

AÑO 2013

COMISIÓN DE REDACCIÓN / EDITORIAL STAFF

Juan Miguel Otxotorena Elizegi
José Manuel Pozo Muncio
Jorge Tárrago Mingo

Departamento de Proyectos, Urbanismo, Teoría e Historia
E.T.S de Arquitectura
Universidad de Navarra 31080 Pamplona
Tel. 948 425600 (ext. 802730) spetsa@unav.es
www.unav.edu

COORDINACIÓN EDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION

Jorge Tárrago Mingo
revistaarq@unav.es

COMISIÓN CIENTÍFICA / SCIENTIFIC REVIEW BOARD

Miguel A. Alonso del Val
ETS de Arquitectura, Universidad de Navarra
Maristella Casciato
Facoltà di Architettura Aldo Rossi, Cesena, Università di Bologna
Luis Fernández-Galiano
ETS de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Mariano González Presencio
ETS de Arquitectura, Universidad de Navarra
Juan Miguel Hernández León
ETS de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Jorge F. Liernur
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, UTDT, Buenos Aires
Vittorio Magnago Lampugnani
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Joaquín Medina Warmburg
Cátedra Walter Gropius, UTDT, Buenos Aires
Carlos Montes Serrano
ETS de Arquitectura, Universidad de Valladolid
Stanislaus von Moos
Universität Zürich
Juan Miguel Otxotorena Elizegi
ETS de Arquitectura, Universidad de Navarra
Fernando Pérez Oyárzun
FADU, Pontificia Universidad Católica de Chile
José Manuel Pozo Muncio
ETS de Arquitectura, Universidad de Navarra
José Antonio Ruiz de la Rosa
Universidad de Sevilla
Carlos Sambricio
ETS de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Horacio Torrent Schneider
ETS de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile
Wilfried Wang
School of Architecture at the University of Texas at Austin

MAQUETACIÓN / GRAPHIC DESIGN

Carlos Berrián / Ana Cristina Lavilla / Izaskun García

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Diego Galar, pp. 9-22 / Cristina Maidagan, pp. 87-98 / Francesca Fiorelli, pp. 59-66

EDITA / EDITED BY

Servicio Publicaciones Universidad de Navarra
Universidad de Navarra - 31080 Pamplona

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN / PRINTING

Gráficas Cems S.L.

DISTRIBUCIÓN / DISTRIBUTION

Librería Formatos
T. (34) 981 255 210
www.libreriaformatos.com

DEPÓSITO LEGAL

1138-5596

ISSN

1138-5596

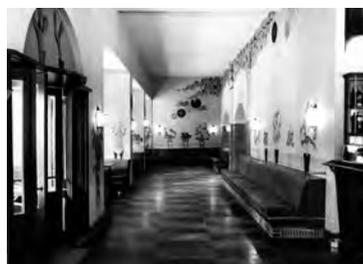
PRECIO

12 euros

PERIODICIDAD

Anual

- 3 ARQUITECTURA, CRÍTICA Y GÉNEROS LITERARIOS
Juan Miguel Otxotorena
- 9 LA POLICÍA DE LA MODA
Mark Wigley
- 23 EL BLOQUE LAS FLORES, DE SECUNDINO ZUAZO
Carlos Sambricio
- 35 ARQUITECTURA Y POLÍTICA EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL
BOLETÍN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA (1946-1957)
Víctor Pérez Escolano
- 47 LE CORBUSIER LEÍA TEBEOS. BREVES NOTAS SOBRE LAS RELACIONES
ENTRE ARQUITECTURA Y NARRATIVA GRÁFICA
Luis Miguel Lus Arana
- 59 EDOARDO PERSICO Y GIUSEPPE DE FINETTI.
CONTRADICCIÓN Y COMPLEMENTARIEDAD DEL DEBATE ITALIANO EN TORNO A LOOS
Francesca Fiorelli
- 67 EL ARTIFICIO DE LA NADA EN LA OBRA DEL JOVEN SOTA
Jorge Losada Quintas
- 77 HACIA LO MODERNO.
ADAPTACIÓN DEL JARDÍN ESPAÑOL A LA ARQUITECTURA RACIONALISTA
Juan J. Tuset
- 87 LOS OBJETOS SANITARIOS EN LE CORBUSIER. LA LIBERTAD DISPOSITIVA Y LA
EXPOSICIÓN RADICAL EN LOS AÑOS 20
Sung-Taeg Nam
- 99 *ALCUNI DEI MIEI PROGETTI*, UN LIBRO INÉDITO DE ALDO ROSSI
Victoriano Sainz Gutiérrez
- 109 JAVIER CARVAJAL, IN MEMORIAM
José Manuel Pozo / Alberto Campo Baeza
- 116 ENGLISH ABSTRACTS



Secundino Zuazo, interior del Café-Cervecería
"Las Flores", Casa de las Flores, 1931, Madrid.

La Dirección de la Revista no acepta responsabilidades derivadas de las opiniones o juicios de valor de los trabajos publicados, las cuales recaerán exclusivamente sobre sus autores. Esta publicación no puede ser reproducida total o parcialmente por ningún medio sin la autorización expresa por escrito de los autores. Ra ha procurado contrastar las fuentes de todas las imágenes y notas al pie utilizadas en este número. Pedimos disculpas por cualquier error u omisión.

Ra, Revista de Arquitectura, está incluida parcialmente en el *Avery Index to Architectural Periodicals* (Columbia University), y en el *Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)* (Institute of Scientific Information, Philadelphia), en el Catálogo Latindex y próximamente en Scopus.

Los contenidos de Ra, Revista de Arquitectura están disponibles on-line en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/11382>

The criteria expressed in the different articles of this issue are the exclusive responsibility of their authors and do not necessarily reflect the opinions of the Management and Editor of this review. No part of this work covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means, graphic, electronic or mechanical, including photocopying, recording, taping or information storage and retrieval systems without written permission from the publisher. Ra has attempted to trace and acknowledge all sources of images and endnotes used in this issue and apologizes for any errors or omissions.

Ra, Revista de Arquitectura is partially indexed to *Avery Index to Architectural Periodicals* (Columbia University), and indexed to *Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)* (Institute of Scientific Information, Philadelphia), *Latindex Catalogue* and in *Scopus* (forthcoming).

Ra, Revista de Arquitectura contents are on-line in: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/11382>

ARQUITECTURA, CRÍTICA Y GÉNEROS LITERARIOS

EL ESPACIO DE LA TEORÍA EN EL DISCURSO PROFESIONAL DE LOS ARQUITECTOS

Hablamos a menudo como *por boca de ganso*. Si fuésemos ‘serios’, habríamos de reconocer que el habitual *discurso de los arquitectos* no suele ser tan profundo, medido o sólido. En cuanto nos descuidamos, tiene ‘muy poco rigor’; encierra un escandaloso sustrato de ‘amateurismo’: carece de sistematicidad, de método y marco. Andaría escaso de empaque y exactitud: vendría a faltarle solvencia técnica. Se revela voluntarioso y gesticulante; y se sugiere, por momentos, sonrojante.

HABLAR DE LA ARQUITECTURA. Cuando un arquitecto asegura que «la forma no hace al proyecto» y «el proyecto nace de la idea» se entiende muy bien a sí mismo. Ahora bien, el público inexperto tendrá serias dificultades para encontrar el sentido que tienen en estas frases conceptos ordinarios como los de ‘idea’, ‘hacer’, ‘forma’ o ‘proyecto’. Las ve envueltas en una vehemencia sospechosamente proporcionada a su vaguedad, llamada a contrarrestarla. Y el fenómeno resulta significativo.

Lo mismo experimentará, por supuesto, quien oiga algo así como que «lo contrario de una verdad profunda es otra verdad profunda»: no es difícil imaginar el impacto en oídos ajenos de esta enfática sentencia, pronunciada en un tono implícitamente retador. Es lógico el escándalo ante ella y sus dosis de jactanciosa grandilocuencia. A quien la escucha desde fuera le resultará difícil aceptar que represente algo más que una mera tautología insustancial, sostenida a modo de *boutade*.

La experiencia es general. Idéntica estupefacción envolverá a ese espectador no iniciado cuando oiga decir de una construcción o un edificio, al correspondiente profesional del ramo, que ‘no es arquitectura’. La audiencia desprevenida deducirá con acierto que estas palabras se usan aquí en un tono acusatorio y a efectos aleccionadores: con algunas connotaciones añadidas cuyo sentido ignora. Y, desde luego, constatará que quien las usa sabe por qué y, al hacerlo, pide un suplemento de atención para las explicaciones que está dispuesto a añadir si se le da la ocasión de hacerlo¹.

El círculo se cierra pronto: todo parece indicar que, si habla de la “mirada moderna”, una “actitud contemporánea”, un ‘frío funcionalismo’, el ‘misterio del espacio’, la “idea construida”, la “frivolidad de un lenguaje” o un “historicismo superficial”, sabe muy bien lo que quiere expresar y hay quien le sigue y entiende. No es otro el caso de los alumnos sentados ante su profesor, o frente a un autor prestigioso.

En todo caso, se impone pararse a observarlo: ¿es tal lenguaje algo así como claro y unívoco? ¿resulta presentable e inteligible? ¿se insinúa maduro? ¿responde a un razonamiento solvente? ¿no encierra un sinfín de implícitos artificiosos, más bien toscos y poco comunicables?

HACER Y EXPLICARSE. Desde luego, los cursos de diseño de las Escuelas podrían encerrar la quintaesencia de este lenguaje. Los casos mencionados y otros similares retratan el desarrollo de sus clases de Proyectos. Y este es el asunto: no es que quien dice tales cosas se encuentre en condiciones de dar razón, palabra por palabra, del pormenor de sus declaraciones; sin embargo, alcanzan su objetivo: se demuestran eficaces, ‘transmiten’. Quien habla de este modo se refiere a cosas concretas que consigue comunicar a su audiencia, si es de colegas. Y no hay aquí nada casual: ‘lo que dice’ *lo dice por algo*; necesita decirlo y lo hace así, sin detenerse demasiado a indagar sobre cómo y por qué.

1. Este texto se escribe también como homenaje al profesor Javier Carvajal Ferrer, recientemente fallecido, a cuya memoria desea servir a su modo. Puede encontrar cierto anclaje en mis estudios previos: OTXOTORENA, J.M., “Poética de la inicial mayúscula o arrebatada apología de la Arquitectura. Acerca del pensamiento y el magisterio de Javier Carvajal”, texto de ponencia leída en el *I Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española “De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965” (homenaje académico de la Universidad de Navarra al profesor Javier Carvajal Ferrer)*, E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 29-30 de octubre de 1998; en: AA. VV., *Actas del Congreso Internacional “De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965”*, T6 Ediciones, Pamplona, 1998, pp. 79-97; y “Javier Carvajal, pasión por la arquitectura”, en AA.VV. (J. M. Pozo ed.), *La huella de un maestro (en reconocimiento a la tarea docente y profesional del arquitecto y catedrático Javier Carvajal Ferrer)*, T6 Ediciones, Pamplona, 2010, pp. 16-29. Cfr. por ejemplo también, complementariamente, el artículo: OTXOTORENA, J.M., «La arquitectura del No o las grandes palabras y los viejos maestros (notas a propósito de Coderch)», *BAU /Revista de Arquitectura* (Revista CC.OO.AA. de Castilla y León Este y Castilla La Mancha), 8/9, pp. 124-137.

Los arquitectos *no hablan por hablar*. Un oído externo encuentra en su discurso montañas de palabrería turbia e imprecisa, hueca y pretenciosa, inclusiva e inextricable. Pero hay que estudiar bien el caso. Ambas premisas son ciertas, y hay que conjugarlas en una visión equilibrada y constructiva que nos permita entendernos.

El argot sectorial se complementa aquí con la propensión del arquitecto al manejo intensivo y profuso de terminología 'prestada'. La toma de diversos ámbitos, incluidas la antropología, la lingüística y la semiología; y lo hace por cuanto necesita apelar a dilemas y anhelos poco menos que inexpresables.

En cierta manera, 'lo que dice' vendría a ser lo que puede llegar a plantear para dar cuenta de su trabajo; lo que es capaz de aducir al respecto si se le pregunta por su obra o sus inquietudes. Emplea el *material verbal e intelectual* de que realmente dispone.

El arquitecto que trabaja con ambición e ilusión suele verse abocado a manejar ideas difíciles de perfilar sin un lenguaje mucho más elaborado que el disponible en su medio. Necesita un *background* literario del que suele carecer un profesional de la acción. Busca aquí y allá 'munición léxica' de calibre medio y grueso, en pos de modos de decir de los que echar mano a la hora de explicarse, e incluso de comprenderse.

Este último aspecto del asunto tampoco es menor: elaborar su pensamiento le exige componer *formulaciones interactivas, encadenadas en una secuencia constructiva coherente*. Son interactivas en el sentido de que orientan el desarrollo dinámico de esa secuencia y este, a su vez, las matiza y corrige; y componen un edificio argumentativo que ha de estar coherentemente estructurado para sostenerse.

AL SERVICIO DE LA ACCIÓN. Justo en tanto 'hombre de acción', por tanto, el arquitecto necesita hablarse y hablar. Y ha de encontrar su camino.

Beberá seguramente de sus mayores; no obstante, habrá de ir más allá y hacer su propio trabajo de integración de nuevos *inputs*, a partir de los ingredientes que encuentre a su alcance: con préstamos de todo orden.

Demuestra una innegable habilidad al respecto. En tanto individuo orientado a la acción, puede no ser muy culto; pero tiene una mente despierta, maleable y abierta; y escucha con avidez. Pone un enorme interés en todo lo que ve a su alrededor. Su trabajo le exige empezar por identificar y acotar las preguntas que se le hacen; y esto le exige investigar connotaciones, adivinar requerimientos, trascender esquematismos, superar tópicos, detectar implicaciones inesperadas y rastrear premisas ocultas. Desarrolla enormes dosis de perspicacia y visión de conjunto; cultiva una mirada inconformista y crítica, y tiene aguzado el ingenio.

De hecho, se fija en todo; y busca paralelismos que puedan auxiliarle o le aportan sugerencias enriquecedoras. Le interesan la música y las artes plásticas, la medicina y la ciencia, la ingeniería y la física; pero también la política, la economía y la sociología. Encuentra conexiones vivas en los más variados ámbitos. Y desarrolla una mente sincrética en cuyo marco *todo vale si le motiva y le impulsa*.

Hay mucha terminología abstracta que le resulta familiar porque es aquella que usa su entorno para referirse a los retos inmediatos de su oficio, sin otra precisión que la exigida por las circunstancias para hacerse entender. Cada vez que la vea en marcha, creará sintonizar con su conjugación; y extraerá de ella consecuencias libres, más o menos espurias.

El arquitecto habla *en clave*. Y la absorbente velocidad y tensión de sus procesos de trabajo y su carrera profesional puede llegar a redundar en diversos grados de ensimismamiento: corre el riesgo de deslizarse de modo insensible hacia la automarginación y el autismo.

Precisa verbalizar sus percepciones al efecto de desarrollarlas y comunicarlas; opera al efecto cierta manipulación interesada de conceptos comunes que representa una auténtica reinención del lenguaje, basada en su tergiversación descomprometida y acaso inconsciente; y esto puede redundar en la confección por su parte de todo un idioma personal, quizá impenetrable e intransferible.

SER Y DEBER SER. Por lo demás, tal *manipulación de conceptos comunes* se orienta de suyo, también, a la decantación de opciones de método diferenciales y trascendentes. En no pocos casos, incluso, aparece adobada con énfasis intensivos de afanosas *connotaciones morales*.

El *deber ser* irrumpe en este discurso añadiéndole una dimensión axiológica: la de quien rechaza alternativas concretas y se ve llamado a justificar ante sí y ante el mundo todo lo que decide y hace.

El caso se extrema en la situación del docente que se ve abocado a ser para sus discípulos, siquiera a su pesar, su mentor y un oráculo. El profesor se ve en su papel ante sus estudiantes si enseña caminos, abre

mentalidades, señala problemas y comunica experiencias. Y sobre todo si, con eso, transmite criterios y encarna actitudes. Ha de enseñarles a elegir con acierto en las disyuntivas a que la vida profesional acabará por enfrentarles, quizá enmascaradas y a menudo graves.

Todo esto destaca el aspecto moral del *discurso de los arquitectos*, vinculado a su carga didáctica².

