamiliar, Santander	1933	1
Bergamín, Rafael	Conjunto residencial El Viso, Madrid	1933-1936	10
Berlage, H. P.	Edificio para la Bolsa, Amsterdam	1903	1
Bernabé y Vega de Seoane	Grupo de viviendas en Alza, Guipúzcoa	1960	1
Blanco Soler y Bergamín	Residencia estudiantes Fundación del Amo, Madrid	1929	2
Blanco Soler y Bergamín	Hotel Gaylord's, Madrid	1931	1
Blanco Soler y Bergamín	Viviendas Parque Residencia, Madrid	1931-1933	4
Bogardus, James	Edificio para un taller de fundición, New York	1848	1
Bohigas y Martorell	Fábrica de productos electrónicos, Barcelona	1953-1959	3
Bohigas y Martorell	Casa Guardiola en Argenton, Barcelona	1955	3
Bohigas y Martorell	Edificio CEAC, Barcelona	1955-1960	1
Bohigas y Martorell	Casa Heredero en Badalona, Barcelona	1956	2
Bohigas y Martorell	Viviendas C/ Roger de Flor, Barcelona	1958	1
Bohigas y Martorell	Sede de la Mutua Metalúrgica de Seguros, Barcelona	1959-1960	6
Bohigas y Martorell	Viviendas C/ Pallars, Barcelona	1960	2
Bonet, Antonio	Casa Berlinghieri, Punta Ballena, Uruguay	1945-1948	1
Bonet, Antonio	Proyecto de remodelación Barrio Sur, Buenos Aires	1956-1957	1
Bonet, Antonio	Galería Rivadavia, Buenos Aires	1957-1959	2
Borobio, Regino	Colegio La Enseñanza, Zaragoza	1925	1
Borobio, Regino	Caja de Previsión Social de Aragón, Zaragoza	1931	1
Borobio, Regino y José	Casa unifamiliar, Zaragoza	1932	1
Burnham y Root	Edificio Reliance, Chicago	1890	1
Cabrero y Ruiz	I Feria Nacional del Campo, Madrid	1948	2
Cabrero y Ruiz	Escuela Nacional de Hostelería, Madrid	1958-1959	4
Cabrero y Ruiz	Pabellón Ministerio Vivienda, IV Feria Campo, Madrid	1959	2
Cabrero, Francisco	Viviendas protegidas Virgen del Castañar, Béjar	1942-1944	1
Cabrero, Francisco	Residencia para productores San Rafael, Madrid	1946-1947	1
Cabrero, Francisco	Grupo Virgen del Pilar, Madrid	1948-1949	2
Cabrero, Francisco	Casa del arquitecto, Madrid	1952-1953	2
Cabrero, Francisco	Grupo San Nicolás, Madrid	1954-1955	1
Candela y Pani	Cubierta para conciertos al aire libre, Santa Fe, México	1959	1

ARQUITECTO	EDIFICIO	AÑO	Nº FOT.
Candela y Sordo Madaleno	Cabaret La Jacaranda Acapulco, México	1959	1
Candela, Mora y López Carmona	Capilla San Vicente de Paúl, Cochoacan, México	1959	1
Cano, Julio	Viviendas C/ Espalter, Madrid	1960	2
Cárdenas, Manuel	Dispensario Central de la Cruz Roja, Madrid	1925-1927	1
Carmiña, Mario	Sanatorio para niños, Górliz, Vizcaya	1910-1914	5
Carvajal y García de Castro	Edificio de viviendas en la plaza Cristo Rey, Madrid	1956	2
Carvajal y García de Paredes	Panteón de los españoles, Roma	1957	6
Carvajal y García de Paredes	Stand de España en la XI Triennale, Milán	1957	2
Carvajal y García de Paredes	Iglesia parroquial, Vitoria	1958-1959	6
Coderch y Valls	Casa Garriga-Nogués, Sitges	1947	1
Coderch y Valls	Casa Ugalde, Caldetes	1952	6
Coderch y Valls	Casa Dionisi, Sitges	1954	1
Coderch y Valls	Viviendas en la Barceloneta, Barcelona	1954	2
Coderch y Valls	Casa Olano en la Ría de la Rabia, Santander	1957	1
Coderch y Valls	Casa Catasús en Sitges	1958	6
Coderch y Valls	Casa en Camprodón, Girona	1958	8
Coderch y Valls	Casa Senillosa en Cadaqués, Girona	1958	4
Coderch y Valls	Urbanización de Torre Valentina, Palamós	1958	13
Coderch, Terradas y Valls	Campo de Golf, Prat de Llobregat, Barcelona	1955	5
Contamin y Dutert	Galerie des Machines, París	1889	1
Corrales y Vázquez Molezún	Instituto en Herrera de Pisuerga, Palencia	1955	4
Corrales y Vázquez Molezún	Pabellón de España en la Expo Universal, Bruselas	1957-1958	6
Corrales y Vázquez Molezún	Pabellón en la IV Feria Nacional del Campo, Madrid	1959	3
Corrales, Sota y Vázquez Molezún	Residencia en Miraflores de la Sierra, Madrid	1958-1959	13
Correa y Milà	Reforma Casa Miquel, Cadaqués	1957	2
Correa y Milà	Casa en Esplugues, Barcelona	1958	5
Correa y Milà	Casa en Cadaqués, Girona	1958	6
Cubillo, Luis	Chalet en Torrelodones, Madrid	1957	3
Cubillo, Luis	Edificio comercial C/ Carretas, Madrid	1959	1
Cubillo, Romany, Sáenz de Oiza y Sierra	Unidad vecinal Erillas, Madrid	1955	3
Cubillo, Romany, Sáenz de Oiza y Sierra	Poblado dirigido de Calero, Madrid	1958	1
Domènech i Muntaner	Restaurante en el parque de la Ciudadela	1888	4
Domènech i Muntaner	Casa Thomas, Barcelona	1902	3
Domènech i Muntaner	Hospital de San Pau	1902-1912	1
Domènech i Muntaner	Palau de la Música	1907	3
Domínguez Salazar y Gutiérrez Soto	Viviendas en Vallehermoso, Madrid	1953-1961	3
Domínguez, Magdalena y de Miguel	Tribuna en el campo de fútbol San Mamés, Bilbao	1951-1953	3
Durán y Reynals, Raimundo	Edificio de viviendas C/ Aribau, Barcelona	1934-1935	2
Eced y Martínez Feduchi	Edificio Capitol, Madrid	1931	1
Echaide y Ortiz-Echagüe	Edificio de exposición y almacén SEAT, Barcelona	1958	5
Echaide y Ortiz-Echagüe	Banco Popular Español, Madrid	1959	4
Encio y Peña Ganchequi	Bloque de viviendas en Motrico, Guipúzcoa	1958	2
Encio y Peña Ganchequi	Torre residencial Parque Vista Alegre, Zarauz	1959-1960	4
Fernández Balbuena, Gustavo	Casa C/ Miguel Ángel, Madrid	1925-1927	1
Fernández del Amo, José Luis	San Isidro de Albaterra, Alicante	1953-1956	10
Fernández del Amo, José Luis	Pueblo de Vegaviana, Cáceres	1954-1958	8
Fernández del Amo, José Luis	Seminario Hispano-Americano, Madrid	1955	2
Fernández del Amo, José Luis	Pueblo de Villalba de Calatrava, Ciudad Real	1955-1959	1
Fernández del Amo, José Luis	Iglesia parroquial en Vilalba de Calatrava	1955-1959	4
Fernández del Amo, José Luis	Pueblo de Villalba de Calatrava, Ciudad Real	1955-1959	4
Fernández del Amo, José Luis	Casa del arquitecto, Pantano del Alberche, Ávila	1958-1959	3
Fernández Shaw, Casto	Gasolinera Porto Pi, Madrid	1927	1
Fisac, Miguel	Iglesia del Espíritu Santo, Madrid	1948	1
Fisac, Miguel	Instituto de Óptica, Madrid	1949	1

ARQUITECTO	EDIFICIO	AÑO	Nº FOT.
Fisac, Miguel	Librería Instituto Investigaciones Científicas, Madrid	1949-1950	1
Fisac, Miguel	Teologado de los PP. Dominicos, Alcobendas	1950-1960	5
Fisac, Miguel	Instituto laboral en Daimiel	1952	2
Fisac, Miguel	Colegio Apostólico de PP. Dominicos, Valladolid	1954	7
Fisac, Miguel	Centro de formación, Puerta de Hierro, Madrid	1957	10
Fisac, Miguel	Iglesia parroquial, Vitoria	1958-1959	5
Fisac, Miguel	Proyecto para conjunto parroquial, Cuenca	1959	3
Flórez, Antonio	Residencia de estudiantes C/ Pinar, Madrid	1911-1913	1
Flórez, Antonio	Grupo escolar Concepción Arenal, Madrid	1923-1929	2
Flórez, Antonio	Grupo escolar Menéndez y Pelayo, Madrid	1923-1929	3
Flórez, Antonio	Grupo escolar General Zumalacárregui, Madrid	1923-1929	1
Gamir, García Valdecasas y otros.	Torres en el Parque de Bellas Vistas, Madrid	1960	4
García Benito, Mariano	Viviendas en la calle General Pardiñas, Madrid	1958-1959	2
García de Paredes y de la Hoz	Colegio Sto. Tomás de Aquino, Ciudad Universitaria, Madrid	1953-1957	13
García Mercadal, Fernando	Proyecto de casas junto al mar	1924	2
García Mercadal, Fernando	Estudios sobre la casa mediterránea	1924	2
García Mercadal, Fernando	Rincón de Goya. Biblioteca y exposiciones, Zaragoza	1927	3
García Mercadal, Fernando	Proyecto para Museo de Arte Moderno, Madrid	1934	3
García-Borbón, Mitjans y Soteras	Campo de Fútbol del F.C. Barcelona, Barcelona	1957	7
GATEPAC (G.E.)	Grupo de viviendas para obreros, Barcelona	1932-1933	1
GATEPAC (G.E.)	Casa Bloc, Barcelona	1932-1936	1
Gaudí, Antoni	Casa Vicens, Barcelona	1878-1880	2
Gaudí, Antoni	Sagrada Família, Barcelona	1884-1926	4
Gaudí, Antoni	Parque Güell	1900-1914	3
Gaudí, Antoni	Casa Batlló	1905-1907	1
Gaudí, Antoni	Casa Milá, Barcelona	1905-1910	4
Giráldez, López Íñigo y Subías	Facultad de Derecho, Ciudad Universitaria, Barcelona	1958	5
Grases Riera, José	Palacio Longoria, Madrid	1900-1902	2
Gropius y Meyer	Edificio oficinas Chicago Tribune, Chicago	1922	1
Gutiérrez Soto, Luis	Casa C/ Almagro, Madrid	1934	1
Gutiérrez Soto y Domínguez Salazar	Viviendas C/ Fernando el Católico, Madrid	1953-1961	3
Gutiérrez Soto, Luis	Piscina La Isla, Madrid	1931	2
Gutiérrez Soto, Luis	Ministerio del Aire, Madrid	1943-1951	1
Gutiérrez Soto, Luis	Edificio de Oficinas para Alto Estado Mayor, Madrid	1950-1952	1
Gutiérrez Soto, Luis	Hotel Richmond, Madrid	1954	1
Gutiérrez Soto, Luis	Hotel Fénix, Palma de Mallorca	1958-1959	3
Horta, Víctor	Maison du Peuple, Bruselas	1897	1
Illescas, Sixto	Casa Villaró, Coll del Portell, Barcelona	1929-1930	2
Illescas, Sixto	Edificio de viviendas C/ Padua, Barcelona	1934-1935	1
Íñiguez Onzoño y Vázquez de Castro	Poblado dirigido de Caño Roto, Madrid	1957-1959	16
Ispizua, Pedro	Grupo escolar de Briñas, Bilbao	1932-1933	2
Jujol, Josep Maria	Casa en S. Juan Despí, Barcelona	1915	2
Juncosa, Sert y Ochoa	Estudio para el pintor Miró, Palma de Mallorca	1957	6
Lacasa, Luis	Proyecto residencia de estudiantes, Madrid	1935	1
Lamela, Antonio	Edificio viviendas en la Avda. Generalísimo, Madrid	-	5
Lamela, Antonio	Motel en Valdepeñas, Ciudad Real	1959-1960	11
Laorga y López Zanón	Viviendas C/ Concha Espina, Madrid	1959	1
Le Corbusier	Villa en Garches	1927	1
Loos, Adolf	Casa Steiner, Viena	1910	1
Mackintosh, Charles Rennie	Escuela de Arte, Glasgow	1907-1909	1
Masramón, Joaquín M.	Iglesia Parroquial, Girona	1950-1953	4
Mendelsohn, Erich	Torre de Einstein, Postdam	1920-1921	1
Moragas y de Riba	Viviendas Av. San Antonio M ^a Claret	1958	1
Moragas y de Riba	Viviendas C/ Conde Borrell, Barcelona	1958-1959	2
Moragas, Antoni de	Cine Fémica, Barcelona	1950-1952	1
Moragas, Antoni de	Hotel Park, Barcelona	1950-1953	1
Moragas, Antoni de	Cruz de término en Argenton, Barcelona	1952	2
Moragas, Antoni de	Iglesia parroquial en Badalona, Barcelona	1957	4
Moragas, Antoni de	Casa para fin de semana, Torredembarra, Tarragona	1958	2
Moragas, Antoni de	Cine Liceo, Barcelona	1958-1959	1

ARQUITECTO	EDIFICIO	AÑO	Nº FOT.
Navarro, Julián	Nave para almacén, Caracas, Venezuela	1956	1
Navarro, Julián	Iglesia en unidad vecinal Simón Rodríguez, Caracas	1956-1957	1
Palacios y Otamendi	Edificio Central de Correos y Telégrafos, Madrid	1903-1918	1
Palacios y Otamendi	Hospital Obrero, Madrid	1916	1
Palacios, Antonio	Proyecto para Ayuntamiento en Porriño, Pontevedra	1919	1
Palacios, Antonio	Círculo de Bellas Artes, Madrid	1919-1926	1
Palacios, Antonio	Proyecto de reforma Puerta del Sol, Madrid	1938	1
Palacios, Antonio	Proyecto para Palacio de las Artes, Madrid	1938	1
Paxton, Joseph	Palacio de Cristal, Londres	1851	1
Peña, Manuel de la	Apartamentos, Las Palmas de Gran Canaria	1959	4
Peña, Manuel de la	Poblado, Las Palmas de Gran Canaria	1960	7
Pérez, Ángel	Edificio de viviendas, Cáceres	1931	1
Perret, Auguste	Casa en la Rue Franklin	1903	1
Poelzig, Hans	Sala de conciertos, Berlín	1919	1
Puig i Cadafalch, Josep	Casa en la Gran Vía Diagonal, Barcelona	1904	1
Puig i Cadafalch, Josep	Fábrica de hilados Casaramona, Barcelona	1912	1
Ramón, Fernando	Casa en Pozuelo de Alarcón, Madrid	1960	5
Reynals, Eduardo	Casa en la Plaza de Matute, Madrid	1907	1
Rietveld, Gerrit Thomas	Casa en Utrecht	1924	1
Rodríguez Arias, Germán	Edificio de viviendas C/ París, Barcelona	1933-1934	1
Romany y Sánchez Lozano	Viviendas experimentales en Puerta Bonita, Madrid	1957	6
Romany, José Luis	Poblado dirigido de Fuencarral, Madrid	1958-1960	5
Romany, Sáenz de Oiza y Sierra	Unidad vecinal Batán, Madrid	1955-1961	4
Rucabado, Leonardo	Casa en la plaza Canalejas, Madrid	1914-1918	1
Rucabado, Leonardo	Casa Allende, Bilbao	1915	1
Sánchez Arcas, Manuel	Hospital Clínico, Madrid	1934-1936	1
Sans Magallón, José Luis	Casa Aznar en Aravaca, Madrid	1958	2
Santos, Miguel de los	Facultad de Ciencias, Madrid	1934-1936	1
Saulnier, Jules	Fábrica de Chocolates, Noisiel sur Marne	1871-1872	1
Sert y Torres Clavé	Casas para vacaciones en Garraf, Barcelona	1934-1935	1
Sert, Josep Lluís	Viviendas C/ Muntaner, Barcelona	1930-1931	2
Sert, Josep Lluís	Proyecto de Embajada EEUU, Bagdad	1957	1
Sert, Josep Lluís	Palacio presidencial, La Habana. (Maqueta)	1957	1
Sert, Josep Lluís	Vivienda Sert, Cambridge, Mass.	1958	1
Sert, Subirana y Torras Clavé	Dispensario antituberculoso, Barcelona	1934-1938	3
Smith Ibarra, Manuel M.	Casa Garay, Madrid	1914	1
Smith Ibarra, Manuel M.	Casa Lezama-Leguizamón en Algorta, Bilbao	1916	1
Sostres, Josep María	Casa en Bellver de Cerdanya, Lérida	1948	2
Sostres, Josep María	Casa en la Seu d'Urgell, Lérida	1950	2
Sostres, Josep María	Casa Agustí en Sitges	1955	3
Sostres, Josep María	Hotel en Puigcerdá	1956	3
Sostres, Josep María	Casa Irazzo, Barcelona	1957	3
Sostres, Josep María	Viviendas para vacaciones en Torredembarra	1957	2
Sostres, Josep María	Casa MMI en Ciudad Diagonal, Barcelona	1958	3
Sota, Alejandro de la	Pueblo de Esquivel, Sevilla	1948-1952	4
Sota, Alejandro de la	Edificio comercial y viviendas, Zamora	1956	2
Sota, Alejandro de la	Edificio de talleres TABSA, autopista Barajas, Madrid	1957-1958	7
Sota, Alejandro de la	Proyecto para central lechera, Madrid	1959	4
Telford, Thomas	Puente de Conway, Gales	1822-1826	1
Torroja y Sánchez Arcas	Mercado, Algeciras	1934-1935	1
Torroja y Zuazo	Frontón Recoletos, Madrid	1935	2
Torroja, Arniches y Domínguez	Hipódromo de la Zarzuela, Madrid	1936	3
Vallejo, Antonio	Parvularium Fernández de Moratín	1931-1932	2
Van de Velde, Henri	Teatro para el Werkbund, Colonia	1914	1
Villanueva, Juan de	Museo del Prado, Madrid	1785-1811	2
Webb, Philip	Casa Roja, Bexley Heath, Kent	1859	1
Zuazo y Fernández Quintanilla	Proyecto para el Círculo de Bellas Artes, Madrid	1919	1
Zuazo, Secundino	Central de Correos y Telégrafos, Bilbao	1927	1
Zuazo, Secundino	Casa de las flores, Madrid	1930-1932	3

ANEXO II

RANKING DE LOS PROYECTOS MÁS FOTOGRAFIADOS

PROYECTO	ARQUITECTO	AÑO	Nº FOT.
Poblado dirigido de Cañorroto, Madrid	Íñiguez Onzoño y Vázquez de Castro	1957-1959	16
Urbanización de Torre Valentina, Palamós	Coderch y Valls	1958	13
Residencia en Miraflores de la Sierra, Madrid	Corrales, Sota y Vázquez Molezún	1958-1959	13
Colegio Sto. Tomás de Aquino, Ciudad Universitaria, Madrid	García de Paredes y de la Hoz	1953-1957	13
Motel en Valdepeñas, Ciudad Real	Lamela, Antonio	1959-1960	11
Conjunto residencial El Viso, Madrid	Bergamín, Rafael	1933-1936	10
San Isidro de Albaterra, Alicante	Fernández del Amo, José Luis	1953-1956	10
Centro de formación, Puerta de Hierro, Madrid	Fisac, Miguel	1957	10
Casa en Camprodón, Girona	Coderch y Valls	1958	8
Pueblo de Vegaviana, Cáceres	Fernández del Amo, José Luis	1954-1958	8
Colegio Apostólico de PP. Dominicos, Valladolid	Fisac, Miguel	1954	7
Campo de Fútbol del F.C. Barcelona, Barcelona	García-Borbón, Mitjans y Soteras	1957	7
Poblado en Las Palmas de Gran Canaria	Peña, Manuel de la	1960	7
Edificio de talleres TABSA, autopista Barajas, Madrid	Sota, Alejandro de la	1957-1958	7
Casa Cendón, Vigo	Bar Bóo, José	1958	6
Sede de la Mutua Metalúrgica de Seguros, Barcelona	Bohigas y Martorell	1959-1960	6
Panteón de los españoles, Roma	Carvajal y García de Paredes	1957	6
Iglesia parroquial, Vitoria	Carvajal y García de Paredes	1958-1959	6
Casa Ugalde, Caldetes	Coderch y Valls	1952	6
Casa Catasús en Sitges	Coderch y Valls	1958	6
Pabellón de España en la Expo Universal, Bruselas	Corrales y Vázquez Molezún	1957-1958	6
Casa en Cadaqués, Girona	Correa y Milà	1958	6
Estudio para el pintor Miró, Palma de Mallorca	Juncosa, Sert y Ochoa	1957	6
Viviendas experimentales en Puerta Bonita, Madrid	Romany y Sánchez Lozano	1957	6
Proyecto Edificio comercial y viviendas, Vigo	Bar Bóo, José	1959	5
Sanatorio para niños, Górliz, Vizcaya	Carmiña, Mario	1910-1914	5
Campo de Golf, Prat de Llobregat, Barcelona	Coderch, Terradas y Valls	1955	5
Casa en Esplugues, Barcelona	Correa y Milà	1958	5
Edificio de exposición y almacén SEAT, Barcelona	Echaide y Ortiz-Echagüe	1958	5
Teologado de los PP. Dominicos, Alcobendas	Fisac, Miguel	1950-1960	5
Iglesia parroquial, Vitoria	Fisac, Miguel	1958-1959	5
Facultad de Derecho, Ciudad Universitaria, Barcelona	Giráldez, López Iñigo y Subías	1958	5
Edificio viviendas en la Avda. Generalísimo, Madrid	Lamela, Antonio	-	5
Casa en Pozuelo de Alarcón, Madrid	Ramón, Fernando	1960	5
Poblado dirigido de Fuencarral, Madrid	Romany, José Luis	1958-1960	5

**ANEXO III
RANKING DE LOS ARQUITECTOS MÁS PUBLICADOS**

ARQUITECTO	Nº FOT.
Coderch y Valls	47
Fisac, Miguel	35
Fernández del Amo, José Luis	32
Sota, Alejandro de la	30
García de Paredes	27
Corrales y Vázquez Molezún	26
Bohigas y Martorell	25
Bergamin, Rafael	22
Sostres, Josep María	18
Carvajal, Javier	16
Dominguez	16
Íñiguez Onzoño y Vázquez de Castro	16
Lamela, Antonio	16
Cabrero, Francisco	15
Guitérrez Soto, Luis	15
Sert, Josep Lluís	15
Gaudí, Antoni	14
Moragas, Antoni de	14
Romany, José Luis	14
Bar Bóo, José	13
Correa y Milà	13
De la Hoz	13
Sáenz de Oíza	12
Domènech i Muntaner	11
Ortiz-Echagüe	11
Peña, Manuel de la	11
Sierra	11
García Mercadal, Fernando	10
Echaide	9
Cubillo, Luis	8
Ruiz	8
Arniches	7
Blanco Soler	7
Flórez, Antonio	7
García-Borbón, Mitjans y Soteras	7
Zuazo, Secundino	7
Barbero	6
De la Joya	6
Encio y Peña Ganchequi	6
Juncosa y Ochoa	6
Palacios, Antonio	6
Sánchez Lozano	6
Torroja, Eduardo	6
Carmiña, Mario	5
Giráldez, López Iñigo y Subías	5
Ramón, Fernando	5
Terradas	5

**ANEXO IV
FOTÓGRAFOS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA**

FOTÓGRAFO	Nº FOT.
Català-Roca	92
Pando	80
Kindel	54
García Moya	22
Ferriz	13
Maspoms-Ubiña	13
Hª Arq. Moderna	12
Calvo	11
Koch	11
Saez	9
Plasencia	8
Saenz-Mas	7
Gomis-Prats	6
Muller	6
Sala	6
Esquerdo	5
Portillo	4
Susana	4
Aizpurua	3
Chivite	3
Campaña	2
Cortina	2
Jiménez	2
Reens	2
Rul-Lan	2

DE LIBIA A VEGAVIANA: UNA MIRADA A LA COLONIZACIÓN ITALIANA DEL NORTE DE ÁFRICA

Iñaki Bergera

“La arquitectura es siempre sueño y función, expresión de una utopía e instrumento de una conveniencia”.

Roland Barthes¹

I

Es conocida la notoriedad de las operaciones llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Colonización (INC) durante la postguerra española. El malogrado intento de fundamentar en el modelo agrario la recuperación económica del país devastado y autárquico, trajo consigo la necesidad de colonizar el campo y establecer nuevos asentamientos rurales en las tierras más desfavorecidas del interior peninsular. Ideológicamente, esta colonización territorial se arropó con las habituales consignas de ensalzamiento nacional y espíritu patriótico y se sustentó en una renovada valoración de la vida y el trabajo en colectividad.

Los arquitectos que dieron forma física a este cometido establecieron aceleradamente unos criterios tipológicos y urbanísticos capaces de garantizar la lógica y la eficacia de estas nuevas implantaciones. Como ocurrió en el caso de la arquitectura monumental, es de suponer que también en este contexto los arquitectos supieron releer ciertos paradigmas que procesos similares habían producido con anterioridad fuera de nuestras fronteras. Si tratándose de los edificios oficiales el referente estilístico fue Alemania, en el caso de los nuevos poblados rurales la mirada hubo de dirigirse a los países del área mediterránea y, concretamente, a Italia.

Al hilo del tema del Congreso, el presente texto trata de cotejar dos fenómenos diversos en su localización temporal y geográfica, pero que, sin embargo, comparten una serie de objetivos y estrategias. Se podría incluso establecer la hipótesis del carácter referencial que sobre los poblados de colonización españoles pudieron tener los asentamientos llevados a cabo durante los años veinte y treinta por el fascismo italiano en sus colonias norteafricanas. Mussolini había puesto en marcha un proceso paralelo durante los años treinta dentro de su propio territorio, particularmente en el Agro Pontino. Si bien, es interesante mirar a estos asentamientos peninsulares —cuestión que hizo en su momento José Tamés, responsable de los Servicios Técnicos del INC—, los poblados de colonización construidos en Libia constituyen por su radicalidad un punto de referencia más rotundo para el caso español.

Mientras que los arquitectos de las *siedlungen* alemanas prestaban especial atención y centraban los valores de la innovación en la propia tipología de las

1. BARTHES, R. *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Paidós, Barcelona, 2001.

Alba, llegada de colonos.



viviendas y en la ortodoxia moderna de su imagen resultante, los arquitectos italianos de colonización supeditaban la forma arquitectónica a su raigambre vernacular y a la lógica de la tradición constructiva local, sensible a las singulares condiciones climáticas y ambientales. Estas villas ideales trataban de establecer, desde la lógica funcionalista, una ordenación racional de los elementos cívicos: la casa del partido, la iglesia, el ayuntamiento, el mercado, el tanque del agua y las viviendas. A partir de los aspectos exclusivamente tipológicos y arquitectónicos, esta mirada a Italia pone sobre la mesa, asimismo, temas como el colonialismo, la ‘mediterraneidad’, la identidad cultural y sus implicaciones en la definición arquitectónica.

La multiseccular historia de la arquitectura española está tramada sobre un fructífero cruce de especies arquitectónicas, principalmente entre las propias de la tradición del occidente cristiano y las implantadas durante la ocupación islámica de la península. Los ecos de esta hibridación resuenan en la justificación de ciertos criterios adoptados por los arquitectos españoles de colonización. Por tanto y sin ignorar otros posibles paradigmas, podría aventurarse que los poblados italianos norteafricanos podrían haber aportado un modelo válido de la incorporación de los criterios propios del Movimiento Moderno a esta particular herencia. Los poblados de colonización auspiciados por el INC suponen en la mayoría de los casos una síntesis entre modernidad y tradición, entre el racionalismo abstracto y la plástica orgánico-vernacular. Esta acertada integración, bien es sabido, fortaleció el crecimiento y la buena salud de la modernidad arquitectónica española.

La hipótesis del presente texto requiere, antes de proseguir, una acotación previa. Uno de los peligros de la crítica de arquitectura es restringirla a su dimensión formal y superficial. La arquitectura, además de ser forma, tiene también una esencia, un substrato que trasciende su estricta materialidad. Es ese plano el que debería constituir el objeto fundamental de la crítica y su formulación teórica. Desde luego, la situación se hace aún más confusa cuando el análisis exclusivamente centrado en la imagen se realiza por comparación. Con esa perspectiva, un proyecto tendría interés crítico si fuera posible establecer un paralelismo con otra pieza de probada reputación; y la historia de la arquitectura, de esta manera, vendría a ser un inventario, una catalogación científica de las edificaciones según la evolución temporal y geográfica de las ‘especies’.

No obstante, esta búsqueda de patrones viene dada por el tema mismo del Congreso. En este contexto, no parece que sea algo negativo, puesto que todo proceso de gestación arquitectónica se nutre necesariamente de sus precedentes inmediatos, propios o ajenos. Se da por hecho que en el desarrollo de la arquitectura española de postguerra, Alemania e Italia aportaron referentes tipológicos de diversa índole, que llegarían a constituirse, en algunos casos, en modelos a imitar y, en otros, en fuentes de inspiración. Ante la exigencia de establecer con rigor toda hipótesis al respecto, quizá se puede llegar a la conclusión de que estas influencias extrafronterizas fueron en ocasiones efímeras, banales y desde luego nada programáticas.

Es sabido que, durante la autarquía, el reducido grupo de arquitectos interesados en reformular una vía hacia la modernidad tuvo un conocimiento cercenado, pero real, de la arquitectura que se estaba haciendo fuera de España. A pesar de que muchos de ellos trataron de restar importancia a este hecho —subrayándose así la autenticidad de su producción— es evidente que este peso existió y que, consciente o inconscientemente, supuso un influjo notorio en la mencionada gestación moderna.

El presente texto se formula, para bien o para mal, sobre estas consideraciones. Con el apoyo de una básica selección bibliográfica, se presenta sucintamente la acción colonizadora de Italia en Libia para que, cotejada personalmente con la señalada labor llevada a cabo por el INC, el lector sondee el supuesto carácter modélico que pudiera tener con respecto a la arquitectura de colonización agraria en la España de postguerra. No se pretende sostener el discurso desde la estricta comparación de ambas sino que, más bien, se pone sobre la mesa el referente italiano —con sus particularidades, condicionantes, aciertos y limitaciones— para arrojar así nuevas luces sobre el caso español, demostrando que los arquetipos sólo son válidos cuando se corrigen y adaptan a las condiciones particulares. En cualquier caso, la simple presentación documental e ilustrada de aquellas actuaciones —quizá no del todo conocidas— puede despertar cierto interés y constituir, por tanto, un valor en sí mismo.

II

El estallido de la Primera Guerra Mundial supuso un primer obstáculo para el proceso colonizador puesto en marcha desde que Italia invadiera Trípoli en 1911. Este empeño, entorpecido también durante años por la resistencia popular, empezó a fraguar durante la década siguiente; y hasta los primeros años treinta no se pudo decir que la Libia italiana era realmente un territorio pacificado. Esto fue posible gracias al extensivo desarrollo agrícola de los nuevos territorios colonizados, que llevó a su vez aparejado la construcción de infraestructuras y asentamientos destinados a albergar a los colonos llegados de Italia. La segunda mitad de los treinta fue, por tanto, el momento de mayor lustre en esta aventura colonizadora, como los cincuenta lo fueron en España. A partir de 1940, con la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente transformación de los territorios norteafricanos en destacados escenarios bélicos, el proceso colonizador se abandonó y fracasó definitivamente.

En el momento de la ocupación de Trípoli, Libia estaba constituida por las regiones de Tripolitania, Sirtica, Fezzan, Cyrenaica, Marmarica y el desierto pro-

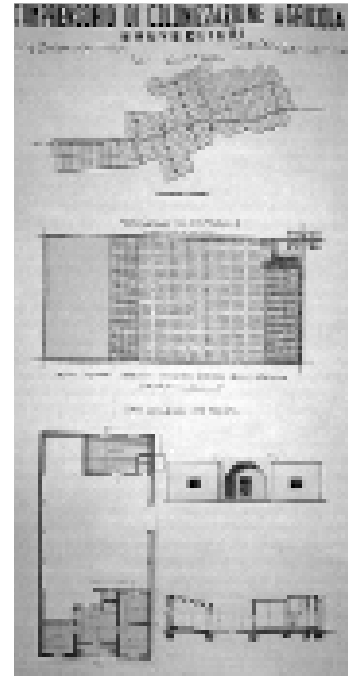
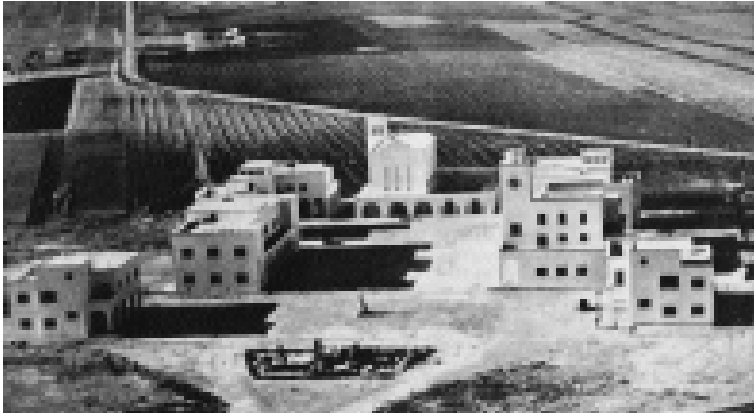


Izq. Cyrenaica, centros de colonización agraria.
Dcha. Tripolitania, localización de los sectores agrícolas.

piamente dicho, con una superficie total de 1.500.000 km². El territorio, próspero para la explotación agrícola —por el clima y la presencia de agua— se concentraba a lo largo de la costa, coincidiendo también con la zona más poblada. Esta explotación agrícola, mayoritariamente de gestión privada, se completaba con la desarrollada en los territorios menos prósperos del interior, regentada colectivamente. A este respecto, el primer obstáculo que tenía que superar el proceso colonizador italiano era la escasez de tierras de propiedad estatal.

Para hacer frente a esta situación, una nueva legislación —consistente básicamente en otorgar carácter público a cualquier terreno no cultivado— reguló y favoreció, a principios de los años veinte, la actividad expropiatoria y compensatoria de los terrenos privados; aparecieron de esta manera nuevos asentamientos colectivos (algo similar ocurrió en España, a mediados de los años cuarenta, al promulgarse las primeras leyes de expropiación de fincas rústicas). Tripolitania y Cyrenaica fueron las principales regiones donde se llevó a cabo la colonización agraria. Habiendo arrancado bajo el impulso de la iniciativa privada, se pasó con el cambio de década a una mayor intervención estatal que reglamentaba el proceso oficial de los asentamientos: en 1930 había 250.000 hectáreas disponibles para unos 3.000 colonos agrupados en 700 familias y, gracias a la colaboración del gobierno, al final de 1931 vivían y trabajaban en Tripolitania 5.000 colonos, con una proporción de 40 hectáreas disponibles para cada familia; la intención era llegar a 20.000 nuevos colonos por año. No obstante, el procedimiento colonizador se vio repetidamente atirantado por la renovada presión de la iniciativa privada frente a los intereses del Estado. En cualquier caso, cuando en 1940 se viene abajo todo el proceso, los datos son suficientemente elocuentes de lo que éste pudo llegar a suponer: 232.000 hectáreas cultivadas, 3.675 fincas y otras tantas casas coloniales construidas y 24.000 colonos repartidos en 3.900 familias.

Hasta bien entrada la década de los treinta, apenas existió control estatal sobre las edificaciones surgidas en torno a la colonización. La iniciativa privada conformó inicialmente unas tipologías sencillas, de planta cuadrada —como la denominada *fonduco*— que incluía la vivienda familiar del campesino con varias habitaciones y la cocina, así como un almacén y un patio vallado para poder guardar eventualmente el ganado. No obstante, estos ejemplos de contención formal y rigor funcionalista convivían con otros modelos que superponían a estas líneas generales el ropaje exótico de los elementos decorativos locales, principalmente arcos moriscos. Desde el punto de vista constructivo, se erigían básicamente con barro y mortero, ateniéndose a la rigurosa economía de medios materiales disponibles.



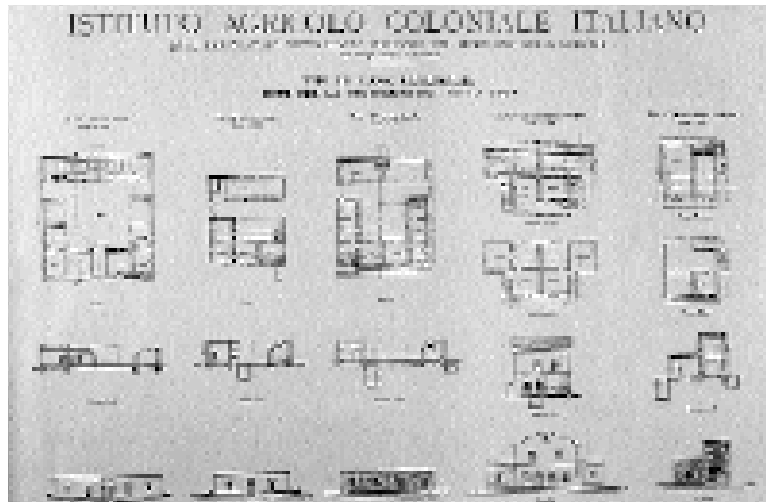
Izq. Breviglieri (Tripolitania).
Dcha. Breviglieri (Tripolitania). Vivienda tipo.

Durante la primera etapa de esta andadura, las granjas se fueron distribuyendo en el territorio de manera dispersa. Progresivamente, y a medida que los agentes privados iban cediendo terreno al poder público, las viviendas de los campesinos se fueron agrupando formando pequeñas villas. De manera espontánea, las casas se iban alineando a lo largo del vial principal, junto a la iglesia, el puesto de primeros auxilios y el depósito de agua. Muchos de estos asentamientos tomaban un curioso aspecto de fortaleza debido a la precaria inseguridad reinante, especialmente durante las primeras fases de la colonización. De alguna manera, el carácter arcano que tiñó toda la colonización la asemeja, en el fondo y en la forma, a los esquemas de las sociedades feudales.

Finalmente, la Autoridad Colonial de Libia (ECL) —equivalente al INC español— estableció, a partir de 1934, una serie de criterios racionales y estandarizados que debían regir la construcción de las nuevas edificaciones. En caso de no asumir estos criterios, los promotores debían someter para su aprobación el proyecto a edificar. El arquitecto Florestano di Fausto fue uno de los profesionales destacados de la Colonización, como Fernández del Amo en el caso español. Di Fausto diseñó siete tipologías distintas atendiendo al tamaño de los núcleos familiares a las que iban dirigidas. El espesor de los muros para favorecer la inercia térmica, la pintura blanca al exterior y el tamaño y disposición de los huecos para permitir la ventilación garantizaban un buen comportamiento climático y unas buenas condiciones de salubridad. La cocina actuaba en la mayoría de los casos como distribuidor principal y canalizador de la actividad de la vivienda. La construcción se debía resolver con mampostería de piedra y enlucido de mortero de cemento. La cubierta debía ser plana, resuelta con vigas de hierro y arcos de ladrillo hueco y rematada con asfalto impermeabilizante.

En relación con el asentamiento de las edificaciones, el criterio de partida continuó siendo la existencia de una buena vía rodada que garantizase el acceso y el transporte de materiales. El centro cívico —la plaza— se constituyó en el principal aglutinador de la vida colectiva, presidido por la iglesia y conformado por la escuela, la oficina de correos, el centro médico y la casa del Fascio, quedando en algunas ocasiones abierta en unos de sus lados. A partir de ahí, algunas viviendas se apiñaban alrededor mientras que las casas de los granjeros se hallaban dispersas en los terrenos agrícolas circundantes. Hay que señalar que ésta es una de las diferencias más notorias con el caso español: a

Instituto Agrícola Colonial Italiano, casa colonial tipo.

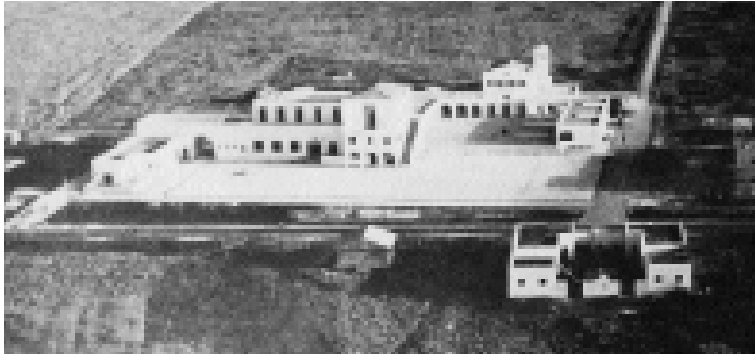


pesar de que se barajó inicialmente lo contrario, el INC optó por agrupar todas las viviendas en torno al núcleo urbano dotacional.

Pero este esfuerzo por asignar a la arquitectura el protagonismo y el liderazgo del proceso material de la colonización se vio posteriormente truncado. A mediados de los años treinta se produjo un giro en el discurso colonial, mediante el cual la balanza se inclinaba hacia la atención de las cuestiones de planeamiento y urbanismo. Este cambio hay que entenderlo, entre otras razones, desde la notable influencia del cada vez más explícito discurso racial de la Alemania nazi. Según éste, y aplicado en este caso al proceso colonizador, se hacía necesario distinguir morfológicamente la habitación del colonizado y la del colonizador.

La definición de las tipologías y la construcción de los asentamientos es la materialización visible del proceso colonizador. Subyace detrás el motor ideológico y político que lo impulsa y sostiene. En el caso de la colonización española, la existencia y el cariz de este estímulo es bien conocido. Los arquitectos supieron beneficiarse de la coyuntura, interpretando a su favor los borrosos y en muchos casos equivocados postulados que en materia arquitectónica tenían los responsables políticos. En mayor o menor medida, se trataba de justificar la colonización desde la recuperación del pasado nacional, glorioso y primario al mismo tiempo.

Esto adquiere, en el caso de Libia, una significación propia, ya que el arranque mismo de la colonización se apuntaló ideológicamente sobre la formalización arquitectónica. En el plano teórico, las tensiones y dificultades propias del proceso colonial debían superarse al quedar arropadas bajo el concepto de la *modernità*. La definición misma de esta noción aportó tanto los mejores frutos iniciales como las razones del fracaso final. Mirando ahora hacia España, este hecho pone de relieve una vez más que la germinación de la arquitectura moderna se apoyó sustancialmente sobre el pragmatismo de la acción y apenas sobre supuestos teóricos preconcebidos. A la larga, el fruto arquitectónico de la labor del INC sí que puede constituir, en sí mismo, una aportación sustancial a la caracterización de la arquitectura moderna española.



Baracca (Cyrenaica).

La dimensión social y humana de la colonización tiene también acentos significativos, llenos de retórica en ambas coyunturas. En el caso de Libia, inicialmente, el colono era un extranjero que debía hacer suyo un lugar ajeno. En España, los colonos y obreros agrícolas se asentaron en su propio territorio nacional, colaborando así a la idea simbólica de la reconstrucción y del resurgir patriótico. Mientras que a Italia le movía un afán de conquista imperial, en España se trató de ensalzar con esta colonización interior las trazas espirituales y románticas —regeneracionistas— sobre las que se debía vertebrar aquel Nuevo Estado. Condicionado por el aislamiento internacional y el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, este ‘imperio’ debía necesariamente crecer hacia adentro, ensanchar sus raíces y configurar su nueva Arcadia, la particular *civiltà* que enmascaró el ímpetu colonizador italiano. El páramo desierto del norte de África revivió de fertilidad gracias a la fuerza ingenua pero eficaz que proporcionó la brega imperialista. De la misma manera, los poblados blancos y angelicales construidos en el erial de la meseta ibérica son el mejor exponente del intento de materialización, real y quimérico al mismo tiempo, de la nueva nación edificada sobre la pujanza primaria de sus individuos.

En Libia, el humus sobre el que debía definirse estilísticamente la arquitectura de la colonización agraria era una jugosa hibridación de las distintas culturas que trazaron la historia del norte de África: arte romano, árabe, bizantino —Libia fue conquistada por los turcos en 1551— e, incluso, alguna influencia del barroco español y francés del siglo XVII. También en este sentido, el paralelismo con la riqueza de la diversidad cultural española es tan notorio como diferente su integración arquitectónica. En el caso de Libia, la subsistencia del poso romano primigenio —manifestada por ejemplo en la planta de las viviendas tradicionales locales— llegó a justificar ideológicamente la colonización en sí misma.

Una vez tomada la decisión de intervenir, la arquitectura hubo de materializar y definir la imagen física de la empresa. Como punto de partida, Italia acertó en apuntarse a la vía moderna en detrimento de la grandilocuencia de la vieja Roma imperial. La apropiación de aquel acertado espíritu inicial —la *modernità*— tuvo que ver probablemente con la imposibilidad de vincular los nuevos programas arquitectónicos que demandaba la colonización con los rígidos ropajes del clasicismo academicista. De alguna manera, el racionalismo propugnado por el Grupo 7 —capaz de conciliar la radicalidad del Futurismo y la vuelta a la tradición del *Novecento*— fue el punto de arranque para la definición de la arquitectura colonial.



Alba (Cyrenaica).



Paul Schutte, fotomontaje de la colonia Weissenhog (1940).

Aunque sea de forma anecdótica, merece la pena mostrar aquí el fotomontaje que el ideólogo nazi Paul Schutte Naumburg realizó en 1940 sobre una fotografía de la colonia de viviendas *Weissenhof* de Stuttgart. Para los nazis, la arquitectura blanca y abstracta del racionalismo quedaría vinculada a esas imágenes preconcebidas de la arquitectura colonial norteafricana. Irónicamente, el *collage* incluye en la imagen de las viviendas alemanas —sin duda uno de los mejores ensayos del Movimiento Moderno— a los mismos pobladores —hombres y animales— que frecuentaban o habitaban las instalaciones coloniales. Mediante esta propaganda política se quería dejar claro que aquella arquitectura era un elemento extraño y ajeno a la verdadera idiosincrasia cultural germánica. También en España, el ideólogo falangista Ernesto Jiménez-Caballero suscribiría por entonces la misma crítica a esta “arquitectura para masas proletarias, una arquitectura uniforme y sin fronteras”.

En las colonias, por suerte, este racionalismo moderno se arrojó con el término de arquitectura ‘mediterránea’ —latina— que venía a ser precisamente la síntesis entre la arquitectura de la Italia colonizadora y la arquitectura local o, más bien, su fagocitación. Los arquitectos italianos supieron leer en la simplicidad geométrica y la abstracción formal de ciertas arquitecturas locales, así como en su armonía y en la atención a los factores climáticos, los rasgos esenciales que la estética higienista del racionalismo estaba propugnando. En último término, esa arquitectura local no era sino la pervivencia en el tiempo de la tradición romana originaria; así era, al menos, como lo entendieron los arquitectos italianos que construyeron en Libia y ese fue, al mismo tiempo, el paraguas capaz de justificar como moderno lo que quizá en ocasiones no lo era.

Son éstas unas coordenadas similares a las que apuntalaron durante la postguerra el discurso de la vía española hacia la modernidad. Este ‘descubrimiento’ de la arquitectura vernacular mediterránea consagró, por ejemplo, al joven Coderch —despertando por primera vez el reconocimiento internacional de la arquitectura española— al tiempo que trazó el ideario realista de la arquitectura de los poblados promovidos por el Instituto Nacional de Colonización. Convenientemente purgados los elementos más banales y folclóricos, esta ‘arquitectura sin arquitectos’, capaz de atender a los criterios funcionalistas y presentarse libre de referentes historicistas, se acreditó como un camino váli-



Oberdan (Cyrenaica).

do para la implantación moderna. Aquella arquitectura que quedó reprobada en Alemania, parecía asentarse con naturalidad —convenientemente matizada— en tierras ibéricas.

En España se consiguió separar la atención a la imagen monumental y representativa del Nuevo Imperio —de la que daba buena cuenta la arquitectura oficial que acicalaba las grandes capitales— de aquella otra destinada a permitir la regeneración de la vida de los pueblos y de los sectores más perjudicados por la economía autárquica. Más aun, para Fernández del Amo era, por ejemplo, un privilegio haber podido quedar “alejado de las tentaciones halagüeñas que al arquitecto se le ofrecen en las urbes, dándome la ocasión de poner mi oficio en la faena, tan despreciada, de edificar para los hombres espezanzados de la reforma agraria”.

Sin embargo, y como ya se ha apuntado, en el caso de la colonización italiana de Libia las buenas intenciones de partida se vieron truncadas a finales de los años treinta cuando, al compás del auge imparable de los nacionalismos totalitarios, se produjo un inequívoco viraje hacia la monumentalidad arquitectónica como manifestación de poder, concretada también en la forma de la trama urbana. Lo pernicioso de este cambio es que seguía siendo coherente —así lo entendió el fascismo italiano— con el poso preexistente de la Roma imperial en el territorio norteafricano.

Inmediatamente antes de que Libia se convirtiera en campo de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, se llegó por tanto al desvanecimiento del ideario que había impulsado la colonización dos décadas antes. En España, el quebranto de la empresa colonizadora acaecido en los años sesenta, se debió a la ingenuidad de los presupuestos económicos que la sustentaron, dejando no obstante tras de sí un copioso y fructífero legado. Las buenas intenciones —arquitectónicas, sociales, culturales, etcétera— de los que se lanzaron a la conquista de los desiertos africanos quedaron arrasadas por la voluntad cegadora del incipiente imperialismo mundial. Al final del ciclo, Libia ya no era una colonia sino la ‘cuarta orilla’ de Italia. De ahí surgió el fracaso, situación que hoy se sigue prolongando a gran escala, enconando cada vez más la relación entre Oriente y Occidente, la de ‘nosotros’ frente a ‘los otros’.

BIBLIOGRAFÍA

- GRESLERI, G. "La 'Libia Felix' e i contadini di Balbo", en A.A.V.V. *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*. Marsilio Editori, Venice, 1993, p. 303-311.
- FULLER, M. "Building power. Italian Architecture and Urbanism in Libya and Ethiopia", en ALSAYYAD, N.(Ed), *Forms of Dominance. On the Architecture and Urbanism of the Colonial Enterprise*. Avebury, Aldershot, 1992, pp. 211-239.
- CRESTI, F. "Edilizia e urbanistica nella colonizzazione agraria della Libia (1922-1940)", *Storia urbana*, n. 40, 1987, pp. 189-231.
- RAVA, C. E. "Di un' architettura coloniale moderna", *Domus*, junio 1931.

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN ESPAÑA A TRAVÉS DE SUS REVISTAS ESPECIALIZADAS. LOS CASOS ALEMÁN E ITALIANO

Ana Esteban Maluenda

“La aventura del reencuentro de la arquitectura moderna en España y el lanzamiento de una polémica y de unos instrumentos críticos no se hubiera producido en los mismos términos sin esas [...] revistas, que cumplieron cada una un especial cometido. Su influencia alcanzó a toda la arquitectura española [...] la referencia a las revistas [...] sigue siendo una de las maneras más directas de entender lo que allí aconteció”.

Oriol Bohigas: “Tres revistas”. *Arquitecturas Bis*, nn. 23-24, julio-septiembre 1978, p. 60.

Hoy en día ya no se cuestiona la importancia que tuvo la década de los cincuenta en la puesta al día y la reincorporación de la arquitectura española al marco de la modernidad internacional. Sin embargo, aún se oyen ecos sobre la idea, mucho tiempo mantenida, de que hubo un largo periodo de sequía y de falta de información sobre la producción arquitectónica foránea.

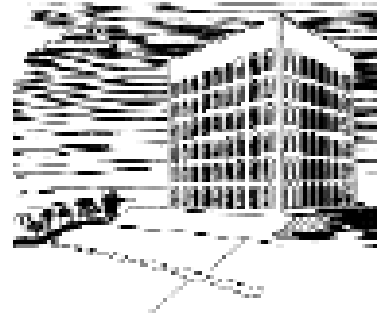
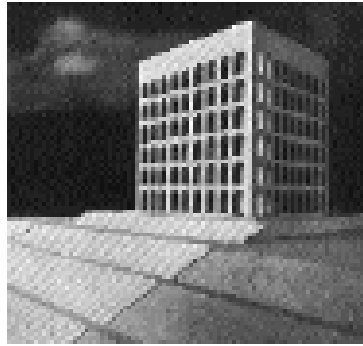
No cabe duda de que el forzado intento del régimen franquista por crear un ‘verdadero’ estilo nacional, así como su control sobre los medios de difusión, influyó notablemente en la fluidez de los intercambios culturales, pero lo que tampoco tiene discusión, a estas alturas, es la imitación que se dio en esos años de ciertos modelos extranjeros en la arquitectura española.

Y aunque la realidad política, económica y social del país no favorecía los contactos asiduos con el extranjero, sí hubo algunos arquitectos que, interesados por la cultura foránea, viajaron, leyeron, se suscribieron a revistas de otros países y, en general, mantuvieron un intercambio constante con el exterior que se vio reflejado en sus propias obras. La aparente falta de interés del resto bien podría tener que ver con las ‘supuestas’ dificultades a las que se enfrentaron para conseguir información por las vías habituales con las que contaban.

Entre estas vías, en general asequibles a los profesionales del momento, las revistas destacan como ‘medio fundamental’ de entrada de la información extranjera en España. Y no nos referimos, ni mucho menos, a las que pudiesen llegar al país, sino a las que se publicaban aquí mismo y que, sin duda, estaban al alcance de cualquier arquitecto español, ya fuera a través de suscripciones o de su consulta en las mismas bibliotecas de los colegios de arquitectos y las escuelas técnicas.

Muchos autores se han referido a las revistas en estos términos, pero todavía no se han elucidado cuestiones tan significativas como ¿qué cantidad de información sobre arquitectura extranjera aparecía entre las páginas de las revistas españolas? y ¿cuáles eran los temas de mayor relevancia para los

La Exposición Universal de Roma del año 1942 es uno de los acontecimientos foráneos a los que más se dedican las revistas españolas a principios de los cuarenta; algunas de las imágenes de sus edificios se convierten en verdaderos 'iconos' del momento, como ésta del Palazzo della Civiltà Italiana, que va repitiéndose en las publicaciones utilizando distintos medios gráficos.



arquitectos españoles? Los siguientes párrafos intentarán clarificar estas cuestiones, considerando exclusivamente los casos alemán e italiano durante la década de los cincuenta, tal y como propone el título del congreso.

Sin embargo, antes de comenzar a hablar sobre este flujo de entrada de información extranjera a través de las revistas especializadas, es preciso remontarnos a principios de los años cuarenta, cuando, todavía inmersos en plena Guerra Mundial, los temas que se publicaban relacionados con ambos países tenían mucho que ver con la difusión de sus proyectos institucionales. Además de las noticias sobre la organización de la *Exposición Universal de Roma*¹, en el año 1941 ven la luz varios textos sobre las 'grandiosas' manifestaciones arquitectónicas de los movimientos nacional-socialista alemán y fascista italiano².

Durante estos años también son frecuentes los artículos dedicados a la vivienda y a su necesaria reconstrucción después de la reyerter³, que continuarán publicándose a lo largo de toda la década⁴. En ellos, el tono del discurso evoluciona desde una inicial y teórica búsqueda de "una solución grandiosa para el problema (de la vivienda)" hasta las opiniones expresadas tras el desenlace definitivo del conflicto, referidas a las dificultades materiales con las que se enfrentaba la edificación residencial.

Mientras tanto, aparecen las primeras referencias a la que será una de las discusiones que más 'polémica' desatará en las publicaciones españolas: la oposición entre tradición y modernidad. Y se entrecomilla la palabra 'polémica' porque el tono que alcanza esta controversia no resulta ser, en la mayoría de los casos, nada apasionado, sino más bien un discurso 'tibio' que se mantiene durante casi dos décadas y que se termina apagando por puro agotamiento.

Centrándonos en lo que tiene que ver con lo italiano y lo germano, el primer artículo que llama nuestra atención es una conferencia que el profesor Paul Bonatz imparte en Madrid, en junio de 1943, y que la *Revista Nacional de Arquitectura* incluye en su 'Sección Extranjera' del número de noviembre de ese mismo año⁵. En su intervención, Bonatz plantea algunos de los interrogantes sobre los que seguirán insistiendo en años venideros:

"La cuestión de hasta qué punto se puede y debe volver a la tradición en el construir es la misma en todos los países (...), se vuelven a buscar hoy día en

1. Véase, por ejemplo, el artículo "Exposición de Roma de 1942", *RNA*, n. 4, febrero 1941, p. 51.
2. "Reformas urbanas de carácter político en Berlín", *RNA*, n. 4, febrero 1941, p. 3.
PIACENTINI, Marcello. "Visión de la Roma futura", *RNA*, n. 8, agosto 1941, p. 1.
BALLIÒ, V. "Las realizaciones del fascismo en el campo de la arquitectura. La nueva plaza de Augusto Emperador en Roma", *RNA*, n. 8, agosto 1941, p. 7.
3. "Las viviendas de Frankfort", *RNA*, n. 8, agosto 1941.
KAUFMAN, Egon. "Una exposición de la vivienda en Stuttgart y otras ciudades de Wurtemberg", *RNA*, n. 14, febrero 1943, p. 89.
"Punto de vista alemán sobre el problema de la construcción de viviendas en la postguerra", *RNA*, n. 14, febrero 1943, p. 91.
GUIDI, Giorgio. "La barriada satélite de Primavalle. Roma", *RNA*, nn. 21-22, septiembre-octubre 1943, p. 343.
4. KLEIN, Alejandro. "Contribución al problema de la vivienda", *RNA*, n. 75, marzo 1948, p. 65.
"La edificación en Italia después de la guerra", Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 11, junio 1949, p. 17.
5. BONATZ, Paul. "Tradicición y modernismo", *RNA*, n. 23, noviembre 1943, p. 390.

todas partes las raíces de lo nacional. [...] Pero habrá que evitar cuidadosamente el emplear las características de los estilos que correspondan a una época determinada⁷⁶.

A partir de este momento, abundarán las opiniones “sobre el tema de las futuras normas que hayan de regir en el estilo de la Arquitectura española⁷⁷”, como la de Gabriel Alomar, quien, a través de las páginas del *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* incide en una de las claves de esta cuestión al afirmar “no podemos vivir a espaldas de nuestra tradición, ni podemos ser esclavos de ella⁷⁸”. Pero, sobre todo, interesa la respuesta que recibe de Francisco de Asís Cabrero un número más tarde⁹, en contestación a “algunas apreciaciones [...] que creo obligado deben ser aclaradas” y que agrupa bajo dos argumentos diferenciados: la exposición sobre una “pretendida tendencia estilística en la arquitectura actual española” y la “descripción que hace de la arquitectura moderna en los países extranjeros, que considero equivocada e injusta”. Cabrero focaliza su defensa en los casos alemán e italiano —a los que considera se ataca por proceder de determinadas “naciones o estados calificados de malditos (Alemania, Italia y Rusia)”¹⁰—, dejando de lado otros que también comenta Alomar —como el estadounidense o el brasileño— y que, al parecer, no despiertan tanto su interés.

La discusión se convierte en algo tan habitual que se presenta como tema a la V Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en mayo de 1949, y a la que asistieron, entre otros, dos italianos que se convertirían en ‘habituales’ de las páginas de las revistas españolas: Gio Ponti y Alberto Sartoris. Entre las intervenciones del primero, recogidas en el número de junio de la *RNA* de ese mismo año¹¹, especialmente interesa la dedicada a las tendencias estéticas actuales, en la que enumera las tres corrientes que detecta en su propio país: la funcional, prácticamente en decadencia; la irracional, bajo las directrices marcadas por Le Corbusier; y la orgánica, más atractiva para los jóvenes arquitectos. Las sucesivas referencias a su figura como articulista o como arquitecto serán mucho más frecuentes en la segunda mitad de la década de los cincuenta y, por tanto, las trataremos más adelante.

Por el contrario, la presencia de Alberto Sartoris es inmediata a su participación en la V Asamblea y, además, está directamente relacionada con la discusión sobre las tendencias estilísticas. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo (Cuadernos)* ya lo ‘acoge’ tras los ciclos de conferencias organizadas por el COACB durante el año 1949, que se publican en un principio como resúmenes¹² y un número más tarde en toda su extensión¹³. Las dos de Sartoris, dedicadas a “Las fuentes de la nueva Arquitectura” y a las “Orientaciones de la Arquitectura contemporánea”, demuestran nuevamente un empeño obstinado por defender el papel de la tradición arquitectónica en la protección de una serie de valores que permanecen constantes, pero que intentan “dar una nueva forma visible a la tradición”¹⁴. Así Sartoris afirma que “es absolutamente indispensable descartar los peligros de un concepto de vivienda sin fisonomía regional” y que “cada país hallará la fórmula conforme a sus propias aspiraciones”¹⁵.

No en vano, en el último número del año 1949 de la *Revista Nacional de Arquitectura* ya había publicado otro texto titulado “La nueva arquitectura rural”¹⁶, en el que destacaba “el impulso vital que ha dado al problema de la

6. *Ibidem*, pp. 391 y 393.

7. ALOMAR, Gabriel. “Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual”. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* 7, junio 1948, p. 11.

8. *Ibidem*, p. 15.

9. CABRERO, Francisco de Asís. “Comentario a las tendencias estilísticas”. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* 8, septiembre 1948, p. 8.

10. *Ibidem*, p. 11.

11. “El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea”, *RNA*, n. 90, junio 1949, p. 269.

12. “Ciclo de conferencias”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 10, junio 1949, p. 5.

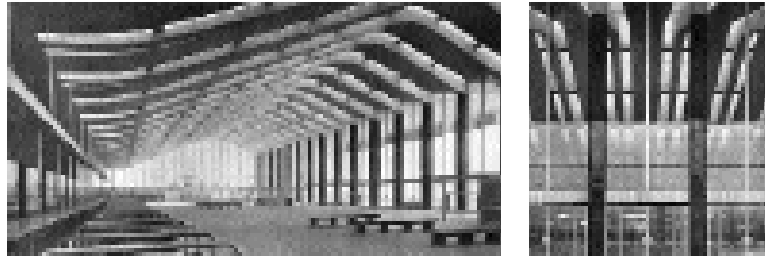
13. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, nn. 11-12, primer y segundo trimestre 1950. Incluye: LEDENT, Alfred. “El Plan Nacional. Fuentes de las directrices urbanísticas. Estudio aplicado a Bélgica”, p. 1. “Bruselas y la región de la capital. Su evolución creadora”, p. 11; ALOMAR, Gabriel. “De la arquitectura al Urbanismo y del Urbanismo al Planeamiento”, p. 22. “El momento actual de la Arquitectura Norteamericana”, p. 28; SARTORIS, Alberto. “Las fuentes de la nueva Arquitectura”, p. 38. “Orientaciones de la Arquitectura contemporánea”, p. 48.

14. SARTORIS, Alberto. “Las fuentes de la nueva Arquitectura”. *Op. cit.*, p. 39.

15. SARTORIS, Alberto. “Orientaciones de la Arquitectura contemporánea”. *Op. cit.*, p. 54.

16. SARTORIS, Alberto. “La Nueva arquitectura rural”, *RNA*, n. 96, diciembre 1949, p. 513.

La Stazione Termini, de Angiolo Mazzoni, Eugenio Montuori y Annibale Vitellozzi, a la que se dedicó la tercera Sesión de Crítica de Arquitectura, organizada por la *Revista Nacional de Arquitectura* en 1951.



arquitectura rústica racional el progreso industrial con sus recientes descubrimientos, toda vez que la técnica de la edificación contemporánea tiene por misión la organización del nuevo concepto constructivo en todas las ramas de la Arquitectura”.

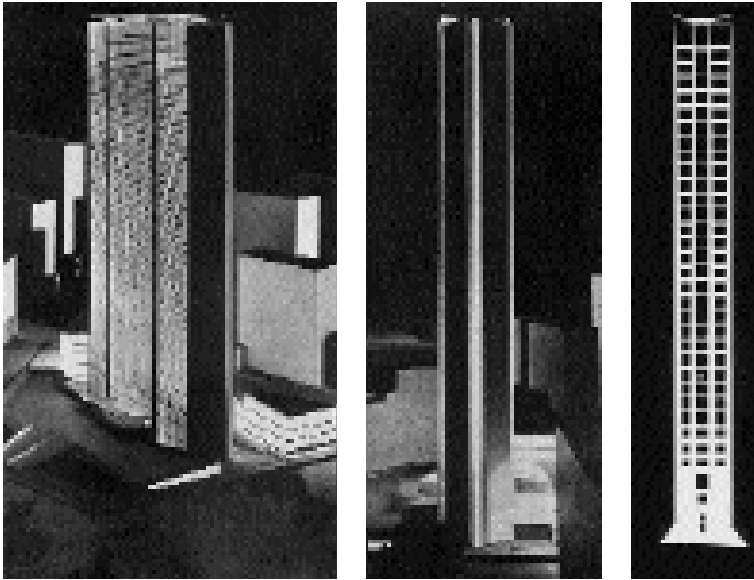
Tendrán que transcurrir unos años para que publique dos nuevos textos que, además, se presentan prácticamente a la vez en las revistas de los colegios de arquitectos de Madrid y Barcelona. Nos referimos a su “Espejuelo para cazar alondras”¹⁷ y al “Ir y venir de la arquitectura moderna”¹⁸, en los que sigue defendiendo a ultranza “nuestra latinidad clarividente y creadora” frente al “espejuelo para cazar alondras de la arquitectura orgánica” o “la trampa de los jeroglíficos nórdicos”¹⁹, ya que “las expresiones múltiples responden a las necesidades múltiples [...] (y) el estilo no es un simple conjunto de rasgos que en la historia caracteriza y clasifica las obras de una época, sino, ante todo y sobre todo, un conjunto de caracteres propios”²⁰. Finalmente, el resto de artículos de esta década que atañen a Sartoris —a excepción de uno dedicado a “La nueva arquitectura brasileña”²¹— recogen su actividad como conferenciante o congresista²² y como escritor²³.

A mediados de los cincuenta, las revistas españolas continúan mirando los casos alemán e italiano en busca de una solución para el problema de la vivienda²⁴, una preocupación que, con los años, irá derivando su interés desde el alojamiento y las necesidades básicas del hombre hacia otro tipo de construcciones.

Ya en 1951, un edificio público romano, la estación Términi²⁵, fue el tema de discusión de una de las primeras Sesiones de Crítica de Arquitectura (SCA) organizadas por Carlos de Miguel —el entonces director de la madrileña *RNA*—, después de los encendidos y polémicos debates mantenidos en torno al neoyorquino edificio de la ONU²⁶ y al madrileño Ministerio del Aire²⁷. Sin embargo, tendrá que transcurrir más de un lustro para que se dedique una SCA a las tendencias de la arquitectura alemana, una reunión que, probablemente, se organizó a raíz de la exposición que se celebró en Madrid sobre la más reciente producción alemana-occidental²⁸ y que, a diferencia de la mayoría, no se reprodujo en las páginas de la *RNA*. La que si se publicó, sin embargo, fue la que se ocupó de la *Exposición Internacional de Obras y Construcciones Berlín 1957* —más conocida por *Interbau*—, a la que no sólo se dedica una SCA²⁹, sino, como veremos más adelante, numerosos artículos en las revistas especializadas.

Si revisamos los edificios y arquitectos italianos y alemanes que ocupan nuestras páginas, su presencia destaca en algunos monográficos sobre tipo-

17. SARTORIS, Alberto. “Espejuelo para cazar alondras”. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 17, primer trimestre 1954, p. 5.
 18. SARTORIS, Alberto. “Ir y venir de la arquitectura moderna”. *RNA*, n. 146, febrero 1954, p. 10.
 19. SARTORIS, Alberto. “Espejuelo para cazar alondras”. Op. cit., p. 5.
 20. SARTORIS, Alberto. “Ir y venir de la arquitectura moderna”. Op. cit., pp. 14 y 15.
 21. SARTORIS, Alberto. “La nueva arquitectura brasileña”. *Informes de la Construcción*, n. 105, noviembre 1958.
 22. “El día Mundial del Urbanismo”. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 21, 4 trimestre 1951, p. 32.
 SARTORIS, Alberto. “Problemas de arte contemporáneo”. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 31, tercer trimestre 1954, p. 19.
 “La Comisión de la Vivienda de la Unión Internacional de Organismos familiares, celebra en Barcelona su IV reunión”, *Hogar y Arquitectura*, n. 3, marzo-abril 1956, p. 40.
 “Ciclo de 12 conferencias sobre arquitectura y vivienda”, *Hogar y Arquitectura*, n. 14, enero-febrero 1958, p. 47.
 “Día Mundial de Urbanismo en Barcelona”. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* 37, tercer trimestre 1959, p. 2.
 23. “Encyclopédie de L’Architecture nouvelle”, *RNA*, n. 121, enero 1952, p. 49.
 SARTORIS, Alberto. “Déficit del rascacielos. Autor: Alberto Sartoris”, *RNA*, n. 158, febrero 1955, p. 1.
 24. VAGNETTI, Luigi. “El problema de la vivienda en Italia”, *Informes de la Construcción*, n. 64, agosto 1954.
 FISCHER-DIESKAU. “La construcción de viviendas populares en Alemania”, *Hogar y Arquitectura*, n. 5, julio-agosto 1956, p. 51.
 “La vivienda en Alemania en 1955”, *Hogar y Arquitectura*, n. 6, septiembre-octubre 1956, p. 50.
 25. “Sesión de Crítica de Arquitectura. Estación Termini, en Roma”, *RNA*, n. 113, mayo 1951, p. 28.
 26. “El Edificio de la O.N.U., visto por arquitectos españoles. Sesiones de Crítica de Arquitectura”, *RNA*, n. 109, enero 1951, p. 21.
 27. “Sesión de Crítica de Arquitectura. El Ministerio del Aire”, *RNA*, n. 112, abril 1951, p. 28.
 28. MÄCKLER, Hermann. “Exposición de arquitectura alemana en Madrid”, *RNA*, 172, abril 1956, p. 51.
 29. “Sesión de Crítica de Arquitectura. Interbau”, *RNA*, n. 193, enero 1958, p. 31.



Perspectiva, vista lateral y sección de núcleo central de la Torre Pirelli, uno de los edificios italianos del momento más publicado en las páginas españolas.

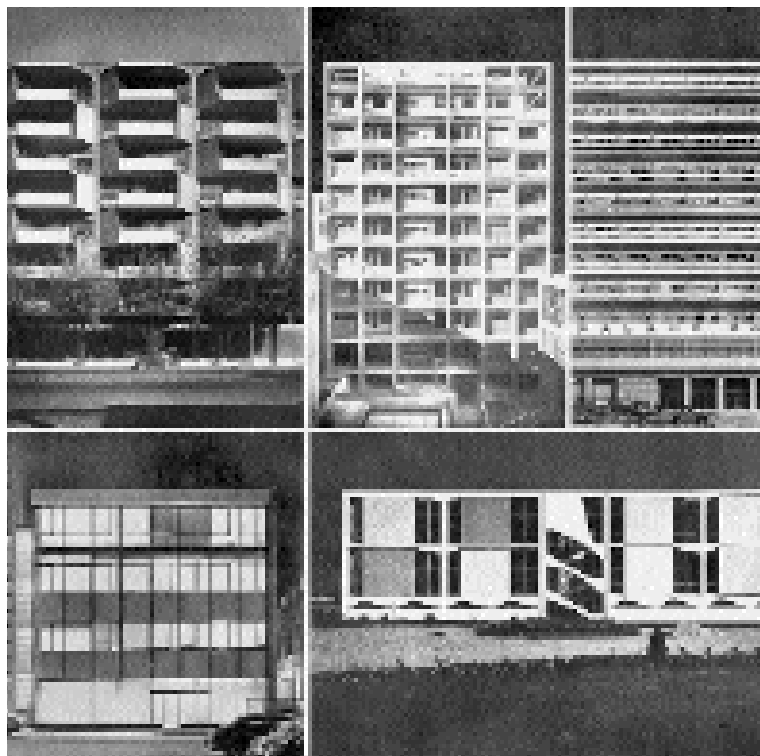
logías edificatorias que, durante los primeros cincuenta, preparan tanto la *RNA* como *Informes de la Construcción (Informes)*. Basta citar los lúdicos números de teatros³⁰ y cines³¹ de la *RNA*, o los que *Informes* dedica al alojamiento, tanto permanente, en bloques de vivienda³², como temporal, en hoteles³³. Pero, a medida que avanza la década, cada vez serán menos frecuentes estos números temáticos, entre los que, por cierto, no se ha detectado ninguno específicamente alemán y tan sólo uno relacionado con Italia, el dedicado a la XVII Reunión del Comité de la Vivienda de la Comisión Económica para Europa de las Naciones Unidas, que se celebra en Roma en noviembre de 1958³⁴.

En cuanto a los edificios que más se publican y a sus arquitectos, no cabe duda de que el que más veces apareció durante los cincuenta fue la Torre Pirelli de Milán, a la que se empieza a mencionar a principios de 1956 en la sección de ‘Noticias’ de *Informes*³⁵, y que continúa reproduciéndose hasta mediados de 1962³⁶. Su artífice, Gio Ponti (en colaboración con Antonio Fornaroli, Alberto Roselli y el ingeniero Pier Luigi Nervi, entre otros) —al que ya habíamos mencionado en relación con la *V Asamblea Nacional de Arquitectos*—, es uno de los personajes italianos sobre los que más se habla en la década, aunque, curiosamente, no se vuelven a ocupar de sus proyectos italianos, sino de otros transoceánicos³⁷. Precisamente su colaborador en el cálculo estructural del Pirelli, Pier Luigi Nervi, es otro de los personajes más publicados —junto con Annibale Vitellozzi—, sobre todo, y como veremos más tarde, a raíz de sus trabajos para las Olimpiadas de Roma en 1960.

Probablemente por su origen español, Julio Lafuente es otro de los arquitectos a los que más miran nuestras revistas, en las que se muestran sus apartamentos en la Via Trastevere, la Sede de la Oficina Nacional Española del Turismo³⁹ y el hipódromo *Tor di Valle*⁴⁰, ya en los comienzos de la década de los sesenta. Pero, en general —y salvando este último caso, o los de Ponti y Sartoris—, el resto de publicados no parecen mantener una relación especial

30. "Teatro de la Residencia de Munich", *RNA*, nn. 104-105, agosto-septiembre 1950, p. 390.
 31. "Teatro Schumann en Frankfurt". *Ibidem*, p. 406.
 32. "Teatro de masas. Proyecto italiano". *Ibidem*, p. 407.
 33. "Cine Ziegelhof en Oldenburg", *RNA*, n. 117, septiembre 1951, p. 36.
 34. "Reconstrucción del cine 'Lichtburs' en Essen". *Ibidem*, p. 38.
 35. "Cine Thega en Hildesheim". *Ibidem*, p. 40.
 36. "Casa de viviendas en Roma", *Informes de la Construcción*, n. 29, marzo 1951.
 37. "Inmueble mixto en Milán". *Ibidem*.
 38. "Bloques de viviendas del 'Banco de los Países alemanes' en Frankfurt del Main". *Ibidem*.
 39. "Inmuebles de viviendas en Hamburgo". *Ibidem*.
 40. "Hotel Palace en Milán", *Informes de la Construcción*, n. 33, julio 1951.
 41. *Temas de Arquitectura*, n. 3, diciembre 1958.
 42. *Informes de la Construcción*, n. 78, febrero 1956.
 43. *Informes de la Construcción* 81, mayo 1956.
 44. "Edificio Pirelli", *Informes de la Construcción*, n. 84, agosto 1956.
 45. "Edificio Pirelli en Milán", *RNA*, 199, julio 1958, p. 19.
 46. "Madrid-Milán: empate y prórroga". *Ibidem*, p. 27.
 47. "Edificio Pirelli, en Milán", *Arquitectura*, n. 42, junio 1962, p. 30.
 48. "Instituto de física nuclear teórica en la ciudad de São Paulo (Brasil)", *RNA*, n. 146, febrero 1954, p. 25.
 49. "Villa Planchart", *Informes de la Construcción*, n. 134, octubre 1961.
 50. "Edificio de apartamentos en Viale di Trastevere, Roma", *RNA*, n. 191, noviembre 1957, p. 14.
 51. "Edificio de viviendas. Viale di Trastevere-Roma", *Informes de la Construcción*, n. 103, agosto-septiembre 1958.
 52. "Sede de la Oficina nacional española del turismo en Roma", *RNA*, n. 200, agosto 1958, p. 21.
 53. "Hipódromo Tor di Valle", *Arquitectura*, n. 22, octubre 1960, p. 18.

Algunos de los edificios italianos a los que se dedican las revistas españolas de los cincuenta. En la parte superior, de izquierda a derecha, el edificio de apartamentos de la Vía Trastevere, de Julio Lafuente; el inmueble mixto de oficinas y viviendas de Luigi Figini y Gino Pollini; y el Hotel Palace de Giorgio Ramponi. Abajo, el Palazzo Olivetti de Bernasconi, Fiocchi y Nizzoli, y un Pabellón Textil, de Enrico Castiglioni.

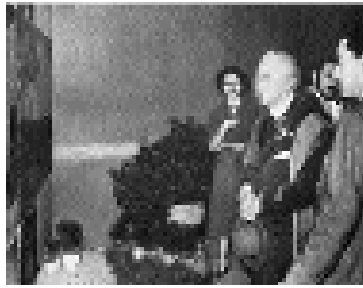


41. "Iglesia de Nuestra Señora de los pobres", *Informes de la Construcción*, n. 129, marzo 1961. "Noticias. Italia", *Informes de la Construcción*, n. 116, diciembre 1959.
42. "Inmueble mixto en Milán", *Informes de la Construcción*, n. 29, marzo 1951.
- "Edificio de viviendas y oficinas en Milán", *RNA*, n. 133, enero 1953.
43. "Pabellón textil", *Informes de la Construcción*, n. 71, mayo 1955.
- "Noticias. Italia", *Informes de la Construcción*, n. 98, febrero 1958.
- "Casa de la Cultura. Busto-Arsizio", *Informes de la Construcción*, n. 102, junio-julio 1958.
44. "El nuevo aeropuerto de Milán Malpensa", *Temas de Arquitectura*, n. 7, abril 1959, p. 227.
45. "Ca'granda. Edificio de viviendas", *Informes de la Construcción*, n. 110, abril 1959.
46. "Casa de campo", *Informes de la Construcción*, n. 90, abril 1957.
- "Villa, en Rimini". *Ibidem*.
47. "Noticias. Italia", *Informes de la Construcción*, n. 101, mayo 1958.
- "Edificios de viviendas. Vía Etiopía. Roma", *Informes de la Construcción*, n. 103, agosto-septiembre 1958.
48. "Capilla privada en un parque cerca de Roma", *Informes de la Construcción*, n. 43, agosto-septiembre 1952.
- "Dos capillas de L. Vagnetti", *Informes de la Construcción*, n. 66, octubre 1954.
- "Sede Unione donne cattoliche", *Informes de la Construcción*, n. 120, abril 1960.
49. "Gran Teatro de Livorno", *Informes de la Construcción*, n. 45, noviembre 1952.
50. "Bolsa Mercè", *Informes de la Construcción*, n. 76, diciembre 1955.
- "Iglesia, en Larderello", *Informes de la Construcción*, n. 120, abril 1960.
51. "Cine-teatro Maestoso, Roma", *Informes de la Construcción*, n. 94, octubre 1957.
- "Centro experimental. Roma", *Informes de la Construcción*, n. 120, abril 1960.
52. "Casa de plástico, en Italia", *Informes de la Construcción*, n. 98, febrero 1958.
- "Durban's. Edificio industrial. Milán", *Informes de la Construcción*, n. 120, abril 1960.
53. "Hotel Palace en Milán", *Informes de la Construcción*, n. 33, julio 1951.
- "Hotel Palace en Milán", *RNA*, n. 118, octubre 1951, p. 21.
54. "Noticias. Italia", *Informes de la Construcción*, n. 104, octubre 1958.
- "Villa de la madre y el niño. Milán", *Informes de la Construcción*, n. 112, junio-julio 1959.
55. "Iglesia, en Recoaro Terme", *Informes de la Construcción*, n. 77, enero 1956.
- "Jardín de infancia, en Piacenza", *Informes de la Construcción*, n. 76, diciembre 1955.
56. "Edificio de oficinas. Frankfurt-Main", *Informes de la Construcción*, n. 109, marzo 1959.
- "Teatro nacional. Mannheim". *Ibidem*.
- "Reactor atómico". *Ibidem*.
- "Ópera de Hamburgo", *Informes de la Construcción*, n. 126, diciembre 1960.

con España, sino que sus edificios se seleccionan por su actualidad o su relevancia. En este sentido, parece que gustan Luigi Figini y Gino Pollini, que repiten en varias revistas con la iglesia de Nuestra Señora de los Pobres⁴¹ y un inmueble de viviendas y oficinas⁴², ambos en Milán; Enrico Castiglioni, con sus proyectos para Busto Arsizio⁴³; Vittorio Gandolfi, de quien, además del aeropuerto Malpensa⁴⁴ de Milán, se publica un inmueble de viviendas en la misma ciudad⁴⁵; el otro Gandolfi, Giovanni, que se da a conocer por sus viviendas unifamiliares⁴⁶; Mario Ridolfi, con su edificio en la Vía Etiopía⁴⁷; o Luigi Vagnetti, que publica cuatro proyectos religiosos⁴⁸ y el Gran Teatro de Livorno⁴⁹; aunque no podemos dejar de citar otros como Giovanni Michelucci⁵⁰, Riccardo Morandi⁵¹, Cesare Pea⁵², Giorgio Ramponi⁵³, Alberto Scarzella⁵⁴ o Giuseppe Vaccaro⁵⁵.