En cualquier caso, el arquitecto se exige en su trabajo bastante más de lo que le piden. Su compromiso con su oficio tiene una dimensión moral que le obliga a completar los requerimientos positivos que se le hacen con todo un cúmulo de demandas que difícilmente se formulan pero sabe ineludibles; ahí se incluyen, por ejemplo, las derivadas de sus posiciones cabales sobre la responsabilidad ecológica, la sostenibilidad y el medio ambiente; sobre la fundamental, prioritaria e inalienable vocación de servicio de la arquitectura y de sus productos; sobre el derroche o el despilfarro y, en general, acerca de la tradicional proporcionalidad entre medios y fines; sobre la magnanimidad y la perspectiva requeridas para trascender los recurrentes esquematismos simplistas en relación con su estatuto disciplinar, a cuya tácita entronización la profesión ha asistido en las últimas décadas; o sobre la calidad del diseño, sometido a reglas objetivas y abocado a perfilarse sobre el fondo de una obligada aspiración a la excelencia, en su encuentro con las circunstancias de cada caso.

El *discurso de los arquitectos*, en fin, tiene una dimensión moral muy marcada. Y acaso sorprenda. Incorpora diferentes capas de motivación; y puede ir acompañada de inspiraciones ideológicas más o menos impostadas, elaboradas y confesables. En todo caso, pide amplitud de miras. También para entender sus expansiones orales.

INTROSPECCIÓN Y *PERFORMANCE*. El arquitecto no es un profesional del verbo; pero lo necesita a muchos efectos, incluso para ayudarse a pensar. Y este sería sólo el formato más básico de su recurso a la palabra. Existe siempre una dimensión añadida: por mucho que quiera adoptar para sí un 'perfil bajo', su tarea tiene algo de *show*.

El arquitecto desarrolla un trabajo con diversos niveles de proyección mediática. Y puede convertirse en actor, aunque sea sin pretenderlo. Lo es en tanto ha de vender sus servicios y escenificar su eficacia y criterio.

Complementariamente, hay cierto inequívoco *showmanship* en el eje de la carrera profesional de los arquitectos de éxito. Quien alcanza el estrellato desarrolla un espectáculo permanente en la escena cabal que rige nuestra sociedad de la información y el consumo.

De hecho, el arquitecto puede volverse famoso y verse obligado a impartir conferencias sobre su obra; o convertirse en profesor; o sentirse llamado a abrir camino y comunicar experiencias menos convencionales. Su figura adquiere entonces una dimensión pública; y pasa a vivir bajo los focos: ante nuestra atenta mirada, intervenida por los *media*...

Lo que dicen los arquitectos, en fin, encuentra su acomodo cultural en un sentido doble: el arquitecto dice lo que dice en el marco de un diálogo basado en ciertas pautas de comunicación que incorporan significados a alocuciones aparentemente vacuas e insulsas; y 'actúa' a su vez cuando habla: su discurso forma parte de su tarea profesional. También cuando escribe el arquitecto interpreta su rol.

El de los arquitectos es casi siempre un lenguaje algo críptico, ceñido a un ámbito de complicidades más bien cerrado; lleno de medias palabras, conceptos defensivos, ideas evanescentes e inestables, presupuestos tácitos, precedentes compartidos y un denso espectro de remisiones implícitas y consecuencias interpelantes. Y a su vez, aunque sea meramente deliberativo o reflexivo, el discurso que modula se incluye en el desarrollo dinámico de su trayectoria; la acompaña y 'construye': es un producto más de su trabajo profesional. Constituye un aspecto más de su producción.

En este último sentido, estaría cumpliendo con los ingredientes de lo que Tafuri denominara en su día "crítica operativa"³. Pero no sólo en el sentido ideológico que cabría asociar al 'activismo funcionalista' propio del 'historicismo moderno'; también en aquel otro sentido, más radical, de quien encuentra en su discurso *un bastón para ayudarse a andar, un recurso para excitar su imaginación y un mecanismo instrumental al servicio de la comunicación*.

Los arquitectos ejercientes son en buena parte *performers*, en el mejor sentido de la expresión. Su discurso es gesticulante e intransferible. Constituye un acompañamiento ineludible para su genuina energía creativa. Responde también a su obsesión por confirmar y acreditar su 'carisma'. Y puede resultar vibrante y provocador: en tal caso, formaría parte de un desempeño profesional más teatral.

LA FASCINACIÓN DEL FILÓSOFO. Los filósofos también son *performers*, en tanta o mayor medida. Pero su disciplina tiene unas poderosas *reglas de juego* que ejercen su rígido imperio discriminatorio; se

2. Cfr. A su vez, al respecto, WATKIN, D., *Morality and Architecture*, Oxford University Press, Londres, 1977.

3. Cfr. TAFURI, M., *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980; *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968.

refieren a los requisitos metodológicos del discurso y actúan de modo implacable. Sus textos no acompañan a un producto de dimensiones visuales fácilmente transmisibles y a menudo fascinantes: son el producto final; por eso se les exige, de oficio, un orden de comunidad conceptual y lingüística determinante.

Este es el marco que explica las diversas expresiones del *discurso de los arquitectos*. Todo este cúmulo de consideraciones da cuenta del grado en que, efectivamente, no tiene empacho en acercarse a la filosofía en busca de inspiración.

No obstante, según lo dicho, difícilmente soporta la exigencia de un filtro racional muy riguroso; quizá no admita el trasluz, ni sea capaz de aguantar la mirada inquisitiva de la teoría de la cultura. El suyo es un 'dinamismo argumentativo' orientado a la acción; y sólo aspira a *medirse con ella*, con su capacidad de orientarla y redundar en resultados palpables.

No obstante, a su vez, la filosofía asiste a este acercamiento con una mezcla de suspicacia e interés. Lo contempla desde luego con respeto; y hasta con cierta indisimulada fascinación. Lo hace bajo el impacto de la brillantez de las realizaciones que ampara; y, en tanta o mayor medida, de su reconocimiento social. No puede librarse de él. Recibe las declaraciones de los arquitectos bajo este poderoso impacto; y acaso aun las pasa por alto.

Los filósofos miran seguramente con admiración y envidia a los arquitectos de éxito. Respetan mucho a quienes más triunfan en la vida práctica, como empresarios y artistas. Los arquitectos ocupan por diversas razones un puesto destacado en este 'retablo de los admirados'; en especial en las últimas décadas, dado el nivel de espectacularidad que ha ganado su oficio.

De hecho, los pensadores más sesudos y abstractos han vuelto sus ojos hacia la arquitectura; y han osado tender hacia ella puentes extraordinariamente directos. Toca aludir al respecto al llamativo caso de Jacques Derrida, con su dedicación a los 'márgenes de la filosofía' y su abierta implicación en el críptico discurso plástico, lucubrativo e intencional del Peter Eisenmann de los pasados años 80⁴.

Derrida constituye probablemente una excepción: es sólo uno de los ejemplos más palmarios y curiosos de este tipo de concurrencia interdisciplinaria. Pero el fenómeno se hizo bastante extensivo en esa época, la de la eclosión del denominado 'postmodernismo' en el devenir de nuestra civilización.

La propia diferenciación conceptual entre 'postmoderno' y 'tardomoderno' encontró cierta concomitancia explícita en el mundo de la arquitectura; no dejó de suscitar interés el hecho de que en él la 'crisis de lo moderno', inicialmente asociada a pulsiones nostálgicas e historicistas, diese paso a la 'explotación desenfadada de sus conquistas lingüísticas'⁵.

No es otro el fondo de la apoteosis de la famosa idea de 'deconstrucción'. El concepto triunfó simultáneamente en los dominios de la filosofía, la literatura y la arquitectura. Y se erigió en paradigma descriptivo y desencadenante de todo un estadio del pensamiento y de la historia de la cultura⁶.

Hubo un momento en que nadie hablaba de otra cosa. Y sin duda es significativo que una 'situación histórica' se vea caracterizada con el recurso a esta metáfora que, de algún modo, *mira de lleno* al universo edilicio.

El mundo volvió entonces su mirada sobre la arquitectura, en plena crisis de identidad colectiva (a medio camino entre la histeria nerviosa y el éxtasis). Su ámbito habría sido aquel que con más claridad encarnó, en ese instante, el 'clima' asociado al *espíritu de la época*⁷.

LA IDA Y LA VUELTA. Y existe asimismo un retorno. Según lo dicho, hay toda una corriente de pasmo y emulación fascinada en sentido simétrico: la de los arquitectos que beben del lenguaje a menudo poético y manifiestamente hermético de los filósofos.

Los arquitectos encuentran a menudo sorprendentes puntos de contacto con determinadas filosofías, al hilo de inspiraciones transversales de todo tipo, más o menos excesivas.

Resulta obligada al respecto, por ejemplo, la alusión al célebre opúsculo titulado "Construir, habitar, pensar", de Martin Heidegger⁸. Es seguramente el texto filosófico más citado por parte de los arquitectos coetáneos de su promulgación. Otra cosa es que el renombrado filósofo alemán imprimiese a la idea de 'habitar', que sitúa en el centro de su magna construcción intelectual, un sentido antropológico tan oscuro y abstruso como de hondo calado, ligado a su noción del hombre (con su condición de 'ser-en-el-mundo') como 'pastor del ser'.

La mención de Heidegger podría remitirnos precisamente a las últimas tentativas de interpretación del discurso de Louis I. Kahn, tan voluntariosas y dignas de encomio como dudosamente eficaces; se impo-

4. Cfr. EISENMANN, P., «El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin», *Arquitecturas bis*, 48, 1984; y DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid 1989; y también, del mismo autor: «Por qué Peter Eisenmann escribe tan buenos libros», *Arquitectura* 69, n. 270 (enero-febrero de 1988); «In Discussion with Christopher Norris», en AA.VV., *Deconstruction II*, número monográfico de la revista *Architectural Design*, Vol. 59, 1/2, 1989, pp. 6 ss.

5. Cfr. al respecto, si se desea: JENCKS, Ch., *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, Londres, 1977; «Post-Modern History», *Architectural Design*, vol. 48, No.1, 1978; *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1982; etc.

6. Cfr. a este propósito, por ejemplo: JOHNSON, Ph., y WIGLEY, M., eds., *Arquitectura deconstructivista*, G. Gili, Barcelona, 1988.

7. Puede acudirse, al respecto, a mi estudio sobre el tema: OTXOTORENA, J.M., *La lógica del 'Post': Arquitectura y cultura de la crisis*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992. Cfr. también, por ejemplo: PORTOGHESI, P., *Después de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1981.

8. Cfr. HEIDEGGER, M., «Construir, habitar, pensar», texto de conferencia pronunciada en 1951, en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994.

ne destacar, sin duda, la aguda disquisición emprendida en su día en esta línea por Christian Norberg-Schulz, con un esfuerzo y tesón sobre los que la historia no ha pasado en vano⁹.

Acaso el peculiar lenguaje de Kahn constituya la representación más relevante y famosa de la capacidad hipnótica del discurso teórico de algunos arquitectos; y, en concreto, de algunos muy hábiles en el manejo de las más desinhibidas evocaciones poéticas y de palabras tan gruesas como las de ‘espacio’, ‘lugar’, ‘historia’, ‘instituciones’, ‘orden’, ‘naturaleza’, ‘voluntad de ser’, ‘forma’, ‘función’, ‘estancia’, ‘casa’, ‘escalá’, etc¹⁰.

Cabría citar aquí también el célebre diálogo titulado “Eupalinos, o el arquitecto”, de Paul Valéry, de mítica idealización y memoria en el entorno académico¹¹.

Lo cierto es que, más allá de ahí, hay abundantes parentescos entre la personal reflexión introspectiva de los arquitectos y el discurso sistemático de la filosofía. No es difícil ver cómo proliferan a propósito de un sorprendente sinfín de términos de uso común: racionalismo, funcionalismo, historicismo, utilitarismo, composición, iconicidad, relato, semiótica, símbolo, recepción, narratividad, esculturización, estructuralismo, hermenéutica, interpretación, montaje, ilusión, filtros significativos, épica de lo nuevo, capas de lenguaje, estratos de sentido, análisis y proyecto, etc.

Por lo demás, hay que acabar observando un paralelismo ulterior, en sí significativo: también el texto filosófico es eminentemente utilitario; representa *el despliegue de un lenguaje puesto al servicio* de una argumentación; y lo es en una medida similar a aquella según la cual la arquitectura consiste en *el despliegue de un lenguaje puesto al servicio* de unas demandas funcionales. La propia filosofía desarrolla un lenguaje que puede perfilarse a caballo entre diversos géneros: como un lenguaje ‘descriptivo’ o meramente ‘enunciativo’ que, a su vez, hemos de reconocer también argumentativo y retórico, teatral y poético.

INTERPRETACIÓN Y FILTRADO. El *discurso de los arquitectos* es ‘carne de cañón’. Y una fácil deducción llevaría a concluir que es muy deficiente: que sólo se *aguanta* en tanto arteramente parapetado tras la poderosa imagen de sus obras; que sólo ‘funciona’ en un entorno intelectual muy pobre en el que ‘todo vale’ y cabe cualquier ‘machada’. Pero esa deducción no basta: por pertinente que se quiera, resulta insuficiente. Tal impresión es plausible; pero seguramente unilateral. Y, en fin, se queda corta: procede trascenderla.

Se impone desde luego profundizar en las incongruencias del aludido *discurso de los arquitectos*; y, por así decir, hemos de porfiar en el ejercicio de confrontar con los avatares de la cultura contemporánea el tono programático más o menos protagonista de los impulsos de cambio que han conocido las últimas fases de la historia de la arquitectura¹². Esto es desde luego indispensable para interpretarlo con equidad y provecho.

En todo caso, lo suyo es *reconocer los géneros literarios y distinguirlos*; o, si se quiere, *evitar confundirlos*: eso podría llevar a descalificar de manera precipitada todos aquellos ‘textos’ que no se atengan al patrón hipotéticamente depurado y objetivo del lenguaje científico. Y no se trata sólo de que ya sabemos que tiene su ingrediente narrativo y ni siquiera él cumple con las exigencias maximalistas que tendemos a atribuirle; además, hemos de esforzarnos por remitir a su contexto las reflexiones ligadas a la esfera creativa y al correspondiente quehacer técnico.

Hay que entender el sentido específico de los parlamentos de los arquitectos, sobre todo a la hora de abordar su estudio. Toca apurar nuestro empeño al respecto cuando se trata de acumular progreso intelectual, afinar nuestro andamiaje crítico, mejorar nuestro coloquio interdisciplinar o construir un discurso cultural decantado y capaz de ganarse su espacio en el terreno académico.

La progresiva tradición universitaria de su disciplina ha favorecido últimamente una evolución del *discurso de los arquitectos* en esta línea, de mayor comunicabilidad y precisión.

Profesores y ‘estrellas’ descolantes del panorama profesional han perfilado siempre su imagen en franco contraste con la presunta rutina artesana de quien se limita a afrontar en el silencio de una introspección ruda y roma ‘problemas en apariencia mudos’. Pero ahora elaboran cada vez más las condiciones de su presentación pública, a todos los niveles; y aquilatan sus argumentos y juicios¹³. Por suerte, algo ha cambiado: es, desde luego, un comienzo...

9. Cfr. NORBERG-SCHULZ, Ch., & DIGERUD, J., *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid 1981; y quizá: NORBERG-SCHULZ, Ch., *Existencia, espacio arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1975.

10. Cfr. KAHN, L., *Forma y diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1965.

11. Cfr. VALÉRY, P., *Eupalinos o el arquitecto*, ed. COAAT de Murcia, Murcia, 1982.

12. Cabe remitir aquí a su vez, por ejemplo, a mi trabajo panorámico: OTXOTORENA, J.M., *Arquitectura y proyecto moderno. La pregunta por la modernidad*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991.

13. La figura de Rafael Moneo podría representar, entre otras, el acceso a la exigencia intelectual del arquitecto de éxito, al hilo de una trayectoria ejemplar que no por azar hunde sus raíces en el entorno académico y crece en permanente conexión con él. Cfr. por ejemplo: MONEO, R., *Apuntes sobre 21 obras*, G. Gili, Barcelona, 2010.