En el caso de los alemanes, ningún edificio destaca excesivamente del grueso —como ocurría con el Pirelli de Milán—, ni tampoco ningún arquitecto recibe una atención especial, lo que no resta para que aparezcan más de medio centenar de nombres germanos en nuestras páginas. Por ejemplo, el de Gerhard Weber, que publica ejemplos dispersos por la Alemania Occidental⁵⁶; Gerd Wiegand, Gottfried Böhm y Paul Bode, de quienes se dan a conocer, respectivamente, sus aparcamientos⁵⁷, sus iglesias⁵⁸ y sus edificios lúdicos⁵⁹; o Hugh Stubbins, Werner Düttmann y Franz Mocken, con el Kongresshalle de Berlín⁶⁰.

Además de Julio Lafuente —a quien se ha englobado junto al grupo italiano por desarrollar su obra en ese país—, las revistas también señalan a otros



Dos imágenes de Frank Lloyd Wright en el acto de inauguración de la exposición de su obra, celebrada en Florencia en 1951.

españoles que proyectan, viajan o residen temporalmente en Italia o Alemania. Es el caso de José María García de Paredes y Francisco Javier Carvajal, quienes en 1957, y tras ganar la oposición para el pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma⁶¹—que antes había disfrutado Ramón Vázquez Molezún⁶² desde 1949 a 1952—, construyen, en colaboración con el escultor J. García Donaire —otro de los pensionados—, un nuevo Panteón de los españoles⁶³ en la Ciudad Eterna. O también el de Joaquín Vaquero Turcios, quien un lustro antes se había encargado de la reconstrucción del Pabellón de España situado en el recinto de la Bienal de Venecia⁶⁴. En cuanto a los viajes, los que se reseñan expresamente en las revistas suelen tener que ver, en ambos casos, con la asistencia de los arquitectos españoles a alguna exposición o congreso, aunque el tradicional ‘viaje de estudios por Italia’ da lugar a la publicación de las impresiones de algunos viajeros particulares⁶⁵. Los de los extranjeros también derivan de la celebración de algún tipo de acontecimiento, especialmente los organizados por el COACB, a los que no suelen faltar algunos italianos, como Zevi, Ponti o Sartoris⁶⁶.

Asimismo cabe reseñar las menciones a los grandes maestros internacionales, quienes además de verse ocasionalmente implicados en determinados eventos, construyen algún que otro edificio en los dos países. Como Frank Lloyd Wright, que acude a la inauguración de la exposición que sobre su obra se organiza en Florencia en el año 1951⁶⁷; o Mies van der Rohe, a quien, aun siendo de origen germano, no se vincula expresamente con su país, excepto en su proyecto para el Teatro de Manheim⁶⁸. Algo parecido sucede con Walter Gropius, otro personaje nacido en Alemania y emigrado a EE.UU., al que se cita por el edificio que construye para la *Interbau*, sin distinguirlo en modo alguno de otros arquitectos foráneos, como Le Corbusier⁶⁹ o Niemeyer, que también participan en la muestra⁷⁰.

Para terminar, tenemos que detenernos precisamente en la *Interbau* y el resto de exposiciones o eventos internacionales que se organizan. Entre las que organiza Alemania, señalaríamos, en primer lugar, la *Exposición de la Construcción ‘Constructa’*⁷¹, celebrada en Hannover en 1951. Dicha feria, la primera en Alemania tras la II Guerra Mundial, supuso “un toque de atención [...] al pueblo alemán para informarle del terrible problema, planteado por la guerra, de la construcción de viviendas”⁷². Dedicada esencialmente a los problemas de ese momento, se organizaba en diversos bloques temáticos: planificación nacional y regional; urbanismo, ciudades obreras y viviendas baratas; vivienda; técnica de la construcción; la construcción en el dominio de la artesanía de la industria y del comercio de materiales; y sección extranjera. Además, enmarcados en la celebración de Constructa, se construyeron en

57. "Noticias. Alemania", *Informes de la Construcción*, n. 109, marzo 1959.

"Garaje, en Augsburg", *Informes de la Construcción*, n. 111, mayo 1959.

"Noticias. Alemania", *Informes de la Construcción*, n. 127, enero 1961.

58. "Iglesia de San Alberto, en Saarbrücken", *Informes de la Construcción*, n. 77, enero 1956.

"Iglesia, en Hinderburg", *Informes de la Construcción*, n. 87, enero 1957.

"Iglesia de San Alberto", *RNA*, n. 189, septiembre 1957, p. 12.

59. "Cinema 'Atlantik-Palast' en Nüremberg", *Informes de la Construcción*, n. 55, noviembre 1953.

"Teatro nacional de Kassel", *Informes de la Construcción*, n. 126, diciembre 1960.

60. "Kongresshalle", *Informes de la Construcción*, n. 107, enero 1959.

61. "Pensionados en Roma", Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 35, tercer trimestre 1955, p. 31.

"Pensionados en Roma", *RNA*, n. 168, diciembre 1955, p. 2.

62. "Concurso para el Pensionado de Arquitectura en Roma", *RNA*, n. 87, marzo 1949, p. 121.

63. "Nuevo Panteón de los españoles en Roma", *RNA*, n. 185, mayo 1957, p. 10.

64. "Pabellón de España en Venecia", *RNA*, n. 128, agosto 1952, p. 28.

65. FEDUCHI, Luis. "Viaje a Italia", Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 30, segundo trimestre 1954, p. 23.

66. "Ciclo de conferencias", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 10, junio 1949, p. 5.

"El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea", *RNA*, n. 90, junio 1949, p. 269.

"Bruno Zevi nos dice...", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 13, tercer trimestre 1950, p. 25.

"El día Mundial del Urbanismo", Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 21, cuarto trimestre 1951, p. 32.

"La Comisión de la Vivienda de la Unión Internacional de Organismos familiares, celebra en Barcelona su IV reunión", *Hogar y Arquitectura*, n. 3, marzo-abril 1956, p. 40.

"Ciclo de 12 conferencias sobre arquitectura y vivienda", *Hogar y Arquitectura*, n. 14, enero-febrero 1958, p. 47.

"Día Mundial de Urbanismo en Barcelona", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 37, tercer trimestre 1959, p. 2.

67. "Frank Lloyd Wright", *RNA*, n. 118, octubre 1951, p. 27.

68. "Teatro en Manheim", *Informes de la Construcción*, n. 60, abril 1954.

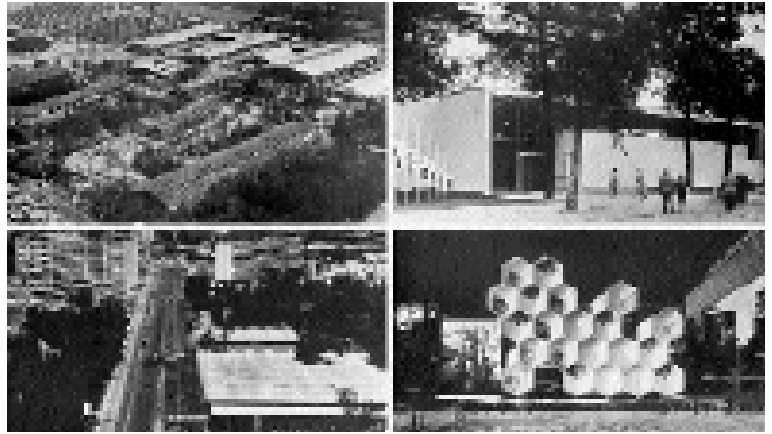
69. Además, a Le Corbusier se le nombra por su asistencia al Congreso Internacional "De divina proporción", que se reseña en la *RNA*, n. 119, noviembre 1951, p. 20.

70. "Exposición internacional berlinesa de obras y construcciones 1957", *RNA*, n. 186, junio 1957, p. 11.

71. "Exposición de la Edificación", *RNA*, n. 109, enero 1951, p. 21.

72. ANDRADA, Ramón; GUERRERO, Arturo; IRIBARRÉN, Casimiro. "Constructa. La primera Exposición de la Construcción celebrada en Alemania después de la guerra. Hannover, 1951", *RNA*, n. 123, marzo 1952, p. 9.

Imágenes de las exposiciones alemanas de Hannover, en 1951, y de Berlín, en 1957. Arriba, vista aérea de la Constructa y su pabellón de Berlín y, abajo, entrada principal al Barrio Hansa, con el pabellón de la 'Ciudad del Mañana' en primer término, y detalle de la instalación contenida en el mismo.



terrenos cercanos la ciudad obrera *Am Mittelfelde*⁷³ y una sección de edificios agrícolas⁷⁴.

73. *Ibidem*, p. 20.

74. *Ibidem*, p. 23.

75. "Exposición Internacional de arquitectura. Berlín, 1956". Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 33, primer trimestre 1955, p. 35.

"Alemania. Exposición Internacional de Berlín de Obras y Construcciones", *Informes de la Construcción*, n. 83, julio 1956.

"Alemania. Exposición Internacional de Berlín de Obras y Construcciones", *Informes de la Construcción*, n. 85, noviembre 1956.

76. "Exposición Internacional Berlinesa de Obras y Construcciones 1957", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 28, cuarto trimestre 1956, p. 28.

77. GARCÍA BENITO, M. "Interbau. Berlín, 1957". *Hogar y Arquitectura* 10, mayo-junio 1957, p. 14. "La ciudad del mañana", *RNA*, n. 186, junio 1957, p. 10.

"Exposición internacional berlinesa de obras y construcciones 1957". *Ibidem*, p. 11.

"Noticias. Alemania", *Informes de la Construcción*, n. 94, octubre 1957.

"Interbau Berlín 1957", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1957, p. 56.

78. CASINELLO, Fernando. "La Interbau, vista por un arquitecto", *Hogar y Arquitectura*, n. 10, mayo-junio 1957, p. 67.

CASINELLO, Fernando. "Interbau. Exposición internacional de la construcción", *Informes de la Construcción*, n. 95, noviembre 1957.

79. "Aportaciones de la Obra Sindical de Hogar a la Interbau Berlín 1957", *Hogar y Arquitectura*, n. 8, enero-febrero 1957, p. 30.

"Pabellón de la O.S. Del Hogar en la Interbau", *Hogar y Arquitectura*, n. 10, mayo-junio 1957, p. 10.

"Presencia de la Obra Sindical del Hogar en la Interbau". *Ibidem*, p. 65.

80. DOMÍNGUEZ SALAZAR, José A. "Ideas generales sobre la Interbau Berlín 1957", *RNA*, n. 193, enero 1958, p. 26.

81. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Interbau". *Ibidem*, p. 31.

82. "El Gran Premio de la Trienal de Milán al pabellón español", *RNA*, n. 156, diciembre 1954, p. 25.

83. "Bial de Arte en Venecia". Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 30, segundo trimestre 1954, p. 34.

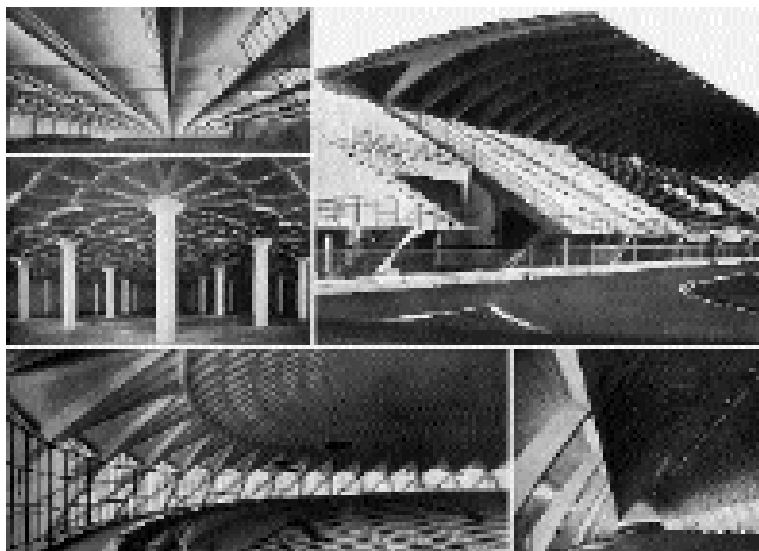
84. "Pabellón de España en Venecia", *RNA*, n. 128, agosto 1952, p. 28.

85. "Pensionados en Roma", *RNA*, n. 168, diciembre 1955, p. 2.

La información sobre la *Exposición Internacional Berlinesa de Obras y Construcciones (Interbau)*, celebrada en 1957, es mucho más abundante: desde las noticias previas en las que se anuncia el futuro acontecimiento⁷⁵ y la documentación sobre los edificios que se van construyendo en el Barrio Hansa⁷⁶—una zona reconstruida por un grupo de "arquitectos de renombre mundial"— hasta los artículos, más o menos extensos, que se publican durante el transcurso del evento⁷⁷, incluidas las opiniones que provoca en los asistentes españoles⁷⁸ y las aportaciones que desde aquí se hacen⁷⁹. De hecho, cobra tal importancia que se le dedica una de las SCA —para la que José A. Domínguez Salazar prepara una ponencia introductoria⁸⁰—, en la que intervienen Rafael de la Hoz, Alejandro de la Sota, Manuel Barbero, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Carlos de Miguel, entre otros⁸¹.

En el caso de Italia, la marcada periodicidad de las bienales de Venecia y las trienales de Milán salpica las páginas de noticias al respecto, aunque esencialmente se concentran en las del principio y final de la década, exceptuando los comentarios a la concesión del Gran Premio de la *X Trienal de 1954* —al pabellón español construido por Ramón Vázquez Molezún⁸², en colaboración con sus compañeros en 'Mogamo', el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún— y al Premio de grabado concedido a España —gracias a las obras de Joan Miró⁸³— en la *XXVII Bienal de Arte de Venecia* del mismo año. También se informa sobre la reconstrucción del pabellón español situado en los terrenos de la bienal veneciana⁸⁴, o de la elección de dicho pabellón como tema del proyecto para la oposición a las plazas de pensionados en la Academia de Roma⁸⁵. Al margen de estos artículos, el interés se centra en las *IX y XI Trienales de Milán*, celebradas, respectivamente, en los años 1951 y 1957.

Marcadas por el afán de relanzar la economía después de la guerra, las exposiciones trienales de los años cincuenta se ocuparon, especialmente, del diseño y las artes decorativas, en un marco de colaboración estrecha entre el artista y la industria. Es lógico que la más reseñada de todas en las revistas españolas sea la de 1951, en la que, para sorpresa y alegría de los arquitectos



Obras de Pier Luigi Nervi. De izquierda a derecha, y de arriba abajo, dos vistas interiores del Lanificio Gatti, el estadio de Florencia, el Palazzetto dello Sport y el almacén de sal en Tortona.



Vistas de conjunto del Pabellón Español en la IX Trienal de Milán, con el que José Antonio Coderch obtuvo el Gran Premio de la muestra.

españoles, José Antonio Coderch consiguió el ‘Gran Premio’ con su instalación para el pabellón nacional⁸⁶. Menos diseccionada, aunque bastante bien analizada en un artículo de Joaquín Vaquero⁸⁷, resulta la de 1957, dedicada al estudio de las “Relaciones entre las Artes, la Arquitectura, los Productos Artísticos y el Diseño Industrial”⁸⁸, y en la que el montaje del espacio dedicado a España corrió a cargo de Javier Carvajal y José María García de Paredes.

Pero, seguramente, el acontecimiento de mayor trascendencia, y no solamente a un nivel estrictamente arquitectónico, fue la celebración de las Olimpiadas de 1960. Roma no reparó en gastos y presentó una de las mejores instalaciones de la historia de los Juegos, que, por primera vez, se televisaron en directo a todo el mundo. No sólo se adecentó el estadio del Foro Itálico para las competiciones de atletismo y de fútbol, sino que las Termas de Caracalla se convirtieron en la sede de gimnasia y la Basílica de Magencio acogió las pruebas de lucha. Pero, además, fue necesario construir un buen número de edificios y equipamientos deportivos de los que se fueron haciendo eco las revistas españolas. Francisco Inza proporciona una completa relación a través de las páginas de *Arquitectura*: “El pequeño Palacio del Deporte. Arquitectos: Pier Luigi Nervi y Annibale Vitellozzi. Años 1957-58. [...] El Estadio Flaminio. Arquitectos: Pier y Antonio Nervi. Años 1958-59. [...] El motovelódromo. Arquitectos: Ligini, Ortensi y Ricci. Años 1957-60. [...] El Palacio del Deporte. Arquitectos: Nervi y Piacentini. Años: 1958-60”⁸⁹. De entre todos ellos, las más publicadas son las obras en las que interviene Nervi: el Pabellón de los Deportes⁹⁰, en colaboración con Annibale Vitellozzi —quien unos años antes había sido laureado por su intervención en el Estadio Olímpico⁹¹—; el Estadio Flaminio⁹², junto a Antonio Nervi; y el Palacio del Deporte⁹³, con Marcello Piacentini. Al velódromo de Ligini, Ortensi y Ricci, únicamente le dedica unas páginas en *Cuadernos*⁹⁴.

Alcanzado ya el año 1960, terminamos este recorrido haciendo una serie de reflexiones y aclaraciones a lo expuesto. Obviamente, no se han reseñado aquí todos los acontecimientos de los que participaron los arquitectos españo-

86. “Nona Triennale di Milano”, *RNA*, n. 106, octubre 1950, p. XI.

87. “Éxito de España en la Trienal de Arquitectura de Milán”. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 19, segundo trimestre 1951, p. 30.

88. FEDUCHI, Luis: “Trienal de Milán”, *RNA*, n. 115, julio 1951, p. 9.

89. “Los premios de la Triennale de Milán”, *RNA*, n. 120, diciembre 1951, p. 21.

90. VAQUERO TURCIOS, Joaquín. “Premios en Milán”. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 21, cuarto trimestre 1951, p. 19.

91. BOHIGAS, Oriol: “9 comentarios a la 9ª Triennale di Milano”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 15, diciembre 1952-enero 1953, p. 45.

92. VAQUERO TURCIOS, Joaquín: “Crisis en la Trienal”, *RNA*, n. 191, noviembre 1957, p. 32.

93. “XI Trienal de Milán”. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 38, segundo trimestre 1956, p. 25.

94. “Italia. XI Trienal de Milán”, *Informes de la Construcción*, n. 86, diciembre 1956.

95. DE INZA, Francisco. “Arquitectura olímpica”, *Arquitectura*, n. 20, agosto 1960.

96. “Pier Luigi Nervi. Palacio de los deportes, en Roma”, *Informes de la Construcción*, n. 98, febrero 1958.

97. “Palacio de deportes. Roma”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 31, primer trimestre 1958, p. 26.

98. “El nuevo estadio olímpico de Roma”, *RNA*, n. 159, marzo 1955, p. 41.

99. “Estadio olímpico de Roma”, *Informes de la Construcción*, n. 72, junio 1955.

100. “Estadio Flaminio-Roma”, *Informes de la Construcción*, n. 120, abril 1960.

101. “Palacio de deportes, en Roma”. *Ibidem*.

102. “Velódromo Olímpico de Roma. 1960”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 43, primer trimestre 1961, p. 25.

les a través de las páginas de nuestras publicaciones periódicas. Lo que sí podemos afirmar es que los que se han nombrado son a los que se dedicaron mayor número de páginas y que, por tanto, gozaron de una mayor difusión.

Al hilo del discurso es posible que se haya detectado que las revistas donde aparece un mayor número de artículos son la *Revista Nacional de Arquitectura* (o *Arquitectura*, a partir de 1959) e *Informes de la Construcción*; algo que, por cierto, no es específico para los casos alemán e italiano, sino común al resto de países extranjeros publicados. En general, la mayoría de ellos tratan de edificios concretos, aunque la *RNA* también concede bastante espacio a la crónica de exposiciones; de hecho, para Alemania prácticamente se iguala la cantidad de textos dedicados a uno u otro tema. En ambas revistas, la cantidad de información italiana siempre es más constante que la alemana, siempre sujeta a los altibajos provocados por la celebración de algún evento, lo que resulta especialmente significativo en el caso de la *Interbau*, cuyas numerosas crónicas provocan que, en el año 1957, las gráficas de artículos alcancen máximos muy pronunciados con respecto a otros momentos de la década.

En cualquier caso, lo que sí queda claro es que la cantidad de acontecimientos y de ejemplos publicados invalida esas opiniones, tantas veces expresadas, sobre que la ignorancia de los arquitectos españoles en cuanto a lo foráneo era la consecuencia directa del aislamiento y la falta de información, y nos anima a plantearnos a qué otras causas obedecía el oscurantismo del momento. Pero eso pertenece a otra historia...

CONTEMPORANEIDADES Y LA RECONQUISTA DEL TIEMPO: ALEMANIA Y ESPAÑA EN LOS AÑOS SESENTA

Nadia Fava

La reflexión sobre las relaciones entre las diferentes culturas arquitectónicas en los años sesenta en Europa puede llevar todavía a una reflexión sobre las relaciones entre las tendencias arquitectónicas de una determinada época y su especificidad territorial, política y cultural.

Los años sesenta se caracterizan por la difusión por todo el mundo occidental de la arquitectura moderna y al mismo tiempo por la pérdida de las características de unidad del movimiento moderno en las diferentes localidades. Este tipo de dualismo plantea preguntas sobre cuáles han sido los factores que han llevado a una u otra respuesta al Movimiento Moderno y cómo estas respuestas conforman no sólo un lenguaje arquitectónico sino que también formalizan una idea de arquitectura de la ciudad en relación con su historia y consecuentemente con su territorio, imaginando el proyecto como síntesis entre realidad y futuro.

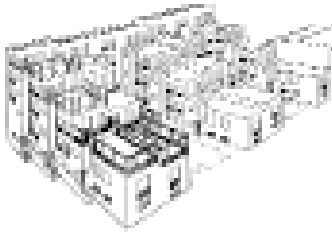
En los años sesenta, las ideas de arquitectura ya circulan en el ámbito internacional a través de las revistas, de los libros, de los grandes acontecimientos internacionales y a través de los medios de comunicación¹.

Ya la relación con lo que está pasando en la disciplina no pasa obligatoriamente a través de la experiencia directa de los edificios o en el despacho de un arquitecto, sino muchas veces por los filtros culturales y por las reelaboraciones de cada arquitecto. Este tipo de situación, por un lado, plantea más dificultades para individuar diferencias en la arquitectura a partir de la nación en la cual ha sido concebida o construida; pero, por otro lado, es posible matizar e individuar temas, con respecto al papel de la arquitectura en relación con el contexto temporal, cultural y físico en el cual se proyectan. La posibilidad de encontrar contemporaneidades, en lugares diferentes, de lenguajes semejantes refleja y matiza igualmente diferentes realidades, como por ejemplo la española y la alemana, y el diferente momento histórico, político y cultural. Las que son analogías formales revelan su riqueza una vez relacionadas a su propio contexto en cuanto desvelan de esta manera su especificidad en el territorio.

En Europa, los éxitos de la Segunda Guerra Mundial marcan fuertemente la fe en el progreso y en la modernidad y la siguiente experiencia de la reconstrucción² como experiencias proyectuales de grandes dimensiones que pusieron en prueba, de forma real, los modelos de agregación estudiados anteriormente durante los congresos CIAM.

1. Se puede recordar, a este propósito, las famosas clases de Summerson que después se divulgaron también en el libro *El lenguaje clásico de la arquitectura* y los videos de Roland Banham.

2. La reconstrucción no tuvo el mismo sentido en todos los países de Europa. En Alemania, en particular, la guerra aportó relevantes destrucciones en el número de viviendas y en contraposición, en España, donde no hubo batallas durante la Segunda Guerra Mundial, la experiencia de la construcción de viviendas de masas de los años cincuenta y sesenta fue la respuesta para resolver el problema de la emigración desde el campo y desde el sur de España a los centros industriales. En 1961-1976 el Plan de la Vivienda en particular significa la consolidación de la política de los grandes polígonos en las periferias de las ciudades.



Proyecto para casas escalonadas. 1920.
Adolf Loos.

En Aix en Provence en 1953 empezó la ruptura entre los miembros del CIAM, cuando un grupo de jóvenes arquitectos, entre ellos Alison Peter Smithson y Aldo van Eyck, se cuestionaron las categorías funcionalistas de la Carta de Atenas y reivindicaron la importancia de la relación entre *Urbs* y *civitas* y la complejidad de las relaciones que esto comporta. Éstos impulsaron de esta manera encontrar una relación precisa entre la forma física de la arquitectura y las necesidades socio-psicológicas de los habitantes. En toda Europa, el conocimiento cada vez más extendido de que en la práctica común había una carencia fundamental de correspondencia entre los valores del arquitecto y las necesidades y costumbres del usuario, condujo a una diversidad de maniobras reformistas que buscaron en una diversidad de caminos contra-utópicos la superación de este divorcio entre el diseñador y la sociedad.

Finalmente en 1956 en el décimo Congreso CIAM en Dubrovnik se celebra el definitivo desenlace del grupo y contemporáneamente la formación de un grupo de arquitectos llamado TEAM X que desarrolla una actividad de investigación respecto a los lenguajes espontáneos y de aquella a las estructuras urbanas que configuran *la reconquista del tiempo*³ y, consecuentemente, de la vida urbana. Por conquista del tiempo se entiende ya sea la idea que el proyecto no es una creación desde un territorio sin historia o que los ciudadanos, para reconocer su territorio como propio, necesitan el tiempo para desarrollar las actividades sociales. Es la idea del tiempo contra la alineación de los tiempos cerrados, estrictamente programados de los trabajadores en la época de la producción masiva, es el tiempo de la posibilidad de los acontecimientos inesperados, de los encuentros no planeados, propios de la vida en las urbes densas, compactas y a medida humana. El objetivo de este texto es presentar cómo el tema de *la reconquista del tiempo* y sus consecuencias o reflejos en el campo arquitectónico tuvieron una respuesta similar en una conspicua parte de la producción alemana y en la obra de Bonet Castellana a su vuelta a España en colaboración con Oriol Bohigas y Josep Martorell, grupo que, junto con los *lápices de oro*⁴, marcaron el desarrollo urbano de Barcelona.

En la postguerra inmediata Alemania tuvo que enfrentarse con el problema del enorme volumen de edificios perdidos y con esto, también, una parte importante de su patrimonio arquitectónico e histórico: una reconstrucción desde una ruina que aún hablaba de una cesura, más que del tiempo en sus evoluciones.

La inmensa cantidad se puede imaginar como un momento crítico en el cual la adopción de los principios de división resultaba congenial a la simplificación y a la necesidad de tiempos rápidos de ejecución.

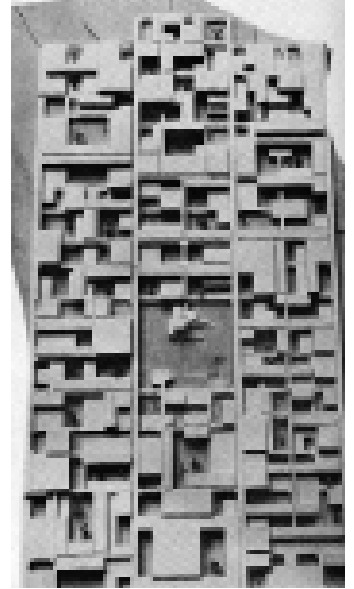
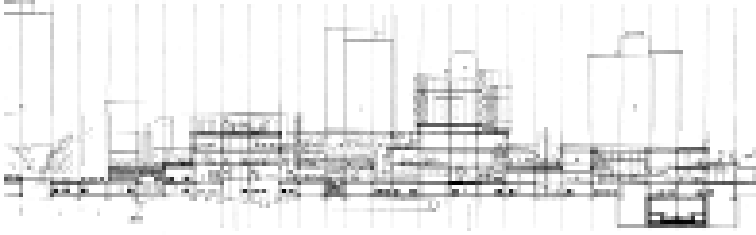
Durante los años sesenta, empieza una reflexión sobre la producción arquitectónica. Las palabras clave son urbanidad, concentración y 'densidad' más que dispersión. En las revistas de arquitectura se celebran las laderas construidas de las ciudades portuarias del Mediterráneo⁵. Las casas escalonadas llegan a ser uno de los modelos preferidos ya sea como modelo desde la arquitectura moderna⁶ o como modelo de la arquitectura clásica mediterránea. Arquitectura que fuera adaptable, para posibles extensiones, con un cierto grado de complejidad logrado a través de un método modular de construcción y donde hubiera la integración de las diferentes actividades y de los espacios públicos

3. Este tema es tratado en aquella época por diferentes autores desde diferentes facetas. Entre estos se puede recordar Collin Rowe, *Collage City*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. En particular el último capítulo.

4. El grupo de jóvenes arquitectos que trabajaron bajo la dirección de Oriol Bohigas en el Departamento de Urbanística del Ayuntamiento a partir de 1982.

5. ZOLFANG, Pehnt. *Neue deutsche Architektur*, Verlag Gerd Hatjem, Stuttgart, 1970, pp. 16 y ss.

6. Por ejemplo, algunos de los proyectos de Peter Behrens y Adolf Loos.



y privados contra los barrios mono-funcionales y dispersos construidos en los años cincuenta, como también una forma de control de las posibles insurrecciones cívicas.

En Alemania el tema de la densidad contra la dispersión se pone ya como una cuestión respecto a las cuestiones sobre el medio ambiente, donde se teme que el incremento de la población puede ocupar con sus casas todo el territorio. Además, se constata cómo una ciudad compacta es más sostenible, simplificando la distribución de los servicios para los ciudadanos y bajando los tiempos de desplazamiento en favor del tiempo libre aumentado así como la calidad de vida y *la reconquista del tiempo*.

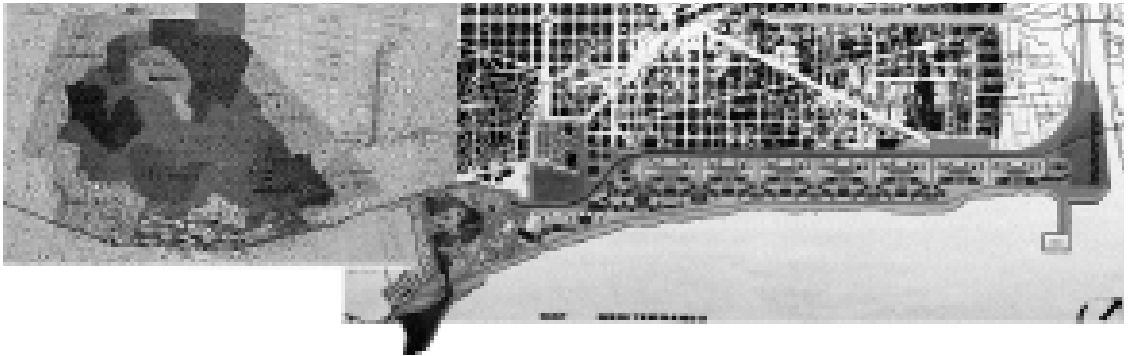
Estas ideas se concretizaron sobre todo en la arquitectura de los complejos universitarios con unas excepciones⁷ como el Zentrum der Nordweststadt en Francoforte of Main (1962-68) de Otto Appel, Hannsgeorg Beckert y Gilbert Becker. Éste es un enorme complejo multi-funcional (viviendas, comercios, escuelas, espacios públicos) con un sistema también de movilidad diferenciada: a nivel 0'0 los coches, y arriba un sistema de plazas y recorridos exclusivamente peatonales. Se propone como un nuevo barrio para Francoforte, donde tienen cabida todas las funciones de la ciudad, para evitar los desplazamientos en el tiempo libre.

Zentrum der Nordweststadt en Frankfurt of Main. 1962-1968. Otto Appel, Hannsgeorg Beckert y Gilbert Becker.

Proyecto para Frankfurt. 1963. Izq. George Candillis, Alexy Josic y Shadrach Woods.

Estos sistemas densos y realizados con sistemas de agregaciones diferenciadas de elementos prefabricados con el fin de lograr la máxima flexibilidad los encontramos en los complejos universitarios, como en la Universidad de Marburgo (1961), en la Universidad de Ruhr en Bochum (1962) y en la Free University en Dahlem en Berlín (1963) de George Candillis, Alexy Josic y Shadrach Woods. Mientras los primeros dos ejemplos, de manera diferente, mantienen una idea de jerarquía en la Universidad Libre de Berlín los arquitectos, siempre trabajando con una malla muy clara y con elementos prefabricados, proponen un sistema indiferenciado de pasillos y espacios que llevan a un mega-sistema que recuerda el ideal de la ciudad medieval o de la mediterránea. La ciudad medieval o mediterránea en estos casos representa la ciudad donde el ciudadano goza de la causalidad, contra el determinismo funcionalista, de los encuentros inesperados, de la libertad de los pequeños cambios sin que la estructura sea alterada. La Universidad Libre de Berlín es la concretización de los cuatro principios de articulación, proclamado por estos arquitectos, contra las divisiones propuestas por la Carta de Atenas. El grupo en su trabajo teórico, de hecho, reclama para la arquitectura la articulación de las funciones, de los límites del espacio, de los volúmenes y del dominio de lo público y de lo privado. Articulaciones que hubieran permitido cambios y crecimientos de los edificios sin comprometer la estructura proyectada.

7. También se puede recordar, por ejemplo, las propuestas de Candillis, Josic y Wood para la misma Frankfurt en 1962.



Fotomontaje del autor: los proyectos de la Ribera y del Montjuic. Los proyectos en su versión del 1964-1965.

Contemporáneamente, a principios de los años sesenta, Antoni Bonet Castellana está involucrado en dos proyectos, que no se realizarán, a escala urbana por el frente marítimo de Barcelona. Éstos para España son los años del desarrollismo, del inicio de su abertura hacia Europa y Estados Unidos y a los sistemas democráticos junto con una situación política y económica bastante débil que intentaba recuperarse, y en Barcelona la construcción de los grandes polígonos de vivienda para enfrentarse con el problema de la inmigración desde el sur del país.

Los dos proyectos en cuestión, ambos de iniciativa privada en el marco administrativo del Plan Comarcal (1953), son el Plan especial de Ordenación de la zona suroeste de Montjuic (1964-1969), del arquitecto Antoni Bonet (1913-1989), con la participación de Oriol Bohigas (1925) y Josep Martorell (1925), y el Plan de la Ribera, (1964-1972), solamente de Antoni Bonet.

El caso de Bonet, propio por su biografía marcada, por una parte, por su juvenil participación activa en GATPAC y en los Congresos CIAM y en otra por su exilio en Argentina hasta los años sesenta, se presta para verificar si se pueden individuar influencias del clima cultural arquitectónico europeo.

Sin embargo, sus proyectos a escala urbana pueden servir para comprobar los cambios de actitud o evolución de su arquitectura respecto al nuevo entorno físico y cultural en el cual se encuentra el arquitecto en su vuelta desde Argentina. Y precisamente para reconocer si en su inquietud sobre la ciudad se reflejan actitudes que de alguna manera se pueden atribuir al clima europeo y no sólo a su carrera profesional.

El arquitecto mismo, en una carta (24-06-1966), comenta que “estos enormes proyectos nunca se hubieran podido desarrollar tan rápidamente sin la previa experiencia en particular del Barrio Sur en Buenos Aires”.

El Plan Especial de Ordenación de la zona Sureste de Montjuic y el Plan de la Ribera, conectados entre sí con la futura autopista proyectada por el Ministerio de Obras Públicas (MOP), proponían la construcción de dos barrios caracterizados por la alta densidad de viviendas que hubieran tenido que solucionar los problemas de congestión de la Ciudad Antigua. Estos proyectos habrían contrastado con los procesos de desarrollo de Barcelona en dirección centrífuga y sobre todo hacia las montañas, a través de una estrategia de equilibrio que hubiera dado mayor peso al frente litoral, como espacio desde siem-

pre reclamado por sus ciudadanos para poder ser un espacio de esparcimiento contra la hiper-concentración de la ciudad.

Mientras que el primero de estos proyectos consistía en un conjunto de viviendas para 18.000 personas, llamado 'Miramar' y ubicado en la ladera meridional de Montjuic, el segundo habría ocupado una franja ancha de 500 metros por 6 kilómetros entre el parque de la Ciudadela hasta el Río Besòs, donde hubieran podido vivir 180.000 personas.

Estos proyectos no sólo preveían una gran densidad de población sino también una integración de actividades tales como el comercio y las infraestructuras tanto para la enseñanza como el deporte: los espacios abiertos públicos y los espacios recreativos, comerciales y de vivienda se hubieran desarrollado en la misma sección transversal.

La reflexión en torno a la característica de promiscuidad de la ciudad, la dimensión urbana de sus intervenciones, ya aparece desde sus primeros proyectos a escala urbana para Buenos Aires.

El proyecto de la Casa Amarilla en 1943 preveía edificar unas manzanas entre las vías férreas y la Dársena sur. Aunque el autor quisiera compatibilizar los ideales individuales y colectivos, no intenta dar continuidad a la ciudad sino que propone una malla que tiene una lógica independiente y donde las varias funciones del barrio son colocadas en edificios independientes. Estos son edificios sobre pilotis que dejan un libre pasaje en todo el barrio para los peatones. Unos rascacielos, que recuerdan la cabeza de la Ville Radieuse o bien la Cité d'affaire, suben la densidad de la manzana pero sin comprometer los espacios libres.

La relación con el entorno es de un absoluto gigantismo respecto a la ciudad, es un trozo de la Ville Radieuse implantado en Buenos Aires. No existe ninguna relación de afinidad con la historia de la ciudad y el territorio.

El proyecto Bajo Belgrano, de 1948, también en Buenos Aires, se ubica en la zona costera de la ciudad y está dividida de ésta por una vía de alta circulación y una vía férrea, en una situación urbana similar a la de Barcelona cuando proyecta el Plan de la Ribera.

En este, Bonet prolonga el sistema viario de la ciudad en su propuesta sin romper la continuidad pasando las carreteras debajo de la autopista.

Una serie de veinte bloques de viviendas de 2.500 habitantes cada uno, con una misma orientación este-oeste, se levantan aumentando la densidad y liberando el suelo según un principio del CIAM. Con poco esfuerzo se ve en el diseño el intento de integrar elementos comerciales y viviendas: estos veinte bloques, de hecho, están tejidos por un sistema de ejes que deberían contener las circulaciones peatonales —bajo recovas— con los comercios y servicios esenciales, además de los equipamientos para la enseñanza, los jardines infantiles, los centros de salud, los centros sociales y deportivos⁸.

En el proyecto al final del Barrio Sur de 1958 ya se ve una relación más articulada con la ciudad. En el proyecto se adoptan, por un lado, unas super-

8. MOLINA VEIDAM, Juan. *Mi buenos aires herido*, Buenos Aires. Colihue, Buenos Aires, 1999.

manzanas correspondientes a 16 del tejido antiguo y, por otro lado, un tejido mixto compuesto por torres, bloques a forma de griega y tira baja. Estos elementos tenían que configurar un paisaje urbano a escala del peatón con amplias, pero contenidas, plazas apartadas del tráfico contiguo: se dibuja una ciudad densa pero articulada donde por primera vez un módulo es la unidad base de la construcción.

Los proyectos para Barcelona recogen y desarrollan en términos arquitectónicos estas reflexiones sobre las relaciones entre nuevas intervenciones y la ciudad existente en términos morfológicos y de movilidad y al mismo tiempo comparte ansiedades que se estaban desarrollando en Europa.

Es como si el autor, una vez que vuelve a Europa, sólo puede dar más vigor a unas intenciones que cultiva desde muy cerca respecto a la idea de la ciudad funcional y el *zoning*.

Los dos temas que más acercan la investigación de Bonet a los discursos que se estaban haciendo en Europa en aquel momento son, por una parte, el tema de la densidad y la concentración como posibilidad de ‘reconquista del tiempo’ y, paralelamente, se acerca a aquella cultura arquitectónica que hacía una lectura esquemática de las experiencias de los años veinte y treinta y que captaban, sobre todo, el esquematismo tipológico como simple nivel formal, proponiendo la recuperación de la complejidad de la dinámica urbana⁹.

La densidad de la población, la integración funcional y tipológica, la grande dimensión, una escala intermedia de proyecto y el énfasis en el proyecto como estrategia que pone en juego toda la estructura de la ciudad¹⁰ parecen ser algunas de las características compartidas con las experiencias de los grandes complejos universitarios construidos en los mismo años en Alemania: piezas urbanas, complejas e interdependientes en sus contenidos que superan así la mono-funcionalidad del *zoning*.

Los proyectos de Bonet para Barcelona ya no son la introducción de un trozo de *Ville Radieuse* en el tejido urbano, en una palabra, un ‘ex-novo’, sino más bien una renovación, el intento de cambiar la dirección del desarrollo de la ciudad concretizando unas expectativas de larga duración¹¹ como la de ser una ciudad volcada al mar. Es la reconquista de un espacio y tiempo lejano, en un momento en cual la autarquía estaba en vigor.

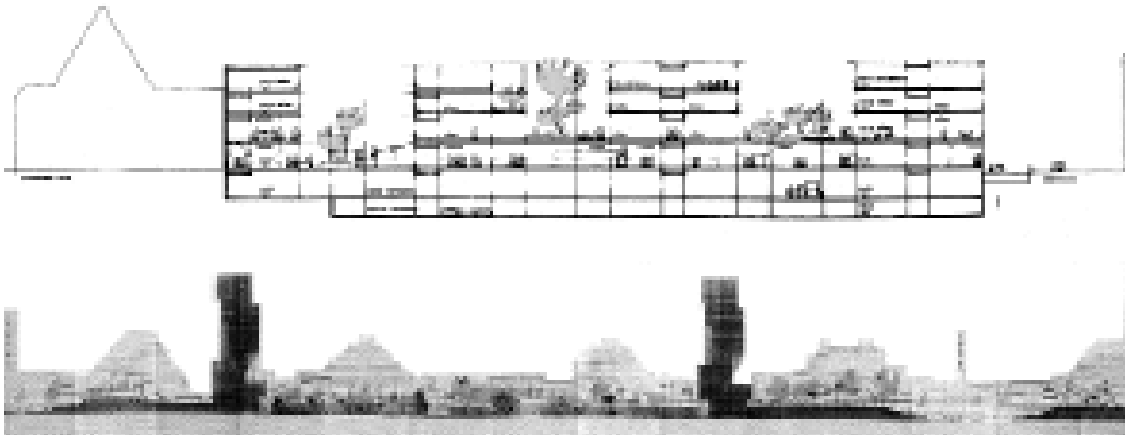
El autor describe en la memoria del proyecto cómo “el plano es situado a seis metros de altura y se convertirá en una ciudad de peatones con pequeñas calles y plazoletas comerciales a escala humana, elementos que nuestra ciudad añora por haberlos perdido, ... es decir, se volverá a recuperar la ciudad del Mediterráneo perdida desde la invasión del automóvil”.

El autor a continuación comenta cómo “en ella (los ciudadanos) deben encontrar los medios que le permitan desarrollar sus capacidades personales y su sentido social y hacer uso de su tiempo libre. La zona de viviendas debe estar en la ciudad misma, formando parte de un armónico conjunto permanente vivo y intenso. La ciudad es efectivamente un organismo vivo. Está sometida, por lo tanto, entre otras, a la ley de renovación constante, si no obedece a esa ley se aniquila y muere”.

9. TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Storia della architettura Contemporanea*. Electa, Milano, 1978.

10. DE SOLÀ MORALES, Manuel. *Un'altra tradizione moderna*. Lotus International 64, 1990.

11. Barcelona, ciudad mediterránea y costera pierde la posibilidad de su contacto con el mar, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, como consecuencia de la presencia del puerto, de la industrialización de toda la franja costera, de las salidas de los colectores al mar y de los campamentos espontáneos de viviendas en las playas.



El año en que este proyecto se empieza a redactar es descrito por Reyner Banham¹² (1922-1988) como “1964, el mega-año”, además porque Fumiko Maki (1928) utiliza por primera vez el término megaestructura como una gran estructura en la que tienen cabida todas las funciones de una ciudad o parte de ellas.

Bonet adopta este lenguaje reflejando la época de la producción masiva pero también manifestando su apuesta por la densidad, por la concentración de intereses culturales y económicos, por la integración de las funciones más que por el modelo americano del *sprawl* y las tristes experiencias de los polígonos de viviendas de los años cincuenta y al mismo tiempo imaginando sus posibles variaciones, como en la Libre Universidad de Berlín¹³.

Ambas son estructuras que prevén el tiempo de sus modificaciones, el tiempo de la acción del hombre, pero conservando una estructura de base.

El Proyecto de La Ribera, en la versión más pura de 1965¹⁴, es dibujado con un módulo de 500 por 500 metros (equivalente a cuatro manzanas de Cerdà). Éstos se repiten por siete veces sin ninguna deformación con respecto a los preexistentes, como hubieran podido ser la presencia del Cementerio del Este o la estructura urbana ya consolidada del Poble Nou.

Estas ‘supermanzanas’, que constituyen el módulo de la planificación, se desarrollan sobre una estructura que constituye un suelo artificial instalado a seis metros de altura sobre el terreno natural, de tal modo que el emplazamiento adquiere una posición favorable frente al Mediterráneo que dispone de una ciudad para peatones colocada encima de un mar de automóviles, logrando así la independencia entre los movimientos peatonal y automovilístico. Sin embargo, parte de este suelo artificial queda suprimido, en el centro de la supermanzana, para crear un parque central propio de cada unidad, proponiendo así una articulación de los dominios públicos y privados.

Encima del nivel +6 metros se ubican tres tipos diferentes de edificios de vivienda, rascacielos, bloques, y grecas, incluyendo en la planta baja comercios y servicios recreativos y sociales para los vecinos, mientras que en las dos plantas inferiores se prevén aparcamientos y almacenes. De esta manera, se

La Ribera, sección, 1969. Antoni Bonet Castellana

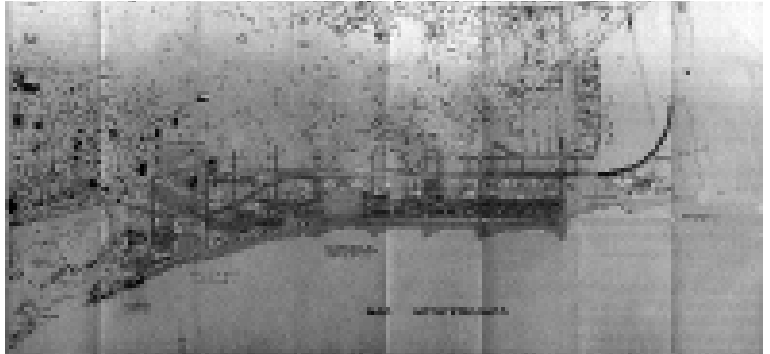
Free University en Dahlem, Berlín. Sección. 1963. George Candillis, Alexy Josic y Shadrach Woods.

12. BANHAM, Reyner. *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente*. G. Gili, Barcelona, 2000 (1976), pp. 60 y ss.

13. En este sentido, se puede imaginar en esta estructura el pasaje entre el fordismo y el postfordismo en época donde todavía dominaba la producción de masa.

14. El proceso de desarrollo del proyecto de La Ribera es largo, entre el 1964-1969, cuando viene presentado al Ayuntamiento. En este periodo, el proyecto se deforma o se ajusta según las críticas recibidas.

La Ribera, planta. 1969. Antoni Bonet Castellana.



consigue que cada sector, tanto por su superficie como por su densidad, sea un elemento autónomo en donde se cumplen todas las actividades básicas del hombre y donde el hombre tiene la máxima posibilidad de desarrollo y de libertad individual dentro de una colectividad organizada, a través de su participación activa.

En 1969, el mismo proyecto se modifica en la versión que el arquitecto presenta al ayuntamiento. Los módulos se modifican con relación al contexto, incluyendo así parte de la memoria histórica de Barcelona, como el cementerio del Pueblo Nuevo, la continuación de la Calle Carles I hasta el mar (hoy Calle Marina) o la presunta salida al mar del Barrio de La Mina.

En los años sesenta, la idea de la ‘reconquista del tiempo’, desde un pasado hacia el futuro, circula en las utopías y realizaciones en España y en Alemania, que tienen una situación política, económica y cultural bastante diferentes, pero anuncian la actual dificultad de definir cuál es el territorio por parte de la producción arquitectónica más reciente y de renombre.

AQUELLOS MARAVILLOSOS AÑOS. EXPERIENCIAS DE VÁZQUEZ MOLEZÚN EN ROMA

Marta García Alonso

Querido Ramón:

Como supongo que habrás hablado con José Antonio, durante mi viaje a Roma, con motivo de unas conferencias sobre Eduardo Chillida, le entregué a Bruno Zevi un dossier parcial sobre vuestra obra. Zevi se acordaba perfectamente de tí, con mucha emoción. Por cierto, durante la intervención de Chillida en la Academia Española, te dedicó (Eduardo) un elogio verdaderamente encendido, se hizo eco de la medalla, todo eso... [...].

Tienes una gran audiencia por todas partes, querido Ramón...

Juan Daniel Fullaondo Errazu. 19 de diciembre de 1992¹.

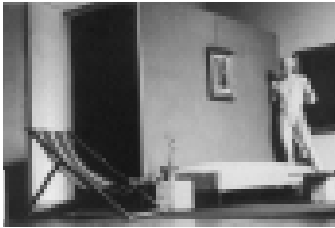
Escrita desde el respeto del colega y desde el cariño hacia una persona convaliente que sufría la enfermedad desde hacía tiempo, esta carta constata la admiración que Fullaondo profesaba hacia el arquitecto gallego. La Medalla a la que se refiere es la de Oro de la Arquitectura que le fue concedida junto a su compañero José Antonio Corrales aquel mismo año, y que supuso el ansiado y tardío reconocimiento oficial a su arquitectura, que llegaba después de la multitud de éxitos nacionales e internacionales cosechados. Ramón Vázquez Molezún fallecía tan sólo un año después, el 1 de octubre de 1993 en Madrid.

Por otra parte, su lectura nos devuelve el interés de lo sucedido en la ciudad eterna cuarenta años antes, cuando surge la relación entre los personajes mencionados. Éstos y otros muchos (Wright, Gio Ponti, Amadeo Gabino) participan en este relato, cuyo fin es documentar uno de los caminos por los que penetraron, en la arquitectura española, las ideas y propuestas formuladas más allá de nuestras fronteras. Como protagonista Vázquez Molezún, quizá uno de los mejores representantes de la corriente orgánica en nuestro país; sin duda, uno de nuestros más brillantes arquitectos en el período de la segunda mitad del siglo XX.

En 1949 la Academia Española de Bellas Artes ofrece dos becas de arquitecto para una estancia de tres años en Roma. Sin embargo, a la oposición se presenta un único candidato, recomendado por Modesto López Otero, director de la Escuela de Arquitectura de Madrid y profesor de Proyectos. El examen que debe realizar Ramón Vázquez Molezún consiste en la elaboración de una acuarela, la entrega de un croquis que después se desarrollará en quince días y un examen oral. Su proyecto, un faro votivo a la traslación por mar de los restos de Santiago Apóstol, se publica ampliamente en la *Revista Nacional de Arquitectura*². La ocasión lo requiere: Ramón, titulado el año anterior por la Escuela de Arquitectura de Madrid, es el primer becado a Roma tras el paréntesis del período de entreguerras.

1. Carta personal de Juan Daniel Fullaondo a Ramón Vázquez Molezún. Archivo Ramón Vázquez Molezún (ARVM).

2. "pensionado de arquitectos en Roma. Faro votivo a la traslación por mar de los restos del apóstol Santiago", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 87, marzo 1949, pp. 121-123.



Habitación de Ramón Vázquez Molezún en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

En la situación de los años de la postguerra, descrita siempre como una situación de ahogo y de ansia de conocer qué sucede en el exterior, resulta llamativo el dato de que sólo Molezún esté interesado en aprovechar una de las pocas oportunidades que tenían los jóvenes arquitectos españoles de experimentar la relativa apertura económica y política del país. Podemos suponer que la beca no gozaba entonces de gran popularidad: para muchos la Academia de Roma era considerada como una continuación de la existente en nuestro país, la de Bellas Artes de San Fernando, y como tal un centro artístico superado; por otro lado, los jóvenes arquitectos buscaban saber del exterior, de las vanguardias, fuera de las reglas impuestas por los Ministerios y sin pasar por sus estrictos y tradicionales criterios de selección³.

La fuerte presencia de la arquitectura clásica de Roma pudo ser otro de los motivos que apartaban de esa posibilidad a muchos arquitectos hambrientos de modernidad. Estarían equivocados, si hacemos caso de las palabras de Giulio Carlo Argan quien afirma que “estudiar bien el arte clásico, enseña todo lo que no es clasicismo, porque el clasicismo es imitación, y el arte clásico creación libre y universal”⁴. E igualmente errados si consideramos la larga lista de ilustres arquitectos españoles que han pasado por esta institución para completar su formación arquitectónica y la todavía mayor nómina de arquitectos que han viajado a la ciudad eterna buscando entre sus monumentos las raíces más modernas de la arquitectura. De los maestros, Adolf Loos, Le Corbusier, Louis I. Kahn...; de los nuestros, antes Villanueva y Mercadal; después Carvajal, García de Paredes y Rafael Moneo, entre otros.

De cualquier manera, parece que la vida en la Academia Española de Bellas Artes transcurría alejada de estos posibles prejuicios. De hecho, Argan insiste en que puede dar pleno testimonio de que “la Academia Española en Roma fue siempre ‘liberal’ en el sentido que esta palabra ha recibido y mantenido en España, incluso en años difíciles, cuando los jóvenes de más vivo talento buscaban en el arte la libertad que en la vida civil les era negada”⁵. En San Pietro in Montorio, sobre el Gianicolo, nuestros artistas vivían a la vera del Tempio, a la sombra de Bramante, descubriendo nuevos ambientes. Todo ello constituía para los pensionados, en palabras de Fernando García Mercadal, becado en Roma de 1923 a 1927, un saludable clima en el que crecer tanto desde el punto de vista artístico como del humano⁶.

Vázquez Molezún, impulsado por estas razones, marcha a Roma. El sosiego de la distancia, la desvinculación con las normas y la oportunidad de continuar con su formación tienen un claro objetivo disciplinar. Mientras en España se discute sobre el estilo que debe tener una arquitectura nacional, Ramón se centra en la búsqueda de su propia forma de hacer arquitectura. Elige la reflexión y la teoría frente a la práctica profesional; necesita vivir fuera y conocer todo Europa antes de centrarse en España y comenzar una carrera profesional que en el futuro le deparará grandes éxitos: así pasa en el ensayo, aunque no lo reflejase en una producción teórica, a la práctica profesional que desarrolla en España.

Juan Daniel Fullaondo ha definido la Historia de la Arquitectura Española como un continuo debate entre la vanguardia y la reacción⁷. Molezún se encuentra, sin duda, del lado de la primera: la convivencia entre escultores, pintores y músicos durante el periodo de 1949 a 1952 como pensionado en

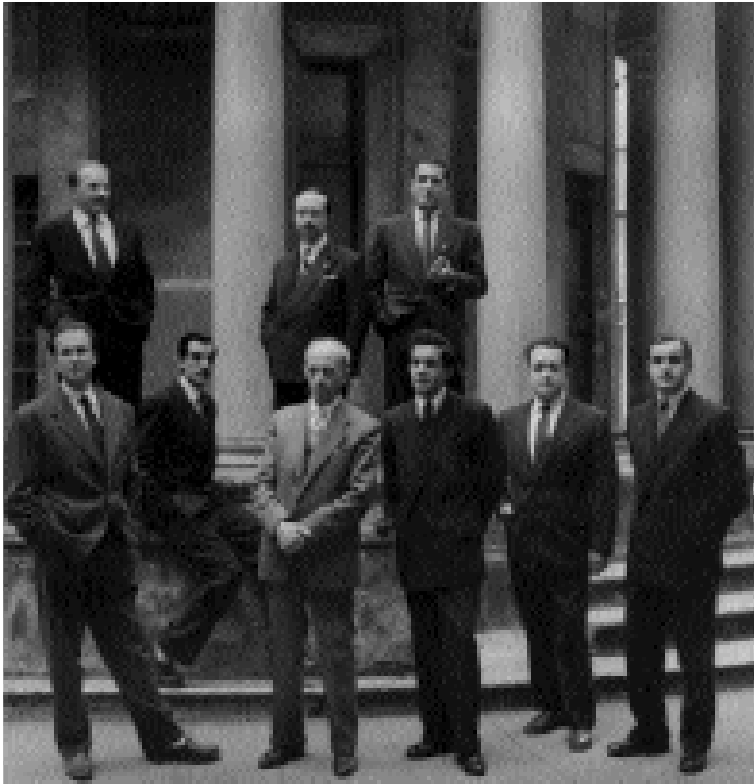
3. Al respecto escribió Fernando García Mercadal, muchos años después: “No comprendí la poca apetencia, ni entonces, ni después, ni ahora, de los jóvenes por ir a la Academia de Roma, con las posibilidades allí de continuar y ampliar las enseñanzas recibidas en nuestras escuelas, con alumnado hoy multitudinario. Algo para mí increíble. Vivir en otros medios, o ambientes, lejos incluso de las familias, pese a que tanto faciliten nuestras existencias, resulta más útil, y más formativo, que aprender algo más de arquitectura. Humanizarnos en una palabra”. AA.VV. Exposición antológica de la academia de Bellas Artes de Roma (1873-1979). Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, 1979, p. 39.

4. *Ibidem*. p. 8.

5. *Ibidem*.

6. “Vivir a la sombra de Bramante, como los grandes del Renacimiento, pintor y arquitecto, para los pensionados era un saludable clima, y nos conducía a recordar su vida ejemplar y apasionada” *Ibidem*. p. 31.

7. FULLAONDO J. D. y MUÑOZ, M. T. “Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)”. *Historia de la Arquitectura*. Tomo I. Editorial Kain. Madrid, 1994, p. 14.



Promoción de 1952. Academia Española de Bellas Artes en Roma. De arriba a abajo, de izquierda a derecha: José Benet Espuny, Victoriano Pardo Galindo, Andrés Crespo Merino, Ramón Vázquez Molezún, Manuel López Villaseñor, Fernando Labrada, Fernando Cruz Solís, Luis Alegre Núñez, Benjamín Mustieles Navarro.

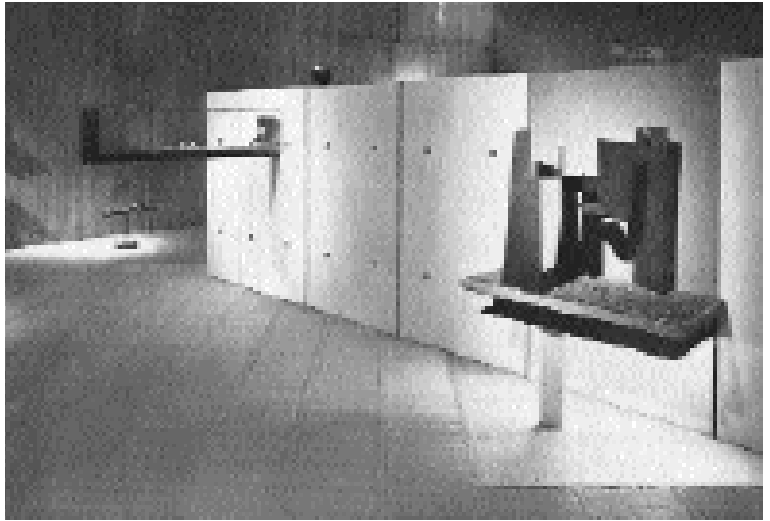
Roma fue, con seguridad, una aproximación a un punto de vista más abstracto de la disciplina. Buscando desde la razón la solución a los problemas de estilo. Algo que puede quedar patente al analizar su proyecto más significativo de este período, realizado durante su último año en la Academia: el Museo de Arte Contemporáneo.

En su estancia en la ciudad eterna es nombrado arquitecto adjunto a la embajada española en Italia por el Marqués de Deslo y embajador en Roma de nuestro país, cargo que asumirá bajo las órdenes del arquitecto Luis Fernández Feduchi. También será nombrado corresponsal en Roma de la *Revista Nacional de Arquitectura* que dirige desde 1948 Carlos de Miguel; en las páginas de la publicación de mayo de 1950 a octubre de 1952 queda reflejo de este encargo. Estos hechos, si bien no guardan una relación directa con su evolución como arquitecto, nos ayudan a imaginar una intensa vida social y un mundo de relaciones humanas que sí fueron después determinantes en su obra.

Merece la pena, por tanto, diferenciar dos aspectos a la hora de estudiar el modo en que la estancia en Roma pudo influir en la arquitectura de Molezún. Por un lado, la intensa actividad intelectual, no necesariamente arquitectónica pero sí artística, que constituía el ambiente de la Academia de Roma. Por otro, el conocimiento en primera persona del movimiento crítico que se desarrolla en estos años en Italia y que, protagonizado por Bruno Zevi, Gio Ponti, Carlo Scarpa, Ludovico Quaroni y por las asociaciones de las que forman parte⁸, utiliza congresos y exposiciones para exponer sus teorías.

8. Zevi es miembro fundador de la APAO (Associazione Per L'architettura Organica) que nace en 1944 en Roma y que otorga un papel protagonista a las arquitecturas de Wright y Alvar Aalto. Paralelamente, se crea en Milán el MSA (Movimiento Studi per l'architettura) que mantiene en cambio relaciones con los presupuestos de los CIAM.

Pabellón Español en la X Trienal de Milán, 1954.



LA ACADEMIA: DEL PROCESO ARTÍSTICO A LA RAZÓN CRÍTICA

“Cada año hacía viajes, pintaba y sobre todo dibujaba”, relata Molezún cuando recuerda su pensionado de Roma. Fue quizá su continua relación con el resto de artistas el motivo por el que desarrolla en estos años, y más que en cualquier otro período de su vida, el dibujo y la pintura. En ambas disciplinas ya había demostrado una gran habilidad desde muy niño y marcarían una de las facetas más ocultas del gran arquitecto que llegó a ser. En sus lienzos, y con una sorprendente pintura llena de color con la que intenta atrapar el ambiente de ciudades como Brujas, París y Londres¹⁰, quedan inmortalizados la multitud de viajes que realiza en este período.

Ramón visita toda Europa en compañía de Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún, en unos viajes caracterizados por las tiendas de campaña, los interminables bocadillos y sobre todo el ronroneo de las motocicletas. Es difícil pensar que fueran aquellos tiempos difíciles, al imaginar el gran sentimiento de libertad de estos tres. Arquitecto, escultor y pintor (además de primo del arquitecto), cuya relación nace durante su estancia en la Academia de Roma, constituyen el grupo MOGAMO de carácter pluridisciplinar que trabaja sobre todo en la instalación de exposiciones; con la de la *Trienal de Milán* de 1954 en la que se exponen, entre otras, las obras de un joven Chillida, consiguen uno de sus mayores éxitos al ser galardonada el año siguiente con el Gran Premio a la Arquitectura de aquella exposición¹¹.

La intensa relación con sus compañeros y el ensayo de nuevas técnicas en la pintura y en la escultura, debió de influir en gran manera en Ramón Vázquez Molezún. Así comprendemos que la maqueta sea utilizada como un nuevo medio de creación arquitectónica. Molezún prefirió amasar su proyecto del Teatro al Aire Libre homenaje a Gaudí (1949); un proyecto que constata la idea de que el hacer las cosas con las manos nos da idea de haberlas hecho más¹². En este proyecto premiado en la *I Bienal Hispanoamericana* celebrada en Madrid, un proceso casi lúdico se transforma en proceso creativo con unos

9. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. “Ramón Vázquez Molezún: de pensionado de Roma a gran arquitecto”. en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte*. Vol VI, 1994, pp. 259- 273.

10. Algunos de estos dibujos son utilizados por la RNA como portadas para sus publicaciones: “El parlamento de Londres”, *RNA*, n. 134, febrero 1953; “Brujas”, *RNA*, n. 138, junio 1953; “Plaza de la Ópera”, *RNA*, n. 168, diciembre 1955.

11. Además de la citada Trienal de Milán en 1954, consta, entre sus pocas obras, la Exposición de Arte Religioso Español de los siglos XI al XVIII, *RNA*, n. 139, julio 1953, pp. 20-26, y la exposición de su obra en Madrid, *RNA*, n. 158, febrero 1955, pp. 22-23.

12. “Teatro al aire libre homenaje a Gaudí”, *RNA*, n. 120, diciembre 1951.

resultados que hoy sólo conocemos a través de las fotografías en blanco y negro de la maqueta y que suponen un hecho aislado en la investigación formal de Molezún.

Y de alguna manera el color también trasciende en su manera de dibujar la arquitectura. Sorprenden los paneles de color azul intenso y las finas rayas de color blanco con las que está dibujado el Museo de Arte Contemporáneo (1951); la planitud de sus colores los sitúa lejos de la representación del proyecto de faro votivo con el que ganó el pensionado. Años más tarde introduce en su representación las técnicas del collage: los colores dorados, rojos y verdes con que representará la propuesta para el concurso de Proyecto de Facultad de Ciencias de Barcelona, ya no son pintados sino superpuestos sobre un fondo de madera teñida de color negro.

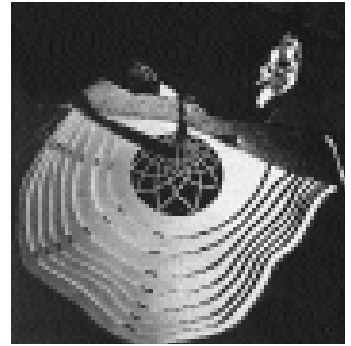
Ramón asiste, tras su vuelta del pensionado de Roma, en el verano de 1953, al primer *Congreso Internacional de Arte Abstracto* celebrado en Santander y que, programado por la Universidad Menéndez Pelayo, está organizado desde el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid dirigido por Fernández del Amo. La abstracción de Molezún como forma de pensar la arquitectura basa en la razón la capacidad de aglutinar problemas y responder a ellos con una única respuesta. “La razón le protege y le permite afrontar tanto la más amplia variedad de programas como la más completa diversidad de lugares, con olvido del concepto de tipo y del influjo del medio”¹³.

Se ha insistido en la falta de apoyatura teórica de los arquitectos de la generación de los cincuenta, más dedicados e interesados en la construcción física de la arquitectura que en la elaboración de una teoría propia. Las viviendas de Vázquez Molezún se encuentran llenas de artilugios y de pequeños inventos que intentan resolver, con un solo gesto, pequeños problemas de la arquitectura; una actitud que recuerda a la afirmación que, desde el estudio teórico de la arquitectura (disciplina finalmente y necesariamente práctica), lleva a Eisenman a afirmar que sólo el mayor conocimiento de la construcción es capaz de aglutinar la solución de problemas¹⁴.

WRIGHT Y LA ARQUITECTURA ORGÁNICA

“El arte italiano volverá a ser más fuerte, cuanto más pegado al suelo. Aún no ha llegado el tiempo de la cosecha. Espero y creo que la Italia joven está ansiosa de aprender. Una nueva gloria fundada en el eterno curso del sol que puede nublarse, pero nunca extinguirse, porque es luz orgánica, renaciendo perpetuamente en el corazón humano. Un corazón consciente de que la belleza es verdad”.

En 1951, por iniciativa de Carlo Ludovico Ragghianti y de Oskar Stornov, se abre en el Palazzo Strozzi de Florencia una grandiosa exposición de las obras de Wright. Las palabras citadas forman parte del mensaje que el maestro americano dirige a la juventud italiana que lo acompaña en los actos que se suceden por todo el país. En Venecia es investido doctor *honoris causa* del Instituto Universitario de Arquitectura y en Florencia es nombrado ciudadano de honor por el alcalde de la ciudad. Ambas ceremonias, que tuvieron lugar en el Palazzo Ducal y en el Palazzo Vecchio respectivamente, marcan en la biografía de Frank Lloyd Wright y según el propio Bruno Zevi el momento culminante de su fama europea, el redescubrimien-



Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí. Roma, 1949.

13. MONEO, Rafael. “Apuntes para una lectura de la arquitectura de Corrales y Molezún”, en CORRALES GUTIÉRREZ, J. Antonio; VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *Corrales y Molezún, Medalla de oro de la Arquitectura 1992*. Ed. Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1993, p. 28.

14. “Indudablemente, durante mucho tiempo no pensé fuera necesario construir mis ideas (...). Ahora considero que la construcción es muy importante. Cuanto más desarrolle mi capacidad para agrupar los distintos elementos –y uno no puede hacer eso por medio del dibujo, sino a través de la construcción– más capaces serán mis espacios de articular mis inquietudes teóricas” Entrevista con Peter Eisenman. *El Croquis*, n. 41, diciembre 1989, p. 12.



Frank Lloyd Wright, Bruno Zevi y Carlo Scarpa durante la visita del maestro americano a Italia en 1951.

to de la aportación de su obra, después de las influencias que tuvo en Mies, Oud y el propio Gropius¹⁵.

La *Revista Nacional de Arquitectura* se hace eco de los sucesos. Molezún se ha paseado entre los paneles y las maquetas de la exposición del maestro americano como corresponsal de la revista y desde la curiosidad de quien está explorando, buscando la manera de enfocar su hacer arquitectónico. Las fotografías publicadas en la revista de la exposición de Florencia muestran obras “llenas de noble intención por buscar logros originales, mediante los cuales la historia de la arquitectura no quede detenida”¹⁶. Soluciones de edificios en altura, viviendas en las que desaparece el límite interior-externo, el manejo de una geometría que es orden y origen de las formas y la sorprendente maqueta del Museo Guggenheim en la que la idea de recorrido aparece como generadora del espacio, son el resultado de una elección no arbitraria de imágenes para la publicación.

Frank Lloyd Wright no defraudaría a los numerosos arquitectos que le acompañan. Visita Roma e intercambia reflexiones con los que otorgan a su arquitectura el papel de encauzar la esperada nueva modernidad de la disciplina. Pasea por las calles de la ciudad eterna junto a los que confían a la ideología orgánica la reconstrucción del mundo físico e ideológico que ha sido aplastado por los conflictos bélicos. Un pensamiento que tiene sus raíces en el valor moral de la persona humana y en el pensamiento de que la máquina debe estar al servicio del hombre y no al revés.

En uno de estos actos de carácter más privado y de la mano de Bruno Zevi, entonces joven profesor de Historia de Arquitectura, miembro fundador de la *Associazione per l'architettura organica* (APAO) y de las revistas que reflejan este pensamiento, conoce Molezún al arquitecto americano. Juntos le hacen entrega de un presente, de un recuerdo de su paso por la ciudad: un ánfora romana llena de arena de las playas de Ostia, situada a pocos kilómetros. Con ella los devotos arquitectos quieren agradecer que les haya devuelto el valor del lugar, y el descubrimiento de la mágica combinación de la arquitectura y el paisaje. El regalo, que según dicen deja perplejo a Wright¹⁷, está lleno de poesía y de sentimiento.

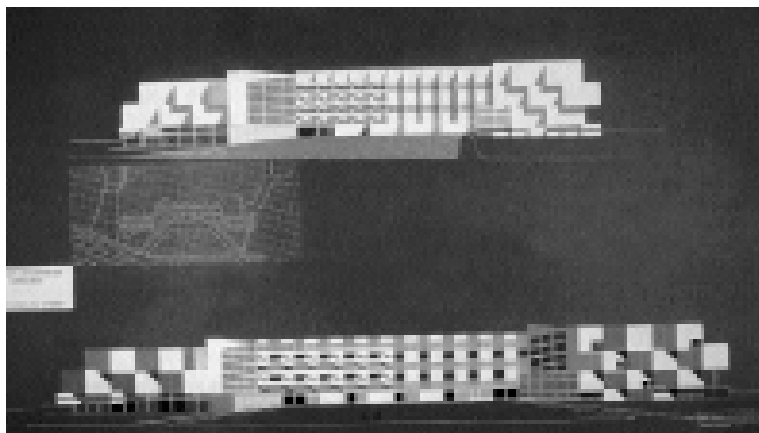
El encuentro de Molezún con Wright en Italia no deja inmune su arquitectura. Desde ese momento el estudio de sus obras nos revela la madurez de la búsqueda de una nueva disciplina que, desde los principios orgánicos más profundos, no abandona la razón sino que la hace convivir con la humanización de la arquitectura, con la riqueza de los materiales y con la historia... El valor de la geometría como organizadora de esquemas, la malla y el ritmo se harán presentes en el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo con el que supera su anterior ensayo formalista y de inspiración gaudiana.

El proyecto del Museo, que alcanza el Premio Nacional de Arquitectura del año 1954, no llegó nunca a concluirse ni se pensó para su construcción. Posiblemente por esto, la abstracta maqueta que Molezún elabora de la estructura del proyecto, consigue resumir su esencia y describe mejor sus cualidades que el modelo que nos lleva a conocer su hipotética imagen final. Un proyecto inacabado, incompleto, que consigue resolver circulación, variedad de espacios expositivos, iluminación y estructura desde una única solución espa-

15. Zevi, Bruno. Prólogo en el libro de Frank Lloyd Wright. Colección studiopaperback, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

16. Así aparece descrita en el texto que acompaña el reportaje fotográfico de la exposición de Wright en el Palazzo Strozzi. La autoría del artículo, a pesar de no estar firmado, puede ser asignada a Ramón Vázquez Molezún, corresponsal de la revista en Italia de ese número. *RNA*, n. 118, octubre 1951, pp. 27-29.

17. FULLAONDO J. D.; MUÑOZ, M. T. *Y Orfeo desciende. Historia de la arquitectura contemporánea III*. Molly Editorial. Madrid, 1997, p. 251.



Museo de Arte Contemporáneo. Roma, 1951.

cial. En el museo el visitante se deja caer de arriba abajo: quizá la más anecdótica de las características del proyecto que revelan la influencia en su autor de la obra de Wright.

El Museo de Arte Contemporáneo, el proyecto para la facultad de Ciencias de Barcelona que resuelve mediante hexágonos el programa del concurso, y los paraguas hexagonales del pabellón de Bruselas llevaron a José María Sostres, a definir a Molezún como “el más significativo divulgador de las ideas wrightianas”¹⁸ en nuestro país. La arquitectura orgánica en estos trabajos se ve acompañada por una excesiva confianza en los medios técnicos constructivos, muy lejanos a los posibles en nuestro país en aquella época de necesidades de la postguerra. Pero eran los mismos medios que el mismo Molezún había conocido durante la visita a la *Exposición de Britain*, en Inglaterra, en el verano de 1951.

Londres será uno de los lugares visitados por Ramón en este viaje por Europa. En el transcurso de su estancia en la capital británica, Molezún olvida en uno de los albergues donde se hospeda un libro: *La Storia de l'Architettura Moderna*, de Bruno Zevi. Encontramos en su archivo, la desesperada carta jamás enviada al responsable que pudo encontrarlo: se trata de un libro “de especial valor para mí y para mi trabajo”¹⁹. Un libro traducido y publicado sólo años después en nuestro país, y que leído en el idioma original, introduce a Vázquez Molezún en una nueva visión de la Arquitectura.

Molezún lee las palabras que Zevi escribe con la intención de establecer un diálogo entre arte contemporáneo y antigüedad desde la esperanza de haber “superado el cisma plurisecular entre la inventiva y la reflexión, y de que la arquitectura en su realización y la historia de la arquitectura podrían volver a encontrarse, ofreciéndose a indagar en el pasado con una plena y vibrante adhesión y a gustar del presente no ya presas de un caduco temple de entusiasmos futuristas sino a través de la investigación de las raíces”²⁰.

Ramón conoce la arquitectura que visita en sus viajes, durante sus años de pensionado en Roma, desde la visión del crítico italiano, influenciado por aquél a quien le une también una gran amistad. Visita los países nórdicos y busca la nueva arquitectura. Viajes al norte, al desarrollo, a la vanguardia y la

18. Sostres es autor del vocablo arquitectura y urbanismo publicado en el suplemento anual 1955-56 de la Enciclopedia Universal Espasa, en Madrid. En él hace un repaso a los acontecimientos más significativos de la época en general y de algunos países en particular. El texto ha sido recogido posteriormente en el libro: SOSTRES, José María. *Opiniones sobre arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983, p. 163.

19. “Dear Mr. Rendering, When I stayed at your hostel in July, I left behind me a book which is particularly valuable to me in my work. It is a rather large, paper-covered volume entitled *Storia dell'Architettura Moderna*, by Bruno Zevi”. Comienzo de la carta escrita por Ramón Vázquez Molezún, desde la Academia de España de Bellas Artes de Roma, con fecha 5 de octubre de 1951.

20. ZEVI, Bruno. Prólogo de la reedición de 1980 del libro *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Pòdeidón, Barcelona, 1980.

nueva construcción, desde la referencia lejana de la tradición popular de nuestro país, en cuyas calles, y como diría Mitjans denunciando la precaria situación industrial, “no crece la hiedra”²¹. Una mezcla intensa: la de la academia de Roma entre los muros de Tempietto, los viajes al extranjero y las influencias de las corrientes orgánicas italianas.

Ramón Vázquez Molezún regresa a España a finales de 1952. Aquí inicia su carrera profesional que, inevitablemente y debido al valor arquitectónico de las obras que realizan en colaboración, une su apellido al de José Antonio Corrales. Durante los primeros años encontramos numerosas cartas remitidas desde Italia: la mayoría de ellas requieren la colaboración del arquitecto para la publicación de su obra en las revistas italianas más importantes del momento: *Casabella*, *L'architettura-cronache e storia*, *Domus...* otras, como la firmada por Ludovico Quaroni, son agradecimientos por la atención recibida en diversos viajes a nuestro país.

Mediante el intercambio de imágenes en las mencionadas publicaciones unos sabían de otros, y se alimentaba la admiración entre los arquitectos de ambos países. Zevi escribe en 1959 una carta a su colaboradora de la revista *L'architettura*, Marianna Galloti, que ha sido enviada a España para la recogida de información gráfica sobre la arquitectura de la llamada ‘Escuela de Madrid’. En ella, y tras haber visto el reportaje fotográfico del Instituto Laboral de Herrera de Pisuegra, el crítico italiano subraya el interés de la obra de Vázquez Molezún sobre las de otros arquitectos; según sus propias palabras “sus obras entran claramente en el movimiento moderno”²². Como queriendo corroborar esta afirmación, Adolfo Gómez de Amézqueta señaló el Pabellón de Bruselas de 1958 como el hito con el que se alcanzó la mayoría de edad cultural del movimiento moderno en España.

Con el tiempo, la relación del arquitecto con Italia se va desvaneciendo: la distancia, la enfermedad y el trepidante ritmo de trabajo harán cada vez más difíciles los encuentros... Al mismo tiempo y en su arquitectura, los devaneos wrightianos, tan claramente dibujados en algunos de sus primeros proyectos, irán diluyéndose formalmente: los hexágonos dejan paso a soluciones geométricamente más sencillas y la representación de los planos es conducida por los parámetros de necesidad en la construcción. Pero, sin embargo, y analizando a fondo las obras de Ramón Vázquez Molezún, lo orgánico pervive en lo más profundo: en la relación con el lugar, la riqueza de los materiales y la historia son los valores descubiertos aquellos maravillosos (jóvenes, llenos de salud...) años en Roma.

21. F. Mitjans publica en 1950 un artículo titulado “Pero en nuestras calles no crece la hierba” en el que denuncia la precaria situación industrial en España que dificulta la realización de obras según la estética más actual.