LA POLICÍA DE LA MODA*

Mark Wigley

Se presenta en castellano el texto del profesor Wigley que originalmente constituye el segundo capítulo de su conocido White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture. El texto profundiza con brillantez en la compleja relación entre moda y arquitectura moderna. Parte de la convicción de que "el discurso contemporáneo sobre la arquitectura continúa organizado alrededor de los continuos ataques a la moda". Para mostrar esta realidad repasa la actitud defensiva y en ocasiones de "perro guardian" de algunos de sus principales representantes teóricos: desde Le Corbusier y sus escritos sobre las paredes blancas, hasta Giedion, cuya posición es rastreada con minuciosidad a lo largo de sus principales escritos, hasta Tafuri, que en su influyente Teoría e Historia de la Arquitectura presenta una similar actitud hacia la moda. Wigley concluye mostrando cómo estos rechazos de la moda son en definitiva una prueba de su vigencia como disciplina y explica que, en consecuencia, "ningún discurso puede aislarse de la moda sin más".

Palabras clave: *moda y arquitectura moderna, Le Corbusier, muros blancos, Sigfried Giedion, Manfredo Tafuri*
 Keywords: *Fashion and Modern Architecture, Le Corbusier, White Walls, Sigfried Giedion, Manfredo Tafuri*

"Hay algo en la moda que está agotado, pero la palabra moda nunca puede aplicarse al color blanco. Siempre se ha utilizado el blanco y siempre será así, de una u otra forma, en todos los hogares".
 C. H. Eaton et al., *Paint and its Part in Architecture*, 1930.

Cuando Le Corbusier hace resucitar el muro blanco, intenta ponerlo al servicio del programa moderno a la vez que le atribuye una especie de estatus transhistórico. Las blancas prendas de vestir están llamadas a ser al mismo tiempo algo actualizado y atemporal. El arquitecto penetra en el veleidoso mundo de la ropa para extraer el orden aparentemente estable del traje masculino, pero mientras todas esas formas-tipo están destinadas a cambiar, los cambios deben durar mucho más que una temporada. El muro blanco deberá preceder a las modas, más que participar en ellas. Al final de *El arte decorativo de hoy*, Le Corbusier afirma que la fase "decisiva" de sus años de formación dio comienzo cuando rechazó las modas de la arquitectura de las metrópolis y se encaminó en busca de un mundo todavía "íntacto" ante estas tendencias tan cuestionables¹:

"En el tercer capítulo estoy dando vueltas otra vez por distintos países, buscando una lección que me ilumine, intentando captar el origen del arte, los motivos del arte, el lugar del arte. Conocí las últimas tendencias de París, de Viena, de Berlín, de Múnich. Todas estas tendencias me parecían dudosas [...]. Empecé un gran viaje que sería decisivo, a través de los campos y las ciudades de unas regiones que eran consideradas todavía intactas [...]. Tras un viaje como este, el prestigio de la decoración se derrumbó definitivamente".

Como apunta *El viaje de Oriente*², el descubrimiento del muro blanco del Mediterráneo, de los edificios "revestidos de una majestuosa capa de lechada de cal", es el descubrimiento del ropaje que precede a la moda, de la prenda que posibilita que la característica de ser moda del resto de prendas pueda ser expuesta y eliminada. La prenda que, al ponértela, te permite parecer desvestido. Aun así, y al igual que Semper, Le Corbusier tiene que ser cauto ante los omnipresentes peligros de la moda provocados por entender la arquitectura como ropa. Si los estilos decorativos que quiere eliminar "no son más que una modalidad accidental, superficial, añadida, destinada a facilitar la composición de la obra, adherida a ella con el fin de ocultar sus defectos, y multiplicada para crear fastuosidad"³, la lechada de cal que los sustituye es igualmente una modalidad superficial que expone la arquitectura a esos mismos riesgos. Al suprimir la autoridad de la estructura y apostar todo por la superficie, el arquitecto desprotege la arquitectura frente al degenerado potencial de la superficie al que la arquitectura moderna pretende plantar cara. La arquitectura necesita ser disciplinada contra los peligros que plantean sus propios medios de funcionamiento, puesto que deambula por territorios situados entre el voluble mundo de la moda y la permanencia del arte. Dado que esta disciplina no puede ser proporcionada por la estructura, puesto que su única misión consiste en sostener las prendas, debe instaurarse un sistema de control completamente nuevo que regule la superficie.

*Traducción del segundo capítulo "The Fashion Police" de *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995, a cargo de Diego Galar. Edición y revisión a cargo de Carlos Naya.

1. LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Ed. G. Grès et Cie, París, 1925. Traducido al español por Maurici Pla como *El arte decorativo de hoy*, Ed. Eunsa, Pamplona (en prensa), p. 210.

2. LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Ed. Forces Vives, París, 1966. Traducido al español por Ramón Lladó y Marta Cervelló como *El viaje de oriente*, Editado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

3. LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, cit., p. 117.

GUARDIANES CON PEDIGRÍ

La arquitectura moderna se concibió explícitamente en contra de la moda, y sus superficies blancas jugaron un papel clave en este ataque. Se identificó repetidamente su misma modernidad con el rechazo a la inmersión de la arquitectura decimonónica en el mundo de la moda. Como apunta el manifiesto más influyente, *Hacia una arquitectura*, los “estilos” de la arquitectura del siglo diecinueve no son más que “el desecho de un tiempo viejo”, ropas que “son, con respecto a la arquitectura, lo que una pluma en la cabeza de una mujer; a veces resultan lindos, pero no siempre”⁴. Para Le Corbusier, no es solo que esta indumentaria femenina sea un accesorio superfluo sobreañadido al cuerpo de la arquitectura o una máscara decorativa que se cambia irresponsablemente según los dictados de la última moda, sino que incluso la disposición de la estructura del edificio enmascarada por esta moda está determinada por la mentalidad temporal de la moda, ya que “los arquitectos hacen estilos o discuten en exceso sobre estructura”⁵. Pero con el implacable auge de las nuevas tecnologías, que tanto evidencian como promueven la modernidad, la ropa vieja ya no sienta bien: “Las innovaciones constructivas son tales que los viejos estilos, de los cuales padecemos obsesión, no pueden ocultarlas; los materiales empleados actualmente están más allá del alcance de los decoradores”⁶. Da la sensación de que la arquitectura moderna realmente comienza con la eliminación de los floridos revestimientos tan de moda en el siglo diecinueve. El primer acto de modernización desviste la arquitectura y el segundo impone disciplina a la estructura que queda expuesta. Ambos se entienden como contrarios a las cuestionables fuerzas de la moda. Desde el comienzo, la arquitectura moderna se exige a sí misma disciplina contra la moda.

Cada una de las polémicas afirmaciones de Le Corbusier se enmarca en este rechazo a la moda. Su original manifiesto a favor del purismo, escrito con Amédée Ozenfant en 1920, concluye diciendo: “Puede hacerse un arte de alusiones, un arte de moda, basado en la sorpresa y en convenciones de capilla. El purismo intenta un arte que utilice las constantes plásticas, que escape a las convenciones, que se dirija ante todo a las propiedades universales de los sentidos y del espíritu”⁷. El prolífico “Fünf Punkte zu einer neuen Architektur” (Los cinco puntos de la nueva arquitectura), escrito junto a Pierre Jeanneret en 1927 para describir el pensamiento en el que se fundamentan sus casas para la Weissenhofsiedlung, comienza con esta aseveración: “La teoría requiere una formulación escueta. En ningún caso se trata de fantasías estéticas, sino de realidades arquitectónicas que implican una arquitectura absolutamente nueva”⁸. Asimismo, es significativo que la explicación que da Le Corbusier a la trayectoria general de su obra en la introducción del primer volumen de su *Oeuvre complète* en 1929 comienza con la oposición a la moda⁹:

“Como creo profundamente en nuestra época, continúo analizando los elementos que determinan su carácter, y no me limito a intentar hacer comprensibles sus manifestaciones externas. Lo que intento desentrañar es más profundo, es su sentido constructivo. ¿Acaso no es esta la esencia, el propósito último de la arquitectura? Las diferencias de estilo, las trivialidades (*frivolités*) de la moda pasajera, que son únicamente ilusiones o bailes de máscaras, no me interesan”.

El texto aplica literalmente esta imagen genérica de la moda a los edificios como si fuera la máscara exterior de una época que contradice o disimula su estructura interna. La verdad interior de la construcción moderna se opone a la mentira exterior de la mascarada decorativa que la oculta. El edificio lleva una máscara que en efecto esconde su construcción cubriéndola y distorsionándola. Pero no solo las desordenadas superficies del ornamento plantean una seria amenaza, sino también el hecho de ocultar un desorden interno. A continuación, Le Corbusier cita a su mentor, Auguste Perret, cuando proclama que “el ornamento oculta por lo general un defecto de construcción”. Realmente, no es que el ornamento superficial sea necesariamente desordenado. Al contrario, es precisamente al representar un orden inexistente cuando el ornamento puede amenazar el orden. Como estas representaciones cambian rápidamente al capricho de la moda e independientemente de las estructuras que parecen articular, esta amenaza se ve intensamente magnificada.

Por lo tanto, la moda es el mayor peligro del ornamento, el caso extremo del riesgo omnipresente de la “mera” decoración, frente al cual la arquitectura debe responder con disciplina. Predeciblemente, Le Corbusier describe su propia obra como un proceso mientras “los arquitectos de todos los países estaban aún muy ocupados con la decoración”, pero añade entre

4. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Ed. Crès, París, 1923. Traducido al español por Josefina Martínez Alinari como *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1977-1998, p. 72, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 8.

6. *Ibid.*, p. 240.

7. LE CORBUSIER y OZENFANT, Amédée, “Purism”, *L'Esprit nouveau* 4, París, 1920. Traducido al español por Amparo Hurtado Albir como “El purismo”, en *Acerca del purismo*, Ed. El Croquis Editorial, Madrid, 1994, p. 86.

8. LE CORBUSIER y JEANNERET, Pierre, “Fünf Punkte zu einer neuen Architektur”, *Die Form* 2, 1927, pp. 272-274. Traducido al inglés como “Five Points of a New Architecture”, en BENTON, Tim; BENTON, Charlotte (eds.), *Architecture and Design: 1890-1939*, Ed. The Whitney Library of Design, New York, 1975, pp. 153-155. Texto extraído de la traducción al español realizada por Jordi Siguán e Itziar González en ROTH, ALFRED, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p. 37.

9. LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1910-29*, Ed. Girsberger, Zürich, 1929, p. 11. Texto ligeramente modificado por el autor.

paréntesis: “ya fuera con o sin la aplicación directa de ornamento”¹⁰. El delito del arquitecto-decorador no consiste únicamente en decorar la arquitectura añadiéndole un ornamento innecesario, sino en volver decorativa la arquitectura al subordinarla a la voluble sensibilidad de la moda en lugar de a los estándares fijos proporcionados por los nuevos medios de producción industrializada. El riesgo de la decoración no es más que una cierta variación en la representación, una inestabilidad de la superficie que eclipsa el antiguo sentimiento del orden que las últimas tecnologías reviven de manera inconsciente. Lo moderno se percibe como un retorno a la verdad transcultural y transhistórica que Le Corbusier asocia una y otra vez con la antigua Grecia.

Independientemente de su particular relación con el ornamento, el cambio a una arquitectura “moderna” debe dissociarse de una nueva moda en cada uno de sus puntos. Debe presentarse como un cambio de orden completamente distinto, aunque aseverar esto resulte complicado y obligue a reafirmarse constantemente ante el fácil contraataque de que nada podría estar más de moda que “lo moderno”. Además, una vez que se produce el cambio, no existe mucho margen de variación. Cada cambio posterior, por pequeño que sea, debe diferenciarse de la moda mediante su vinculación a la lógica de una ruptura de los fundamentos obligada por los nuevos materiales y las nuevas tecnologías que los relacionan. La construcción y la función deben ser quienes fijen y por lo tanto, subordinen todas las superficies de la arquitectura.

El edificio debe exhibir esta subordinación de algún modo. O, más exactamente, las superficies deben exhibir su subordinación a algo que pertenezca a un orden superior, ya esté escondido en su interior o se muestre frente a ellas. La superficie, inevitablemente ligada a un momento concreto, debe presentar un valor atemporal: en nombre de la modernidad, el tiempo debe detenerse. Al final, más que la manifestación de los nuevos medios de producción, es esta exhibición de la superficie subordinada la que hace que la arquitectura sea moderna, aunque extrañamente, la arquitectura puede hacerse moderna antes de implicarse completamente con las fuerzas de la modernización. La superficie no está simplemente limpia de todo ornamento, ni la estructura desvestida ni las capas representativas desbastadas para mostrar las formas abstractas de la vida moderna ni nada por el estilo, sino que la superficie se acondiciona para representar el propio proceso de limpiar, desvestir y desbastar. La resistencia a la moda no es algo que pueda conseguirse definitivamente, sino que siempre está en escena. La arquitectura moderna es en cierta medida un espectáculo, tanto en lo relativo a los detalles concretos de los edificios como al discurso en el que se enmarcan y obviamente, la superficie blanca tiene un papel clave en esta representación al anunciar que el edificio está desnudo.

Por lo tanto, gran parte del discurso sobre la arquitectura moderna puede entenderse como una continua defensa preventiva contra la acusación de ser en sí misma una moda. Se representa la moda como un fenómeno insidioso que inevitablemente volverá a contaminar la pureza de la lógica de la arquitectura a menos que pueda mantenerse a raya, lo que exige estar especialmente alerta. Este discurso está escrito fundamentalmente por los autodesignados *guardianes*, que supervisan la arquitectura moderna y censuran a algunos arquitectos, tipos edificatorios, composiciones, materiales y detalles por entenderlos “decorativos”. Tanto el aspecto exterior de los edificios como los textos que los describen se analizan con un fervor religioso en busca de signos de “degeneración”, “desviación”, “contaminación”..., en los que cada término se refiere explícitamente a un indeseable estereotipo de raza, clase, género u orientación sexual. Pero es la palabra *moda* la que normalmente desencadena el momento definitivo de excomunicación. Ser tildado de seguir “simplemente” la moda conlleva ser relegado al ostracismo.

Un buen ejemplo de esta mentalidad de perro guardián se encuentra en los escritos de Sigfried Giedion. El cabecilla del movimiento y activo secretario de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), desempeña la función promocional y defensiva, además de disciplinaria, y describe la arquitectura moderna como el efecto de un compromiso ético que rechaza la seducción del revestimiento de moda en *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, un voluminoso libro que recoge una serie de conferencias que impartió en la Universidad de Harvard entre 1938 y 1939 por invitación de Walter Gropius. El libro se publicó en 1941 e inmediatamente se convirtió en el manual de referencia sobre arquitectura moderna para generaciones de arquitectos, y fue actualizándose periódicamente hasta la versión revisada y ampliada para la quinta edición, publicada en 1969, un año después del

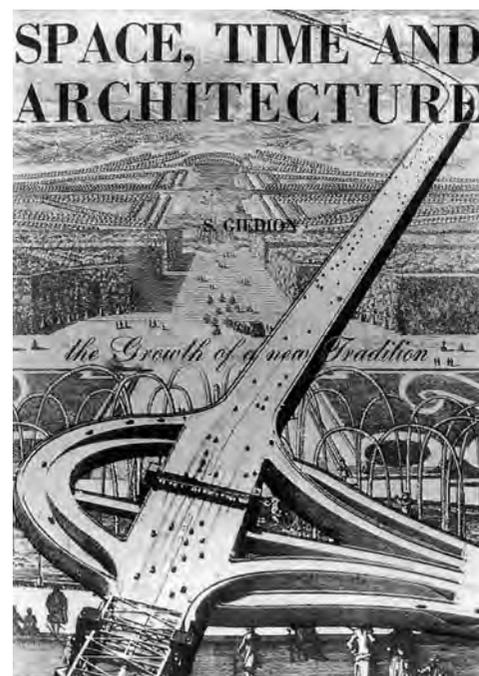


Fig. 1. Portada de *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion, 1941.

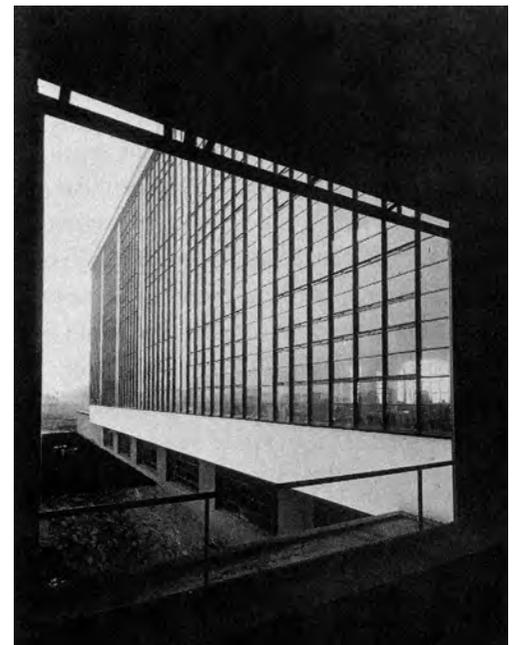
10. Ibid.

Fig. 2 Portada de *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, de Sigfried Giedion, 1928. Diseñada por László Moholy-Nagy.

Fig. 3. Edificio de la Bauhaus de Walter Gropius en Dessau, 1926. Imagen extraída de *Bauen in Frankreich*, de Sigfried Giedion.



2



3

fallecimiento del autor. Al igual que Le Corbusier, Giedion identifica los estilos de la arquitectura decimonónica como revestimientos que siguen deliberadamente la moda, y los describe como “el vestido de Arlequín de la arquitectura”. Al hacerlo, adopta la expresión empleada por los críticos del siglo diecinueve para condenar el eclecticismo estilístico, pero advierte que se refiere a “una enfermedad que todavía es maligna en nuestros días”, para añadir a continuación “sin embargo, por debajo de toda esta mascarada, permanecían latentes tendencias de importancia duradera, que iban lentamente ganando vigor”¹¹. Bajo las engañosas y dispersas capas de moda que cubren la arquitectura se iban desarrollando las nuevas formas de construcción. La eliminación de la moda se identifica de nuevo con la supresión del revestimiento ornamental. Sin moda, “la estructura no se disfraza”. Aliviada de la carga que supone la máscara, la estructura puede perfeccionarse con libertad y emerge una nueva arquitectura que personifica la autenticidad de la construcción material y de la utilidad funcional independientemente de los antojos de la moda.

Giedion ya había puesto en práctica este razonamiento en 1928 en *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton* (Construir en Francia. Acero. Hormigón) que, a su vez, estaba basado en una serie de artículos que había publicado durante los dos años anteriores en *Der Cicerone*, una revista berlinesa sobre arte. Una vez más, hace ver que la arquitectura decimonónica lleva una “máscara histórica” que oculta las emergentes formas de construcción que están alterando radicalmente el modo de funcionamiento del edificio: “El nuevo sistema estaba inmerso en las viejas decoraciones formales”¹². La interminable búsqueda de estilo es repudiada por no ser más que “arrugas de la superficie”, “incrustaciones académicas”, la “exquisitez” de los “apéndices arquitectónicos” que “ahogan el espíritu del edificio”. El libro intenta “arrancar la capa externa del siglo” para sacar a la luz la modernidad atrapada bajo esa sofocante máscara, y lo hace volviendo la vista hacia las variadas transformaciones que tuvieron lugar en los edificios antes de que los arquitectos tuvieran ocasión de envolverlos en ropajes de moda y hacia aquellas partes de los edificios que los arquitectos no se molestaron en vestir porque pensaron que nadie miraba; los venturosos avances escondidos, como dice Giedion, “tras el escenario” de la arquitectura. Para eludir y dejar atrás a los arquitectos, examina las construcciones cotidianas, anónimas y efímeras que quedaron en manos de los ingenieros. Compara entonces a los arquitectos con los ingenieros, cuya función consiste sencillamente en transferir las nuevas realidades ingenieriles a las de la esfera del “espacio para vivir”, mediante la subordinación de todo juego de superficies al rigor de la disposición estructural y el alisado de la piel prematuramente arrugada del joven cuerpo de la construcción. Y pone a trabajar ese atractivo cuerpo en nuevas tareas.

11. GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1941, p. 115. Traducido al español por Isidro Puig Boada como *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Ed. Científico-Médica, Barcelona, 1968, pp. 183-184.

12. GIEDION, S., *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Ed. Klinkhardt and Biermann Verlag, Berlín, 1928, p. 5.

El libro selecciona cuidadosamente los arquitectos, edificios y detalles en los que apoya su discurso. Alaba a aquellos que, como Henri Labrouste, “vieron en la construcción la parte más

íntima de la arquitectura” y dejaron que la parte exterior del edificio fuera una mera envolvente o piel y desprecia a otros, como el “elegante” y “formalista” Rob Mallet-Stevens, al que aparentemente solo le preocupa la piel y que, por tanto, fomenta la regresión de la arquitectura al decorativo disparate de la moda¹³. El libro diferencia una y otra vez entre planteamientos progresivos y regresivos, y muestra el discurso arquitectónico como un instrumento de vigilancia que busca pequeñas imperfecciones, restos de la escenificación que delata cualquier signo de recurrencia a la moda. *Espacio, tiempo y arquitectura* continúa con esta operación de vigilancia, pero a una escala mucho mayor, ampliando el campo de la investigación, al que va añadiendo nuevos territorios en cada edición mientras permanece igual de selectivo, si no más. Ya ni siquiera menciona a los modernistas a los que en un principio asociaba con la moda, un detalle que, como ha señalado Richard Becherer, fue fielmente repetido por los historiadores posteriores¹⁴. A lo largo de los años, el libro mantiene esta posición alerta contra cualquier contaminación de la causa por parte de la moda.

Resulta determinante señalar que este concepto de la moda, que influye en la mayor parte del discurso sobre la arquitectura moderna e incluso puede decirse que lo vertebraba, está explícitamente relacionado con la psicología. *Bauen in Frankreich* identifica la nueva realidad escondida bajo las encubridoras capas de ornamento, de las que hace uso la obsesión de la moda por el cambio compulsivo, con el “inconsciente” de la arquitectura: “En el siglo XIX, la construcción solo tenía un papel en el subconsciente. Exteriormente hacía ostentación de su reinado un *pathos* pasado de moda. Por debajo, ocultos tras la fachada, iban tomando forma los cimientos de nuestro ser actual”¹⁵. La historia de la arquitectura moderna es la de cómo el inconsciente de la realidad constructiva llega hasta la superficie y se va filtrando hacia el exterior. Giedion continúa esta descripción cuasiterapéutica en *Espacio, tiempo y arquitectura*, en la que de nuevo identifica las técnicas constructivas modernas como “el inconsciente” y elabora este argumento mediante la asociación tácita del papel del historiador con el del psicoanalista que pacientemente va leyendo la superficie en busca de trazos marginales de la vida cotidiana que revelen las pequeñas lagunas, lapsus y desplazamientos que normalmente se pasan por alto pero que determinan la incansable actuación de un sistema reprimido¹⁶. El libro intenta ilustrar de qué manera, al obligarlas a salir a la superficie, esas tendencias inconscientes dieron paso a una nueva arquitectura¹⁷.

Esta evolución pudo darse únicamente en la arquitectura industrial o en las partes traseras y detalles ocultos de los edificios públicos, un campo menos evidente y que normalmente pasa inadvertido. Debió producirse fuera del alcance de la vista, lejos de las miradas que lo habrían encontrado escandaloso y habrían exigido que se cubrieran con ropas. Como señala Giedion, “cuando el siglo XIX se cree inobservado, y no obligado por ello a someterse a las apariencias, entonces es cuando se muestra verdaderamente audaz”¹⁸. Libre de las ropas poco favorecedoras, diseñadas únicamente para agradar al aprensivo ojo de un tercero, finalmente la construcción puede emerger y transformarse a sí misma. Conforme estas nuevas formas de construcción van ganando confianza, pueden ir desplazándose desde los bastidores hacia el escenario principal, hasta el punto de que “tras abandonar su disfraz, las formas [...] que definen la parte trasera e inadvertida de las estaciones de tren y de las fábricas, comienzan a dejarse percibir en las fachadas principales de los edificios”, especialmente en construcciones temporales, como el Palacio de Cristal de Paxton que, de manera significativa, “producía emociones que solo parecían pertenecer al reino de los sueños”¹⁹. El reino de los sueños de la arquitectura comienza a materializarse. Poco después, los arquitectos pueden hacerse responsables de este nuevo mundo en edificios permanentes, siguiendo un proceso gradual que comienza con el compromiso de Peter Behrens con el diseño de las fábricas en 1909 y se desarrolla progresivamente hasta que, cuando dobla la esquina el impoluto muro cortina del edificio de la Bauhaus de Walter Gropius en Dessau, de 1925-1956, el inconsciente de la arquitectura se ha vuelto el consciente del arquitecto del siglo de las luces. La arquitectura moderna llega a serlo cuando los detalles de los diseños de Gropius comienzan a entenderse “no como el resultado inconsciente de los progresos técnicos, sino como consciente realización de los propósitos del artista”²⁰. No es que por fin se haya liberado el inconsciente de la arquitectura, ni que se haya reabsorbido en el consciente del arquitecto, sino que se ha recolocado, ha encontrado su sitio y se ha sometido a la disciplina.

Para Giedion, esta disciplina es necesaria porque el cuestionable impulso de adornar la arquitectura con la ropa de moda no deriva del gusto por la ropa en sí, sino por un sentimiento de

13. *Ibid.*, pp. 5, 106.

14. BECHERER, Richard, “Monumentality and the Rue Mallet-Stevens”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 40, n. 1, marzo 1981, pp. 44-55. Puede encontrarse un ejemplo más reciente, que confirma el enunciado de Becherer y que incluso repite el término “elegante”, empleado por Giedion, en el estudio de Tafury y Dal Co: “Las elegantes y refinadas obras de Mallet-Stevens, a partir de la villa De Noailles en Hyères (1923), son también fruto de un íntimo coloquio con la vanguardia cubista que, sin embargo, no pierde de vista las tendencias de moda más recientes”. TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco, *Modern Architecture*, Ed. Rizzoli, Nueva York, 1986, p. 233. Traducido al español por Luis Escolar Bareño como *Arquitectura contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid, 1989, p. 241.

15. GIEDION, S., *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, cit., p. 3.

16. “La historia puede revelar a nuestros contemporáneos los elementos de su ser que han quedado ya olvidados, de la misma manera que nuestros padres pueden mantener vivas para nosotros aquellas peculiaridades de nuestra infancia y de nuestros antepasados que continúan determinando nuestras naturalezas, aunque nosotros no las tengamos presentes en nuestra memoria. La conexión con el pasado es el requisito indispensable para el surgimiento de una nueva y segura tradición”. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 32.

17. “Intentaremos ver cómo nuestro período ha adquirido conciencia de sí mismo en un campo: el de la arquitectura [...]. Durante un siglo la arquitectura permaneció medio apagada, en un ambiente sin verdadera vida, ecléctico, del cual trataba en vano de evadirse. Durante este espacio de tiempo las obras de ingeniería vinieron a ser como la parte subconsciente de la arquitectura; contenían elementos que se podrían considerar como precursores, revelaciones mucho antes de que pudieran llegar a ser realidades”. *Ibid.*, pp. 25-26.

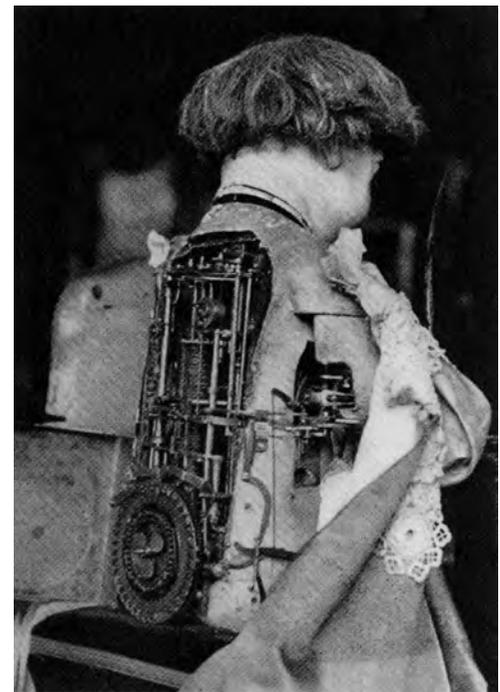
18. *Ibid.*, p. 249.

19. *Ibid.*, pp. 249, 256. N. del T: La versión en español que propone Isidro Puig en 1968 para la primera de estas dos citas difiere de la edición inglesa manejada por el autor. Para comprender mejor el mensaje del autor, no se reproduce la versión española, sino que se traduce la inglesa.

20. *Ibid.*, p. 517.

Fig. 4. Portada de *Information*, Zúrich, junio de 1932Fig. 5. "Autómata: el escritor, fabricado por Pierre Jaquet-Droz, Neuchâtel, hacia 1770. Imagen extraída de *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion.

4



5

ansiedad hacia lo que cubre. Las ropas historicistas no son simplemente viejas prendas innecesarias o que no quedan bien sobre el nuevo cuerpo de la arquitectura, sino que se han colocado en los últimos tiempos para negar que haya un nuevo cuerpo. *Bauen in Frankreich* identifica específicamente el empleo de estas ropas antiguas con una máscara que cubre esta nueva ansiedad hacia la industrialización: “El siglo diecinueve disfrazó sus nuevas creaciones con una máscara antigua en todos los campos. Esto es tan cierto en la arquitectura como en la industria o en la sociedad. Habían surgido nuevas técnicas constructivas, por lo que fomentaron un clima de miedo que las ahogó en la incertidumbre, arrinconándolas tras los decorados de piedra”²¹. Los cambios aparentemente arbitrarios de la moda son realmente una forma de aprensiva resistencia a los cambios que ya se están produciendo. Tras las juguetonas superficies de la decoración ecléctica se esconde el miedo aterrador a la mecanización. Como consecuencia, “todos los edificios del siglo se levantaron con cierto sentimiento de culpabilidad, o de inseguridad, por así decirlo”²². Irónicamente, en la medida en que la moda es un síntoma de la represión de la modernidad, se vuelve, para Giedion, en un involuntario síntoma de esa modernidad. Cuanto más frenéticos son los cambios en la ropa, mayor es la inseguridad que han provocado las técnicas modernas, alentando a los historiadores a desvelar su funcionamiento oculto. Para el psiquista, los engañosos movimientos de la moda terminan poniendo de manifiesto la misma realidad que intentan ocultar.

Esta asociación entre la moda y la inseguridad se pormenoriza en el artículo “Mode oder Zeiteinstellung” (La moda o condición de los tiempos) que Giedion publicó en 1932 en *Information*, la revista antifascista que editaba él mismo. Advierte contra el “ahogamiento” producido, al igual que en el siglo diecinueve, por los “complejos sobre el pasado” que cubren las pesadillas de nuestro presente. “La inseguridad y la necesidad de declararse a favor de artículos de segunda mano simplemente campa a sus anchas. La moda campa a sus anchas en lugar de tomar partido por los artículos propios de su época”²³. La gente utiliza la moda para “protegerse en un doble sentido”, pero esta capa defensiva de “apariencia superficial” no está formada únicamente por viejos estilos sobre nuevas estructuras, también está compuesta de nuevos estilos sobre viejas estructuras. Se prefieren objetos con aspecto moderno: “Es decir, se toma prestado el modelo exterior de los nuevos productos que sí han surgido de su propio tiempo y se aplica al cuerpo y a la mentalidad antiguos, como si fuera ornamento que se pudiera pegar encima”²⁴. La consecuencia es que la mayoría de los objetos contemporáneos no pueden considerarse ni antiguos ni nuevos. Ni fomentan ni se oponen a la edad moderna, sino que sustituyen la “condición de los tiempos” con el insistente código del “comportamiento de moda”, que afecta a todos los objetos, incluso a la arquitectura y al diseño urbano. Esta “intromisión de una

21. Ibid.

22. Ibid.

23. GIEDION, S., “Mode oder Zeiteinstellung”, *Information*, 1 de junio de 1932, Zúrich, pp. 8-11, 9.

24. Ibid., p. 8.

moda de segunda mano en todas las áreas del diseño” produce y es producida por una profunda inseguridad psicológica en la que “estamos internamente divididos”. Más exactamente, “todo el mundo siente en primera persona” que “la confianza en uno mismo ha menguado”²⁵. Realmente, Giedion propone que la historia es lo único que puede hacer que nos recuperemos de este malestar, ya que nos proporciona una “visión general de nuestro ego” que nos muestra el camino por el que, lentamente, la evolución de la modernidad ha “penetrado en el consciente general”, a pesar del decidido intento de la moda para impedirlo²⁶. Se prescribe la historia como la terapia más adecuada contra la adicción neurótica a la moda. Al descubrir sistemáticamente la condición fundamental de la vida moderna que subyace a las engañosas capas de la moda, el historiador ayuda a que el “nuevo orden” emerja sin ansiedad. Escribir la historia es una forma de construcción más que un comentario sobre ella. Como concluye Giedion: “Hoy en día, la categorización es más importante que la invención”²⁷. Las nuevas formas se producen mediante la reclasificación de las antiguas.