22. “se vi sono architetti bravi a Madrid e le opere de Vázquez Molezún mi paiono rientrare pienamente nel movimento moderno” palabras de Bruno Zevi que Marianna Galloti transcribe a Ramón Vázquez Molezún, en una carta escrita desde Milán, con fecha de 23 de mayo de 1959. Archivo Ramón Vázquez Molezún.

PEDRO MASSIEU, UNA MIRADA DESDE EL ATLÁNTICO

Gemma Medina

La arquitectura contemporánea realizada en Canarias es todavía una gran desconocida. Especialmente en el caso de las obras posteriores al periodo autárquico¹. En los últimos años se han realizado enormes esfuerzos por paliar esta situación y han aparecido algunas publicaciones al respecto². En ellas, historiadores y arquitectos intentan situar esta producción arquitectónica en el lugar que le corresponde; ya que si algo define a la arquitectura realizada en Canarias durante este periodo es la modernidad que la enlaza con el resto de Europa.

El carácter de lugar de paso, de punto de encuentro entre continentes, ha condicionado a las islas a lo largo de su historia en todos los sentidos: cultural, económica y socialmente. La situación geográfica del archipiélago lo sitúa como recipiente receptor de influencias y coctelera de estilos que se mezclan y se transforman. La arquitectura no ha podido mantenerse ajena a ello. Las influencias de América y Europa se hacen patentes en todas las manifestaciones culturales de las islas; y, por otro lado, la lejanía con respecto a la península diluyó en cierta forma las tendencias oficiales que se promulgaron durante el Régimen.

La tradición académica es menos patente en esta arquitectura y la relación directa con Europa fluye a través de cauces económicos y sociales. Uno de los motores fundamentales del crecimiento económico se sitúa en la inversión extranjera. La producción arquitectónica se debate entonces entre el 'regionalismo' y el 'racionalismo' en una pugna en la que los arquitectos otorgaban idéntico valor a ambas tendencias por lo que no es extraño encontrar en la trayectoria de un mismo arquitecto fluctuaciones entre uno y otro movimiento³.

Sin embargo, la renovación que rompe con este debate adquiere nombres propios en Canarias. Se trata de un grupo de arquitectos llegados desde las Escuelas de Madrid y Barcelona. Un grupo que a pesar de no compartir su visión sobre la arquitectura, fue capaz de caminar hacia un destino común: la modernidad. Cada uno de ellos desde su propia mirada, adaptando las experiencias europeas, las nuevas tecnologías y los materiales a la tradición constructiva de las islas. En estos arquitectos cobra enorme importancia la capacidad individual y la inventiva. La experimentación con los materiales, les permite generar nuevas formas y usos con elementos ya tradicionales en la arquitectura del archipiélago⁴; el bloque de picón que forma celosías o muros, el hormigón visto, fruto de complicados encofrados de madera, los revestimientos con cerámicas de color... se buscaba "cambiar el objeto arquitectónico desde la epidermis"⁵. Las influencias externas quedan patentes con

1. Véase PÉREZ PARRILLA, Sergio. *Arquitectura racionalista en Canarias, 1927-1939*. Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

- "Apuntes sobre la Arquitectura Contemporánea 1850-1950" en *Historia del Arte en Canarias*. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982
- *La arquitectura en Las Palmas en el Primer tercio del s. XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Col. La Gugga n. 31, 1982.

NAVARRO SEGURA, Maisa. *Arquitectura del Mandato Económico en Canarias. La posguerra en el Archipiélago*. A.C.T., Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- *Racionalismo en Canarias, Manifiestos, arquitectura y urbanismo*. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

Revista Nacional de Arquitectura, nn. 140-141, agosto-septiembre, 1953; dedicado a las Islas Canarias.

2. Véase AA.VV. *Arquitectura en Canarias 1968-1988*. Jerez, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas, 1989.

SOLANA SUÁREZ, Enrique. *La arquitectura en la Ciudad de Las Palmas en la década de los cincuenta*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1997.

SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, José Antonio. *Arquitectura moderna en Canarias 1925-1965*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Canarias, 2002.

3. Es el caso de Arquitectos como Miguel Martín Fernández de la Torre o Marrero Regalado.

4. SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, José Antonio. Op. cit., pp. 30-31.

5. BORDES CABALLERO, Félix Juan. "La escapada de lo antiguo frente al ansia de invención; 20 años de arquitectura en Canarias", *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1988*. Jerez, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas, 1989, p. 229.

la omnipresencia de las obras de Giancarlo de Carlo, los Smithson, Alvar Aalto, Le Corbusier, Richard Neutra, Paul Rudolph, Luis Khan, Carlo Scarpa, etcétera.

La relación del edificio con el espacio que lo rodea adquiere un lugar privilegiado a la hora del planeamiento, desde ese momento se busca crear ambientes⁶. Y paralelamente, la aparición del desarrollo turístico en el sur de las islas permite que se generen auténticos microcosmos abiertos a la experimentación⁷, que desgraciadamente no siempre se proyectaban bajo un correcto sentido arquitectónico.

Inmersos en este espacio creativo se desarrollaron arquitectos como Manuel de la Peña, Salvador Fábregas y Pedro Massieu Verdugo, en quien encontramos muestras de un organicismo exacerbado.

INFLUENCIAS POSIBLES

Pedro Massieu Verdugo es quizás uno de los más desconocidos. Este arquitecto nacido en 1926, se formó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, comenzando su ingreso en el año 1947 y regresando a Gran Canaria a finales de la década de los cincuenta, en 1958, para iniciar su despegue arquitectónico durante los años sesenta.

La formación en la Escuela de Madrid fue fundamental en el desarrollo de su arquitectura posterior. Allí coincidió con compañeros como Fernando Higuera, Peña Ganchegui o Eduardo Mangala. O profesores como Sáenz de Oiza y Javier Carvajal que trajeron aires nuevos y europeos a la Escuela. A pesar del marcado carácter nacional que vinculaba a este centro con las producciones del Régimen y de la reconstrucción del país tras la Guerra Civil, Massieu recuerda que en el ambiente estudiantil se vivían auténticas ansias de conocer y asimilar lo que se realizaba en el exterior. Además de la *Revista Nacional de Arquitectura*, las revistas italianas se recibían con naturalidad y algunas como *L'Architettura d'aujourd'hui*, con obras de Alvar Aalto, Luis Khan o Le Corbusier eran consideradas como clandestinas⁸. En ellas, los estudiantes como Pedro Massieu encontraron referencias fundamentales para cimentar su obra posterior:

En esa época la documentación que teníamos en la Escuela era muy escasa. Para conseguir un libro o una publicación teníamos que hacer auténticas peripecias. Yo intentaba buscar las publicaciones en algunas librerías particulares de Madrid⁹.

Entre las publicaciones más apreciadas por este arquitecto se encontraban *Domus*, a la que estuvo suscrito ya que desde su perspectiva, aportaba toda una serie de edificios dotados de soluciones muy interesantes a problemas concretos, y *Spazio*. Ésta última, dirigida por el arquitecto Luigi Moretti, era una publicación en la que se ofrecían profundas reflexiones sobre la gran arquitectura del pasado, desde la Grecia clásica hasta el Barroco. Estos textos se relacionaban directamente con la arquitectura realizada en aquel momento y con la experiencia personal de la producción de este arquitecto italiano¹⁰. En sus edificios, Moretti otorgaba un gran valor a la superficie, a sus valores geométricos y al sentido plástico de la forma que se moldea y que no tiene una estructura marcada, aspectos que se reflejarán posteriormente en la obra de Massieu.

6. SOSA DÍAZ-SAAVEDRA. Op. cit., p. 26.

7. BESCOS, Alfredo; BOTE, Manuel. "La ciudad del Turismo", *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1988*. Op. cit., pp. 218-219.

8. BORDES CABALLERO, Félix J. Op. cit.

9. Pedro Massieu. Extracto de las conversaciones que he mantenido con el arquitecto, recordando aquel periodo y algunas de sus obras.

10. BUCCI, Federico. "Luigi Moretti: Imágenes de arquitectura", en el seminario *La modernidad Cuestionada. Arquitectura Informal* celebrado en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria con motivo de la Exposición Vaccaro-Moretti, *Arquitectura Italiana del Novecento*, 17 y 18 de octubre del 2003.

Sin embargo, a pesar de que Massieu funde entre sus referencias a diferentes arquitectos con diversas visiones ante el objeto constructivo, es apreciable en su obra posterior el profundo conocimiento experimentado sobre la arquitectura y los teóricos italianos. La *V Asamblea Nacional de Arquitectos* y la llegada a España de arquitectos como Gio Ponti, Bruno Zevi y Sartoris no le fueron ajenos.

Conocía la obra de Gio Ponti. Los italianos en ese momento eran mucho más organicistas que racionalistas o funcionalistas, no llegaban a los límites marcados por Wright, pero hacían una arquitectura sensible, más especializada en perfeccionar el detalle en la arquitectura¹¹.

En este sentido, Massieu también seguirá ese camino, aunque otorgándole tintes funcionales a su arquitectura y rastreando en cada caso las soluciones más adecuadas al problema concreto que se le plantea. Este aspecto refleja su herencia directa con el pragmatismo aprendido en la Escuela de Madrid, donde la experiencia forjada a través de la realización de las grandes obras de colonización y de reconstrucción nacional, obligó a los arquitectos a buscar respuesta a las condiciones del lugar y a las exigencias otorgadas por la Administración¹². Pero, en su caso, siempre fomentando el gusto por el detalle y los acabados estéticos.

A este arquitecto le cuesta encontrar un foco único de relación con su arquitectura. Fueron tantas las influencias recibidas durante su periodo de formación y su posterior interés por la arquitectura europea, que a su mente acuden muchos nombres cuando se habla de referencias:

No puedo hablar de influencias directas. Le Corbusier me atraía por su tratamiento libre y natural del hormigón. Sin limitarse a los encofrados tradicionales; Frank Lloyd Wright porque era el mejor en lo que hacía; Mies van der Rohe, por la perfección de sus obras para las que era capaz de disponer de toda la industria de un país en su construcción. Se preocupaba tanto por la calidad de los materiales que sus edificios están hechos para que duren 700 u 800 años; Paul Rudolph construía y destruía, hacía los encofrados y después los rompía creando un efecto similar a las columnas griegas¹³.

Bruno Zevi hablaba en sus textos de la búsqueda de la modernidad a través del ideal orgánico¹⁴. En el Madrid de los cincuenta, se estaban realizando diversas intervenciones que parecían seguir estos preceptos como ‘tímidas incursiones’ en un universo marcado por el naturalismo de Aalto y la permisividad de Le Corbusier, con la pérdida de la referencia ortogonal y los guiños localistas entre otras características¹⁵ y ésta es una definición que podría aplicarse a la obra posterior de Pedro Massieu. Sin embargo, a su llegada a Gran Canaria, este arquitecto estaba aún lejos de estas posturas.

No puedo considerar mi obra como organicista porque yo empecé haciendo edificios racionalistas.

Al terminar su formación en la Escuela, Pedro Massieu se quedó en la península participando en unos poblados de autoconstrucción en León¹⁶. Allí comenzó su andadura, en aquel momento más cercana a las líneas rectas del racionalismo que a las curvas del organicismo. A su llegada a Canarias realiza varios proyectos¹⁷ siguiendo este esquema ortogonal, pero pronto se adentra hacia otras direcciones con su arquitectura.

11. Pedro Massieu.

12. NAVARRO SEGURA, Maisa. "Desde el origen de la arquitectura de Fernando Higueras", *Basa*, n. 24.

24. Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2003, p. 6.

13. Pedro Massieu.

14. CAPITEL, A. "La aventura moderna de la arquitectura madrileña", *Arquitectura*, n. 237, VII-VIII, 1982, p. 11.

15. BEGUIRISTÁIN REPÁRAZ, Íñigo. "La vivienda unifamiliar y la búsqueda del ideal orgánico: una experiencia truncada", en *Actas del Congreso Internacional: Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, celebrado en Pamplona los días 16 y 17 de marzo de 2000. T6) Ediciones y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, p. 182.

16. ESTEBAN MALUENDA, Ana B. "Poblados dirigidos", *Los años 50...* op. cit., pp. 125-132.

17. No existe aún ninguna publicación que recoja un estudio profundizado sobre la trayectoria profesional de este arquitecto.

DIME QUÉ COSAS RECTAS HAY EN LA NATURALEZA...

Cuando llegué a Gran Canaria sólo éramos diecinueve arquitectos colegiados¹⁸.

A su llegada, Massieu se enfrenta a la situación que describíamos en un principio. De la tradición arquitectónica anterior, este arquitecto arroja al igual que en las tendencias italianas el mimo por el detalle, un aspecto que era a su vez característico de Miguel Martín Fernández, que realizaba edificios racionalistas utilizando para carpinterías y piezas ornamentales a los mejores artesanos de Canarias. La búsqueda de Massieu por crear construcciones sólidas y duraderas, le creó bastantes problemas con los propietarios y constructores, que no siempre veían como la mejor solución el uso de materiales de calidad exclusiva.

Descubrí que el racionalismo era una escuela para construir con economía y aprendí de ello. Pero siempre he defendido al artesano y en aquella época eran fantásticos, desde los albañiles hasta los maestros de obras, todos tenían un enorme conocimiento sobre su profesión; en mis obras no trabajó ni un solo carpintero que no fuera un artesano¹⁹.

Por ello, su producción no ha sido tan numerosa como la de otros arquitectos del periodo. Siempre tuvo que saltar enormes obstáculos para materializar sus edificios.

Junto a su compañero de Escuela y amigo, Salvador Fábregas, fue uno de los artífices de la introducción de los elementos prefabricados en Canarias. Sin embargo, su carácter perfeccionista, le impidió profundizar en su desarrollo.

No trabajé mucho con los elementos prefabricados, pero no porque no quisiera, sino porque no me daban opción para utilizarlos. Hicimos varios tanteos para traer las piezas desde Barcelona, pero aumentaba demasiado el presupuesto. Además del incremento de los costes del transporte, se sumaba la alta posibilidad de que las piezas llegaran con grietas a la isla. Tampoco existía personal cualificado para ello y el elemento prefabricado necesita una obra muy especializada; es como un cristal, lo cortas y si te pasas no cabe o se te quedan agujeros. Tienes que modular las obras perfectamente para luego insertar el elemento correctamente. Así que tuve que optar por trabajar el hormigón de otra forma y buscar nuevas soluciones²⁰.

Este “constructor de catedrales en vez de edificios”²¹, se va tornando cada vez más partidario de las formas curvas, abandonando las líneas rectas del racionalismo. El naturalismo, como él prefiere llamarlo, comienza a estar presente en todas sus realizaciones pero siempre manteniendo como característica fundamental de sus proyectos la funcionalidad. En cada proyecto, Massieu logra resolver la distribución a través de su especial uso de la geometría y el espacio que readapta conforme a sus objetivos. La luz define los contornos. Todo se redondea, se modela y cada vez más, sus edificios se acercan a la arquitectura de Scarpa y al organicismo italiano.

En 1962, Fernando Higuera acude a Gran Canaria, con el motivo de realzar la casa Wutrich en Lanzarote, un encargo que se produjo gracias a la mediación de Massieu. Por ello, a su paso por la isla, Higuera no duda en visitar a Massieu y a Fábregas, por los que sentía una profunda admiración²². Durante este encuentro, Higuera invita a Massieu a acompañarlo en su viaje a Lanzarote, ya que el arquitecto grancanario aún no conocía esta isla. Al respecto, recuerda:

18. Pedro Massieu.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. De esta forma lo define cariñosamente, Francisco 'Fachico' Rojas, fotógrafo autor de las imágenes que ilustran este texto, por la constancia que caracterizaba a Massieu en la búsqueda de los mejores materiales.

22. NAVARRO SEGURA, Maisa. "Desde el origen...", *Op. cit.*, p. 29.

Fernando para mí es uno de los grandes. Es muy generoso y casi nadie reconoce su importancia en el planeamiento de Lanzarote. Durante los diez días que estuvimos allí, recorrimos la isla junto a César Manrique y surgieron numerosas conversaciones sobre las posibilidades de ese paisaje, que luego se reflejaron en las obras que ambos realizaron en la isla. Pero yo no tengo nada parecido a lo suyo y lo digo porque considero que Fernando es mucho mejor arquitecto que yo²³.



Edificio de viviendas Abaniko, 1963.

El resultado de este viaje se traduce en tres proyectos que reflejan claramente la evolución hacia ese ‘naturalimo’ anteriormente comentado. Sus experiencias en Lanzarote han dejado una profunda huella en su trabajo. El paisaje de las Gerias, extensiones de malpaís de lava cultivadas a través de conos realizados en el terreno, que se protegen de los vientos gracias al uso de los taros o muros de piedra seca que los rodean en semicírculos, producen en el arquitecto un efecto revelador.

EDIFICIO DE VIVIENDAS ABANIKO

En 1963, Massieu realiza en Gran Canaria dos proyectos fundamentales. El edificio de viviendas Abaniko y el hotel Don Juan.

En el primer caso, el arquitecto se enfrentaba a un edificio de viviendas y locales comerciales en planta baja, situado en la esquina de la Avenida Mesa y López y la calle General Sanjurjo de la ciudad capitalina. Massieu debía afrontar un solar esquinado e irregular para crear un edificio de ocho plantas con diez viviendas distribuidas en cada una de ellas. El edificio Abaniko es el resultado de la destreza que este arquitecto mostró en el uso de los elementos portantes y de su capacidad de distribuir el espacio utilizando los pilares y las vigas que, además, ejercieron como elementos expresivos del conjunto.

La forma del Abaniko surgió por el solar. Elegí la forma trapezoidal porque me permitió situar cinco viviendas a cada lado de los pilares que coincidían con la zona central de acceso al edificio en planta baja²⁴.

En la actualidad, el edificio se sitúa en una de las zonas comerciales más importantes de la ciudad de Las Palmas situada muy cercana al Puerto de la Luz y por ello, el suelo de este área ya era de considerable valor en aquel momento. A pesar de ello, el arquitecto logró que la propietaria, María Díez Arteinza, una empresaria vasca que por entonces realizaba grandes inversiones en Gran Canaria adquiriera unos metros más de solar en el lado derecho del trapecio, logrando de esta forma situar las diez viviendas en cada planta radialmente, otorgando a cada una de ellas similares dimensiones.

Esta distribución se obtuvo gracias a la utilización de vigas de hormigón, que actúan como líneas divisorias sobre las que se sitúan los tabiques. La opción de prolongar las vigas hacia el exterior se convirtió en el signo más expresivo de la edificación. Massieu aprovecha este elemento como eje iconográfico y lo repite en la última planta creando una zona con terrazas.

Es una solución muy diáfana. La estructura es perimetral, se basa en unos pilares que soportan el peso y en unas vigas que lo extienden desde el núcleo. Pero había que aceptar que las vigas de la estructura salieran al exterior. Para no dejarlas así simplemente, les di formas curvas, aunque fue laborioso porque ninguno de los arcos era igual, así que había que calcularlo uno a uno, para que se pudiera encofrar. Al final quedó bien, sin las vigas compartimentando la fachada no sería lo mismo²⁵.

23. Pedro Massieu.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.



Vista del Hotel Don Juan desde el parque de Santa Catalina.,1963.

Dcha. Hotel Don Juan. 1963.



EL HOTEL DON JUAN

El Hotel Don Juan fue un encargo más complicado y por ello la solución es aun más representativa. Situado en calle Eduardo Benot de Las Palmas de Gran Canaria, muy próximo al parque de Santa Catalina, forma parte de las construcciones localizadas en el istmo que separa la Playa de las Canteras del Puerto de la Luz. Una zona densamente ocupada como fruto de la explosión turística que sufre la ciudad durante esta década.

Debido a la especulación del suelo, se decide dividir en dos la parcela para construir una Estación de Servicios. El hotel que proyecta Massieu, sólo puede ocupar el área restante y el arquitecto opta por una planta poligonal de 16 lados que ocupa una circunferencia de veinticinco metros de diámetro aproximadamente. Beneficiándose de la posibilidad de crear edificaciones singulares según el plan general vigente, Massieu diseña una torre de veintiseis plantas y ochenta y tres metros de altura, convirtiendo a éste edificio en uno de los hitos urbanos de la ciudad, ya que incluso desde el mar, se aprecia su silueta como si fuera un faro situado dentro de la ciudad.

La distribución interna es también radial, aunque esta vez se cierra el círculo con dieciséis habitaciones en cada planta y en la zona central se destina un espacio para acceso y ascensores utilizando el resto del círculo central para distribuir toda la alimentación eléctrica y la estructura portante del edificio. Esta elección permitió crear un hotel en el que todas las habitaciones poseían vistas hacia el exterior a la vez que generaba dominios más amplios que frente a cualquier otra solución posible.

De igual forma, por cuestiones de seguridad debido a su cercanía a la Estación de Servicio, fue necesario producir un muro de enorme grosor que sirviera de aislante ante cualquier posible incendio. Massieu elevó un piso por encima del suelo la planta baja de acceso, dejando el área inferior para uso interno, evitando las zonas de uso público sin vistas.

El hotel Don Juan se realizó en hormigón. Con esta obra Massieu se acerca aun más al naturalismo que descubriera en Lanzarote. El exterior del edificio se construye gracias a la suma de los balcones que se suceden horizontalmente solamente separados por un espacio retranqueado en el que se colocan unas piezas a modo de pinzas que salen hacia el exterior. Esta estructura provoca visualmente un efecto de líneas verticales que recorren el edificio. Ya en este momento Massieu propuso una de sus soluciones más interesantes, los callaos de playa para el recubrimiento, pero no fue posible ante la negativa de los propietarios.

Al principio quería poner los callaos, pero no pude. Quise usar piezas de cerámica similares a las que se situó en los elementos de hormigón que separan a los balcones, en otros tonos y con bajorrelieves para crear juegos de color. Pero excedían el presupuesto. Así que finalmente opté por cubrir los paños de los balcones con componentes de hormigón que repetían la forma del octógono, que aparecía en los ceniceros del interior del edificio y en las lámparas de la planta baja²⁶.

El edificio se coronó cerrando las dos últimas plantas con ventanales que se retranquean y avanzan en oposición a la disposición de los pisos inferiores, generando la sensación de movimiento.

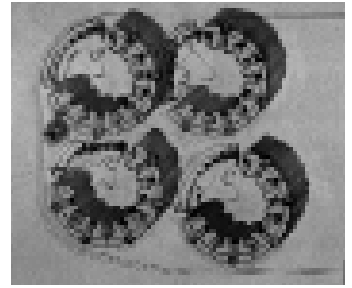
Desgraciadamente, este edificio a pesar de sobrevivir al paso del tiempo, no ha superado las sucesivas reformas a las que ha sido sometido por sus diferentes propietarios, que en ningún caso han respetado la concepción original del arquitecto. Hoy el hotel mantiene su función y su esencia, pero no conserva la totalidad de sus elementos diferenciadores.

HOTEL Y APARTAMENTOS D. PEDRO

Será en 1967 cuando Pedro Massieu logre materializar su solución más llamativa.

Recuerdo que utilicé el callao por primera vez en una cueva de Lanzarote y lo usé como pavimento. En la parte superior coloqué muros de piedras como los que se usan en las gerías, para proteger las plantas que se colocaron dejando caer sus ramas hacia abajo, así las protegía del viento y evitaba que pudieran acercarse extraños...²⁷.

En el conjunto de hotel y apartamentos Don Pedro, Massieu lleva esta idea hasta sus límites más expresivos, a través de la integración en el paisaje bajo su particular prisma funcional. El proyecto inicial incluía la creación de un conjunto de apartamentos y un hotel situados en una misma parcela de la zona turística de Maspalomas, en el sur de Gran Canaria. El arquitecto propone la creación de cuatro grupos con veinte apartamentos cada uno, distribuidos en dos plantas, que contarían con piscina propia y zona de tiendas. Como en la Gería, cada grupo de sitúa en oposición a los vientos dominantes, formando abrigo para la zona abierta de la piscina. El conjunto se completaba con un hotel que, siguiendo el mismo esquema, alcanzaría las ocho plantas. Todo el



Apartamentos Don Pedro. proyecto inicial del conjunto de 4 grupos de apartamentos, 1967.

26. Ibidem.

27. Ibidem.

Apartamentos Don Pedro. Primer grupo de apartamentos construidos y cimentación del segundo grupo.



complejo se rodeaba con zonas verdes y las cubiertas de los apartamentos estaban formadas por jardines para hacer más agradables las vistas desde el hotel. El conjunto se realizaría con encofrado perdido, recubierto de callaos de playa. Pero tan sólo se realizó un grupo de apartamentos.

Todo el mundo creía que utilizar el callao de esta forma resultaría carísimo, pero sin embargo se utiliza habitualmente mezclado con el mortero para la cimentación.

Las formas del edificio eran curvas y resultaba complicado enfocar esas paredes y pintarlas sin que quedaran amaneradas; la luz crearía un claroscuro muy exacto. Con el callao de playa el claroscuro queda disimulado y si la pared no es perfecta, no se ve. Como lo realizaron auténticos artesanos, iban a una velocidad increíble, porque estaban acostumbrados a utilizarlos en las casas de los barrios de pescadores, como pavimento, mezclándolos con losetas. Pero nadie los había utilizado de esa forma y resultó que al ir colocándolos, el edificio iba ganando. Fue una gran maniobra.

El hormigón estaba muy bien hecho con encofrado perdido y además esta solución no requiere exigencias porque resulta que una vez colocado, el coste se reduce a la ejecución porque el callao es eterno. Eso lleva así desde el año 67 y no se ha caído ni uno²⁸.

Esta solución resultó un éxito ya que por la disposición de las piedras, que quedaban situadas sobre una zona de hormigón en la que se apoyaba la primera fila del recubrimiento, y anticipándose a las posibles grietas originadas por el peso o por los cambios de temperatura entre las caras del callao, se utilizaron piezas que por sus pequeñas dimensiones se distribuían con huecos entre ellas. A la vez, el callao, el mortero y el hormigón ejercen como un perfecto aislante para las altas temperaturas que se alcanzan en esta zona durante los meses de verano, conservando una temperatura muy agradable en el interior. Incluso para el mantenimiento posterior del edificio, el callao fue una gran solución, ya que tan sólo es necesario pulverizarlo con agua para se desprenda el polvo acumulado.

Sin embargo, esta solución fue precisamente la que impidió que Pedro Massieu finalizara este proyecto ya que el ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana prohibió que se recogieran los callaos en la costa sureña por miedo a que se produjera algún cambio en el ecosistema. Paralizándose el proyecto

28. *Ibidem*.



Apartamentos Don Pedro. Zona interior. Detalle del hormigón recubierto por callaos de playa.

cuando ya estaban finalizados los procesos de cimentación del segundo grupo de apartamentos. Finalmente el conjunto fue acabado por otro arquitecto que reinterpretó la idea original, con un resultado totalmente distinto.

La producción de Massieu, se define por su especial forma de ver el espacio, su distribución, las formas, su integración en el paisaje y su dedicación absoluta por el detalle. Su obra enlaza con el organicismo italiano y el funcionalismo internacional. Y toda su evolución se basa en una mirada continua a la naturaleza.

Si tu observas la naturaleza, dime qué cosas rectas hay. Es una deformación mental el reducirlo todo al cubo. El cubo está dentro de las piedras como una millonésima parte de la unidad. Es el origen de las fuerzas que dominan a ese material y que le dan formas elementales como el cubo, el tetraedro, etcétera. Pero el resto, es curvo²⁹.

29. Ibidem.

LA LIBRETA DE LABAYEN Y AIZPURUA. UN ANTECEDENTE DE LA INFLUENCIA ALEMANA EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

José Ángel Medina Murua*

Hablar de la influencia de los modelos alemanes en la arquitectura española de postguerra lleva consigo el peligro de relacionar ambos mundos únicamente en base a un contexto político. Es evidente que la arquitectura extranjera que se publica entonces en la *Revista Nacional de Arquitectura* tiene una vertiente política muy interesada; sin embargo, más allá del ‘hermanamiento’ político entre España y Alemania, la influencia de la arquitectura germana en España hunde sus raíces en una relación históricamente más compleja.

No es repentino, en fin, el interés despertado por la arquitectura alemana en la postguerra española. Sin ir más lejos, Julián Laguna, Presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, con motivo de la exposición *La arquitectura Alemana, hoy*, organizada en colaboración con el Bund Deutscher Architekten en mayo de 1956, describe así esta relación: “Es tradicional —escribe— la influencia científica alemana en los medios españoles. En Arquitectura, Urbanismo y técnica de la Construcción, todos los Arquitectos de nuestro país han seguido siempre con todo interés los avances de los colegas alemanes”¹.

Sin embargo, no es necesario indagar demasiado en esa tradición histórica de la influencia científica alemana en España para fundamentar estas relaciones; y basta remontarse unos pocos años atrás, a los últimos años de la década de los veinte y primeros de los treinta, para corroborar la presencia germana en el panorama cultural español, y en concreto en el arquitectónico.

En este sentido, a la hora de situar los límites de esta influencia, el análisis de la relación que los arquitectos Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurua mantienen con el mundo arquitectónico alemán resulta elocuente, fundamentalmente por dos razones. Por un lado, por su condición de miembros del GATEPAC, que los convierte ante los ojos de los colegas españoles en difusores de “la semilla de Le Corbusier” en España². Y por otro, por su peculiar situación en el seno del Grupo como conciliadores e intermediarios de los subgrupos —Grupo Este y Grupo Centro—, considerados tradicionalmente como el grupo que trabaja y el que no, respectivamente. La visión de ambos aspectos, demasiado manida por una interpretación oficial, puede ser susceptible de una nueva mirada bajo el análisis de las influencias a las que esta cooperativa de arquitectos estuvo expuesta. Es decir, el hecho de desenrañar las fuentes de las que estos arquitectos se surtían, puede aclarar en gran medida la verdadera dimensión de su actividad, al tiempo que enriquece su relectura.

* El autor de este trabajo está becado por el Gobierno vasco, a través del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

1. *La Arquitectura Alemana, hoy*. Prólogo al catálogo de la Exposición Organizada por el Bund Deutscher Architekten en Colaboración con el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Av. Calvo Sotelo, 20, Madrid. Del 18 al 31 de mayo de 1956.

2. Cfr. Conversaciones con Luis Gutiérrez Soto, entrevista realizada por Carlos de Miguel y Juan Daniel Fullaondo en *Nueva Forma*, noviembre de 1971.

Portadas de AC y *Das Neue Frankfurt*.



Casetas del GATCPAC, Hans Poelzig y ejemplo de viviendas desmontables de Otto Barning.



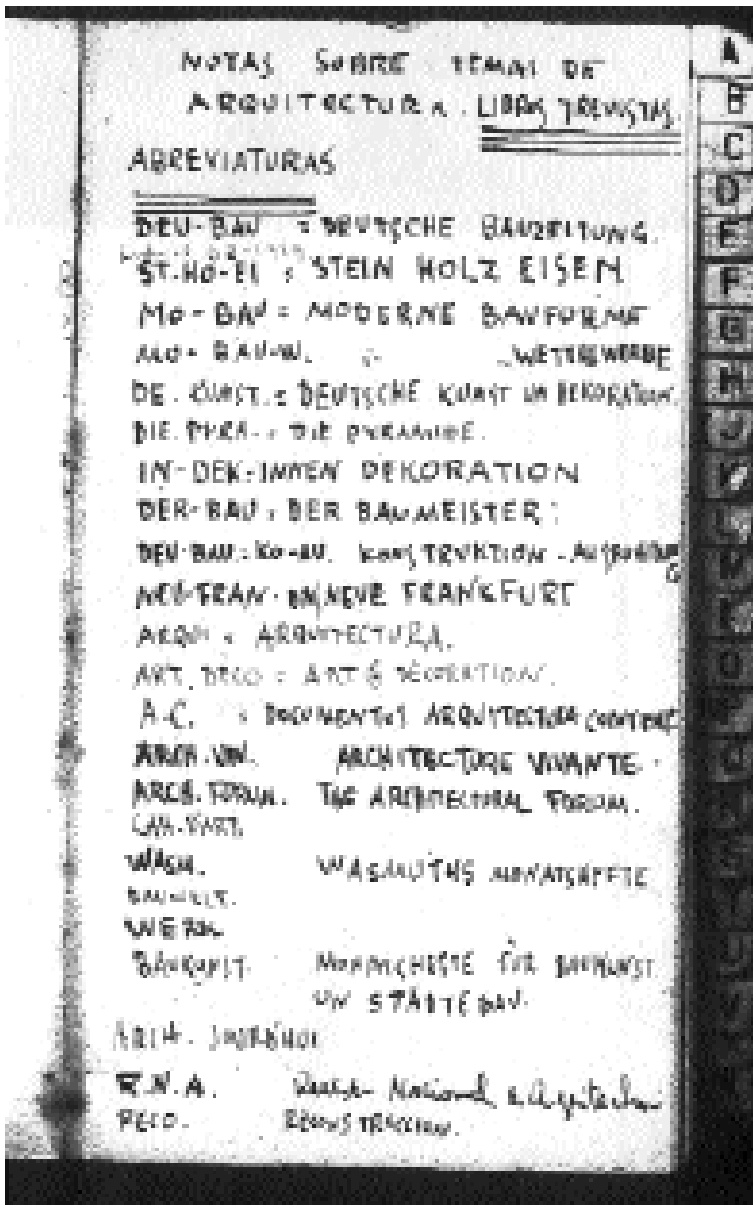
En cuanto a Labayen y Aizpurua, lo que los relaciona con la arquitectura alemana va más allá de las relaciones coyunturales que ambos arquitectos mantienen con el país germano. La estrecha vinculación de Labayen con el mundo alemán a través de la industria papelera familiar —sus viajes a Alemania serán frecuentes y su conocimiento de la arquitectura alemana es de primera mano³— así como la relación que Aizpurua entabla con los arquitectos alemanes en su primer encuentro con el CIRPAC en la reunión Basilea en 1929⁴ —allí conoce a Ernst May, Marcel Breuer y Hugo Häring entre otros—, no son sino el punto de partida de su relación con el país centroeuropeo. De la misma manera, su pertenencia al GATEPAC también es otro punto de partida de su condición germanófila. De hecho, no se puede olvidar la deuda del grupo español con el mundo alemán. El parecido del diseño de *AC*, la revista del GATEPAC, con la publicación *Das Neue Frankfurt* es tal que incluso al propio Aizpurua⁵ le parece exagerado. Asimismo, existen proyectos dentro de la obra del GATEPAC que ponen de relieve la especial cercanía que su actividad tiene con respecto del mundo alemán. Es el caso, por ejemplo, de la caseta desmontable que el GATCPAC realiza en 1932, como parte del proyecto de la Ciutat del Repòs i Vacances, cuyo parecido con la caseta ‘Week-end’ desarrollada por el arquitecto alemán Hans Poelzig en 1927, o con las casas desmontables de Otto Barning de 1932, resulta revelador⁶.

No obstante, el seguimiento de todas estas vicisitudes constituiría una línea de trabajo que nos aleja del objeto de esta comunicación, que no es otro que el análisis de una libreta de trabajo.

La libreta en cuestión es un cuaderno de notas que los arquitectos manejaban en su estudio. Es de esos que tienen las hojas ‘numeradas’ con letras para ordenar su contenido alfabéticamente, como una agenda. A pesar de sus modestas dimensiones, 100 por 65 milímetros, el contenido es un tesoro porque en el interior podemos encontrar casi mil referencias de ejemplos de arquitectura de finales de los años veinte y de la primera mitad de los treinta.

El cuaderno lleva el título de “Notas sobre temas de Arquitectura. Libros y revistas” aunque en realidad las notas sólo se refieren a revistas. Bajo el título se encuentran las abreviaturas de los nombres de las revistas, “DEU-BAU = Deutsche Bauzeitung”, “ST-HO-EI = Stein Holz Eisen” y alguna más. En el res-

Primera página de la libreta.



3. Entrevista con José Ramón Calparsoro, 2 de enero de 2004, Madrid.

4. Cfr. MUMFORD, Louis. The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. En el capítulo 1, CIAM, 1928-1930, p. 27. En la reunión participarán Aizpurua, Bourgeois, Breuer, Le Corbusier, May, J. Frank, Häring, Sartoris, Schmidt, Steiger, Syrkus y Vallejo.

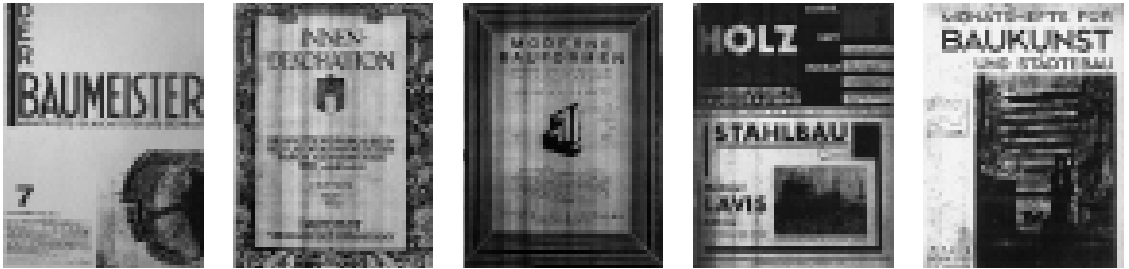
5. Carta de Joseph Torres Clavé a Luis Vallejo, 3 de junio de 1931. Archivo GATEPAC, COAC, Barcelona. Existe cierto debate sobre si es apropiado que AC se parezca tanto a *Das Neue Frankfurt*, y así se pronuncia Torres Clavé al respecto: "(...) Así que hayas recibido la revista te agradeceré nos comuniqués los defectos que encuentres para tenerlo en cuenta en los próximos números. A Mercadal y Aizpurua les ha parecido bien, sólo que la encuadran demasiado parecida a *Das Neue Frankfurt*". En la respuesta de Vallejo a Torres Clavé en carta de 11 de junio de 1931, Vallejo responderá: "(...) por lo que al parecido con *Das Neue Frankfurt* se refiere no creo debemos preocuparnos, pues encuentro que es un buen modelo a copiar. El contenido será necesariamente distinto y eso es bastante".

6. GATEPAC (Grupo Este), Caseta desmontable para playa-casa para el fin de semana (Week-end), en AC n. 7. POELZIG, H., Wochenendhaus, Berlín, en *Deutsche Bauzeitung*, 1927. BARTNING, O., Viviendas Desmontables, en *Wasmuth Monatshefte Für Baukunst Und Stadtebau*, julio, 1932.

7. La relación completa de las revistas citadas en la libreta por países son las siguientes; Alemania: *Bauwelt*, *Das Neue Frankfurt*, *Die Kunst*, *Der Baumeister*, *Deutsche Bauzeitung*, *Die Lebendigestadt*, *Die Pyramide*, *Innen Dekoration*, *Moderne Bauformen*, *Stein Holz Eisen* y *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Stadtebau*. España: *Documentos de Actividad Contemporánea*, *AC*, *Arquitectura*, *Nuevas Formas*, *Obras* y *Revista Nacional de Arquitectura*. Francia: *Architecture d'aujourd'hui*, *Architecture Vivante*, *Art & Decoration* y *Cahiers d'Art*. Estados Unidos: *The Architectural Forum*. Inglaterra: *House and Garden*. Bélgica: *La technique des Travaux*. Suiza: *Werk*.

to de las hojas del cuaderno se anotan propiamente las referencias: en la 'S', "Seminario en Baviera MO-BAU (Moderne Bauformen) 1929 abril", e la 'V', "Viviendas en Berlín WASM (Wasmuths Monatshefte) 11-1932, y así hasta 672 reseñas que recorren los años comprendidos entre 1928 y 1944.

De las veintiséis revistas citadas en el documento, casi la mitad —once— pertenecen a editoriales alemanas cuya relación es la siguiente: *Bauwelt*, *Das Neue Frankfurt*, *Die Kunst*, *Der Baumeister*, *Deutsche Bauzeitung*, *Die Lebendigestadt*, *Die Pyramide*, *Innen Dekoration*, *Moderne Bauformen*, *Stein Holz Eisen* y *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Stadtebau*.



Muestra de portadas de revistas alemanas.

Asimismo, aunque la presencia alemana en el cómputo general de las revistas que se citan en la libreta no llega a la mitad, tomando en cuenta todas las referencias, las procedentes de las revistas alemanas asciende a un 65 por ciento de los ejemplos totales apuntados⁸. Por consiguiente, si analizamos cuáles son las revistas que más referencias acumulan nos encontramos con que de las cuatro más citadas, tres corresponden a publicaciones alemanas⁹.