Así que no es de extrañar que esta relación entre la moda y la inseguridad hacia lo moderno sea clave en *Espacio, tiempo y arquitectura*, el explícito intento de Giedion de conseguir una historia terapéutica. El texto se protege tanto contra el lado oscuro de la industrialización como de la moda: “la destrucción de la paz interior y la seguridad, en el hombre, continúa siendo la consecuencia más visible de la revolución industrial. El individuo quedó inmerso en la marcha de la producción; fue devorado por ella”²⁸. Realmente, para Giedion, el principal ejemplo de la amenaza a la humanidad es la figura del *autómata*, el ser humano mecanizado, el robot incapaz de sentir. Cree que la industrialización ha provocado una funesta ruptura entre el sentimiento y la razón, una ruptura que constituirá el tema central de su extraordinario *La mecanización toma el mando*, de 1948. Los deshilvanados ataques a la moda que puntualizan los primeros ensayos de Giedion se van apoyando gradualmente en un minucioso análisis sobre las condiciones que parecen haber forzado la adopción de la moda como una especie de defensa psicológica.

Este análisis se continuó en las conferencias del A. W. Mellon, que Giedion impartió en 1957 en la National Gallery of Art de Washington. En ellas, dirigía la mirada hacia los orígenes de las artes en busca de alguna condición prehistórica que pudiera encontrarse en las prácticas artísticas contemporáneas y que basara la radical explosión de espacio y tiempo en alguna condición fundamental de la psique humana. Las conferencias intentan encontrar una estructura fija que apunte los cambios actuales y los distinga de los cambios producidos por la moda. Durante algunos años, estas conferencias se fueron desarrollando en forma de manuscrito y posteriormente se resumieron en el discurso inaugural de Gropius en Harvard en 1961 bajo el título “La constancia y el cambio en la arquitectura”, antes de publicarse en dos grandes volúmenes: *El presente eterno: los comienzos del arte*, que se publicó un año más tarde, y *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, publicado en 1964. El primero de ellos comienza repitiendo la cuasipsicoanalítica exigencia de aclarar la cuestión “de qué ha sido suprimido y rechazado al inconsciente” para hacer frente a “la demanda incesante de cambio por el cambio”²⁹. El imparable y psicológicamente dañino razonamiento de la moda solo puede detenerse mediante la “restauración” de esas condiciones soterradas. Giedion sostiene que mientras la vanguardia histórica producía obras radicalmente nuevas, que causaban una verdadera “revolución óptica” que daba comienzo a una “nueva tradición”, su misma novedad suponía la recuperación de las constantes transhistóricas, de manera que en los años sesenta, “una pintura de 1910 no daña la vista como algo ‘pasado de moda’, algo extraño al presente”³⁰. Por otra parte, estas obras se consideran un arma contra la moda, arma que se enarbola día a día en la batalla por la estabilidad psicológica. Sobre este mismo razonamiento gravita el segundo volumen, que intenta aislar la arquitectura de la moda fundamentándola en la prehistoria, de lo que resulta una historia formada por tres “edades del espacio” a lo largo de los tiempos de los que la tercera, todavía vigente, debería recuperar la mayor parte de la primera, que “se desarrolla de modo instintivo, permaneciendo habitualmente en el inconsciente”³¹. Poco importa su grado de tecnología, la arquitectura solo es moderna en la medida en que vuelve a conectar a las personas en ese estado de ansiedad con sus raíces pretecnológicas.

Giedion continuó dando forma a este concepto de historia en su último libro, *La arquitectura, fenómeno de transición*, cuyo texto original entregó el día anterior a su muerte, en abril de 1968. Su prolongado intento por encontrar una base sólida desde la que poder distinguir entre los

25. *Ibid.*, p. 10.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 11.

28. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 167.

29. “En la época presente el problema de la constancia reviste especial importancia, porque los hilos del pasado y del mañana han sido revueltos por una demanda incesante de cambio por el cambio. Nos hemos vuelto adoradores de la exigencia al día. La vida discurre como un programa de televisión: a cada programa le sigue inexorablemente otro, pasando someramente sobre los problemas sin en ningún momento pretender asirlos orgánicamente. Esto ha llevado a una incertidumbre interior, a grandes deficiencias en todas las fases esenciales de la vida: a lo que Heidegger llama ‘un olvido del ser’. En esta situación, la cuestión de qué ha sido suprimido y rechazado al inconsciente y qué debe ser restaurado si se quiere que el hombre recobre su equilibrio constituye una exigencia primordial para cualquier cultura integrada”. GIEDION, S., *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Ed. Princeton University Press, Princeton, 1962, p. 7. Traducido al español por María Luisa Balseiro como *El presente eterno: los comienzos del arte*, Ed. Alianza, Madrid, 1988, p. 31.

30. *Ibid.*, p. 23.

31. GIEDION, S., *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, Ed. Princeton University Press, Princeton, 1964, p. x. Traducido al español por Joaquín Fernández Berinaldo de Quirós como *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 19.

incesantes movimientos de la moda y la necesaria evolución de un orden nuevo había movilizado ingentes recursos historiográficos y había producido una sucesión de extraordinarios volúmenes que concentraban una extensión milenaria en una serie de razonamientos sencillos pero globalizadores³². La operación de vigilancia que había comenzado en las páginas de *Der Cicero* había cubierto un territorio en permanente expansión gracias a un metódico barrido cuya voluntad enciclopédica ya había quedado patente en el bombardeo de artículos que Giedion publicó en *Cahiers d'art* entre 1928 y 1934 y que de manera sistemática escudriñaron la producción de la arquitectura moderna de cada país del mundo antes de que le pidieran que redactara las entradas de arquitectura de la *Encyclopædia Britannica* en 1957.

Sin embargo, tal y como parece indicar la gran cantidad de material producido, Giedion había estado durante mucho tiempo a la defensiva. No es casualidad que retrocediera hasta la seguridad de los antiguos egipcios al mismo tiempo que añadía una nueva introducción a la edición final de *Espacio, tiempo y arquitectura* en la que se expone que la arquitectura contemporánea se había librado de la moda como ya había hecho tras el cambio de siglo. La arquitectura moderna parece haber sufrido una regresión a un estado de eclecticismo estilístico parecido al del siglo diecinueve y que tanto le había costado desterrar. Condena las “modas” de la arquitectura de los años sesenta que, después de que el estilo internacional se “hubiera gastado”, muestran “tentativas de degradar la pared con nuevas decoraciones”³³. La pureza de la arquitectura moderna no ha dado paso simplemente a los excesos inmorales de los años sesenta que desfiguraban el terso muro blanco, sino que se han apropiado de ella como si fuera un estilo de moda al servicio de las superficialidades de mayor aceptación. Mediante la insistencia en que la arquitectura moderna “no es el reflejo de una moda que se desvalorizará rápidamente”³⁴, Giedion defiende la primitiva controversia de su propio texto contra la amenaza de que se adueñen de ella como de un conjunto de consejos sobre moda.

Al hacerlo, repite su postura original ante la primera polémica generada sobre el tema, el manifiesto de Otto Wagner de 1896, *La arquitectura de nuestro tiempo*³⁵, que, según Giedion y al igual que *Espacio, tiempo y arquitectura*, “fue traducido a muchas lenguas” y “se convirtió en el libro de texto de la nueva tendencia”. De la misma manera que había defendido este manifiesto ante los críticos, que tras su primera publicación habían declarado que Wagner era “un sensacionalista, un esclavo de la moda”³⁶, Giedion afronta la posibilidad de que su propio intento por desvincular la moda de la arquitectura no sea más que la gestación de una nueva moda. De hecho, ya había defendido la arquitectura moderna de la amenaza de ser reducida a una nueva moda en un artículo periodístico de 1927 titulado “Ist das neue Bauen eine Mode?” (¿Esta nueva construcción es una moda?)³⁷. El razonamiento sobre la moda, presente en toda su obra, es, desde el comienzo, tanto un ataque como una defensa.

Esta doble intencionalidad del compromiso de Giedion con la cuestión de la moda es una constante en todo su discurso. Puede encontrarse la misma identificación de la moda con una psicopatología generalizada de la inseguridad frente a la modernidad a lo largo de toda su defensa de la arquitectura moderna. Y no es que simplemente este razonamiento genérico se aplique a las formas preestablecidas de esta arquitectura, ni que se emplee para supervisar su construcción, sino que la arquitectura moderna se constituye como tal en virtud de ese mismo argumento, que provoca lo que parece meramente describir. Por poner un ejemplo, Giedion no pretende que su producción escrita sea un simple comentario sobre una tendencia existente, sino que desde sus primeras líneas reconoce que él da forma activamente a esa tendencia, ya que el historiador debe reordenar el pasado a la luz de las concepciones del presente y “la mirada al pasado transforma el objeto”³⁸. En un gesto poco frecuente, el lector de *Espacio, tiempo y arquitectura* se ve inmerso en un largo capítulo sobre el decisivo papel de la historia en la vida diaria y en la producción de arquitectura. Pero parece que este reconocimiento es algo puntual. El discurso general sobre la arquitectura moderna y los acontecimientos que refiere, incluidos los detalles específicos del diseño arquitectónico, se estructuran igualmente según razonamientos concretos sobre la moda. De hecho, el argumento antimoda cuenta con una ventaja única, un control especial sobre los protagonistas, una especie de mordaza que actúa sobre el discurso y que parece emplearse solo de forma ocasional, si no tácita.

Sin embargo, hay que aflojar esta mordaza. El discurso contemporáneo sobre la arquitectura continúa organizado alrededor de los exaltados y continuos ataques a la moda. En todo caso, esta campaña ha dado un paso más. Todas las formas de debate están salpicadas de peroratas

32. “Me fascinaba de tal manera la prehistoria que le dediqué unos cuantos años de mi vida, ya que en la prehistoria puedes ver cómo la humanidad lucha contra todo pronóstico, fabrica herramientas y de alguna manera encuentra, gracias a los chamanes o a lo que sea, contacto directo con las fuerzas de lo desconocido. Hoy en día nos encontramos en una situación similar, nos oponemos a fuerzas desconocidas que tenemos que conquistar”. GIEDION, S., “Time-scale in History and our Position Today”, *Ekistics* 21, n. 123, febrero de 1966, pp. 81-82, 82.

33. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. xxvii.

34. *Ibid.*, p. xix.

35. N. del T.: *Moderne Architektur* apareció con este título en sus ediciones de 1896, 1898 y 1902. En su cuarta edición, de 1914, Otto Wagner cambió el título a *Die Baukunst unserer Zeit*. El traductor Jordi Siguán empleó este segundo título en la traducción al español, *La arquitectura de nuestro tiempo*, Ed. El Croquis, Madrid, 1993.

36. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 329.

37. GIEDION, S., “Ist das neue Bauen eine Mode?”, *Basler Nachrichten*, 13 de noviembre de 1927, Basilea, pp. 215-216. Giedion asocia la moda con el culto al individuo que con tanta vehemencia había condenado en uno de sus primeros artículos, “Gegen Das Ich” (Contra el ego, 1918), en el que hace una llamada a la unificación. “Este ha sido el cáncer de nuestro siglo: ¡el ego! Pero nosotros somos lo que somos mientras que el ego se va al traste. Nos encontramos en un punto en el que el deseo quiere ver cómo la forma se divide en pequeños pliegues rodeados por una gran curva, donde la forma no se muestra aislada en el espacio, distante y apartada del resto, sino reprimida y anulada por la curva, en una gran concatenación de consecuencias [...] Cuanto más irreverentes se vuelven los tiempos, y más se pierden en las frivolidades, con más fuerza se afirma: ¡Muestra tu ego, impulsa tu singularidad! [...] Lo valioso es lo que te distingue del resto, no lo que te unifica con ellos. ¡Nosotros afirmamos que lo que unifica se convertirá en un valor!”. GIEDION, S., “Gegen Das Ich”, *Das Junge Deutschland* 8/9, Berlín, 1918, pp. 242, 243. Traducido al inglés por Romana Schneider y Miriam Walther en *Domus* 678, diciembre de 1986, pp. 20-24.

38. “El historiador, el de arquitectura especialmente, debe estar en contacto con las ideas de su tiempo [...]. La historia no es simplemente la depositaria de hechos inmutables, sino un proceso, una exposición de actitudes vivas y mudables, y de interpretaciones; como tal está íntimamente unida a nuestra propia naturaleza. Volver la cabeza hacia el pasado no es justamente inspeccionarlo, encontrar un patrón que sea el mismo para todos; al mirar hacia atrás el objeto se transforma; todo espectador, en cada período diferente, y en cada nuevo instante, transforma el pasado de acuerdo con su propia naturaleza [...]. No se puede tocar la historia sin cambiarla [...]. Observar algo es actuar en él y modificarlo”. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., pp. 6-7.

sobre la complicidad entre la arquitectura y la moda, de lo que por lo visto hay síntomas por todas partes. Además de la tradicional identificación de los estilos arquitectónicos con las distintas modas, existen otros obvios indicios, como arquitectos que aparecen en anuncios de tiendas y de diseñadores de ropa, la publicación de edificios y arquitectos en revistas que tratan de moda, suplementos de moda en las revistas de arquitectura, diseñadores de ropa que expanden su actividad hacia el diseño arquitectónico, arquitectos que se lanzan a diseñar ropa y otros objetos de moda, tiendas de ropa firmadas por arquitectos de renombre, la proliferación de revistas de moda que se especializan en promocionar la arquitectura... Pero también pueden percibirse otros síntomas menos evidentes, como el estratégico papel de la arquitectura en las imágenes de moda, la arquitectura de los desfiles, la propia "imagen" de los arquitectos, la componente arquitectónica de la ropa, la continua transformación del lenguaje empleado por arquitectos y críticos, el sesgado pero crítico papel de los objetos y espacios diseñados por arquitectos para definir una identidad propia en los medios de comunicación, y un largo etcétera. Todo un conjunto de efectos que, cuando no se imponen, se muestran a sí mismos y exigen un cierto grado de atención continua.

Se habla frecuentemente de este fenómeno, pero pocas veces se han analizado estos síntomas en profundidad. En su lugar, se identifican sencilla y repetidamente como una prueba evidente de la mercantilización del discurso arquitectónico que hoy en día se asocia comúnmente con el "posmodernismo". En el más elaborado de estos razonamientos, el discurso arquitectónico no se entiende como posmoderno simplemente por el interés que alguno de sus participantes pudiera tener por la aplicación ecléctica de la decoración, sino por la manera en que el propio discurso funciona como una forma de decoración superestructural en la sociedad contemporánea, a pesar de la ostensible relación de la arquitectura con las fuerzas económicas dominantes, dada la cantidad de recursos que precisa. Este papel decorativo se muestra como una derrota de las instituciones políticas, o más precisamente, una derrota de las instituciones políticas más críticas frente a la incesante relación de los conservadores con el poder establecido. El conservadurismo de la disciplina no se identifica con la naturaleza estática de sus formas o el mantenimiento de una tradición estética o tecnológica, sino con su fluidez, su capacidad para hacer circular y recircular formas heterogéneas en respuesta a los excéntricos ritmos de un mercado volátil. La complicidad de la arquitectura con los aspectos más efímeros de una cultura mercantilista se percibe como algo que respalda y va en la misma dirección que su papel cultural aparentemente tangencial, cuya misma tangencialidad enmascara una complicidad absoluta y una pasividad que mantiene activamente unas estructuras socioeconómicas cuestionables. Su preocupación, consciente de la moda, por la "imagen" que puede venderse a un cliente socialmente relevante adquiere fuerza política, ya que permite mantener los mecanismos, tanto explícitos como implícitos, en los que se fundamenta esa relevancia social.