Además, si nos atenemos a la ubicación de cada proyecto, la mayoría de los proyectos extranjeros apuntados también pertenecen a ejemplos sites en Alemania; en concreto 277, frente a los 81 recogidos de la geografía suiza y 45 de EE.UU. Esto es, la hegemonía de la presencia germana es absoluta a todos los niveles en la libreta.

Por otro lado, resulta también significativo el análisis de estas reseñas observándolo en función de los años de registro. Es decir, si se atiende al momento en que se toman las notas, los años de mayor intensidad ‘catalogadora’ son los comprendidos entre 1929 y 1933, con un promedio superior a cien anotaciones por año¹⁰. Cada uno de esos años tiene dos o tres revistas protagonistas en la confección de la libreta. 1929 será el año de *Moderne Bauformen*, *Deutsche Bauzeitung*, *Der Baumeister* y *Stein Holz Eisen*. La libreta en 1930 se nutrirá casi exclusivamente de *Der Baumeister* y de *Moderne Bauformen*. En 1931 la protagonista volverá a ser *Moderne Bauformen* junto con *The Architectural Forum* y en 1932 serán *Wasmuth Monatshefte* y *Bauwelt* las que sumen más citas. Finalmente, en 1933, otra revista alemana —*Der Baumeister*— será la que más notas sume¹¹. En los años en que hay más registros se ‘consumen’ casi exclusivamente revistas alemanas.

A partir de 1934 las anotaciones decaen sensiblemente, ya que este año apenas cuenta con 51 y el número de revistas citadas —*Moderne Bauformen*, *Der Baumeister* y *Das Werk* son las que más aparecen— disminuye con respecto a los años anteriores. De igual manera, 1935 solamente cuenta con 32 citas y 1936 con 11. El número de títulos de revista nombrados cada año sigue descendiendo¹².

En septiembre de 1936, Aizpurua muere en trágicas circunstancias en San Sebastián. Labayen mantendrá la inercia catalogadora durante unos pocos años más aunque con una intensidad menor. Evidentemente, en este contexto, es fácil comprobar que la libreta ha perdido su sentido. A pesar de que los años 1939 y 1940 presentan 7 reseñas cada uno, y 1941 cuenta con 20 —el año de postguerra con más citas en la libreta—, nada tiene que ver éstos con los primeros años de catalogación. Los años 1942, 1943 y 1944 apenas recogen, entre los tres, poco más de 20 ejemplos. Además, la media de revistas consultada por

8. El número total de referencias en la libreta es de 672, de las cuales 435 se extraen de publicaciones alemanas.

9. Las revista que más referencias aglutinan son: *Moderne Bauformen*, 177; *Der Baumeister*, 98; *Architectura*, 95; *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 49; *The Architectural Forum*, 38; *Bauwelt y Werk*, 30; *Art & Decoration*, 23; *Stein Holz Eisen*, 22; *Deutsche Bauzeitung e Innen Dekoration*, 19; *Das Neue Frankfurt*, 11.

10. Las anotaciones que se recogen en cada uno de estos años son los siguientes: 1929, 104 citas; 1930, 111 citas; 1931, 103 citas; 1932, 100 citas y 1933, 89 citas.

11. Las revistas más citadas entre 1929 y 1933 son las que siguen. 1929: *Moderne Bauformen*, 20 citas; *Deutsche Bauzeitung*, 19; *Der Baumeister*, 18 y *Stein Holz Eisen*, 15. 1930: *Der Baumeister*, 37 citas y *Moderne Bauformen*, 31. 1931: *Moderne Bauformen*, 33 citas y *The Architectural Forum*, 25. 1932: *Wasmuth Monatshefte*, 30 citas y *Bauwelt*, 24. 1933: *Der Baumeister*, 20 citas.

12. El número de revistas nombradas en la libreta entre 1929 y 1936 es el siguiente. 1929: once revistas; 1930: doce; 1931: once; 1932: diez; 1933: 8; 1934: 7; 1935: cinco; 1936: tres revistas citadas.

año no supera el par. Los títulos correspondientes a este tiempo son *Architettura*, *House and Garden*, *Reconstrucción* y *RNA*. La única representante alemana es *Moderne Bauformen*. Por lo tanto, parece lógico pensar que la manufactura de la libreta acompaña, en realidad, la trayectoria profesional de Labayen y Aizpurua comprendida entre 1929 y 1935.

Por lo que se desprende de estos datos, resulta asombroso comprobar el elevado número de publicaciones consultadas en ese período de mayor intensidad. Entre 1929 y 1933, el número de revistas consultadas que la libreta recoge al año varía entre ocho y doce títulos. En total, durante los 5 años, son 21 los títulos de revistas diferentes de las cuales se extraen cada mes las anotaciones que engordan la libreta. Como la mayoría de las publicaciones son mensuales, los arquitectos consultan en ese período, al menos, 240 ejemplares de revistas al año. Esto es, 1.200 ejemplares. O dicho de otra manera, dos revistas cada tres días durante los cinco años comprendidos entre 1929 y 1933. Todo ello sin tener en cuenta las revistas consultadas que no se incluyen en la libreta. Sin duda, un dato escalofriante si se traslada al contexto de aislamiento cultural español acerca del que tanto se ha especulado¹³.

672 NOTAS, 986 EDIFICIOS, 538 ARQUITECTOS

En cuanto al contenido más específico, la libreta recoge más de 600 notas sobre artículos y edificios distribuidos entre 120 temas arquitectónicos. Considerando que a cada cita le corresponde, a veces, más de un edificio, los ejemplos de arquitectura resultantes son casi mil —986 concretamente— de los cuales el 70 por ciento corresponde a ejemplos alemanes¹⁴.

El tema más repetido es el de la vivienda, con 167 ejemplos; y agrupa las tipologías especificadas como ‘casas de campo’, ‘casas de fin de semana’, ‘casas económicas’, ‘casas’ y ‘viviendas’. Después, el más reiterado es el de los edificios destinados a un uso educacional. Entre escuelas, institutos y universidades, las muestras que se reúnen son 141. La arquitectura dedicada al deporte, tema trascendental en Aizpurua, cuenta con 54 ejemplos contados entre estadios, piscinas, baños y clubes de deporte. Se presta una especial atención a los templos, con 52 construcciones recogidas; y a las fábricas, con 51. Los siguientes temas más reiterados son los de hospitales y sanatorios, con 42 casos, los cines y teatros, con 39, y finalmente los hoteles, con 29.

Cabe destacar, por otro lado, la vasta muestra de artículos —78 en total— que la libreta recoge. Sin duda, este es un claro exponente de la condición teórica que los arquitectos pretenden asumir, ya que ambos dominan suficientemente los idiomas alemán, francés e inglés. Aunque los títulos son muy variados, los temas más repetidos son, de nuevo, escuelas y grupos de viviendas. Asimismo, se recoge un considerable número de artículos dedicados al interiorismo, con títulos como muebles metálicos, bares, cocinas, viviendas y aparatos luz, entre otros.

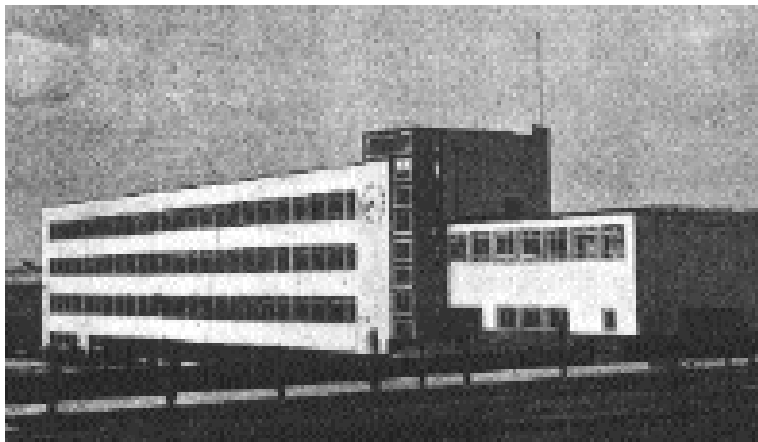
De entre la gran muestra de arquitectos que aparecen en la libreta, el autor con más obra reseñada es M. Elsaesser con 8 citas. Le siguen en el ranking Arniches y Domínguez, Walter Gropius, Dominikus Böhn y Otto Rudolf Salvisberg con 7. Después, García Mercadal, Gutiérrez Soto, Otto Zolinger, Emil

13. A este respecto Carlos Flores afirma que "durante el primer cuarto de siglo XX la arquitectura española estuvo desconectada no sólo del movimiento iniciado en Europa en busca de una nueva poética sino incluso respecto al propio ambiente español en que habría de desarrollarse". (FLORES, Carlos, "Mercadal y la Generación de 1925", en *Arquitectura Española Contemporánea*, Aguilar, Bilbao, 1961).

14. Los ejemplos, en su totalidad, ascienden a 986 edificios. 640 están sitos en Alemania.



Escuelas en Römerstadt (M. Elsässer), en *Stein Holz Eisen*, n. 33, 1929.
Casa en Zürich (O. Zolinger), en *Innen Decoration*, n. 3, 1932.



Fahrenkamp y Paul Bonatz con 6. S. Bischof, Regino Borobio, Otto Haesler y B. Fuchs alcanzan las 5 obras anotadas. Con 4 referencias en la libreta se encuentran Dyrssen & Averhoff, Holabird & Root, Mebes & Emmerich, Ernst May, Le Corbusier, Riphad & Grod, Fritz Schumacher y W. Schütte además de los representantes españoles Felipe López Delgado, Luis Moya y Amós Salvador.

Con 3 citas aparecen Abraham & Le Mème, H. Amsinck, A. Arneberg, Brickmann & van der Vlugt, H. Burnham, J. Duiker, J. Kamps, Emil Kaufmann, Kellermuller & Hofmann, L. Kozma, E. Kruger, J. W. Lehr, H. Mehrrens, Hannes Meyer, A. Meili, M. Muñoz Monasterio, H. Reissinger, L. Ruff, Wach & Rosskotten y P. Wolf.

Finalmente, el número de arquitectos y equipos citados 2 veces asciende a 60, entre los que se encuentran Artaria & Schmidt, Eric Gunnar Asplund, Otto Bartning, Peter Behrens, Marcel Breuer, K. Gutschkow, C. Holzmeister, W. Kreis, Eric Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Manuel Sánchez Arcas, Bruno Taut, Max Taut, Heinrich Tessenow y Secundino Zuazo. El resto correspondería a los citados una sola vez, que son, 436 arquitectos.

En definitiva, la suma total de arquitectos incluidos en la libreta asciende a 538 arquitectos, de los cuales 350 son alemanes. En este sentido, resulta sorprendente comprobar que, en tan variada muestra de arquitectura, tan sólo un 2 por ciento de la muestra repiten mención más de 4 veces.

Cabe señalar que, en realidad, los arquitectos no se citan propiamente en la libreta. Más bien, son sus obras las anotadas. Esto es, aunque existen contadas ocasiones como ‘baños Zolinger’ o ‘Templo Böhn, Dominikus’ en los cuales se especifica el nombre del autor en la nota, la cita se señala simplemente en función de la tipología.

Por lo tanto, por un lado, cabe descubrir la abrumadora presencia de arquitectos alemanes en la muestra y entre los arquitectos más citados de ella. Por otro, hay que constatar que la libreta no parece perseguir a ningún personaje en concreto, ni se hace especialista en la obra de ninguno de los ‘grandes’, a pesar de que muchos de ellos aparecen en casi todas las publicaciones de la

época. La propia configuración de la libreta, donde se omiten los nombres de los arquitectos, avala esta hipótesis. En las notas, la única palabra que adjetiva la obra es la procedencia. Es decir, ‘Baños-Suiza’ o ‘Casa-Hamburgo’, como si se tratara de la firma de los proyectos de los miembros del GATEPAC: ‘Escuelas-Grupo Norte’.

En este sentido, resulta significativo que les interesara la obra al margen del autor, como si se tratase de una muestra anónima del panorama arquitectónico: una muestra del oficio de los colegas vecinos sin —aparentemente— ninguna pretensión de establecer jerarquías entre los seleccionados.

¿MOVIMIENTO MODERNO?

Las hipótesis dirigidas a explicar el porqué de la libreta son variadas. Por un lado, cabe la posibilidad de considerarla un tamiz que decanta los ejemplos más acordes al pensamiento arquitectónico de Labayen y Aizpurua. El gran número de revistas consultadas obligaba a programar el estudio de la documentación con el fin de un optimizar su procesamiento y, por lo tanto, a organizar —como hace también Sartoris— una especie de “síntesis panorámica”¹⁵. Por otra parte, la aparición de imágenes de edificios fotografiados directamente de las revistas por el propio Aizpurua, contrastado con el análisis de la correspondencia cruzada entre el Grupo Norte y el Grupo Este, inducen a pensar que el documento podía estar destinado a reunir material para su publicación en la revista que editaba el GATEPAC. Las obras catalogadas ilustrarían, muy probablemente, trabajos confeccionados por el grupo Norte para *AC*¹⁶. Del mismo modo, las imágenes captadas de las revistas se convertían en diapositivas para ilustrar conferencias o exposiciones. Pero, además, por lo que se deduce de varias misivas de Aizpurua al Grupo Este, es posible incluso sostener la hipótesis de que la finalidad de los proyectos recogidos en la libreta fuese la edición de una revista nueva que —en palabras de Aizpurua— podría parecerse a la que “editaba PLANS en su último enfoque [...], una cosa más económica y muy pura, de un purismo exagerado”¹⁷.

La posibilidad de imaginar ‘otro’ *AC* remite a la intención de no pasar por alto arquitecturas hasta ahora ‘al margen’ e incorporarlas a nuevas interpretaciones a propósito de lo que fue el GATEPAC y el comienzo de la modernidad en la arquitectura en España. Al mismo tiempo, pone de manifiesto una difusión teórica enormemente rica y compleja en el interior del grupo, que se ha visto eclipsada por el testimonio material que nos han dejado las páginas de *AC*.

En resumidas cuentas, la libreta muestra una visión enormemente plural, con multitud de respuestas ante la encrucijada de la modernidad en la que se encuentra la arquitectura de finales de los veinte y mediados de los treinta. Resulta curioso comprobar cómo la mirada de dos integrantes del GATEPAC pudo llegar a abarcar un campo de visión tan extenso, sobre todo a la vista de la inercia histórica de interpretaciones como la de Carlos Flores, cuyo único ‘pero’ al GATEPAC consistía en presentar al grupo como un colectivo de jóvenes cuya arquitectura era “consecuencia de una lecorbusierización”¹⁸.

El contenido de la libreta contradice la visión uniformadora que la crítica oficial ha ejercido sobre los acontecimientos de este periodo. Hace tiempo que



Escuela Técnica en Zürich (O. R. Salvisberg), en *Moderne Baurformen*, n. 2, 1936.

15. "Sintesi Panoramica dell'Architettura Moderna" será el subtítulo de la obra de Alberto Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*. Industrie Grafiche Italiane STUCCHI (S.A.). Via S. Damiano 16, Milano, 1932.

16. A este respecto, los datos arrojados de la investigación están enmarcados en el desarrollo de la tesis doctoral del firmante, en la cual se amplían los datos facilitados.

17. Carta del 17.10. 1933 de J. M. Aizpurua a J. Torres Clavé, continuación de la carta del 28.9.1933.

18. Cfr. FLORES, Carlos. "Arquitectura Española Contemporánea". Aguilar S. A. Ediciones, Bilbao, 1961.

la crítica más atenta viene denunciando que esta visión “ha inducido a algunos historiadores a formular una línea coherente de desarrollo de la arquitectura moderna [...]. Esta línea de desarrollo, inicialmente trazada por Nikolaus Pevsner en 1936 en su *Pioneros del Movimiento Moderno*, de William Morris a Walter Gropius, ha permanecido, a pesar de variaciones y ajustes, esencialmente inalterada hasta hoy, aunque muchos han señalado la necesidad de verificar esa unidad de objetivos y lenguajes que se ha venido incluyendo genéricamente en la fórmula Movimiento Moderno”¹⁹.

En definitiva, el documento pone de relieve la especial atención que Labayen y Aizpurua prestaban a lo que ocurría en el panorama arquitectónico germano. Que esta relación se pueda hacer extensible al ámbito del GATEPAC, o al resto de los arquitectos españoles de mayor prestancia, es un asunto enormemente interesante para el estudio de los inicios de la arquitectura moderna en España, dados los vínculos que arquitectos como Lacasa, Mercadal, Subirana o Zuazo —entre otros— mantuvieron con el mundo alemán.

En este sentido, si la relación de la arquitectura española con la cultura germana parecía tener cierta importancia, el gran número de edificios procedentes de Alemania apuntados en la libreta —y por lo tanto, el caso concreto de Labayen y Aizpurua— sugiere una profunda filiación de su experiencia con respecto de la arquitectura alemana de la época, que merece mayor atención al tiempo que permite nuevas interpretaciones de nuestra primera experiencia de la modernidad según códigos ajenos a la simple lecorbusierización.

19. CIUCCI, Giorgio. "The Invention of the Modern Movement", en *Oppositions*, n. 24, primavera, 1981.

LA VIVIENDA MÍNIMA EN RAFAEL DE LA HOZ. EJEMPLOS EXTREMOS

Pablo Rabasco Pozuelo

Cuando hablamos de vivienda mínima en España trazamos necesariamente una barrera colocada en 1954, en la norma aprobada el 15 de julio. En esos momentos el INV se convierte en el director de orquesta de una trama de prototipos de vivienda mínima que viene a converger en este punto. Igualmente, cuando tratamos este tema recurrimos a las aportaciones de Rafael de la Hoz, especialmente al proyecto de cincuenta viviendas del 'Grupo San Francisco Solano', realizado en Montilla en septiembre de 1956, como parte trascendental e impulso posterior de la referida norma.

Pero si bien parece que tenemos establecido un punto de partida, una cota cero localizada y comprendida, podemos entender igualmente que el proceso fue más amplio, y que dependiendo de los ámbitos de actuación vio modificada su trascendencia, que no su realidad. Este proceso de simplificación sabemos que había comenzado desde aportaciones y movimientos basados en los debates y congresos de los últimos años de la década de los cuarenta, en algunas publicaciones ciertamente influyentes y en la práctica de los concursos planteados en 1949 en el ámbito de la *V Asamblea Nacional de Arquitectos*, asamblea que venía a recoger las aportaciones de los debates planteados también en el ámbito internacional¹.

Pero hubo otra arquitectura social que vio modificada su temporalidad, demostrando que el sentido perdurable de una obra no hace referencia directa a la realidad anticipada de ésta:

De los estudios realizados sobre la imponente colección de casas prefabricadas hay que sacar dos conclusiones. Primera, como ya se ha observado anteriormente, que todavía continúan utilizándose, y algunas de ellas datan de la Segunda Guerra Mundial. Y es importante fijarse en la expresión 'casas provisionales', que son palabras que pertenecen al lenguaje de los políticos, de los vendedores hábiles y, desgraciadamente, de algunos funcionarios de socorro².

El hecho es que a partir de estos primeros años de la década de los cincuenta hubo dos tendencias reales y con una importancia trascendental para la evolución de la arquitectura de la vivienda en España, y que ambas tendencias presentaron aportaciones de carácter internacional, bien desde Italia o Alemania, bien del mundo anglosajón, especialmente de los Estados Unidos. Igualmente, en estas dos tendencias hubo un claro protagonista, Rafael de la Hoz Arderius, que ciertamente llega a plantearlas como una unidad, sin más diferencias que las surgidas desde la propia disciplina.

1. Sobre el proceso de debate, congresos y concursos podemos consultar la completa bibliografía aportada por Carlos Sambricio, ver; "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: El debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta", en *Ra, Revista de Arquitectura*, n. 4, diciembre de 2000. Y AAVV. *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*. Ed. Ministerio de Fomento, CES y Ayto. de Madrid, Madrid, tomo II, 2003. Sobre textos influyentes publicados en este período ver DE PRADA, M. "La vivienda mínima en la España de posguerra. Desde el 'Existenzminimum' al hogar", en *Arquitectura*, n. 301, 1995, donde se hace especial hincapié a la influencia del texto de Klein; "El más importante de estos intentos fue la publicación por la RNA del artículo "Contribución al problema de la vivienda": una traducción al trabajo de Alexander Klein "Probleme des Bauens", realizada y publicada un año antes (1947) por la *Revista Nacional de Arquitectura* de Buenos Aires."

2. DAVIS, I. *Arquitectura de emergencia*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 139.

Si en las propuestas que nos llevan a la Ley de 1954 observamos un proceso de aceptación de su formalidad por parte de las instituciones del franquismo, y a través de conceptos económicos que no atañen a los valores ni a los parámetros de la arquitectura contemporánea, en la línea de la provisionalidad no será necesario este paso³. La aceptación sugiere entendimiento, y con los proyectos de carácter temporal no se produce ni es necesario. La comodidad y la indiferencia de las instituciones hacen que este proceso perdure en el tiempo, convirtiendo el entendible proceso de anulación ante la incomodidad de este tipo de arquitectura, en un verdadero problema de estética y de entendimiento urbano.

3. SOLÁ MORALES, I, "La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)", en *Arquitectura*, n. 199, 1976, pp. 18-30. El autor señala cómo se da en estos momentos una reinterpretación de los principios de la arquitectura moderna, que "...por otra parte, no es simplemente la típica anomalía española, sino más bien una entre muchas de las reinterpretaciones, críticas y revisiones, que en las décadas de los cuarenta y cincuenta van a producirse en Europa en torno a los axiomas del llamado racionalismo, no ya como poética formal sino, sobre todo, como procedimiento productivo". El caso es que el procedimiento productivo se convierte en poco tiempo en una variante formal típica de los regímenes fascistas europeos.

4. "1ª Reunión de Arquitectos de la Obra Sindical del Hogar" en *Hogar y Arquitectura*, n. 11, 1957, pp. 32-36.

5. Consultar B.O.E. de 3 de enero de 1956. Entre otros artículos publicados, destacan: "Concurso para construcción de viviendas experimentales convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda" en *Hogar y Arquitectura*, n. 2, 1956, pp 15-16. "Concurso de viviendas experimentales" en *Hogar y Arquitectura*, n. 12, 1958. "Primer concurso de viviendas experimentales" en *Revista Nacional de Arquitectura*, enero 1958, pp. 1-13. DE MIGUEL, C. "Viviendas Subvencionadas", en *Arquitectura*, n. 8, 1959. SAÉNZ DE OÍZA, F. "Viviendas experimentales", en *Arquitectura*, n. 2, 1959.

6. SAMBRICIO, C. "De la arquitectura del nuevo Estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta" en *Revista de Arquitectura*, n. 4, 2000, pp. 75-90. FISAC, M. "Viviendas en Cadena", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 109, 1951. Ver también; ARQUER SOLER, F. *Miguel Fisac*. Edit. Pronaos, Madrid, 1996. En su página 56 vemos las Viviendas en cadena y en la 110 las Viviendas Experimentales de renta limitada realizadas en Puerta Bonita, Madrid, en 1956.

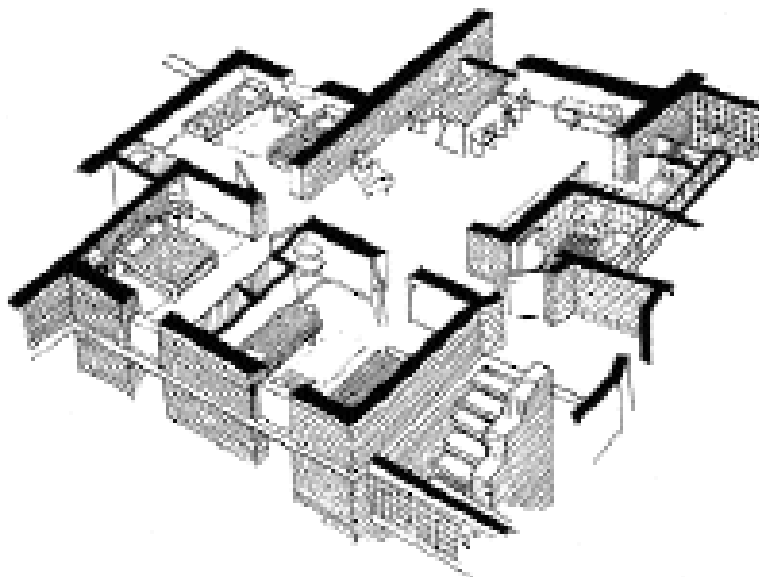
7. El proyecto del Grupo de 50 viviendas San Francisco Solano se presenta en Septiembre de 1956. Rafael de la Hoz será contratado como director de obra un 4 de octubre de ese mismo año. El concurso de contrata se publica en el B.O.E. de 19 de octubre de 1956, n. 293, donde se especifica que las viviendas se acogen a los beneficios de viviendas de renta limitada de 15 de julio de 1954, el reglamento para su aplicación y los decretos-leyes de 14 de mayo de 1954 y 3 de abril de 1956. El presupuesto de la contrata ascendía a 2.526.118 ptas. siendo ganada por el contratista D. Rafael Cerezo Ortiz. La obra tuvo una ejecución muy lenta y problemática con lo que la entrega final de la fianza de contrata y de las viviendas a sus propietarios no se realiza hasta el 30 de septiembre de 1963, como se publica en el B.O.E. de 29 de agosto de 1963, n. 207. Ver; Proyecto de 50 viviendas en Montilla promovidas por la O.S.H y Expediente Administrativo de dicho proyecto. Archivo General de la Delegación Provincial de Córdoba de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía. Caja CO-855.

DESPUÉS SE REPARTIERON EJEMPLARES DEL PROYECTO DE 50 VIVIENDAS DE RAFAEL DE LA HOZ EN MONTILLA...⁴

Hablar de la citada influencia del proyecto de Rafael de la Hoz en Montilla en la Ley de 1954 es, sin embargo, hablar necesariamente de un proceso. Cabría preguntarse por qué no se adoptó como modelo oficial algunas de las propuestas del Concurso de Viviendas Experimentales convocado por el INV⁵. Es más, si consultamos el proyecto de Rafael de la Hoz para las 50 viviendas en Montilla, y como ya señaló el profesor Sambricio, presenta similar estructura a las viviendas en cadena de Fisac, proyecto premiado en el también concurso de viviendas para renta reducida convocado por el COAM en 1949⁶. Es más, la figura de Rafael de la Hoz hasta el año 1956 no había trascendido de una forma extraordinaria más allá de su producción cordobesa a pesar de haber realizado tempranamente obras tan destacadas como la Cámara de Comercio, el Chalet Canals o la decoración de algunos comercios cordobeses como las tiendas Domus, Studio, Lindsay o Flomar. En ese año de 1956, Rafael de la Hoz recibirá el Premio Nacional de Arquitectura por el Colegio Mayor Aquinas a la vez que se está llevando a cabo el Concurso de Viviendas Experimentales en ese mismo año.

Otros arquitectos llevaban tiempo trabajando seriamente en este tipo de proyectos en un ámbito propicio para trascender como era Madrid. Por lo tanto, Rafael de la Hoz desarrolló a finales de este año de 1956 un proyecto para viviendas sociales en el Grupo de 50 viviendas 'San Francisco Solano' en Montilla, cuya distribución en planta ya había sido anticipada, que tan sólo se diferenciaba de proyectos similares en su apuesta por las cinco alturas y en el desarrollo de un mobiliario específico, planteando este esfuerzo como única forma de estimular la industria de este sector a través de grandes pedidos de mobiliario, donde no se destaca tanto el ahorro económico que esta aportación supone como la imposibilidad de adaptar los tipos de ajuares existentes en el mercado a unas viviendas donde el diseño extremo de sus plantas dependían de unos muebles adaptados a estas nuevas propuestas. El cambio de mobiliario es una cuestión impuesta por el tamaño ínfimo de las viviendas y no por su precio reducido ni su diseño⁷.

Reflexionar sobre la trascendencia del proyecto de De la Hoz no sería más que una cuestión puntual e intrascendente para la arquitectura española, pues éste parece centrarse en aportaciones anteriores, ligeramente modificadas en su escala y en la aportación física de un mobiliario adaptado a las nuevas necesidades que, si bien es importante para nuevos proyectos no es sino la consecuencia de esfuerzos anteriores en el terreno de la vivienda social.



Planta del proyecto de 50 viviendas en Montilla.

Pero rastreando en los años que van desde 1950 a 1957 vemos como la formación recibida por el arquitecto y las obras realizadas no se despegan de una línea coherente que trasciende más allá de lo circunstancial, y que unen algunos de estos conceptos a propuestas de fuera de nuestras fronteras apareciendo ahora como cuestiones que aportan una novedad valiosa.

La cuestión es que este proyecto de Montilla del año 1956 y el realizado en la fase II del poblado de absorción de San Fermín en Madrid, no son sino la culminación a nivel institucional de unas propuestas que, sin embargo, seguirán mutando para conseguir una arquitectura de calidad⁸.

CTESIPHONTE

En los primeros meses de 1951, Alejandro de la Sota publicaba en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* un artículo sobre crítica arquitectónica donde apostaba por una nueva forma de ver la arquitectura y por abrir los sentidos ante las nuevas formas⁹. Este artículo aparecía ilustrado con unos dibujos donde el arquitecto mostraba ejemplos de estas nuevas arquitecturas, brillantes e incomprensibles, ejemplos entre los cuales nos llama especialmente la atención una obra de arquitectura religiosa que utiliza la tipología Ctesiphonte, a modo de dos naves que se cruzan para conformar la cruz latina, en una disposición muy similar a la Iglesia de Valdecañas, realizada por el arquitecto Fernando de Urrutia Usaola por encargo del INC en 1958¹⁰.

Sin embargo, esta tipología no había aparecido en nuestro país hasta ese mismo año de 1951, cuando Carlos de Miguel y José L. Picardo la aplicaron en la construcción de unas naves de carácter industrial en el Centro Cívico para la Cofradía de Pescadores en Altea¹¹. Mientras unos arquitectos reclamaban esta forma como un buen ejemplo de arquitectura contemporánea a seguir,

8. La Fase II del poblado de San Fermín se realiza en 1957 por los arquitectos Rafael de la Hoz, M. Iñiguez, L. Vázquez, Antonio Vázquez y J. Ruiz Hervás siguiendo las directrices marcadas en el proyecto de Montilla en las viviendas de cinco alturas, aunque el proyecto incorporaba igualmente viviendas unifamiliares de dos plantas en alineación horizontal. Ver; "San Fermín, Fase II" en *Hogar y Arquitectura*, n. 10, 1957.

9. DE LA SOTA, A. "Crítica de Arquitectura" en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Volumen V, 1951, pp. 25-28. El arquitecto llega a resumir la tendencia crítica en nuestro país con estas valientes palabras: "Agradable debe ser el vivir en ambientes propicios para el fácil avance de las Artes, donde sea el ambiente general el que exija el artista. Países hay donde se respira esta exigencia colectiva, tan opuesta a la rémora de ambientes menos propicios".

10. PÉREZ RODRIGUEZ-URRUTIA, F. "Las nuevas formas de colonización de la arquitectura de postguerra en la obra de Fernando de Urrutia Usaola: Arquitectura para Regiones Devastadas, los poblados hidroeléctricos y ciudades jardín en la periferia", en A.A.V.V. *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. T6 Ediciones, Pamplona, 2002, pp. 159-167. En esta iglesia se da la tipología Ctesiphonte aunque no se desdobra para conformar la cruz latina como en el ejemplo citado.

11. DE MIGUEL, C.; PICARDO, J. L. "Centro Cívico para la Cofradía de Pescadores de Altea-Alicante" en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 115, 1951, pp. 36-38. Señalar que ya en 1950 se habían producido aproximaciones a esta forma catenaria en la obra del imaginativo José Luis Durán de Cottes aunque sin llegar a plantearla en su forma completa. Ver: "Dos nuevas construcciones de Durán de Cottes: Una casa refugio en la Sierra de Guadarrama", en *Cortijos y Rascacielos*, n. 57, 1950, pp. 14-15. Igualmente, en 1952 se publica; "Arcos de madera laminada", en *Informes de la Construcción*, n. 37, 1952. Transcripción de un artículo publicado en *The National Builder* titulado "Laminated Timber Arches", que muestra el desarrollo del tipo Ctesiphonte como gran puerta de presentación al Festival Británico que en ese año se celebró junto a la estación de Waterloo.

otros la utilizaban como nave de carácter industrial carente de referentes estilísticos a destacar¹². Pocos meses después, Fernando Moreno Barberá publica en la revista *Informes de la Construcción* un proyecto de viviendas unifamiliares siguiendo el sistema Ctesiphonte, aunque en este caso como residencia vacacional, al igual que en algunos ejemplos publicados en la revista *Domus* en los primeros años de esta década de los cincuenta¹³.

En este proyecto, Moreno Barberá plantea cuatro puntos en los que se apoya para defender las ventajas de utilizar este sistema constructivo, ventajas que van desde conceptos puramente técnicos hasta algunos de tipo propagandístico y político, en un lenguaje de índole maquinista que se extiende en la España de los cincuenta:

1º. Los materiales que se emplean son de la mejor calidad, análogos a los de las viviendas de alto precio.

2º. Por su especial sistema de construcción, las viviendas reúnen un buen aislamiento térmico, contando también con el debido confort como consecuencia de su estudiada distribución, e incluso su forma (empleada hoy en las ciudades atómicas de EE.UU.) es muy apropiada para resistir efectos de explosiones atómicas.

3º. Se eliminan en casi su totalidad los materiales hoy escasos o caros en España: madera de cubierta y hierro en forjados, herrajes y clavazón. El gasto de cemento es inferior por metro cuadrado al que requeriría una construcción normal de ladrillo y mortero de cemento.

4º. El especial sistema de construcción requiere un mínimo de horas de trabajo, base de su pequeño coste, y asimismo la intervención de un solo oficio —albañilería— para la total construcción de la estructura exterior¹⁴.

Y aunque queda claro que el uso de estas viviendas se proyecta como segunda residencia y nunca como vivienda social, la distribución en planta de los tipos menores de 39,7 m², 42 m² y 51,6 m² respectivamente, plantea soluciones cercanas a lo social y más concretamente en la elaboración de un mobiliario adaptado al reducido tamaño de las viviendas y su especial forma en alzado. Afirmaciones como “todos los elementos complementarios pueden fabricarse en serie”, “cuando sea necesario, por medio de camas plegables y bancoscamas, como se detalla en los planos y será objeto de proyecto especial”; o “dos camas rebatibles alojadas en nichos de fábrica, y en caso de necesidad el bancoarcon, sirven de dormitorio de hijos”¹⁵, nos hablan de esa necesidad que posteriormente planteará Rafael de la Hoz en el proyecto de viviendas ultrabaratadas de Palma del Río (Córdoba, 1953) que aplicará en las viviendas de Montilla tres años más tarde, y que ahora se plantea como una opción novedosa.

En tan sólo un año, y publicados en revistas especializadas aparecen sendos artículos que muestran una misma tipología para usos tan dispares como son el industrial, religioso y el residencial, siendo la primera vez en la historia de nuestra arquitectura en que se plantea esta posibilidad a través de una misma forma arquitectónica.

El sistema Ctesiphonte se había aplicado por primera vez al sur de Inglaterra antes del Día D, como construcción de refugios de tipo militar¹⁶. La tipología la desarrolla el ejército norteamericano y la utiliza tanto como edificio de almacenamiento, como vivienda de altos cargos militares¹⁷. Al terminar la guerra se siguió experimentando con este nuevo sistema; “Posteriormente, a la terminación de la guerra, se construyó por el ministerio de Obras Públicas de la Gran Bretaña, en el campo de pruebas del norte de Londres, un edificio Ctesiphon de 18,3 metros de luz por 61 metros de longitud”¹⁸.

12. En el n. 135 de la *Revista Nacional de Arquitectura* aún encontramos un anuncio de prensa donde se fija la utilidad del sistema Ctesiphonte para usos de tipo industrial; “Hangares, fábrica, almacenes campamentos, estaciones, silos, graneros, granjas, mercados...”, sin que se haga referencia a otras posibilidades de uso que ya se estaban planteando.

13. MORENO BARBERÁ, F.; “Proyecto de viviendas unifamiliares”, en *Informes de la Construcción*, n. 35, 1951.

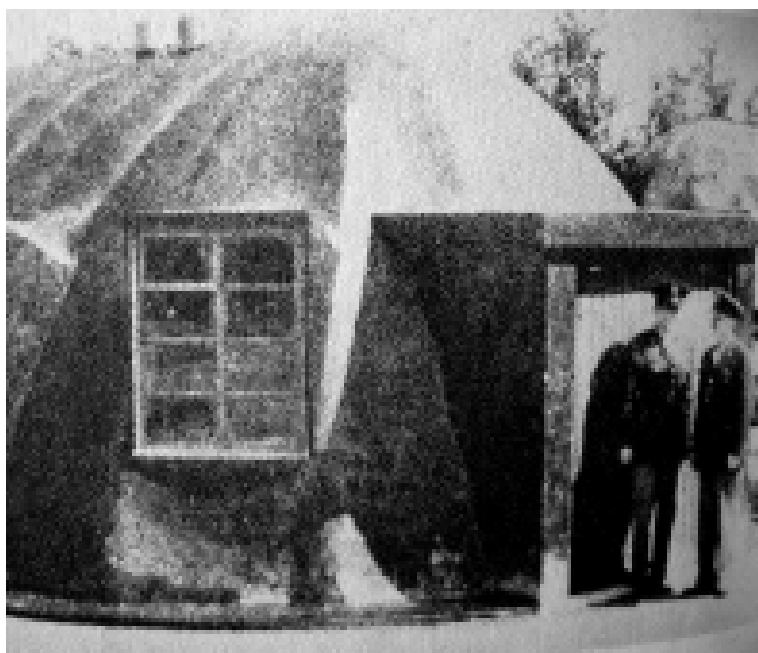
14. *Ibidem*, p. 1.

15. *Ibidem*, pp. 5-7.

16. La bibliografía que podemos consultar sobre este proceso es escasa pero valga con estos ejemplos; MALLORY, K.; OTTAR, A. *Architecture of aggression. A history of military architecture in North West Europe 1900-1945*. Ed. Architectural Press, Londres, 1973. “Emergency housing for refugees and in solutions of immediate post-war housing problems”, en *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1941, Mayo, pp. 119.121.

17. DAVIS, I. Op, cit., pp 138.

18. DE LA HOZ, R. “Viviendas ultrabaratadas en Córdoba”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 135, 1953, p. 17. De la Hoz afirma, al comenzar la descripción de esta tipología, que “La idea del Ctesiphon moderno tuvo su origen en la contemplación del arco de Ctesiphon. El primer arco ondulado fue construido en 1941, denominándolo, con bastante propiedad, el moderno Ctesiphon. Su luz fue de 6,1 m, y el espesor de la lámina de 3,1 cm, no conteniendo ninguna clase de refuerzos”.



Portada Ctesiphon. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 135, 1953.

Izq. Ctesiphon WWII. Refugio Ctesiphon durante la Segunda Guerra Mundial.

Este sistema nace en sus primeros momentos con un concepto mixto de vivienda y almacén aunque, cuando pasa el conflicto se potencia su uso industrial dando de lado a su uso como viviendas, hasta que se rescata esta posibilidad en circunstancias también extremas como las que se daban en la España de los cincuenta¹⁹.

El hecho es que, y sin profundizar en este amplio campo aún sin estudiar, vemos como en otros países europeos tiene la misma aceptación, sobre todo en su uso industrial, siendo en Italia donde surge un proceso parecido al de España²⁰.

Pero será en 1953 cuando Rafael de la Hoz y J. M^a. García de Paredes utilicen esta tipología como paradigma mínimo de vivienda de tipo social al que denominaría vivienda ultrabarata²¹. El número 135 de la *Revista Nacional de Arquitectura* dedicaría una especial atención al proyecto en su artículo más extenso. Igualmente, el por entonces director de la publicación Carlos de Miguel, no dejaba escapar la ocasión para resaltar el proyecto de Viviendas para Pescadores que había desarrollado en el Perellonet (Valencia), donde vuelve a profundizar en estas formas aunque ahora con un uso estrechamente ligado a la arquitectura social²².