Es en estos términos donde la disciplina de la arquitectura forma parte del fenómeno general del posmodernismo, entendido como el desmoronamiento de un discurso milenario organizado alrededor del sujeto unificado, la originalidad, la autoría, la identidad y conceptos análogos. Cada uno de estos valores amenazados se identifica con un cierto sentido de lo interior. El posmodernismo no es más que una crisis de interioridad, en la que todo un conjunto de valores interiores supuestamente estables se han desplazado a una superficie exterior aparentemente efímera. De hecho, a menudo se describe explícitamente como una obsesión fetichista con la superficie a expensas de (lo que hace tiempo se entendió como) la preocupación por la estructura material y económica. Resulta evidente que esta descripción genérica se aplica demasiado literalmente cuando la arquitectura se define como posmoderna en la medida en que se ocupa de la producción y reproducción de superficies al gusto de la moda³⁹, pero es necesario recordar que esta explicación no se aplica únicamente a la arquitectura. Al contrario, la arquitectura es el paradigma. Desde 1984, casi todos los autores influyentes que han escrito sobre el posmodernismo, ya sea a favor, en contra o tangencialmente, han utilizado la arquitectura para explicar su planteamiento, argumentando que no solo es el campo en el que el término se hizo popular en primer lugar, sino que también articula el fenómeno más claramente que ningún otro. La arquitectura se ha convertido en el vehículo tanto del ensalzamiento como de la repulsa de la llamada condición posmoderna.

De hecho, puede argumentarse que la creación de la propia etiqueta "posmoderno" tiene lugar debido en cierta medida a la arquitectura o, más exactamente, a la arquitectura "moderna". Las

39. Ver WIGLEY, M., "Theoretical Slippage: The Architecture of the Fetish", *The Princeton Architectural Journal* 4, 1992, pp. 82-129.



Fig. 6. Sigfried Giedion (sentado) junto a Walter Gropius en el CIAM VI, Bridgewater, 1947.

tendencias contemporáneas de numerosos campos, tendencias que hacen peligrar la propia identidad de esos campos, contrastan con el rechazo a la superficie decorativa que proclaman los arquitectos modernos en favor de una estructura social básica. Sorprendentemente, a menudo se utilizan las imágenes de los edificios blancos de Le Corbusier para ejemplificar este proyecto social. La repulsa de los estilos eclécticos decimonónicos frente a la nítida y tersa superficie blanca se emplea como modelo para el propio rechazo de los críticos contemporáneos hacia el posmodernismo. Gracias a una común pero poco convencional forma de transferencia, la aparente condena de unas formas concretas por una vanguardia histórica concreta se extiende tácitamente como un modelo de la censura contemporánea de los medios por los que estas formas se reproducen, se distribuyen y se consumen en el actual mercado electrónico. La superficie blanca se extiende, como antaño, contra la superficie. Aparentemente neutraliza la seducción de la superficie explotada por el posmodernismo y por lo tanto permite tener acceso a la componente estructural que el juego de la moda y sus efectos externos pretenden cubrir.

Estas imágenes de los muros blancos suelen aceptarse sin discusión, como si tuvieran una capacidad única para poner de manifiesto los complejos razonamientos que quieren matizar. Su pálida y casi fantasmagórica superficie se aparece al discurso como la garantía espectral de un orden inefable. En estas imágenes, que no tienen nada de inocentes, subyace el polémico esfuerzo contemporáneo por hacer que la moda sea más austera. Y cuando ese discurso, como en el pasado, vuelve a la arquitectura por su implicación en la economía posmoderna, su complicado papel se vuelve aún más enmarañado en el último momento. O, para ser más exactos, parte de la maraña que estructura el discurso arquitectónico se hace evidente. El estatus estratégico de esas imágenes se transforma. Algunos de sus extraños efectos se vuelven aún más extraños, mientras que otros se normalizan, lo que resulta crucial para su institucionalización. Por otra parte, el argumento sobre el fenómeno general de la moda que esas imágenes supuestamente respaldan pasa a un segundo plano y surgen nuevos razonamientos que, uno tras otro, proponen nuevos enfoques sobre la arquitectura.

Para abordar el complejo papel representado por la moda en la mercantilización contemporánea de la arquitectura, debemos retroceder al sentido de la arquitectura moderna que la precede. Concretamente, debemos retroceder hasta el muro blanco y rascar su superficie para ver exactamente de qué está hecho.

AGENTES EN LA SOMBRA

Si la arquitectura moderna atormenta al debate contemporáneo, a ella le atormenta el fantasma de la moda, ya que le proporciona el marco básico del discurso, su condición límite. Aunque solo en contadas ocasiones se ha analizado este fenómeno en sí, y aunque el término únicamente se pronuncia para reestablecer los límites, el espacio de la arquitectura moderna se define por la exclusión de la moda. Por otra parte, la moda se inscribe por todas partes dentro del sistema que ella misma delimita. No puede excluirse sin más. Es decir; el mismo acto de exclusión está tan institucionalizado que la moda termina siendo una parte vital del sistema. En los canónicos textos de Le Corbusier, por poner un ejemplo, los conceptos de “verdad eterna”, “espíritu”, “obra”, “orden”, “vigoroso”, “erigir”, “virginal”, “racional”, “estándar”, “esencial”, “honesto”, “vida”, “profundo”, “interno”... se oponen constantemente a los de “desorden”, “caos”, “congestión”, “envenenamiento”, “representación”, “falsedad”, “ilusión”, “debilidad”, “sentimental”, “trivial”, “mentiras”, “prostitución”, “capricho”, “arbitrario”, “muerte”, “maquillaje”, “seducción”, “superficial”, “revestimiento”, “simulado”, “sustituto”, “superficialidad”... Le Corbusier utiliza cada uno de los términos de este segundo grupo para dejar claro que, en última instancia (y también en algunos momentos puntuales, cuya especificidad necesita estudiarse más detenidamente), a lo que su obra intenta hacer frente se identifica con los estilos de ropa que están de moda. La moda es la clave.

Aun así, estas identificaciones aisladas solo ofrecen un boceto preliminar de la compleja red de asociaciones entre la ropa y la arquitectura que apuntala los textos de Le Corbusier y les da un orden, aunque frecuentemente sea en contra de su aparente naturaleza. Solo ocasionalmente la línea argumental sobre la moda se hace evidente, ya que Le Corbusier la retuerce, la pliega sobre sí misma con excéntricas geometrías, con una serie de nudos que, gracias a su circunvolución, logran amarrar el discurso sobre la arquitectura moderna. No es el razonamiento palmario sobre la moda el que estructura los textos, sino la complicación de ese razonamiento, que raramente

se muestra visible. Esa complicación, que actúa como elemento aglutinador tanto de los textos de Le Corbusier como de estos textos con otros sobre arquitectura y otras disciplinas, supone una profunda ruptura con la explicación tradicional de la arquitectura moderna, y solo ignorando esa complicación es posible que la explicación pueda mantener una extraña estructura establecida. Únicamente si se vuelve a plantear la cuestión de la moda se podrá poner en duda esa estructura.

Para comprender sus importantes efectos, es preciso seguir cuidadosamente el hilo de este enigmático razonamiento que subyace en el discurso sobre la arquitectura moderna a través de sus variaciones conceptuales y su especificidad histórica. Pero, ¿cómo hacerlo? La moda no es solo un objeto que una teoría caída del cielo pueda escrutar. El fenómeno, si se le puede llamar así, no puede desvincularse de la manera como se percibe. Le Corbusier pasa sin interrupciones de describirse a sí mismo como una especie de arqueólogo de su propio tiempo, que recupera la lógica interna de la época al ir al fondo de las capas externas de la moda, a describir su propia obra como igualmente despojada de ornamentos de moda. De la misma manera, la descripción de Giedion del arquitecto moderno es exactamente igual que la del historiador que lo precede. Supuestamente, tanto el arquitecto como el historiador desvisten sus objetos de todo indicio de moda. El capítulo inicial de *Espacio, tiempo y arquitectura* aclara la misión terapéutica de la historia que ya había recetado en “Mode oder Zeiteinstellung?” al definir la tarea del historiador como una limpieza de las capas de la moda para descubrir la verdad elemental que se esconde debajo y la construcción de una estructura desprovista de detalles superficiales engañosos. El historiador es un arquitecto que debe distinguir entre los “hechos transitorios” y los “hechos constitutivos” que normalmente se “entretienen” en cada yacimiento arqueológico. Los hechos transitorios son los que tienen la “brillante apariencia” de las modas cuyo desorden superficial no deben confundirse con el orden interno de los hechos constitutivos, que “aunque se supriman, reaparecen inevitablemente”⁴⁰:

“(El historiador) puede darnos a conocer acontecimientos más o menos efímeros, pero de tendencia y significación genuinamente nuevas [...]. Pueden ofrecer, a primera vista, todo el esplendor y la brillantez de un fuego de artificio, pero son de escasa duración. Algunas veces los encontramos relacionados con las modas más refinadas... Estos son, pues, los que llamamos hechos transitorios. Los hechos transitorios suelen a menudo, por su brillante apariencia, situarse en primer plano. Tal fue el caso de los experimentos hechos con *estilos* históricos, que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX, con innumerables cambios de dirección”.

Giedion practica y elabora el mismo punto de vista en *La mecanización toma el mando*. El enfoque cuasipsicoanalítico del historiador es necesario porque el juego superficial de la moda, las simulaciones de cambio con las que cada época se “viste” con tanto nerviosismo, está muy relacionado con la supresión de los “nuevos impulsos” o hechos constitutivos que producen ese nerviosismo porque suponen una posibilidad real de cambio. Cuando esos impulsos “reprimidos” “surgen de nuevo en la conciencia del hombre”, lo que es inevitable, “forman una base sólida para nuevas partidas”⁴¹, la base sobre la que el arquitecto-historiador puede construir un nuevo estilo de vida. El libro intenta impulsar estos cambios poniendo de manifiesto las variadas situaciones en las que ya se ha aceptado la influencia del inconsciente, de manera que su preocupación por los “síntomas” que “actúan bajo la superficie”, es una preocupación por la “influencia de la mecanización allí donde esta no fue obstaculizada por la moda”⁴².

Aquí, como en el resto, Giedion conjura a la moda más que dirigirse a ella. Por definición, lo que está de moda es malo. Los demás historiadores de arquitectura moderna han dado por válida esta condena de la moda, que afecta también a los personajes históricos que describen. De esta forma, por fin son “operativos” en el sentido de Manfredo Tafuri. Al mismo tiempo que reivindican su neutralidad tras el disfraz de la imparcialidad académica, exponen una formación ideológica concreta que les lleva a proyectar en el pasado los valores del presente para poder proyectarlos también en el futuro⁴³. Incluso Tafuri, para quien Giedion representa el paradigma del crítico operativo, lo es en virtud de su concepción de la moda como un término peyorativo sin más. Realmente, puede decirse que el mismo concepto de crítica operativa es en sí operativo en la medida en que el abuso estratégico de la historia a que hace referencia se aplica a la moda.

Cuando el influyente *Teorías e historia de la arquitectura* presentó el concepto de crítica operativa en 1968 precisamente para atacarla, una nota al pie advierte de que su materialización más degenerada es la producida por la moda: “Es de lo más lamentable la tentativa ingenua o sno-

40. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., pp. 20-21.

41. “El mobiliario del gusto imperante es, al igual que la pintura del gusto imperante, una excrecencia de la moda. Cada período moldea la vida a su propia imagen y la arroja con unas formas peculiares a su respecto. Por una necesidad histórica, cada moda —en realidad, cada estilo— está confinada en su propio tiempo limitado. Pero a través de este período circunscrito y más allá del mismo, interviene otro factor de fluctuante intensidad: se trata del *quantum* de elementos constitutivos, de nuevos períodos generados en el período, y en estos radica la importancia histórica de una época. Pueden esfumarse en la memoria, tal vez durante siglos, como hizo el legado de la Antigüedad, pero en cierto momento surgen de nuevo en la conciencia del hombre, reafirman su realidad y forman una sólida base para nuevas partidas. Así, por ejemplo, el Renacimiento utilizó la Antigüedad como su trampolín y así, en décadas recientes, el estudio del hombre primitivo arrojó una nueva luz sobre los instintos reprimidos”. GIEDION, S., *Mechanization Takes Command*, Norton, New York, 1948, p. 389. Traducido al español por Esteve Riambau i Sauri como *La mecanización toma el mando*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 399-400.

42. *Ibid.*, p. 355.

43. “Por *crítica operativa* se entiende comúnmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la ‘proyección’ de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa [...]. La crítica operativa *proyecta* la historia pasada proyectándola hacia el futuro [...]. Anticipando los caminos de la acción, semejante tipo de crítica fuerza la historia: fuerza la historia pasada, puesto que, al investirla de una fuerte carga ideológica, no está dispuesta a aceptar los fracasos y las dispersiones de que está llena la Historia; fuerza el futuro, porque no se contenta con registrar acontecimientos, sino que empuja hacia soluciones y problemas no planteados todavía (por lo menos no de una manera explícita)”. TAFURI, M., *Theories and Histories of Architecture*, traducido al inglés por Giorgio Verrecchia, Ed. Harper and Row, New York, 1976. Traducido al español por Martí Capdevilla y Sebastián Janeras como *Teorías e historia de la arquitectura*, Ed. Laia, Barcelona, 1972, p. 177. La crítica operativa proporciona un “valor instrumental” a la historia: “se manifiesta ya un carácter típico de la crítica operativa, es decir, el de presentarse casi siempre como un código prescriptivo”. *Ibid.*, p. 182.

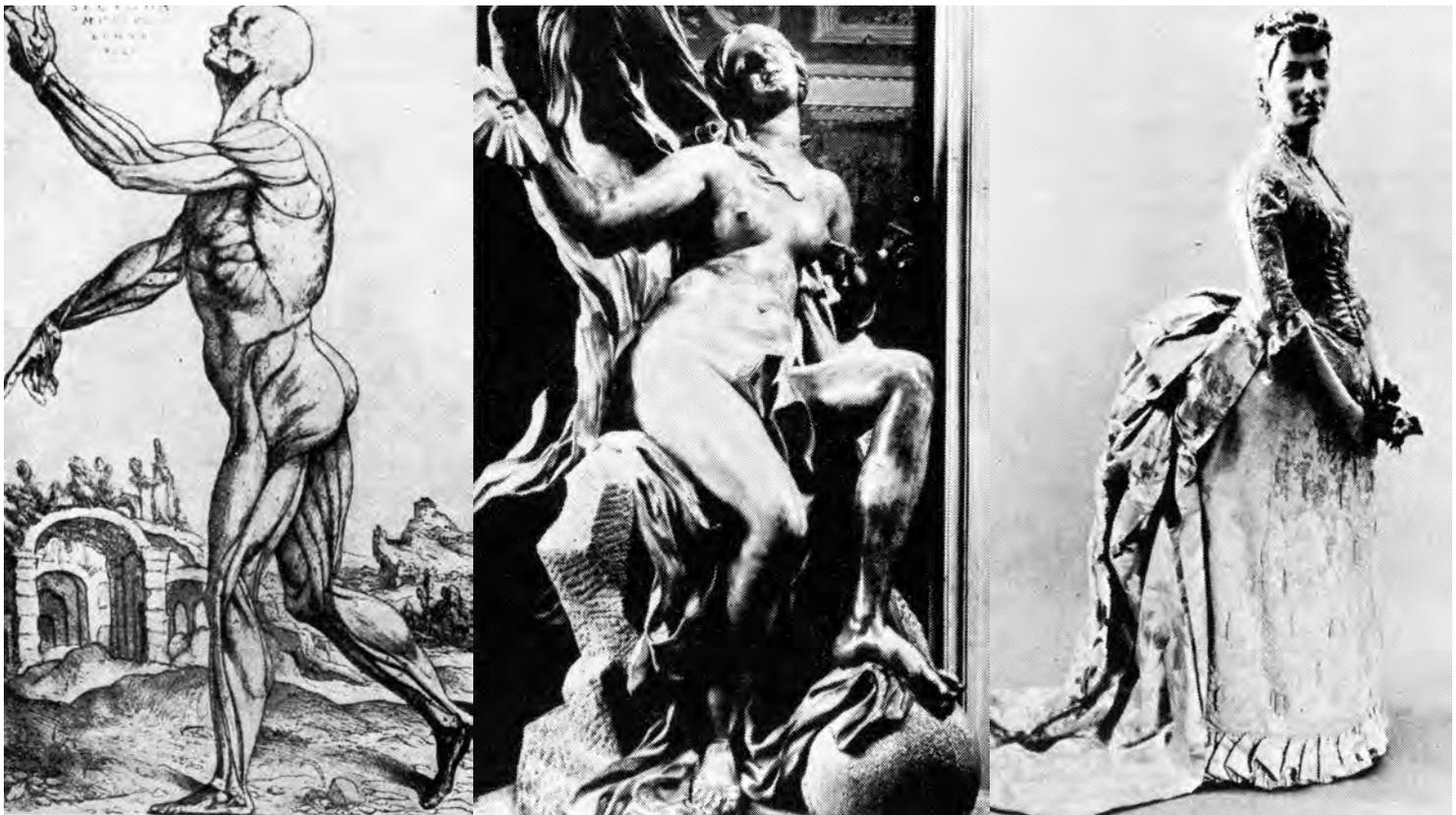


Fig. 7. Imagen extraída de “Il ‘Progetto’ Storico”, Casabella, 1977.