En el proyecto de De la Hoz vemos la aportación más radical que hasta esas fechas se había realizado a la búsqueda y desarrollo de soluciones para solventar el problema de la vivienda. El tiempo se encargaría de no hacerlo tan radical, especialmente a partir del desarrollo de las tipologías de prefabricados en los albergues provisionales que se extienden por nuestras capitales en los primeros años de la década de los sesenta.

El caso es que en el espíritu general del texto notamos lo que posteriormente sería una constante en la postura de Rafael de la Hoz ante el problema

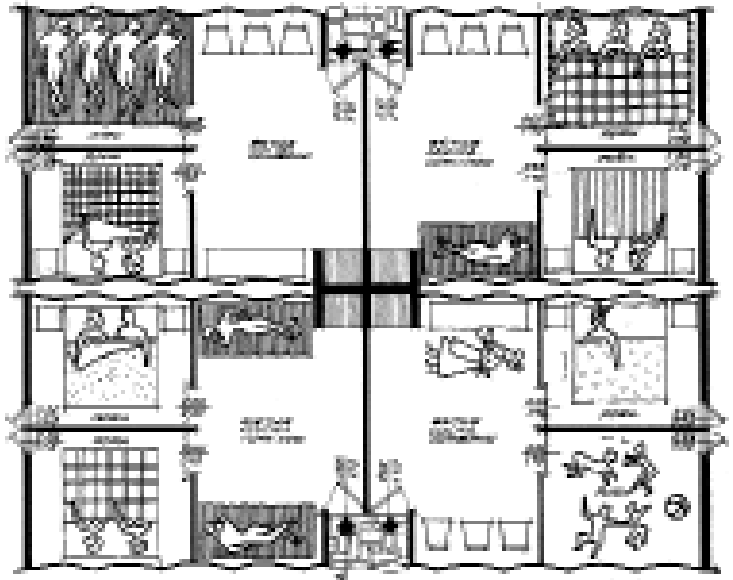
19. Habría que recordar que durante los primeros años de la década de los cincuenta aparecían en prensa especializada detalles de la construcción de prototipos siguiendo técnicas similares aunque aplicadas en grandes dimensiones; PRENTISS, L. W. "Techumbre de hormigón para un hangar de aviones de bombardeo", en *Informes de la Construcción*, n. 23, 1950; o "Hangares de hormigón para bombardeos", en *Informes de la Construcción*, n. 67, 1955.

20. MANDOLESI, E.; CAU, A. Edilizia per l'agricoltura. Ed. UTET, Torino, 1965. En esta publicación, fundamental para estudiar la evolución de las tipologías arquitectónicas rurales de la Italia de los 50, vemos cómo aparece la tipología Ctesiphonte en el Centro di servizio strumentale della borgata S. Anna. Igualmente, se muestran ejemplos de otros países donde se está desarrollando en el mismo ámbito; ver tabla CXCIV: NYSTRÖM, B.; LILLIEHÖÖK, B. *Jordbrukets Driftsbyggnader*. Ed. L.T.K., Göteborg, 1960. Donde se levanta la estructura en láminas de madera, o el desarrollo de la misma tipología, usando elementos prefabricados de cemento armado, en un Kolkoz en la U.R.S.S., ver tabla CCII. Siempre con usos de tipo industrial.

21. DE LA HOZ, R. "Viviendas ultrabaratas en Córdoba", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 135, 1953, pp. 14-20.

22. DE MIGUEL, C. "Viviendas de pescadores en el Perellonet (Valencia)", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 135, 1953, p. 21. El artículo ocuparía tan sólo una página, y el breve texto que aquí reproducimos iba acompañado de la planta de dos viviendas cuyas superficies de 54 m² y 42 m², coinciden con las pretensiones de la arquitectura de tipo social; "En el pueblecito del Perellonet, inmediato a la Albufera valenciana, se han construido 27 viviendas para pescadores por el procedimiento de las bóvedas Ctesiphon. Son de dos tipos con tres y dos dormitorios. Su adecuación a paisaje es correcta, y la lógica simplicidad de sus formas se conjuga bien con el medio ambiente".

Planta de viviendas ultrabaratatas. Rafael de la Hoz.



de la vivienda. El arquitecto puede construir muy barato, estudiar los materiales más asequibles a la situación de nuestra industria de la construcción y las técnicas más económicas, pero también sabe que en ciertos momentos se está superando con creces el límite de habitabilidad de una forma innecesaria. Algunos años más tarde escribiría estas palabras:

El conflicto que como arquitectos hemos de solucionar estriba en la reducida superficie que disponemos para desarrollar tal programa. Stratemann lo resuelve con un mínimo de 83,28 m² construidos. La UIOF aconseja 75,70 m² útiles. Sin embargo, el acuerdo 22-1-59 Arrese-Solis establece, respectivamente, 50 m² y 38 m² como máximo de dichas superficies; es decir, nuestras viviendas sociales deben desarrollarse en superficies que oscilen del 50 al 58 por cien de los límites lógicos.

Por otra parte, el coste unitario de la construcción de una vivienda de programa fijo es más elevado a medida que disminuye la superficie en que se desarrolla. La razón es obvia; por más que se comprima la vivienda, sus elementos caros, instalaciones de todo tipo, carpintería, etc. permanecen invariables.

Por el contrario, las viviendas sociales hay que resolverlas en el límite más desfavorable del erróneo criterio opuesto, heredado por el MV del antiguo INV “cuando una vivienda disminuye de superficie, el coste de metro cuadrado lo hace proporcionalmente.”

Aceptando como real el valor oficial que corresponde a 76 m², encontramos que el asignado a las viviendas de 50 m² es un 50,5 por ciento del que realmente debe tener. El problema que la vivienda social plantea puede resumirse en construir una vivienda en la mitad de superficie universalmente considerada mínima, con la mitad de presupuesto que realmente se precisa²³.

En las viviendas ultrabaratatas que construye en Palma del Río (Córdoba), la superficie que ocupa cada vivienda se establece en 20 m², número resultante del cálculo de la renta posible que podía pagar cada familia. El sistema lo

23. DE LA HOZ, R.; “La vivienda social”, en *Arquitectura*, n. 39, 1962. Este mismo fragmento lo incluye el autor en la Memoria para la construcción de 520 viviendas tipo social para la Obra Social Cordobesa Huertos Familiares, Córdoba Junio de 1959. Archivo del ministerio de la Vivienda, Delegación de Córdoba.

venía empleando el arquitecto desde el año 1951 aunque el proyecto de Palma del Río se presenta como una definición de la experiencia y de su aplicación a la vivienda de tipo social²⁴.

Las viviendas se disponen pareadas para formar un conjunto de cuatro con un pequeño espacio compartido que da entrada a cada vivienda. Ésta se compone de un espacio que hace las funciones de estar-cocina-comedor y dos dormitorios. La estancia principal tiene un hogar-chimenea y tan sólo presenta dos pequeños ventanucos en las habitaciones, con lo que la iluminación de la habitación principal se resuelve a través de la puerta de entrada, no quedando resuelto este punto ni el de la ventilación en el interior de la vivienda. El arquitecto se centrará en la redacción del proyecto en cuestiones como la impermeabilidad, aislamiento térmico y las características técnicas tanto de la construcción del edificio como en su estabilidad ante presiones, viento, movimientos de tierra, etcétera.

La habitabilidad se calcula con un número de seis habitantes por vivienda con lo que resulta un número de 3,2 m² por persona.

Resulta complejo buscar la razón de ser de este tipo de proyecto en el ámbito de la España que sale del período de autarquía. Ciertamente, la trascendencia como modelo habitacional fue mínima, pero el hecho de que tuviera su presencia en los medios especialistas de divulgación sí nos hace pensar en una cierta tendencia que, tanto en Rafael de la Hoz como en otros arquitectos del momento se estaba dando, valorando las aportaciones técnicas que estaban desarrollándose fuera de nuestras fronteras y aplicando estas nuevas tipologías a los problemas específicos de nuestro país²⁵.

De todos modos aún queda por profundizar en la difusión mundial de esta forma a través especialmente en algunos de los arquitectos latinoamericanos que desarrollan su obra en estos años centrales del siglo XX.

Cuando vemos las imágenes de los militares americanos junto a las viviendas tipo Ctesiphon, nos viene naturalmente a la mente la formación americana que Rafael de la Hoz recibió como estudios de postgrado en la FSSP, becado por el Massachusetts Institute of Technology²⁶. Quizá de aquí llegara a nuestro país la patente utilizada por Moreno Barberá, o quizá se conoció primeramente a través de alguna publicación inglesa o americana como las citadas anteriormente²⁷, pero lo que sí se nos muestra claramente, y quizá lo único que tiene importancia, es comprobar la evolución de la forma que en pocos años se convierte en un complicado juego donde el arte, la industria, el desapego y la modernidad se dan la mano en una idea, coincidencia casi postmoderna donde cabe rastrear parte de la esencia de la arquitectura social de nuestro país.

El propio Rafael de la Hoz afirmaba sobre el proyecto, “sin hacer ninguna concesión al arte por el arte, ha resultado un sencillo juego de volúmenes puros, agraciado con la vertical de la chimenea”²⁸. Es cierto que la recepción del modelo no fue la más apropiada por las propias circunstancias sociales, pero el sentido estético del proyecto estaría más encaminado a la trascendencia de lo reconocible, del desarrollo de una forma no aplicable a una memoria histórica en función del habitar.

24. *Ibidem*, pp. 14-15. "Así, se ha realizado una sella experimental con sus cuatro viviendas de 3x4x5, cuyo valor, dentro de su extrema modestia, es el de solucionar realmente el problema de la vivienda para quienes sólo disponen de 20 pesetas mensuales para esta necesidad vital, y únicamente con la aportación interesada del capital privada".

25. Esta búsqueda de aportaciones científicas con aire novedoso tendría seguramente cierto prestigio dentro de la profesión, especialmente en estos años de búsqueda de soluciones. Blanca Lleó entra a debatir este punto cuando afirma: "También en las discusiones se planteaban y debatían las condiciones técnicas y económicas de las soluciones constructivas. La necesidad de dar respuesta al ingente problema de la vivienda propició estudios, experimentos, concursos y soluciones de lo más diversas; así, por ejemplo se propusieron ingenios prefabricados como el cubo de Goicoechea o la membrana ondulada de De la Hoz, al tiempo que otros autores como Oiza o Fisac, siguiendo la modernidad alemana y holandesa, proyectaban nuevas arquitecturas realizadas con el tradicional muro de carga". Ver LLEÓ, B. "La moderna posguerra, 1949-1960", en AA.VV. *Un siglo de vivienda...* Op. cit., p. 14. Sí habría que recordar que, como hemos señalado en el texto, el modelo Ctesiphonte fue utilizado por primer vez en nuestro país por Fernando Moreno Barberá que aplica la patente extranjera de Kurt Billing, aunque inmediatamente la toma el propio Rafael de la Hoz.

26. AA.VV. *Rafael de la Hoz, Arquitecto*, Ed. Demarcación en Córdoba del COAAO, Córdoba, 1991, pp. 145.

27. Ver nota n. 15.

28. DE LA HOZ, R. "Viviendas ultrabaratadas...". Op. cit., p. 15.

Interior de vivienda de ambiente único.



Pero el intento no volvió a quedarse en un mero experimento en torno a la arquitectura y la habitabilidad. Unos años después retoma algunas de estas ideas para conformar en un espacio de dimensiones parecidas un complejo juego que resume buena parte de las aportaciones de Rafael de la Hoz al problema de la vivienda social: la vivienda de ambiente único.

UNIDAD ESCUELA-VIVIENDA PARA MAESTRO

En 1957 comenzó a desarrollarse en nuestro país el Plan Nacional de Construcciones Escolares, para lo que se celebró al año siguiente en los locales de la EXCO del Ministerio de Vivienda una exposición con los resultados de las investigaciones de los arquitectos que se habían adscrito a este programa²⁹.

Entre aquellos proyectos Rafael de la Hoz presentó una tipología que se desarrolló, al menos en la provincia de Córdoba, de un modo generalizado hasta bien entrados los años sesenta. Los proyectos atendían no sólo las diferentes necesidades escolares que ciertamente era el fin último del proyecto, sino la de dotar igualmente al profesorado de una vivienda, a ser posible compartiendo la misma estructura de la escuela. Al final de la publicación que la exposición mereció en *Hogar y Arquitectura*, aparecían algunos tipos de viviendas para maestros resueltas en estructuras de tres dormitorios, con espacios de distribución y una superficie media de 70 m².

En una mínima superficie de 20 m² Rafael de la Hoz planteó la posibilidad de una vivienda de ambiente único, vivienda que a través de un mobiliario adaptable a las diferentes necesidades y usos de los espacios, y especialmente diseñado para este proyecto, tratara de solucionar de una forma digna la insuficiencia lógica de espacio³⁰.

El arquitecto opta para este proyecto por una planta libre modificable, no sólo para ganar espacio con el diseño especial de unos muebles abatibles, sino

29. GARCÍA NIETO, M. "Exposición de Construcciones Escolares", en *Hogar y Arquitectura*, n. 30, 1958, pp. 15-32.

30. DE LA HOZ, R. "Microescuelas. Vivienda de ambiente único", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 204, 1958, pp. 3-9. DE LA HOZ, R. "Micro-Escuela", en *Hogar y Arquitectura*, n. 19, 1958, pp. 31-42.



Exterior de microescuela con vivienda de ambiente único.

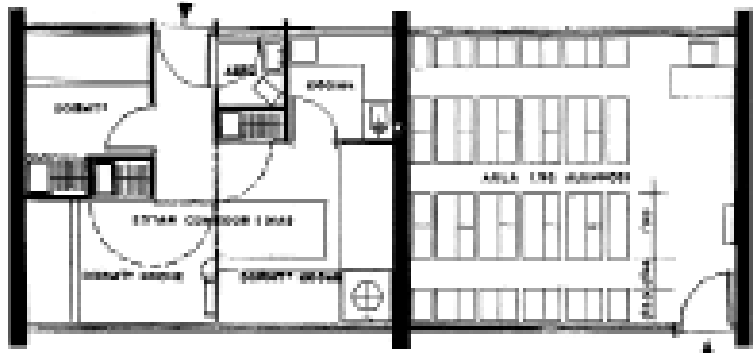
que aprovecha esta situación para utilizar esta condición como elementos separadores de espacios en los que se nos presenta como una situación no desarrollada anteriormente en nuestra arquitectura de tipo social, y que sería una consecuencia inmediata del proyecto realizado en Montilla a través de experiencias en espacios mínimos como en las viviendas ultrabaratadas.

La vivienda se presenta como un espacio donde se disponen las acotaciones rígidas indispensables para separar y aislar el aseo y la cocina. El resto de la planta cuadrada tan sólo presenta una solución fija a modo de armarios que en su disposición consiguen al menos crear espacios aislados visualmente.

La persona que habite la vivienda habrá de ser constante en las mutaciones visuales de las que es responsable, cambios que variarán en función del número de personas, las funciones que esté realizando en ese momento y la hora del día. En este sentido, y teniendo en cuenta que se trata de una arquitectura no prefabricada en el sentido estricto del término, Rafael de la Hoz plantea un verdadero ejercicio límite para nuestra arquitectura social, en función, ya no de lo reducido del espacio, como en el caso de las viviendas ultrabaratadas de Palma del Río, ni del mobiliario condicionado y adaptado a las condiciones de diseño en planta de las viviendas de Montilla, sino de una compleja ecuación entre ambas propuestas donde tan sólo es posible una solución a través de la diaria y continua modificación de los elementos compositivos por parte del individuo. El concepto se minimiza, se comprime hasta modificar el mobiliario, que se establece como elemento estratégico para la habitabilidad del propio espacio.

De todas formas, el concepto no era nuevo, Rafael de la Hoz hace suya esta forma ya desarrollada en la Italia de principios de los cincuenta. En el año 1953, ya se había publicado por parte del Ministerio della Pubblica Istruzione de Italia un proyecto firmado por el arquitecto A. Gatti, denominado 'Scuola mono-aula con alloggio insegnante', donde no sólo se plantea el mismo tipo de estructura arquitectónica a partir de unas relaciones muy simples en planta,

Planta de vivienda de ambiente único.
1957. Rafael de la Hoz.



sino que introduce el mismo sentido habitacional en la vivienda para el maestro. Se establece la planta prácticamente sin divisiones, de unos 20 m² que convierten el espacio en un necesario escenario de cambios visuales a partir del propio mobiliario que se calcula en función del mínimo espacio a ocupar, respetando las zonas de paso fundamentales³¹.

Las influencias italianas en el proceso son obvias, pero igualmente habría que entrar a debatir sobre el sentido social y los cambios producidos por un nuevo espacio y un nuevo sistema educativo.

LO DE MÁS ES LO DE MENOS...

Entender el proceso de la vivienda mínima de tipo social en la historia de la arquitectura española es un ejercicio complejo basado en extrañas relaciones de poder; entre el Estado, la propia profesión y la lucha de intereses degradados hacia la población que recibe la obra. En este proceso, Rafael de la Hoz se sitúa como uno de los arquitectos coherentes, con una trayectoria de compromiso hacia los procesos técnicos de carácter científico y hacia la contextualidad de su propia obra. El desarrollo de aplicación de un mobiliario adaptado a unos espacios determinados ya lo vemos en uno de sus primeros y mejores ejercicios profesionales; la Cámara de Comercio (Córdoba, 1953), donde en el complejo y reducido espacio destinado para la biblioteca aplica unos conceptos realmente interesantes, modificando la formalidad habitual de un mobiliario destinado a un usuario bien situado socialmente. Igualmente, cuando en 1959 presenta el proyecto de viviendas de tipo social en el Sector Sur de Córdoba, modifica los conceptos ya estables de Montilla para dar un giro definitivo al extraño viaje que supuso ser uno de los ejemplos a seguir dentro de esta compleja tensión sostenida. Aislar los bloques de viviendas en cinco alturas y con cuatro viviendas por planta y establecer un uso urbano adecuado fue el último movimiento, un proceso de cierre que dentro de nuestras investigaciones tiene el mismo peso que las primeras motivaciones e intentos.

31. MANDOLESI, E. CAU, A. Op. cit. Tavola CXXXVII (Edifici pubblici e di interesse collectivo, edifici per l'educazione. Scuole elementary). Igualmente, en los proyectos de A. Gatti sobre Scuola bi-aula pluriclasse con alloggio insegnante y la Scuola tri-aula pluriclasse con alloggio insegnante, ambos proyectos de 1953 y formando una totalidad junto al expuesto en el texto, presentan el mismo tipo de vivienda aunque en diferentes relaciones a la planta general del conjunto.

LA VIVIENDA MASIVA EN ALEMANIA DURANTE LA POSTGUERRA Y SU INFLUENCIA EN LOS MODELOS ESPAÑOLES.

Los casos de Wohnhochhäuser Grindelberg (Hamburgo), Hansa Viertel, Märkisches Viertel y Charlottenburg-Nord (Berlín) y la arquitectura española.

José Luis Sáinz Guerra

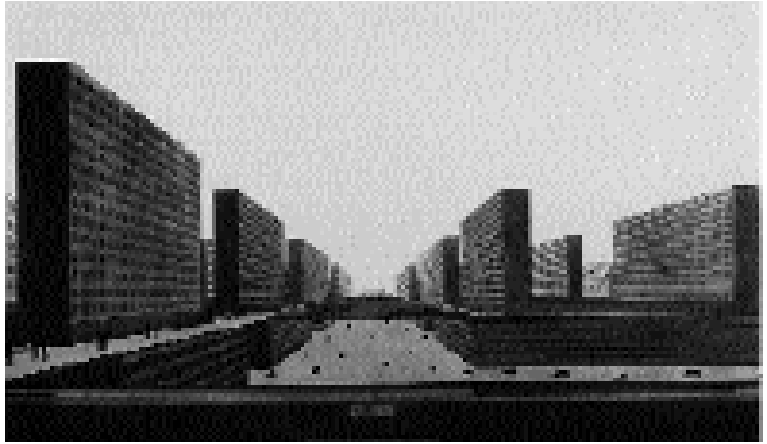
La influencia alemana sobre la arquitectura española no es una influencia directa, o bien, cabe decir que es directa en muy pocos casos, siendo la norma una influencia tamizada por la contaminación de las formas de transmitir la información en la arquitectura española y las condiciones sociales y económicas de nuestro país. En la mayoría de los casos no se trata de una influencia del tipo de Ernst May trabajando en el estudio de Raymond Unwin y llevando directamente a Alemania la experiencia en uno de los estudios más importantes en esos años en Inglaterra. No se trata de algo tan directo e inmediato. Se trata más bien de una influencia múltiple, en la que aparecen diferentes vías de comunicación y éstas se entrecruzan. Se ve bien la influencia en algunos casos, hay una vía de entrada de las influencias más claras, una expansión y una cristalización. En otros casos la influencia es más sutil. Sólo cuando el problema se plantea en términos similares la influencia es directa.

En esta ponencia se quiere poner de manifiesto la aparición de unos modelos de vivienda masiva en Alemania en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y cómo esos modelos han influido en los modelos españoles. La influencia de los modelos de la vivienda masiva producida por la arquitectura alemana es muy extensa y aquí se plantea limitar el análisis a los modelos de vivienda en altura. De ese modo, apartamos la tradición de vivienda de baja densidad, que también ha tenido un gran peso en el panorama español y de la que también hay mucho que decir.

Los modelos que vamos a analizar son los de los grandes conjuntos de vivienda y están caracterizados por el salto cualitativo en relación a los ejemplos anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Así, se da un cambio en los siguientes aspectos: número de viviendas de las promociones, que aumentan considerablemente, en relación a los ejemplos anteriores; las tipologías edificatorias de medias y grandes alturas; la estrategia de ocupación del espacio rompiendo definitivamente con la calle y apostando por la colocación de los edificios en parques, en medio del verde; la radicalidad de la respuesta, sin concesiones a otros aspectos que no sean el de los costes y la satisfacción de una necesidad de habitar reducida a su mínima expresión.

No obstante, es menester establecer que dentro de esos cambios hay un tronco común que no es posible separar, que son los estudios básicos sobre la vivienda mínima, producidos a lo largo de la experiencia de las siedlungen de los años veinte. Los estándares residenciales de la vivienda social durante la República de Weimar habían sido aceptados de forma general en toda Europa

Hochhausstadt. L. Hilberseimer.



y los congresos de los CIAM habían servido para extenderlos entre los profesionales, al tiempo que habían sido sistematizados. También hay que tener en cuenta algunos ejemplos de la experiencia holandesa.

Las propuestas teóricas de Ludwig Hilberseimer (con los conocidos dibujos de la Hochhausstadt de 1924¹) y Walter Gropius (con la Berlin Wannsee, 1931) antes de la Segunda Guerra Mundial son antecedentes que expresan la potencia de la idea de los bloques lineales para formar la ciudad.

El congreso de los CIAM de Bruselas introdujo la recomendación de la construcción de vivienda en edificios bajos, medios y altos. El arquitecto Walter Gropius en su ensayo “Die soziologischen Grundlagen der Minimal Wohnung” (“Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima”) de 1929 demostraba a través de un conocido diagrama que para un mismo ángulo de incidencia de la luz y el mismo tipo de edificio, el número de camas crece en función del número de pisos. Aunque estos estudios no tuvieron más que una trascendencia teórica antes de la guerra, sin embargo después de ésta ese camino va a ser uno de los más hollados.

WOHNHOCHHÄUSER GRINDELBERG (HAMBURGO)

El ejemplo de Hamburgo es uno de los primeros ejemplos que se realizan en Alemania de bloque de viviendas y tiene una cierta influencia en el panorama alemán. Hay que señalar que se construyen en la misma época que la Unidad de Habitación de Marsella y en cierta medida desarrollan la misma idea. Sin embargo la obra de Le Corbusier, es más completa (en su desarrollo programático, escultórico, etcétera.), no tiene el carácter de vivienda social y por su coste no es asumible como una solución al problema de la vivienda. No obstante, a causa de la brillantez de la respuesta, la obra de Le Corbusier llega a tener mucha más difusión. De hecho, se construirá una Unidad de Habitación en Berlín.

Los bloques de viviendas Grindelberg se realizan desde 1948 hasta 1956. Se trata de 12 pastillas de vivienda en las que se construyen 2.120 viviendas. Se realizan sobre un espacio destruido por los bombardeos aliados durante la

1. Pommer, R; SPAETH, D; HARRINGTON, K. *Ludwig Hilberseimer. Architect, Educator, and Urban Planner. In the shadow of Mies.* The Art Institute of Chicago and Rizzoli I. P. 1988.

guerra, donde antes había seis manzanas de vivienda adosada. Sobre esas seis manzanas se construye una sola manzana que aloja a las 12 pastillas, de las cuales seis son de un tipo de 10 plantas y seis de otro de 15. Las pastillas están orientadas en dirección Norte-Sur, para obtener así el mejor soleamiento. Las pastillas son de dos crujiás, estructura de acero, con un pasillo en el interior que distribuye a las viviendas. La colocación de las pastillas se ha comparado a las formaciones de los acorazados en el mar, rememorando un paisaje bélico tan cercano para los alemanes en aquel tiempo. A pesar de la rigidez de la colocación de las pastillas, se trata de una solución que busca liberar la mayor superficie de suelo para ajardinarla, de modo que los bloques se encuentran implantados en un jardín².



Wohnhochhäuser Grindelberg.

La mayoría de las viviendas que se construyen son de pequeño tamaño, los apartamentos de una y dos habitaciones dominan sobre los demás tipos de pisos, en los que los mayores son de 4 habitaciones. Las superficies van desde los 15,52 m² de los apartamentos más pequeños hasta los 133,29 m² de los pisos más grandes.

El interés del ejemplo se encuentra en la radicalidad de la actuación. Las pastillas son una apuesta muy fuerte por un cambio radical de la ciudad, propiciando una forma enteramente nueva de producir vivienda.

HANSA VIERTEL (BERLÍN)

El ejemplo del barrio Hansa Viertel es un manojo de respuestas de gran originalidad ante la cuestión de la vivienda. La destrucción masiva de viviendas en Alemania por causa de la guerra ponía sobre la mesa de políticos y técnicos el debate de la reconstrucción más adecuada de la ciudad y especialmente en esas fechas de forma más intensa en Berlín. El Hansa Viertel era barrio de manzanas cerradas que había sido destruido por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. En 1953 el Senado de Berlín sacó a concurso internacional la reconstrucción de ese barrio, ante la construcción de la Stalin Allee en la zona de Berlín-Este. Efectivamente, la propaganda de la DDR había puesto en el candelero la importancia de la arquitectura residencial en la reconstrucción alemana y el ejemplo de la Stalin Allee se planteaba como la forma de responder al problema de la vivienda en la Alemania del Este, con la 'primera calle socialista'. Los ganadores del concurso (Jost, Kreuer y Schliesser) plantearon una ordenación abierta que abandonaba la manzana cerrada y tomaba el camino de la edificación rodeada por áreas verdes. En la realización final interviene Otto Bartning que establece una variante de la propuesta original (con la ayuda de Hans Scharoun y Bakema) e invita a numerosos arquitectos alemanes y extranjeros en la realización de los proyectos. Como es sabido, Hansa Viertel se constituye en un laboratorio en el que las propuestas barren todas las modernas formas hasta entonces utilizadas: torres, pastillas, viviendas unifamiliares con patio.

Entre los ejemplos más interesantes en el Hansa Viertel se encuentran dos, la propuesta de Alvar Aalto y la de los arquitectos Van der Broek y Bakema. Otras propuestas, como la de Arne Jacobsen son de gran interés, y especialmente para el caso español, pues su estética ejerció gran influencia en algunos arquitectos españoles de la época de los Poblados Dirigidos³.

2. HARMS, H; SCHUBERT, D. *Wohnen in Hamburg-in Stadtführer*. Ver también: LANGE, R. *Hamburg. Wiederaufbau und Neuplanung, 1943-1963*, pp. 69 y 121.

3. "... alguno de los cuales, como Luis Cubillo le dedicaba particular y confesada admiración..." Fernández-Galiano, L; Isasi, J; Lopera, A. *La quimera moderna. Los Poblados Dirigidos en la arquitectura de los 50*. Ed. H. Blume, Madrid, 1989, p. 111.

Märkischen Viertel.



La propuesta de Alvar Aalto tiene el interés de ser un edificio que se aleja del esquematismo de la pastilla, para adoptar una planta compleja, que podría ser definida por dos torres de cuatro viviendas cada una, unidas por un cuerpo de dos apartamentos. El resultado final es un edificio en torno a un patio semiabierto, de manera que la edificación tiene forma de C, orientado al este⁴.

No obstante, el tema sobre el que se pretende poner el acento en este caso es la ordenación del conjunto y especialmente la ordenación de los bloques lineales de altura de los que hay varios 6 ejemplos de gran interés en Hansa Viertel: el citado de Alvar Aalto, el de Fritz Jaenecke y Sten Samuelson, el de Oscar Niemeyer, el de Egon Eiermann, el de Pierre Vago y el de Walter Gropius. Se puede observar que la ordenación general de los edificios se caracteriza por la ubicación de los edificios altos en las áreas periféricas, junto a la línea del ferrocarril, mientras en el área más próxima al parque se reserva para las viviendas unifamiliares. Los bloques y torres se orientan en direcciones perpendiculares, es decir, norte-sur o bien este-oeste, con independencia de la dirección de las calles, de las que se independizan abiertamente. Esta situación es más evidente ya que la anterior edificación, destruida por los bombardeos, estaba ordenada en torno a las calles, según la tipología de manzana cerrada⁵.

MÄRKISCHEN VIERTEL

En el año 1961 la sociedad GeSoBau compra unos terrenos para viviendas sociales en el norte de Berlín-Oeste. La creación de este gran conjunto residencial de viviendas viene a establecer la necesidad de realizar grandes operaciones de vivienda social que posibiliten un bajo precio de la vivienda en el Berlín-Oeste. De este modo, se plantea un barrio para 40.000 habitantes, y 17.000 viviendas. La ordenación urbanística fue proyectada por la sociedad de arquitectos Düttmann/Heinrichs/Müller. Se asumen parcialmente los barrios de vivienda de baja densidad existentes y en los intersticios se proyecta la edificación de nueva planta, con viviendas y equipamiento del barrio. Se crea también un pequeño área industrial. Para la construcción de los grandes con-

4. SHERWOOD, R. *Vivienda: Prototipos del Movimiento Moderno*, pp. 108 y siguientes.

5. AWEG-verlag Max Kurz mit dem Senator für Bau- und Wohnungswesen (Herausgegeben): *Hansa-Viertel Berlin*. Berlin, 1964.



Hansa Viertel. Alvar Aalto.

juntos residenciales se llama a numerosos equipos de arquitectos alemanes y extranjeros. Los edificios residenciales están realizados según un principio básico, la articulación de los cuerpos edificatorios formando grandes patios semiabiertos, de forma circular, cuadrada o irregular utilizados como grandes jardines y áreas de juegos infantiles. Si bien todavía muchos edificios mantienen la rígida orientación este-oeste de las viviendas funcionalistas, por medio de pastillas de orientación norte-sur, otro numeroso conjunto de edificaciones, para asumir orientaciones más libres, utiliza formas circulares, disponiéndose en grandes patios semiabiertos, lo que comporta la aparición de edificios de formas caprichosas. Los patios circulares abiertos dan lugar a orientaciones más flexibles de las viviendas, apartándose de la orientación ortodoxa⁶.

Los equipos de arquitectos que participan en los proyectos de viviendas son muy variados, destacándose los proyectos de Ungers. La influencia de Hans Scharoun en la arquitectura de algunas promociones es muy evidente⁷.

CHARLOTTENBURG NORD

La propuesta de Hans Scharoun en la *siedlung* Charlottenburg Nord es una evolución de las *siedlungen* de la época de entreguerras. Está ubicada junto a la *siedlung* Siemens Stadt, en la cual este arquitecto había participado. La respuesta al problema de la vivienda en esta *siedlung* se apoya en la tipología edificatoria de pastillas de 3-4 plantas que se articulan entre sí formando espacios libres intermedios. En estas pastillas se rompe la regularidad geométrica de las soluciones anteriores, con una respuesta que aporta la característica arquitectura de H. Scharoun, por medio de la transformación de las fachadas a través del despliegue de los balcones. La construcción es de una gran sencillez y las respuestas constructivas son de una gran economía. De forma excepcional se construyen edificios de 8 plantas con acceso a través de bloques de escaleras exentos y galerías de acceso. Se trata de la reelaboración de un modelo hamburgués de los hermanos Frank, que también había sido utilizado en Frankfurt en la *siedlung* Westhausen. En Charlottenburg Nord sobresale por encima de

6. BODENSCHATZ, H. *Platz frei für das neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung seit 1871*. Transit, Berlin, 1987.

7. Märkischen Viertel. Plandokumentation. Verlag Kiepert KG Berlin, 1972.

todo la diversidad de respuestas al problema de la vivienda. Se opta por una multiplicidad de soluciones, asumiendo la complejidad de la ciudad.

La influencia de esta arquitectura en toda Europa es evidente, especialmente en lo relativo a la creación de los estándares habitacionales.

LOS PROTOTIPOS ESPAÑOLES

¿Dónde encontrar en España edificios emparentados con los aquí descritos? ¿Qué ejemplos españoles son adscribibles a los alemanes que hemos analizado? ¿Dónde encontrar la línea a través de la cual se establece la influencia alemana? La vivienda masiva con los planteamientos tipológicos de los barrios antes descritos se construyen en España en función del desarrollo de la industria de la construcción.

El primer capítulo corresponde a los Poblados Dirigidos construidos en Madrid en los años cincuenta. Dicha experiencia, ciertamente breve pero de gran valor, representa un momento singularísimo de la arquitectura española. En la construcción de los primeros barrios sociales en la postguerra trabajaron un grupo de arquitectos jovencísimos, que habrían de ser los maestros de la siguiente generación. Sáenz de Oíza, Corrales, Molezún, Cano Lasso, Vázquez de Castro, trabajaron en unas condiciones excepcionales, como trabajaban los arquitectos europeos. En un primer momento los modelos que más influyeron fueron las viviendas unifamiliares (que comportan una tecnología muy sencilla) y los bloques lineales de cuatro o cinco plantas. En estos casos se trata de edificios con muros de carga generalmente, con fábricas de ladrillo y forjados de viguetas, de doble crujía con no más de cinco plantas, a causa de la limitación de la ausencia de ascensor. Los Poblados Dirigidos de los años cincuenta reproducen con cierta maña estos tipos edificatorios, en los que destacan los de Fuencarral, Canillas, Manoterías y Orcasitas. Muy raras eran las torres en Canillas o la Elipa, siempre de una altura reducida (si se comparan con las de Hansa Viertel, por ejemplo). A pesar de la característica fugaz de esta experiencia, no cabe duda que hubo una extensión por toda España. Un caso interesante es el del arquitecto Julio Cano Lasso, el cual trabajó recién titulado en el barrio de San Antonio en Madrid, bajo la dirección de Fernando Moreno Barberá. Más tarde Julio Cano Lasso obtuvo otros encargos de viviendas sociales en Badajoz y en Santiago de Compostela, ya como arquitecto director, donde llevó justamente la experiencia de los Poblados Dirigidos de Madrid, a través de una arquitectura racionalista, pasada por el tamiz de la integración de la vivienda social en el paisaje de la ciudad histórica, por medio de la realización de galerías a imitación de las tradicionales galerías compostelanas⁸.

Estas arquitecturas de los Poblados Dirigidos tienen en España un carácter excepcional y estaban condenadas a ser un experimento irreplicable. Es sorprendente esa característica de todos sus protagonistas, ubicados en una región paralela a la realidad de su tiempo, separados de los modos normales de producir vivienda, ubicados en una burbuja sólo posible por la presencia de una excepcionalidad administrativa. Su característica moderna era más una cuestión de estética y de adscripción de sus jóvenes protagonistas a un movimiento moderno tomado en su sentido mimético y no en su carácter instrumental.

8. CANO LASSO, J. *Julio Cano Lasso, arquitecto*. Ed. Xarait, 1980.

No obstante, es sorprendente el carácter seminal que esta experiencia ha de tener en la arquitectura española, pues sus protagonistas quedarán marcados por un halo que alimentará su posterior trayectoria.

El segundo capítulo de esta historia se produce treinta años más tarde, con algunos de los jóvenes protagonistas del primer capítulo todavía en activo, como es el caso de Sáenz de Oíza. La utilización de los bloques lineales en altura (de 8 a 15 plantas) no se realiza en España en los años cincuenta, sino mucho más tarde. La utilización de esa tipología, a pesar de ser bien conocida tenía graves dificultades para ser realizada de forma masiva en aquellos años.

La razón esencial es que había una falta absoluta de materiales de construcción, lo que impidió construir edificios en altura, como es el caso de los bloques de vivienda y las torres. Se opta por viviendas de baja altura de dos, tres y cuatro plantas, ante la incapacidad material de construir estructuras más altas⁹. Otras razones se pueden encontrar en la prohibición de la normativa oficial del INV de construir viviendas sociales de más de 5 plantas, seguramente con el objeto de ahorrar el coste de un ascensor, imprescindible si la edificación superaba esa altura¹⁰.

Anteriormente podemos observar ejemplos similares en la promoción privada, parecidos en el tamaño, pero no en el planteamiento ni en la calidad. En efecto, la construcción de vivienda masiva de promoción privada en España tendrá como base el bloque en H, de cinco crujías y patios interiores, mucho más adecuado a las exigencias de los promotores.

Hay que esperar a la democracia para que los poderes públicos se preocupen del tema de la vivienda social con una óptica nueva. Nada tan contundente y tan radical en su propuesta como Palomeras en los años ochenta. Efectivamente, es Palomeras la zona donde se puede ver de forma contundente una respuesta en algunos casos similar a la analizada en Alemania en los años cincuenta. En efecto, junto a propuestas de manzana cerrada (J. Frechilla, C. Ferrán) o torres encadenadas formando falsos bloques (Bravo Durá, González Cárcelos, Martínez Ramos, Miguel Rodríguez) aparece el bloque en altura, con una anchura mayor. Hay que señalar que cuestiones de tipo administrativo y político obligaron a asumir una ordenación urbana, con la que muchos no estaban de acuerdo. Con el objeto de no perder tiempo en tramitaciones demasiado largas para la modificación del planeamiento aprobado, se optó por la ordenación existente y resolver por medio de la arquitectura los posibles conflictos¹¹.

Los cinco bloques de Palomeras Sureste de Manuel de las Casas "eligen una tipología de bloque lineal, puro, en espina de pez, formado por el adosamiento a un eje norte-sur, de unas viviendas en L que abren todos sus locales a una terraza"¹². Responden a un modelo que sigue de cerca el modelo alemán de los cincuenta, si bien habría que decir que enriqueciéndolo, pues varía en relación al modelo ortodoxo. Se trata de cinco edificios de tipología en bloque lineal, de B + 13 plantas. Las variantes sobre el modelo clásico se basan en la ampliación del corredor interior, con pequeños patios que dan una iluminación a los accesos de las viviendas. A su vez las fachadas son el resultado de viviendas en forma de L que forman una secuencia de terrazas y cuerpos salientes.

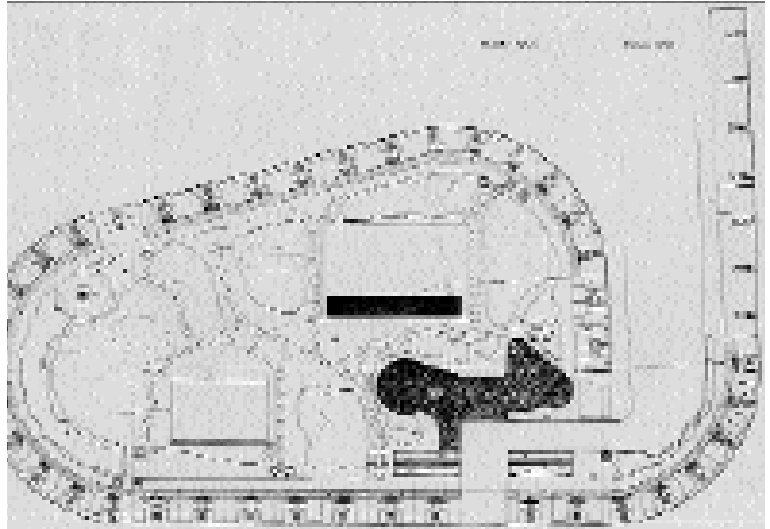
9. "Ante el alto costo de los materiales de construcción se abandona la reflexión alemana esbozada en 1951, y retomando los modelos definidos por Lucio Costa, las propuestas optan por viviendas con una o dos alturas que asumían el concepto de casa-patio esbozado en los proyectos sudamericanos". Sambricio, C. "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959" en *La vivienda en Madrid en la década de los 50: El Plan de Urgencia Social*. Ed. M. de Fomento y Ayto. de Madrid. 1999, p. 50.