44. *Ibid.*, p. 200. Aunque opone la historia y la moda en este sentido, el libro reconoce posteriormente que la moda tiene su propia historia: “La proliferación de los estudios sobre la semántica y sobre la semiología de la arquitectura no está engendrada solamente por una adecuación ‘snob’ a la *vogue* lingüística corriente; por lo demás, todo snobismo tiene su razón de existencia en las vicisitudes históricas, y los snobismos de la cultura arquitectónica no escapan a esta regla”. *Ibid.*, p. 216.

45. Resulta significativo que Tafuri no reconozca que Giedion explica con detalle el papel operativo de la historia. Giedion pasa a ser un ejemplo del fenómeno sobre el que él mismo ha teorizado y, en lugar de analizarse sus reivindicaciones acerca de la historiografía, se estudia la función operativa de su historia sobre algunas actuaciones en Italia. En un golpe de efecto casi cómico, finalmente se acusa a Giedion de ser exactamente lo que había anunciado que era desde un principio. La pregunta que queda sin responder no es tanto el papel de la crítica operativa en la formación de la arquitectura moderna sino el de su reconocimiento y, podría añadirse, el motivo de su ostensible rechazo actual.

46. *Ibid.*, p. 29.

47. *Ibid.*, p. 18.

48. “Y es cierto que no es difícil descubrir, debajo de un fenómeno que se ha puesto de moda de repente y que lo ha vuelto evasivo quien ha considerado oportuno apropiarse de él de un modo snob, una frustrada destrucción dirigida contra una tradición moderna cuyo fracaso, a menudo con una sincera desesperación, se constataba”. *Ibid.*, pp. 84-85.

49. *Ibid.*, p. 85.

bística por leer fenómenos históricos con metros ‘actuales’ por parte de quien, solo para sentirse vivo o actual, reduce a exhibicionismo y a moda la transvaloración crítica⁴⁴. Ya en las primeras líneas se muestra esta oposición entre la historia y la moda que significativamente comparte con el operativo Giedion⁴⁵, y explica que el objetivo del libro es mostrar los obstáculos concretos a los que se enfrentan “los historiadores que rechazan el papel de comentarista un poco superfluo de las novedades que están de moda, y que intentan hacer histórica su propia crítica⁴⁶. A su vez, estos obstáculos se identifican al comienzo del libro con las inevitables contradicciones presentes en la propia idea de una historia de lo moderno, dada la actitud claramente antihistoricista de los arquitectos modernos. Al puntualizar que las tendencias de la arquitectura contemporánea realmente mantienen esta actitud “bajo la máscara” de nuevos mitos utilizados para distanciarse de la vanguardia histórica, Tafuri conserva la tradicional oposición entre una historia que es crítica en la medida en que “ahonda más” y otra que está “fagocitada por la mitología cotidiana”, entendida como máscaras de moda: “Un momento tan intensamente dirigido a evadir a través de *nuevos mitos* el deber de comprensión del presente, como el actual, no puede hacer más que convertir en *moda* y *mito* incluso las investigaciones que, con renovado rigor y vigor, intentan enfocar una lectura sistemática y objetiva del mundo, de las cosas, de la Historia, de las convenciones humanas⁴⁷. Tafuri se opone activamente a la posibilidad de que, en algún punto de su propio texto, lo que realmente relacione la actividad contemporánea con la de las vanguardias históricas no sea lo que subyace tras la máscara de la moda sino la propia máscara.

Esta oposición se evalúa más adelante, cuando el texto aborda la afinidad entre lo que parece ser un empleo historicista al gusto de la moda de las “imágenes arquitectónicas” llevado a cabo por la escuela *neoliberty* en Italia y la postura antihistoricista del movimiento moderno que esta rechaza enérgicamente. Pero enseguida se aclara que la afinidad se encuentra “debajo de un fenómeno que se ha puesto de moda de repente⁴⁸ y no al mismo nivel. La “estridente” “farsa” del movimiento *neoliberty*, que el texto identifica significativamente con el *art nouveau*, el barroco y Fellini y cuya “ambigua calidad” supuestamente asemeja la de “el propio comportamiento evasivo” de la burguesía, parece tener lugar en la “periferia” del proyecto moderno, más que contradecirlo u oponerse a él⁴⁹. Se diría que solo forma parte de ese proyecto porque “coquetea” con la historia y fracasa en su intento de convertir el objeto arquitectónico en un

“fetiche”, mientras evita replantearse los propios coqueteos fetichistas de las vanguardias. Por otra parte, lo que el *neoliberty* parece rechazar no es la vanguardia en sí, sino la consecuencia de su transformación en una forma de eclecticismo al gusto de la moda con el llamado *estilo internacional*. En este sentido, la arquitectura está doblemente inmunizada contra cualquier juicio con cargos por moda⁵⁰.

Igualmente, el libro intenta negociar las condiciones específicas de esta inmunidad para el historiador, y busca de qué manera puede evitarse que la investigación se convierta en “otra moda transitoria bajo la bandera de la evanescencia”⁵¹, incluso si esto conlleva un prolongado silencio⁵². Al igual que con otros muchos autores contemporáneos, la vanguardia histórica sirve de modelo para la propia praxis de Tafuri, por lo que, incluso bajo este enfoque exhaustivo y matizado, no se ve afectada por algunas cuestiones que podrían suponer una amenaza para ella. A pesar de la insistencia del libro en la necesidad de una actitud autocrítica diligente, como la que supuestamente asumió la vanguardia, desde el comienzo el análisis es vulnerable a sus propios razonamientos sobre la crítica operativa. Resulta sorprendente su negativa a reconocer las prácticas institucionales que deja intactas, cuando no las defiende implícitamente. De hecho, muchas de estas prácticas han sobrevivido a las sucesivas transformaciones de la obra de Tafuri. A pesar del incalculable valor de las apreciaciones sobre las estrategias de la historia, con elucidaciones a veces explícitamente influenciadas por Nietzsche, sus explicaciones igualmente sofisticadas sobre la compleja eficiencia con que opera la máscara en diferentes momentos de la historia nunca se aplica tan exhaustivamente a su propia actividad como historiador, ni siquiera a aquellas de sus actividades de las que reniega posteriormente⁵³. Aunque puede demostrarse que su nietzscheana explicación de la historia gira entorno a un cierto concepto de la moda (y podría decirse que surge de ella), en ningún punto se comenta la negativa de Nietzsche a distinguir entre moda e historia⁵⁴. Incluso llega a ilustrarse este concepto de moda con una imagen de una mujer vestida al gusto del siglo diecinueve que polémicamente se enfrenta a la imagen de un cuerpo desnudo y que a su vez se opone a la de un cuerpo sin piel. Todo lo contrario: diez años después de distanciarse de la última edición de *Teorías e historia de la arquitectura*, Tafuri aún es capaz de criticar la obra de los arquitectos modernos porque “la historia se ha reducido a la moda” y, al igual que Giedion, asocia esto con la “ansiedad” y la “sensación de inseguridad”⁵⁵. El término *moda* conserva en este razonamiento su antigua condición de disciplina, al igual que en la sobriedad de la teoría de la arquitectura que está analizando.

Las posteriores generaciones de autores “críticos” han mantenido esta interpretación el término, y se refieren a él en puntos clave de su análisis sin tan siquiera someterlo a dicho análisis. Se da por supuesto que el escritor crítico, por definición, no tiene nada que ver con la moda. Los partidarios de las formas más tradicionales de investigación suelen desprestigiar los enfoques académicos alternativos que se muestran escépticos hacia la posibilidad de esta desvinculación, a los que acusan de “estar de moda”, “estar a la última”, “ser muy *chic*”... Estos representantes de la investigación tradicional dan por sentado que la moda es inherentemente mala, apenas pueden reconocer su propia adhesión a una moda entre otras muchas, y menos aún el papel fundamental de la moda en las secciones de los archivos que se encuentran bajo su custodia. Como disciplina, la moda no cuenta con una teoría propia. Más que someterse al análisis teórico, se limita a apoyar otras teorías. Abordar la cuestión de la moda y la arquitectura, conlleva inevitablemente abordar el curioso papel de la teoría en la constitución de la arquitectura.

Pero, tanto si se trata de arquitectura como en otro discurso académico en general, ¿puede sugerirse que cualquier investigación sobre la moda debe reformar o desviar el enfoque de la investigación, o incluso burlar los límites de una disciplina que se constituye precisamente por el ostensible rechazo de la moda sin que un sector bien definido de los lectores acepten esa sugerencia incondicionalmente y otros lectores la censuren también incondicionalmente por seguir demasiado la moda? Probablemente no. Y cuestionar la moda con rigor, signifique esto lo que signifique, ¿no sería riguroso solo en la medida en que confundiera las distinciones entre los dos grupos de lectores? Probablemente.

De todas formas, es evidente que ningún discurso puede aislarse de la moda sin más. En última instancia, uno está obligado a preguntarse si la cuestión de la moda sucumbe ante aquello de lo que trata. ¿Hasta qué punto el simple hecho de plantearse la pregunta nos compromete con un concepto concreto de la moda independientemente de nuestra postura inicial sobre el

50. Tafuri condena al “arquitecto ‘de moda’” Robert Venturi porque su libro “adopta métodos analíticos ‘de moda’ transformándolos, sin mediación alguna, en métodos ‘compositivos’”, por poner un ejemplo. Pero distingue nitidamente esta práctica de aquella de las vanguardias históricas, y particularmente de la de Le Corbusier, con quien Vincent Scully parece haberlo comparado erróneamente. *Ibid.*, p. 272.

51. Se entiende que la actividad crítica es la que elimina las máscaras al gusto de la moda sin añadir otras nuevas. Debe “desenmascarar las mitologías actuales... sin proponer nuevos mitos”. *Ibid.*, p. 255. Para Tafuri, estas máscaras no son simplemente un envoltorio ornamental que esconde una realidad estructural, sino que se opone activamente a esa realidad. El autor describe de qué manera la disciplina arquitectónica se opone a los peligros de su propia exposición a la semiótica, por poner un ejemplo, precisamente apropiándose de la semiótica, instrumentalizándola y por lo tanto, transformándola en una moda. La consecuente “comodidad” de la disciplina se mantiene gracias a los mecanismos de la moda. “En el fondo, lo más cómodo que hay en la situación cultural presente, confusa y enredada, es precisamente la posibilidad del intercambio continuo entre juego y eversión, entre instancias de rigor y fenómenos de moda, entre investigación y manejo retórico de instrumentos consumados, entre honrado empeño crítico y escepticismo consciente de *jongleur*. Situación desesperada, pero cómoda, decíamos”. *Ibid.*, p. 268.

52. “La ‘crítica operativa’ acepta los mitos corrientes, incluso se inmerge en ellos, intenta crear otros nuevos, valora la producción arquitectónica según la medida de los avanzados objetivos propuestos por ella misma. Una crítica atenta a las relaciones entre la obra concreta y el sistema del que ella forma parte tiende a poner de manifiesto, a desenmascarar, las mitologías actuales e invita, sin proponer nuevos mitos, a una coherencia sin remisión. Incluso, en el caso extremo, a la coherencia de quien acepta permanecer (pero consciente y críticamente) en el silencio más absoluto”. *Ibid.*, pp. 254-255.

53. Para conocer la elocuente revisión que hace Tafuri sobre el estatus de la historia, que propone una extrema autocrítica para hacer frente a las consecuencias de aceptar la naturaleza constructiva (y, por tanto, operativa) de la historia, ver “Introduction: The Historical ‘Project’”, traducido al inglés por Pellegrino d’Acerno y Robert Connolly, en *The Sphere and the Labyrinth: Avant Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970’s*, Ed. MIT Press, Cambridge, 1987, pp. 1-24. Traducido al español por Francesc Serra Cantarell, Esteve Riambau Sauri y Francesc Arola Coronas como “Introducción, el proyecto histórico”, en *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pp. 1-24. Al mismo tiempo que subraya la necesidad de “entretener” múltiples metodologías, el texto se desvincula a sí mismo y a la idea de historia que defiende, desde los complejos efectos de las máscaras superficiales que analizará detalladamente en sucesivos ensayos, en concreto en la sección dedicada a los trajes del teatro de las vanguardias. A pesar de su negativa a distinguir entre contenido y método historiográfico, Tafuri nunca reconoce el empleo que hace él mismo de la mascarada, empujando algunas superficies hacia delante por motivos tanto agresivos como defensivos en lugar de, como él mismo apunta significativamente, “penetrar” en ellos. Al contrario, intenta fragmentar y redistribuir el tejido aparentemente unificado de la historia para poder resistir su propio despliegue de engañosas máscaras: “Por lo tanto, pretender la plenitud, una coherencia absoluta en la interacción de las técnicas de dominación, es poner una máscara a la historia; o peor aún, es aceptar la máscara con la que se nos presenta el pasado”. *Ibid.*, p. 7. Este planteamiento de un sentido unificador de la historia como una simple máscara está basado en la explicación de Georg Simmel sobre la máscara de la conformidad en su famoso ensayo sobre la moda. El texto pasa de discutir sobre Nietzsche al ensayo de Simmel para establecer la imposibilidad de una historia única y totalizadora. *Ibid.*, p. 5. Una vez más, toda la sofisticación del razonamiento de Tafuri se diri-

ge contra la moda. La idea de un atuendo sencillo al gusto de la moda, una imagen unificadora, se opone a la de una lectura múltiple, discontinua y atormentada. La máscara, cuyos enigmas aplaude en otros textos, se ve repentinamente simplificada. Para un análisis exhaustivo de inestimable valor sobre el papel estratégico que desempeña la superficie como máscara, ver TAFURI, M., "Cives esse non licere: The Rome of Nicholas V and Leon Battista Alberti: Elements Towards a Historical Tradition", traducido al inglés por Stephen Sartarelli, *Harvard Architectural Review* 6, 1987, pp. 60-75, y TAFURI, M., "The Subject and the Mask: An Introduction to Terragni", *Lotus International* 20, septiembre de 1978, pp. 5-29.

54. Nietzsche localiza el auténtico "sentido histórico" en el estudio de la evolución de la ropa que no acaba de adaptarse al hombre: "El mestizo hombre europeo —un plebeyo bastante feo, en conjunto— necesita desde luego un disfraz: necesita la ciencia histórica como un guardarropa de disfraces. Es cierto que se da cuenta de que ninguno de estos cae bien a su cuerpo —cambia y vuelve a cambiar. Examinase el siglo XIX en lo que respecta a esas rápidas predilecciones y vacilaciones de las mascaradas estilísticas; también en lo que se refiere a los instantes de desesperación porque 'nada nos cae bien'. Inútil resulta exhibirse con traje romántico o clásico, o cristiano, o florentino, o barroco, o 'nacional' *in moribus et artibus* [en las costumbres y en las artes]: ¡nada 'viste'! Pero el 'espíritu', en especial el 'espíritu histórico', descubre su ventaja incluso en esa desesperación: una y otra vez un nuevo fragmento de prehistoria y de extranjero es ensayado, adaptado, desechado, empaquetado y, sobre todo, *estudiado*: nosotros somos la primera época estudiada *in puncto* [en asunto] de 'disfraces', quiero decir, de morales, de artículos de fe, de gustos artísticos y de religiones, nosotros estamos preparados, como ningún otro tiempo lo estuvo, para el carnaval del gran estilo, para la más espiritual petulancia y risotada de carnaval, para la altura trascendental de la estupidez suprema y de la irrisión aristofanesca del mundo. Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra *invención*, aquel reino donde también nosotros podemos ser todavía originales, como parodistas, por ejemplo, de la historia universal y como bufones de Dios —¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, téngalo, sin embargo, precisamente nuestra risa!". NIETZSCHE, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 1886. Traducido al inglés por Walter Kaufmann como *Beyond Good and Evil*, Ed. Vintage Books, Nueva York, 1966, sección 223, p. 150. Traducido al español por Andrés Sánchez Pascual como *Más allá del bien y del mal*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2012, sección 223, p. 207. Quiero agradecer a Bastiaan van der Leek que me haya informado de este fragmento.