10. *Ibidem*.

11. "Dado el desorden del plano, la cualidad del espacio urbano quedaba confiado a la arquitectura". CAPITEL, A. "La remodelación de Palomeras", en *Arquitectura*, mayo-junio, 1983, n. 242.

12. Palomeras Sureste. Memoria del proyecto: *Arquitectura*, n. 242, mayo-junio, 1983.

Edificio de la M-30. Sáenz de Oiza.



Las viviendas de la M-30 de Francisco Javier Sáenz de Oiza tienen la radicalidad de las propuestas alemanas de Märkisches Viertel. Se trata de una pastilla de triple crujía, que ha sido enrollada para formar un patio semiabierto. No cabe duda que la forma de patio circular semiabierto recuerda lejanamente a la forma de los patios semiabiertos que predominan en Märkische Viertel. No obstante también hay una transgresión de las reglas al enrollar el edificio más allá de lo justificable por la orientación o por la presencia de la autovía. Por ejemplo, hay un gran esfuerzo en el diseño de la vivienda, que se adscribe a los cánones de la vivienda mínima. Efectivamente, el edificio de la M-30, tan denostado¹³ y tan alabado es un ejemplo en la línea de lo que estamos hablando. El colorido de las fachadas, que podría adscribirse a áreas más mediterráneas, por ejemplo, tiene en común con Märkische Viertel la luminosidad y los colores puros¹⁴. Por el contrario otros aspectos no pueden ser adscritos a otra cosa que a la genialidad del arquitecto autor del proyecto.

La diferencia en los bloques lineales entre una fachada interior y la otra exterior es un tema recurrente en estos bloques en España, que no es posible limitar al edificio de la M-30. Otras propuestas de bloque en altura establecen también una marcada diferencia entre una fachada y la otra, como por ejemplo el bloque de la calle Doctor García Tapia, de Sebastián Araujo y Jaime Nadal¹⁵.

No obstante, de las diferentes propuestas del Madrid-Sur, no todas son tan ortodoxas, hay bastantes que abandonan los principios del Movimiento Moderno y se adentran en fórmulas en las que vuelven a aparecer los patios interiores, por ejemplo.

Por último, cabe citar las torres de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña en la Villa Olímpica, en Barcelona y en la Colonia de San José, en Madrid Sur. Se trata de edificios de viviendas en altura, de doble crujía, enrollados también sobre sí mismos. El uno es una variante del otro, si bien ambos tienen características ligeramente diferentes. El de la Villa Olímpica de Barcelona presenta una fachada lisa por fuera y quebrada en el interior, mientras que el de Madrid ofrece una disposición opuesta. La orientación de la vivienda ha

13. BROUGHTON, H; ASHTON, M. *Guía de arquitectura reciente*. Madrid, 1997, p. 53.

14. "... la fachada interior muestra un rompecabezas de espacios y volúmenes, apoyados por una ornamentación con sabor de los años 60". FLORES, C; GÜELL, X. *Arquitectura de España*, p. 221.

15. "Máscaras de hierro", *A&U*, n. 30, 1991.



Colonia San José. Elías Torres y Martínez Lapeña.

dejado de ser un tema rígido, para aceptar la flexibilidad de la forma curva, al igual que los ejemplos de Hans Scharoun donde los edificios se abren como una flor en busca de la luz. No obstante, como contrapartida aparece la reducción del tamaño del patio, que lleva a que finalmente sea un patio pavimentado, en el que no se puede dejar de pensar en un uso de servicio, al estar orientado al norte.

CONCLUSIÓN

Cuando las condiciones de la producción de la vivienda son las correspondientes a grandes cantidades de alojamiento con precios bajos, obtenidos a partir de la repetición de la vivienda y su industrialización, y una preocupación por dar satisfacción a las características de habitar, mejorando el diseño, aparece una respuesta radical, de bloques estrechos, desarrollados en altura, con un programa de vivienda homogéneo. Sólo cuando aparecen esas condiciones, los mejores ejemplos (entre ellos los alemanes) son seguidos, aunque fueran conocidos desde mucho antes.

ED IL NAUFRAGAR M'È DOLCE IN QUESTO MARE...

Paolo Sustersic

Frente a la ruptura de las vanguardias y en oposición al mito de la máquina, el Mediterráneo ocupa un lugar importante en la arquitectura moderna, al tiempo ambiguo y no exento de contradicciones, puesto que plantea la confrontación con el pasado y la búsqueda de los orígenes según las dos vertientes complementarias de la tradición clásica y de la arquitectura popular anónima. La utilización de esta categoría encierra siempre un margen de indeterminación, precisamente por el significado heterogéneo que se atribuyó a los términos, mezclando las herencias culturales, el oportunismo político y las aspiraciones arquitectónicas. Así, tras la expresión 'arquitectura mediterránea' se esconden múltiples intenciones, estrategias de poder e interpretaciones operativas: planteamientos ampliamente aprovechados por los arquitectos italianos y utilizados también por los españoles —Sert y Bonet a partir de los años treinta, Coderch en los cincuenta— para adquirir visibilidad internacional y definir su trayectoria incluso en contextos lejanos. No trataremos aquí de presentar un estado de la cuestión, sino intentaremos más bien señalar algunos aspectos y límites de esta interpretación del Mediterráneo, que propone también una serie de preguntas sobre el sentido de la arquitectura moderna y su capacidad de proporcionar respuestas a los fenómenos de su época¹.

La mitificación del Mediterráneo no fue una creación exclusiva del Movimiento Moderno puesto que surgió en el marco del Grand Tour y se alimentó sucesivamente de las imágenes que intelectuales, artistas y arquitectos proyectaron sobre él. Así, a partir del siglo XVIII éste fue el lugar donde hallar las fuentes de la civilización, en un primer momento a través de la antigüedad clásica y el arte, más tarde también de lo exótico, lo pintoresco y lo popular. Por tanto, desde los orígenes, el Mediterráneo no se configuró como un espacio de la modernidad, sino de la memoria: era el gran yacimiento de la cultura occidental, un mundo aparte, donde la realidad coexistía con los mitos, donde Schliemann podía descubrir Troya leyendo a Homero. De hecho, éste fue el mundo que reveló a los arquitectos modernos la importancia del pasado: fue por la voluntad de combinar los valores de armonía y equilibrio reflejados por las grandes civilizaciones antiguas con una expresión propia de la sociedad del siglo XX por lo que Le Corbusier se instaló en el Mediterráneo. Y precisamente *Vers une Architecture* —el libro en el que la aspiración a dicha síntesis se convertía en una visión del futuro— fue un texto básico para la recepción de las tesis modernas en Italia y España. Sin embargo, si para Le Corbusier la transformación de la arquitectura era una tarea universal requerida por la modificación de los supuestos económicos y sociales, para sus seguidores cobraban importancia también otras motivaciones, relacionadas con las condiciones específicas de unos contextos

1. Para una panorámica más amplia de las interpretaciones del Mediterráneo en los años 30, véase mi artículo "Moderna y mediterránea. La arquitectura a orillas de un mito", *Revista de crítica arquitectónica*, nn. 9-10, Barcelona, octubre 2003, pp. 120-143 y la relativa bibliografía.

que habían participado de forma marginal en el desarrollo de los fundamentos de la arquitectura moderna. Tanto en Italia como en España y Grecia, al mismo tiempo que se manifestaba la necesidad de conocer los términos del debate internacional, se presentaba también el problema de encontrar razones locales que justificasen las ideas y las formas del racionalismo.

Por tanto, en los años treinta el mito de la arquitectura mediterránea no fue el producto de la fascinación de los intelectuales del norte, sino una categoría utilizada principalmente por los arquitectos del sur para reivindicar una interpretación alternativa, centrada en aspectos líricos más que en un funcionalismo estricto. El hecho de que el Movimiento Moderno se pudiera presentar como el desarrollo de la arquitectura surgida a orillas de este mar era un factor determinante, a pesar de que dicha interpretación implicase una evidente falta de perspectiva histórica y de rigor analítico. Pero no eran estos los criterios con los cuales se medía el mundo mediterráneo: los arquitectos modernos quedaron fascinados por una realidad arcaica, donde el tiempo parecía haberse detenido y los vestigios del pasado se confundían con el presente ya no bajo las formas del academicismo, sino del poder evocador del paisaje y las ruinas o de la permanencia de formas y tipos en la arquitectura popular.

INTERPRETACIONES MODERNAS

Una breve mirada al panorama italiano del período de entreguerras revela diferencias significativas entre las interpretaciones de la ‘mediterraneidad’. Para algunos —el Gruppo 7 con Figini, Pollini, Terragni y, más tarde, los integrantes de la revista *Quadrante*—, el término ‘arquitectura mediterránea’ era el sinónimo de una vía italiana al racionalismo que consideraba lo moderno como un “funcionalismo clásico” cercano a la abstracción purista. Así, desde un primer momento se reivindicó el origen nacional de la arquitectura moderna observando la coincidencia de sus principios con el espíritu de racionalidad, tipificación y construcción en serie de la arquitectura romana y se afirmó que el legado de la historia y las exigencias del clima marcarían casi inevitablemente unas diferencias con respecto al resto de Europa. En este entorno condicionado por el nacionalismo, Pietro Maria Bardi se apropiaba de una herencia que facilitaría la identificación de la ‘revolución’ fascista con el carácter revolucionario de una arquitectura moderna convertida en arte de estado. Éstos, en extrema síntesis, eran los argumentos asumidos por un grupo que tachaba de culturalistas —es decir sujetas al riesgo de ser una revisión, aunque inteligente y actualizada, de elementos folclóricos— las posiciones de su antiguo compañero Carlo Enrico Rava, que por el contrario hacia hincapié en la arquitectura popular como fuente verdaderamente autóctona de la modernidad. A pesar de las polémicas, para ambos contendientes estaba claro que el universo formal mediterráneo era el punto de referencia de aquella matización que el Movimiento Moderno necesitaba para adaptarse al contexto meridional. Más allá de los condicionantes ideológicos, esta convicción era compartida también por Sert y los integrantes del GATCPAC, que desde las páginas de *AC* señalaban la coincidencia entre la arquitectura popular y los edificios modernos, proponiendo una lectura basada en dudosas analogías funcionales y estilísticas.

Precisamente en estos aspectos se había centrado la perplejidad de Edoardo Persico, quien consideraba que el debate sobre la mediterraneidad había sido

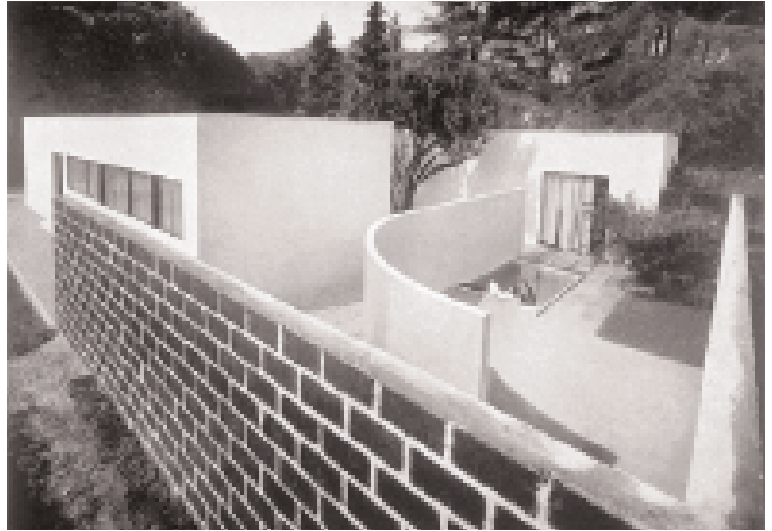
una ‘equivocación’, puesto que argumentos secundarios habían desviado la atención de los problemas reales: los racionalistas italianos se habían mostrado incapaces de crear las condiciones para un desarrollo de la arquitectura sobre bases verdaderamente modernas. En este aspecto, sus observaciones coincidían con las de Giuseppe Pagano, defensor del carácter anti-retórico de una arquitectura al servicio de las necesidades del país, que tenía que ser lógica, económica y social. Estas posiciones quedaron reflejadas en la exposición *Arquitectura rural en la cuenca mediterránea* presentada en la VI Triennale de Milán (1936), donde se desplegaba un catálogo fotográfico de elementos recurrentes en las construcciones rurales con el objetivo de recordar que esta arquitectura anónima, menor, desde siempre había guardado una “sólida adherencia a la realidad del clima, a la economía agrícola y la honradez constructiva” que la convertía en algo “estrictamente lógico”, lejos de influencias estilísticas y falsos pintoresquismos. En definitiva, para Pagano el interés hacia lo popular, no estaba en el reconocimiento de formas esenciales y primarias, sino en el descubrimiento de un largo proceso de selección que se había extendido durante generaciones y que vinculaba las formas a las exigencias vitales del hombre.

Sostener estas posiciones requería quizá un esfuerzo mayor, porque el análisis de la arquitectura popular implicaba el conocimiento de otros campos de investigación y no garantizaba una reinterpretación proyectual inmediata. Este camino algo más complejo fue intuido también por Fernando García Mercadal en la segunda mitad de los años veinte, cuando —apoyándose en los estudios de Demangeon— planteaba la posibilidad de identificar a la ‘arquitectura mediterránea’ partiendo del reconocimiento de la relación entre aspectos geográficos, sistemas económicos, tipologías domésticas y materiales disponibles, unos factores que se concretaban en asentamientos definidos por principios urbanísticos y características arquitectónicas propias y ‘espontáneas’. García Mercadal esbozaba una aproximación quizá más cercana a la realidad, pero también consciente de que la permanencia de la arquitectura rural era un testimonio de la pobreza y la inmovilidad del país, a pesar del interés etnográfico y las posibles afinidades con el gusto contemporáneo. Unas ideas que el arquitecto debía en buena medida a Leopoldo Torres Balbás, quien ya había reconocido que la modernidad implicaba el fin del mundo rural y que su tarea de historiador era precisamente la de documentarlo, con simpatía y quizá con la esperanza que de él se pudiera aprender alguna lección, pero con la convicción de que de nada servirían los intentos de resucitarlo.

Por otra parte, en la delicada coyuntura política que se había producido tras la toma del poder de Hitler en Alemania y la consolidación de la dictadura de Stalin en la Unión Soviética, el Mediterráneo empezó a tener también un valor estratégico para un Movimiento Moderno cuyo futuro se presentaba más bien incierto. Como es sabido, durante el famoso crucero de agosto de 1933 de Marsella a Atenas, los delegados del CIAM IV, además de discutir de la ciudad funcional, pudieron admirar también la arquitectura de las islas griegas y fue a partir de entonces cuando las tesis de un Le Corbusier cada vez más sensible a los aspectos emotivos, líricos y plásticos se impusieron definitivamente sobre la *Neue Sachlichkeit*. Fue también en ocasión de este viaje que los grupos más próximos a Le Corbusier intentaron poner a punto una estrategia común para garantizar la supervivencia de la arquitectura moderna en el sur de Europa.



Casa Mediterránea, 1926. F. García Mercadal.



Dcha. Villa-estudio para un artista. V Triennale. Milán, 1933. L. Figini, G. Pollini.

En el plano arquitectónico, la visita a las islas del Egeo confirmó a todos la existencia de este paraíso mediterráneo de formas puras donde nacía la casa y donde no había arquitectos porque también el habitante más humilde llevaba la armonía y el arte de construir en la sangre. En este ámbito, Grecia no representaba sólo la fuente arqueológica de lo clásico, sino también el origen antropológico de lo vernáculo, impartiendo una lección sobre la escala humana, la humildad y la humanidad que faltaban a la sociedad de las máquinas. A partir de entonces, la referencia a lo popular se convertía en una crítica abierta a ciertos aspectos de la modernidad. En aquella misma ciudad funcional en la que se seguía apostando, era necesario ‘humanizar’ una casa implícitamente reconocida como ‘deshumana’: los muros de piedra, las bóvedas catalanas, las sillas ibicencas, las cerámicas se habían convertido en antídoto del funcionalismo germánico y del manierismo moderno.

Mientras el tono de los escritos delataba la nostalgia por una arcadia alcanzable a través de la reinención mitificada del ‘mar latino’, las propuestas demostraban plena confianza en las posibilidades del proyecto racionalista. En Italia, la Villa-estudio para un artista (1933) de Figini y Pollini, asumía el valor de un manifiesto: la tipología de la casa con patio, la modulación rítmica de los espacios contenidos en un rectángulo áureo, la sensación de intimidad y fluidez, el tratamiento de la luz, la presencia de obras de arte y medidos elementos vegetales, la utilización de muros que delimitaban el ámbito de la casa dejando entrever el entorno eran los recursos que el proyecto desplegaba para conseguir la auspiciada síntesis entre las sugerencias modernas y el ideario mediterráneo. En España, tras los estudios de ‘casas mediterráneas’ de García Mercadal, la iniciativa pasó a los integrantes del GATCPAC: si Ibiza era el retiro donde se cumplía el sueño estético de un pequeño grupo de elegidos y el pueblo de veraneo en la costa de Levante (1928) era un centro de vacaciones para la burguesía resuelto en clave moderna, la Ciutat de Repós i Vacances (1931-35) proponía un asentamiento de grandes dimensiones para el ocio de las masas urbanas, que se completaba idealmente con las casas para el fin de semana (1934-35) realizadas por Sert y Torres Clavé en el promontorio del Garraf. La costa mediterránea se con-

vertía así en un lugar ideal de vacaciones accesible para todos y complementario a la nueva Barcelona del Plan Macià.

Así, las bases de la interpretación moderna del Mediterráneo estaban asentadas: las constantes de la geografía y del clima prevalecían sobre las diferencias de la historia y la cultura, configurando una arquitectura homogénea, que se extendía desde Grecia hasta España. Puesto que el positivismo subyacente en esta interpretación prefería poner en segundo plano el hecho de que determinadas formas eran la expresión de sistemas económicos y sociales, hábitos y tradiciones, la recuperación de la arquitectura mediterránea se podía llevar a cabo sólo en el plano poético del lenguaje, puesto que en términos de contenido no había posibilidad de comparación. Mientras la lucha contra los estilos históricos había planteado una sustitución en el ámbito de la alta cultura, la reivindicación de lo popular por parte de los arquitectos representaba el intento de apoderarse de algo diferente que, sin embargo, ya no era tradición viva, sino vestigio de un mundo a punto de desaparecer, puesto que revelaba el final de una sociedad que desde sus orígenes había vivido de la tierra y del mar, estrechamente vinculada a su medio, y cuyas formas de vida precisamente la modernidad ponía fuera de juego: la 'arquitectura sin arquitecto' era quizás uno de los aspectos más evidentes de estas condiciones pre-modernas.

Como todos los mitos, también éste surgía en un momento en el que era evidente su imposibilidad: hacer revivir la arquitectura mediterránea eliminando las bases de su razón de ser era intentar alcanzar el espejismo de los orígenes inevitablemente perdidos, imaginar ser al mismo tiempo 'modernos' y en perfecta comunión de espíritu con el pasado. Esta recuperación sólo era posible en un momento de suspensión del juicio y del tiempo: a partir de entonces el Mediterráneo sería el lugar de las vacaciones y del arte, un ambiente que nuestros arquitectos evidentemente pensaron desde y para la metrópolis, en función de los ciudadanos y los artistas que nostálgicamente aspiraban a este imposible encuentro. En definitiva, lo que la modernidad ofrecía a los habitantes de aquellas islas y costas de ensueño era la promesa de una nueva e inevitable colonización.

OTROS MEDITERRÁNEOS

En la España de la postguerra, la arquitectura popular representó uno de los pocos caminos viables para los arquitectos que no quisieran dedicarse a los ejercicios neo-herrerianos. Sin embargo, la nueva interpretación de lo popular oscilaba entre el viejo folclore regionalista que sustentaba la ideología y las actuaciones de los organismos encargados de la reconstrucción, y algunos intentos —también desarrollados en seno a esas instituciones— de arquitectos como Coderch, Cabrero, de la Sota o Fernández del Amo que, con dificultad, buscaban la recuperación de ciertos planteamientos modernos. En este contexto, la experiencia italiana representaba un referente importante por tratarse de una arquitectura moderna desarrollada en el seno de un régimen afín al franquismo y por ser uno de los pocos canales culturales que habían permanecido abiertos².

Fue precisamente en la Dirección Nacional de Arquitectura³, que recibía con regularidad revistas como *Architettura*, *Domus* y *Stile*, donde un arquitecto

2. En realidad, en la posguerra se registra la presencia de diferentes episodios de la arquitectura italiana, que se extienden desde las experiencias urbanísticas, las investigaciones sobre la forma abstracta y el clasicismo moderno de los años treinta, hasta los nuevos contactos con ambiente milanés de los años cincuenta. Aunque, de paso, queremos recordar que también las acusaciones de 'bolchevique' tan repetidamente dirigidas a la arquitectura moderna en los años cuarenta ya se habían oído en Italia a finales de los años veinte.
3. PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep Maria (eds.). *Coderch 1940-1964. En busca del hogar*. COAC, Barcelona, 2000, p. 31.

Habitación de la pared negra en un Hotel en el bosque San Michele. Caprí, 1938. G. Ponti, B. Rudofsky.



to como Coderch pudo establecer vínculos con la cultura italiana a través de Gio Ponti y Bernard Rudofsky, dos figuras que habían empezado a interesarse por el Mediterráneo en la segunda mitad de los años treinta y que nos introducen en un ámbito más alejado de las polémicas protagonizadas por Rava, el Gruppo 7 y el entorno de *Quadrante*. Con el proyecto de Villa a la pompeyana (1934) y luego con numerosas propuestas realizadas también en colaboración con Rudofsky, Ponti había seguido una nueva vertiente de su investigación sobre la ‘casa a la italiana’, empezada a finales de los años veinte con el propósito de poner a punto modelos capaces de expresar una cultura doméstica moderna entendida en el más amplio sentido y sin convencionalismos. El Mediterráneo se configuraba así como el lugar ideal para ensayar nuevos modos de habitar en sintonía con el paisaje que proporcionarían un bienestar físico y psíquico evadiendo de las preocupaciones urbanas. Para realizar esta visión centrada no tanto en los planteamientos ideológicos o en la estética purista sino en las necesidades del individuo, Ponti proponía un repertorio formal sencillo, hecho de pocos elementos y materiales autóctonos, donde la referencia a lo vernáculo afectaba a los contenidos simbólicos más que a los sistemas constructivos. Estas ideas se habían precisado en proyectos como el hotel en el bosque San Michele, en Capri (1938), un conjunto formado por habitaciones dispersas entre los pinos, donde los visitantes hubieran sintonizado con el espíritu de la vida isleña no sólo a través de la arquitectura, sino también mediante la adquisición de hábitos como el dormir en una alcoba con el colchón apoyado en el suelo y el refrescarse en una bañera formada por un simple cuenco excavado en el piso; y donde Rudofsky pensaba incluso en la posibilidad de recuperar la costumbre japonesa de proporcionar a los clientes ropa adecuada al lugar —obviamente diseñada por los arquitectos— para con-



Villa en Positano, 1936. L. Cosenza, B. Rudofsky.

Izq. Villa Oro. Posillipo, 1934-37. L. Cosenza, B. Rudofsky.

seguir una evasión completa de los hábitos ciudadanos. En efecto, Rudofsky⁴ tuvo un papel importante en la nueva orientación de los intereses de Ponti a partir de sus estudios sobre arquitectura vernacular y la asociación con Luigi Cosenza, que había dejado obras tan ejemplares como la Villa Oro en Posillipo (1935-37) o el proyecto para una villa en Positano (1936), redactado precisamente en ocasión de un concurso lanzado por *Domus* y presentado por la revista como una de las mejores propuestas de arquitectura mediterránea. Confrontando el proyecto de Positano con la Pequeña casa ideal que Ponti presentó en *Domus* en 1939⁵, se registran muchas coincidencias. En ambos casos se trata de viviendas situadas en un emplazamiento dominado por la vegetación y la presencia del mar, resguardadas por muros de piedra y completamente abiertas hacia el panorama: unas casas sin puertas donde el único ambiente cerrado era el cuarto de baño, con mobiliario sencillo y reducido a lo estricto necesario, escenarios leves en los que la figura humana y el paisaje se convertían en protagonistas. También en presencia de programas más refinados y complejos como los de las villas Marchesano (1937-38) y Donegani (1940) en la costa de Liguria, Ponti había insistido en esta imagen de sencillez que consideraba como “la consecución de un lujo del espíritu”, un concepto en el que luego haría hincapié también Coderch y que en la Casa Uriach (1962) llegaría a coincidir perfectamente con las aspiraciones de sus promotores.

Sin embargo, más allá de las visiones idílicas, ya a principios de los años cuarenta Ponti entendía también que el futuro del Mediterráneo requería una conciencia nacional de la necesidad de proteger los valores ambientales y arquitectónicos para impedir una degradación que acabaría con el encanto del paisaje y con su valor económico: seguramente no imaginaba hasta qué punto esta degradación sería tolerada y fomentada por las administraciones, los especuladores, los arquitectos y el público en las décadas sucesivas. Y era precisamente en el campo de la cultura donde el arquitecto localizaba el problema: puesto que la construcción del paisaje representaba el legado de siglos de his-

4. Entre 1933 y 1939, tras la licenciatura en Viena con un estudio sobre las construcciones primitivas de las Cícladas, Rudofsky residió en Nápoles, donde conoció a Cosenza. Cesare De Seta señala como el levantamiento de las casas de la isla de Procida fue el primer paso de un entusiasmo creciente hacia la arquitectura popular, que inspiró los proyectos citados. Véase: Id., “Dalla Miteuropa al Mediterraneo”. En: Gianni Cosenza, Francesco Domenico Moccia, Luigi Cosenza. *L'opera completa*, Nápoles, Electa, 1987.

5. PONTI, Gio. “Una piccola casa ideale”, *Domus*, n. 138, 1939. Ahora también en: Gloria Ardit, Gabriele Serratto, Gio Ponti. *Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venecia, 1994, p. 94.

toria y arte, su destrucción constituía una ofensa a la nación entera. Por el contrario, entender y aumentar este patrimonio era un deber colectivo y un acto de respeto: la arquitectura mediterránea surgiría así naturalmente en armonía con el entorno, “en la presencia divina del mar” expresaría “la felicidad del lugar y de la vida”, representaría la verdadera misión civilizadora digna de la cultura italiana⁶.

De esta forma, algunos de los temas que Coderch había encontrado en los números de *AC* simbólicamente rescatados del local del GATCPAC al final de la guerra, reaparecían en las páginas de otras revistas, confirmando la viabilidad de algo “confusamente intuido”. Pronto Coderch, asociado con Manuel Valls, empezó a recurrir a estas fuentes para resolver sus proyectos. En la Casa Ferrer Vidal, en Cala d’Or, Mallorca (1947) el estudio cuidadoso del emplazamiento se traducía en un conjunto totalmente integrado en la vegetación, de planta muy articulada, realizado con materiales y técnicas locales, que nos indica una precisa voluntad de entendimiento de las tradiciones autóctonas, afin al espíritu de los estudios desarrollados en los años treinta por Hausmann, Broner y Baeschlin. Sin embargo, para Coderch fue sobre todo Sitges el laboratorio de unos ensayos residenciales destinados a los nuevos grupos sociales emergentes. Uno de los más significativos fue la urbanización Las Forcas (1945) que se interpretaba como una ocasión de promoción turística de la localidad a nivel internacional, donde los pescadores, ya alejados del mar por el creciente auge del turismo, convivirían idílicamente con los artistas, los burgueses y los millonarios, en una utópica micro-sociedad sin clases. A pesar del fracaso, este ambicioso proyecto proporcionó a Coderch la ocasión de estudiar diferentes tipos de casas, que tanto en las soluciones arquitectónicas y distributivas como en la representación, declaran cuánto sus propuestas quisieran acercarse a las de Ponti.

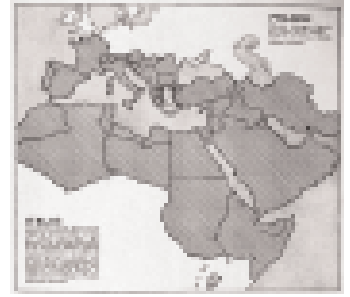
En este marco, la invitación dirigida a Ponti y Sartoris para visitar a España en ocasión de la *V Asamblea Nacional de Arquitectos* de 1949, atestiguaba tanto la voluntad de establecer contactos con figuras de prestigio compatibles con las orientaciones oficiales, como la distancia entre las interpretaciones nacionales y las perspectivas de una cultura arquitectónica que intentaba revisar o poner a punto valores para el mundo de la postguerra.

En la Asamblea, mientras Ponti había mostrado cierto escepticismo frente a la continuidad del racionalismo y se había mantenido en un plano más genérico en sus intervenciones, Sartoris había presentado un discurso más articulado que enlazaba el presente con el legado del Movimiento Moderno. Su primera intervención se centró en la tesis de los orígenes mediterráneos de la arquitectura moderna que acababa de exponer en el primer tomo de la *Encyclopédie de l’architecture nouvelle*⁷. Sartoris presentaba una visión más estructurada con respecto a los argumentos de los mediterraneístas de los años treinta. Planteando la existencia de diferentes actitudes frente a la búsqueda de una idea eterna de la belleza, el arquitecto consideraba que los orígenes remotos del Movimiento Moderno no se situaban sólo en un desarrollo histórico lineal, sino también en la aspiración espiritual a la renovación del arte. Si los principios del arte moderno siempre habían existido, expresándose con modalidades diferentes en cada período, la modernidad se podía convertir en una categoría supra-histórica definida por unos rasgos comunes a todas las épocas que se habían atrevido a hacer de la “potencia armoniosa de las formas y las

6. Véase: PONTI, Gio. "Facciamoci una coscienza nazionale dell'architettura mediterranea", *Stile*, n. 7, 1941. Ahora también en: Gloria Arditi, Gabriele Serratto, Gio Ponti..., Op. cit., nota anterior, pp. 99-101.

7. Alberto Sartoris, "Las fuentes de la nueva arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura*, nn.11-12, I y II trimestre, 1950, p. 40.

funciones” su insignia. Precisamente en estos momentos el Mediterráneo había sido la referencia de quienes entendían a la arquitectura como una forma del pensamiento que se desarrollaba según criterios de orden, armonía, razón y perfección. De esta forma no era necesario negar el pasado, puesto que incluso la arquitectura más innovadora encontraría en este elementos afines a sus aspiraciones. En contra de las tesis defendidas por el influyente libro de Pevsner, *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, Sartoris planteaba que si había que buscar un origen de la arquitectura funcional, éste no estaba en la Gran Bretaña del *gotic revival* y del movimiento *Arts & Crafts*, sino en el románico iniciado y difundido por los maestros comacinos, que Sartoris interpretaba como aquella síntesis de abstracción y lógica formal que había realizado el tránsito entre la arquitectura clásica y el mundo medieval, generando el primer fenómeno arquitectónico europeo. Según Sartoris, esta herencia cultural —que tenía a Leonardo, Lodoli, Ledoux y Antonelli entre sus máximos representantes y se extendía hasta Sant’Elia y Terragni— situaba a los “funcionalistas mediterráneos” en una posición privilegiada, porque les dotaba de “una gran parte de los valores de la civilización y de los medios para traducirlos en elementos universales”⁸. También con su arquitectura popular el Mediterráneo sentaba precedentes:



Ordre et climat méditerranéens, 1948. A. Sartoris.

En touchant la simplification des masses architecturales, tracés et distribution intérieure, l’esthétique de la nudité, le purisme attique de la composition, la poésie quintessenciée de l’équilibre artistique, le jeu parfait des volumes, le parti fonctionnel de la construction, le cubisme intentionnel de les formes [...] il y avait les précédents séculaires des cités éclatantes de la mer Egée, de Santorin, de l’Afrique du Nord, [...], de Majorque, et surtout de Capri et d’Amalfi⁹.

Convertido en tesis historiográfica, el tema de los orígenes mediterráneos sería repetido en diferentes ocasiones a lo largo de los años cincuenta. Incluso en el segundo volumen de la *Encyclopédie de l’architecture nouvelle, Ordre et climat nordiques*, Sartoris insistía en el valor relativo de la arquitectura del norte de Europa, que consideraba como el desarrollo de los elementos originariamente llegados del Mediterráneo. A pesar de reconocer que en el seno del Movimiento Moderno los arquitectos del norte habían conseguido unos esquemas funcionales de incuestionable elegancia y una perfección generalizada en la ejecución, Sartoris consideraba que la repetición de dichos modelos y la insistencia sobre el problema de la construcción constituían a la larga los límites de este planteamiento. En el mismo año en el que Fernand Braudel publicaba su libro sobre el Mediterráneo en la época de Felipe II tratando de entender con mayor precisión las características de este huidizo “personaje histórico” más allá de las manipulaciones ideológicas, Sartoris volvía a la división entre un “orden mediterráneo” y un “orden nórdico” sin alejarse demasiado del esquematismo de los “ejes de la arquitectura europea” presentados por Le Corbusier en el CIAM IV: la historiografía de la arquitectura moderna estaba todavía construyendo sus mitos.

Por lo que respetaba al presente y España las opiniones de Ponti y Sartoris coincidían en varios aspectos. Recordando la gran responsabilidad de los profesionales frente a los retos de la postguerra, ambos destacaban el papel que el espíritu mediterráneo podía ejercer en un mundo cada vez más mecanizado e invitaban a evitar la copia de los modelos internacionales inspirándose en lo más próximo:

8. Sartoris, *Encyclopédie de l’architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Milán, Hoepli, 1948, p. 14.
9. *Ibidem*, pp. 76-79.

Vamos a tener fe en el espíritu latino y confiemos en que este espíritu ha de ser el salvador de todo lo que es y ha sido la base de la vida del hombre, y que trágicamente estamos perdiendo¹⁰.

Y precisamente en contra de esta pérdida de identidad, Ponti insistía en la necesidad de aferrarse a los valores de la tradición y la cultura. Pero, mientras animaba a los jóvenes a superar las dudas y hacer una arquitectura que saliera de ellos mismos, constataba el vacío de la producción española reciente y contraponía al “casi nada conceptualmente moderno”, las “sorprendentes sugerencias de pureza y [...] coincidencias con el gusto moderno” de la arquitectura popular, un tema que nos devuelve una vez más a los años treinta y a los tópicos ya conocidos¹¹.

Por su parte, Sartoris apuntaba a la necesidad de “usar el aire, la luz, el verde, el paisaje natural y el de invención como verdaderos y propios materiales inéditos de construcción” y aconsejaba aprovechar la individualidad, valorando las diferencias geográficas y las características locales antes de enfrentarse al riesgo de una homogeneización o una prefabricación en serie mal entendidas¹². Finalmente concluía:

Estoy convencidísimo que los arquitectos españoles contemporáneos son capaces de concretar una nueva arquitectura nacional y funcional, enlazada con los términos de la eterna pujanza mediterránea¹³.

A continuación Cuadernos de Arquitectura —la revista donde se publicó el texto que se acaba de citar— presentaba la casa Pérez Mañanet; Ponti ya había dado a conocer las casas Compte y Garriga Nogués en el número de noviembre de 1949 de *Domus*; los mismos dos edificios, junto con una vista de Las Forcas, ilustraban otro texto de Sartoris en la *Revista Nacional de Arquitectura*, que completaba las ideas expuestas en la Asamblea con indicaciones para aplicar los principios modernos al medio rural y las casas de vacaciones¹⁴. El mensaje no podía ser más explícito: Coderch y Valls se habían convertido en los arquitectos que mejor representaban en España las promesas de una arquitectura actual y mediterránea. A partir de este momento Ponti y Sartoris serían los principales valedores internacionales de los jóvenes maestros, cabezas visibles de la irrupción de la arquitectura española en la escena europea de los años cincuenta.

Si de esta forma los contenidos de la arquitectura de Coderch estaban asentados, faltaba todavía afinar el lenguaje. Para ello era necesario alejarse de los ejemplos conocidos y buscar otras referencias. Recogiendo las indicaciones de Ponti y Sartoris, el Pabellón de España en la *LX Triennale de Milán* (1951) oficializaba la imagen, ficticia, de un país, donde el arte de Oteiza, Ferrant, Guinovart, Miró y las formas de la artesanía tradicional expresaban el gusto contemporáneo, enseñando un camino mediterráneo hacia la elevación de las condiciones materiales y espirituales de la civilización moderna. Otras obras como la Casa Ugalde y el edificio de viviendas de la Barceloneta (1951-55) demostraban ya la madurez de Coderch y Valls en la elaboración de los elementos que se convertirían en típicos de sus proyectos, filtrados por formalizaciones más abstractas y sensibles a las sugerencias que llegaban de otros contextos. De hecho, a partir de los años cincuenta su arquitectura se consolidará como la recuperación ideal de un proyecto doméstico en el que los experimentos más refinados de la cultura moderna y del *american way of life*

10. Red., “El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 90, junio 1949, p. 269.

11. PONTI, Gio. “Dalla Spagna”, *Domus*, n. 240, noviembre 1949, p. 1.

12. Alberto Sartoris, “Orientaciones de la arquitectura contemporánea”, *Cuadernos de Arquitectura*, nn. 11-12, I y II trimestre 1950, p. 51.

13. *Ibidem*, p. 55.

14. Alberto Sartoris, “La nueva arquitectura rural”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 96, diciembre 1949, pp. 513-520.



Urbanización Las Forcas. Sitges, 1945. J. A. Coderch.

podrán convivir con algunos fragmentos resignificados de aquella “arquitectura sin arquitectos” celebrada una vez más por Rudofsky en 1964, mientras en el Mediterráneo la especulación entraba en su fase más agresiva e irreversible. Precisamente en el momento en el que Coderch intentó confrontarse con esta dimensión colectiva y turística, fue cuando recibió una de sus más amargas desilusiones, viendo repetidamente rechazado el proyecto de la urbanización Torre Valentina, uno de sus esfuerzos más ambiciosos tanto desde el punto de vista de la reflexión disciplinaria, como por el propósito de reinterpretar las características de los asentamientos tradicionales.

Nos gustaría concluir apreciando en las obras de estos arquitectos modernos y mediterráneos los ejemplos más logrados del tránsito entre dos formas sociales, el rescate de unos elementos que a partir de ahora formarán parte de una nueva tradición del habitar en las orillas de este mar antiguo. Sin embargo, las sugerentes imágenes de la arquitectura no pueden ocultar el hecho de que la sociedad en general no compartía el interés por un uso responsable del patrimonio mediterráneo.

Con la ocupación de las costas, bajo el sol, se cumplía quizás una de las primeras manifestaciones de la post-modernidad, si con este término entendemos el proceso de saturación de todos los huecos todavía no ocupados por el proyecto moderno, la eliminación definitiva de un mundo que tenía sus últimos reductos precisamente en los márgenes, en las islas y en el campo. A partir de ahora, la única actitud posible será la recuperación y la evocadora reutilización de unos fragmentos, verdaderos despojos de tradiciones a veces inventadas, en un contexto inevitablemente diferente, donde estos elementos ya vacíos de sentido se convierten en piezas de una representación. La expe-

riencia moderna del Mediterráneo sólo se podrá vivir en la dimensión de la nostalgia —en los reductos de los rincones escondidos que preservan o inventan la ‘autenticidad’ gracias a una “arquitectura con arquitectos”— o bien en los lugares del turismo de masas.

Precisamente la imagen contemporánea del Mediterráneo como lugar privilegiado del ocio y del turismo que ha sustituido a la de los viajeros del Grand Tour plantea la necesidad de interrogarse también sobre el presente, más allá de los tópicos. En definitiva, el Mediterráneo sigue planteando preguntas, en primer lugar la de su vigencia como categoría interpretativa y como experiencia de un mundo que nos sigue poniendo frente al problema del diálogo de culturas heterogéneas, cargadas ayer como hoy de conflictos, pero íntimamente necesitadas de un espacio de entendimiento. Quizá el seguir investigando el pasado y plantear preguntas sobre las relaciones con nuestro ambiente físico y cultural en el futuro es la mejor forma de alejarse de los tópicos de una etiqueta que la sociedad de consumo pretende aplicar tanto a las vacaciones, como a la comida o a las ciudades.