55. TAFURI, M., "There is no Criticism, only History", *Design Book Review*, n. 9, primavera de 1999, pp. 8-11, 11. Unos años después, en lo que solo puede describirse como una revista de arte de moda, Tafuri vuelve a condenarla; desdeña el debate sobre la crisis del modernismo, al que califica de "palabrería social que está de moda" y critica la antiguamente "moderna" aplicación del estructuralismo y la semiología al arte antes de describir la "elaboración de lo que es simplemente igual a tantos otros vestidos de toda Europa" por parte de los arquitectos americanos en los años setenta como "ese gusto por lo exótico que estaba tan de moda en los salones del siglo diecinueve". De nuevo se asocia la moda a la ansiedad y se opone de forma simplista a las cualidades "científicas" con que Tafuri asocia la "buena" historia: "Es evidente que la moda tiene la función de reducir la ansiedad que causa lo nuevo. De hecho, si no estuviéramos saturados de fenómenos artísticos, no tendríamos capacidad de comprensión estética, o al menos no aceptaríamos con tanta naturalidad que la modernidad forme parte de la cultura de masas. Pero esta es una cuestión de comportamiento humano, y no constituye ninguna base para la existencia, por así decirlo, de moda en los distintos campos de la ciencia, ya que la ciencia se basa en condiciones independientes a los hechos de la naturaleza humana cotidiana". TAFURI, M., "Interview", *Flash Art International*, n. 145, marzo/abril de 1989, pp. 67-71, 68.

tema? De cualquier forma, es necesaria una explicación más detallada de la moda y de sus numerosas y frecuentemente conflictivas relaciones con la arquitectura (por supuesto, la moda siempre es una cuestión de detalles). Al final, se trata de precisar cómo habitualmente la moda se "entreteje", como afirma Giedion de la "brillante apariencia" de los hechos transitorios, con lo que parece ser su *otra*. En este caso, rascar la superficie blanca será buscar de qué maneras se construye a partir del propio funcionamiento de la moda cuya exclusión supuestamente confirma. O lo que es lo mismo, mostrar cómo brilla la aparentemente neutral superficie blanca, deslumbrando a sus espectadores de un modo que provoca una serie de extrañas, pero extremadamente influyentes, alucinaciones colectivas.

Mark Wigley. Sch Arch Plann/Press; *Professor.* Dean de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de Columbia University desde 2004. Es además cofundador, con Rem Koolhaas y Ole Bouman de *Volume Magazine*. Ha escrito profusamente sobre teoría y la práctica de la Arquitectura, autor entre otros de *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (1998); *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995); y *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (1993) y coeditor de *The Activist Drawing: Retracting Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* (2010). Wigley ha comisariado varias exposiciones en el MoMA, New York; The Drawing Center, New York; el Canadian Centre for Architecture, Montreal; y el Witte de With Museum, Rotterdam.

EL BLOQUE LAS FLORES, DE SECUNDINO ZUAZO

Carlos Sambricio*

A excepción de la conocida como Casa de las Flores, los numerosos proyectos de vivienda social de Secundino Zuazo han sido poco o nada estudiados. En casi todos ellos, el arquitecto se cuestionó tanto el modelo de ciudad existente, asumiendo el debate europeo del momento, como el de vivienda, ya no dirigida a la clase obrera sino a una incipiente clase media. El presente artículo añade nuevas revelaciones sobre la Casa de las Flores a partir de varias notas manuscritas de su autor, hasta ahora inéditas, que se reproducen al final.

Palabras clave / Keywords: Secundino Zuazo, Casa de las Flores, Madrid

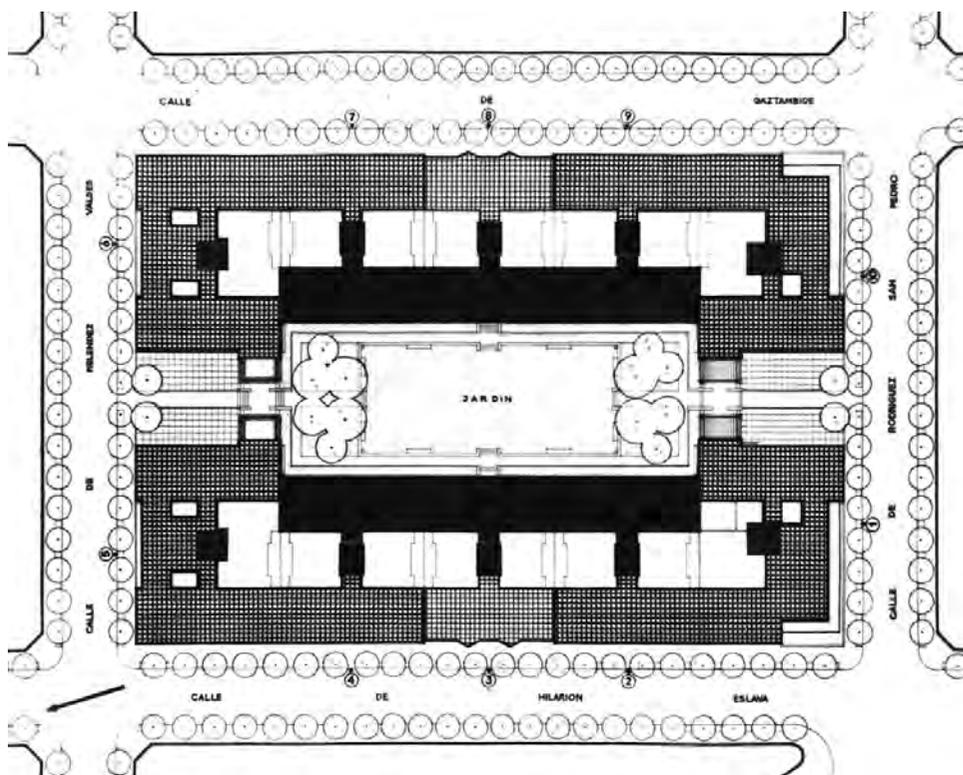


Fig. 1. Planta General de la Casa de las Flores, Madrid, 1931

1

En la extensa relación de obras que en su día Secundino Zuazo facilitara a Fullaondo, dando cuenta de cuál había sido su vida profesional, con vista a la publicación del número que la madrileña revista *Arquitectura* editó sobre su obra¹, sorprende no solo el importante número de proyectos de vivienda social que aparecen en el listado sino, y sobre todo, que nunca este aspecto haya sido estudiado en la obra de Zuazo. Frente a viviendas para la alta burguesía las propuestas en Madrid para la Cooperativa de viviendas para el Banco Central; viviendas para la Compañía Inmobiliaria de España; bloque de Luca de Tena; casas baratas colectivas; bloque en Plaza de Toros; casas baratas en Pacífico; casas en Viriato y Alonso Cano; bloque en Juan Bravo, bloque en Castellana o el grupo de viviendas en plaza de Manuel Becerra se complementaba con el bloque de casas en Zaragoza o las casas baratas en Sevilla son proyectos desconocidos o mal estudiados, con excepción del construido para la Compañía Inmobiliaria de España en Madrid –y que se conoce como Casa de las Flores (Fig. 1)– el conjunto proyectado en Madrid, en la confluencia de las calles Alcalá y Goya –donde estuviera la antigua Plaza de Toros (Fig. 2)– así como el concebido en Barcelona para la Urbanizadora Barcelonesa (Fig. 3).

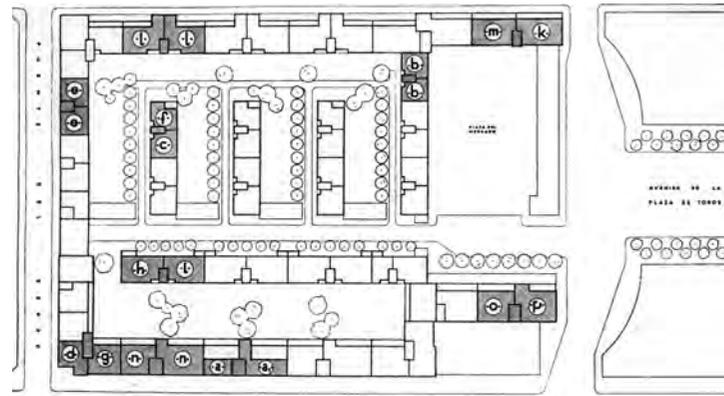
*Agradezco al arquitecto José Luis Iñiguez de Onzoño que me permitiera estudiar y reproducir el valioso material de su propiedad.

1. La revista *Arquitectura* dedicó su número 141 (septiembre de 1970) a estudiar monográficamente la obra de Secundino Zuazo. Ver al respecto SAMBRICIO, C., "Introducción", en *Memorias de Secundino Zuazo*, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte de la Comunidad de Madrid en colaboración con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2003, pp. 3-156; SAMBRICIO, C., "Una propuesta de Secundino Zuazo: los presupuestos generales para construcción de la Castellana", *La Ilustración de Madrid*, 2012, n. 23, pp. 27-34; "Zuazo in Caracas: The urbanisme of exile in Venezuela, 1937", *Planning Perspective* 28:1, enero 2013, pp. 51-70.

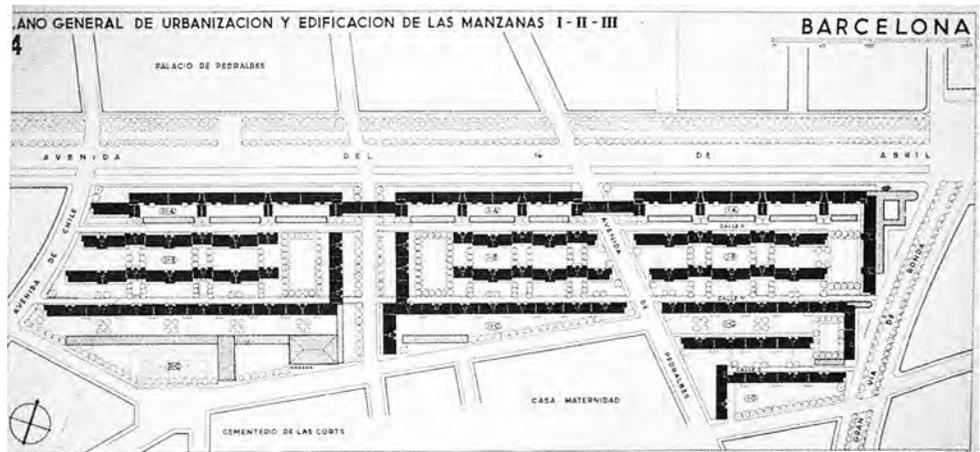
Fig. 2. Planta general del conjunto de viviendas en la confluencia de las calles Alcalá y Goya, Madrid, 1931

Fig. 3. Planta General del conjunto de viviendas para la Urbanizadora en Barcelona.

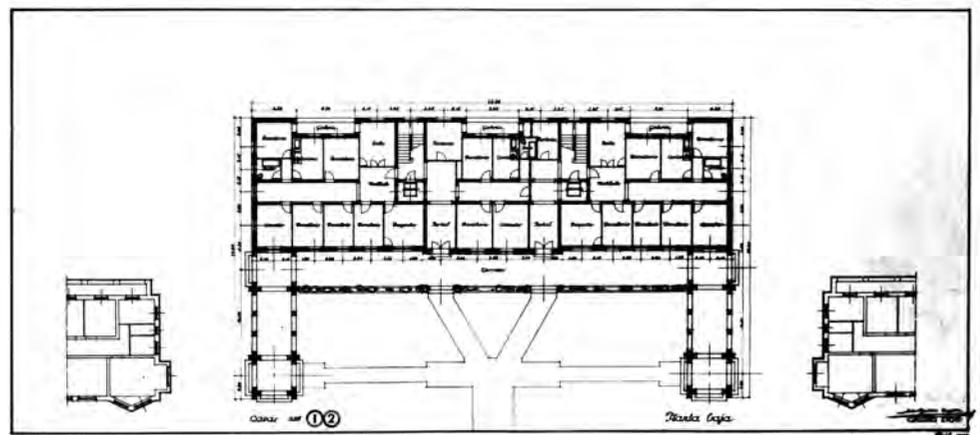
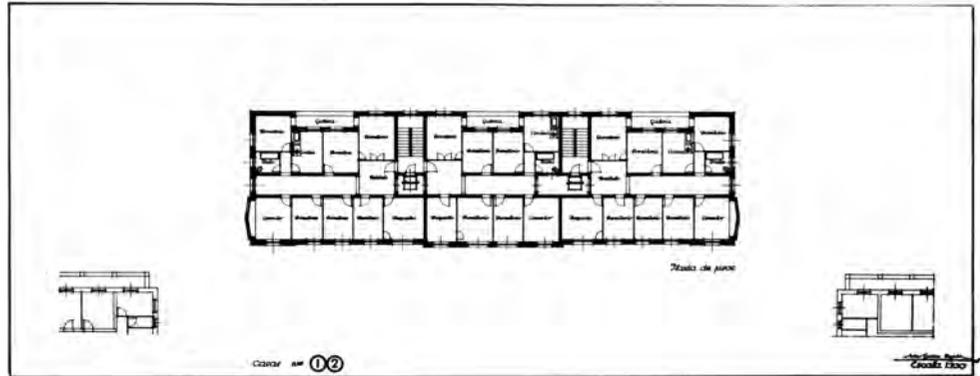
Fig. 4. Casa de las Flores, Planta de Pisos y Planta Baja



2



3



4

Llama la atención la escala urbana de estas intervenciones: frente a proyectos trazados entre medianeras fue a través de los proyectos de vivienda económica como Zuazo cuestionó la ciudad existente, presentando alternativa a la trama que se ofrecía ante él. Entre 1928 y 1932 dio un quiebro en su actividad profesional, y frente al debate sobre el clasicismo que caracterizara proyectos como, por ejemplo, el Palacio de la Música o, incluso, el Hotel en San Lorenzo de El Escorial (al que se refiriera Torres Balbás en una de sus más lúcidas críticas²) Zuazo asumía el debate sobre la vivienda que en esos momentos se desarrollaba en Centroeuropa. Ciertamente, los proyectos de Casa de las Flores, la propuesta en los terrenos de la que fuera madrileña antigua Plaza de Toros y el proyecto para Barcelona presentan una coherencia entre sí que les diferencia, al mismo tiempo, de las propuestas de colonias de casas baratas o de los estudios para cooperativas obreras que poco antes ha realizado: y se diferencian de estos por un doble motivo. En primer lugar, por actuar en espacios calificados como “zona residencial” y no en el definido como “zona residencial obrera”; en segundo lugar, porque frente a las viviendas construidas al amparo de la Ley de Casas Baratas de 1911 (o de 1921) Zuazo propone ahora viviendas para la clase media, con un programa de necesidades diferenciado tanto de las viviendas económicas como de aquellas otras construidas para las clases altas. Es decir, al organizar frente al bloque-patio-bloque que caracterizara las *Mietkaserne* berlinesas una vivienda de doble crujía con ventilación a ambos lados.

En distintos trabajos he señalado como a finales de los años veinte y comienzos de los treinta el estudio profesional de Zuazo entró en convulsión al incorporarse al mismo tanto García Mercadal o el tándem Arniches y Domínguez como también un importante grupo de arquitectos alemanes, figurando al poco Michael Fleischer como Jefe de Estudio. Hace años Carlos Flores y Fullaondo abrieron el debate sobre cuál pudo ser la influencia real de este en el trabajo cotidiano de aquel estudio³, máxime cuando los españoles que entonces colaboraban con Zuazo eran personas con opinión propia, con una más que reconocida obra y con amplia proyección en el Madrid de aquellos años: recordemos, por ejemplo, que Arniches y Domínguez tenían a su cargo la sección de arquitectura del diario “El Sol” y que Mercadal, tras su vuelta a España tras permanecer en Europa varios años, había proyectado en Zaragoza el polémico “Rincón de Goya”. Pero el dato que evidencia cuál era el papel de Fleischer en aquel estudio profesional lo evidencian los papeles sobre contabilidad y gastos de estudio, donde se evidencia como el sueldo mensual del alemán superaba con mucho el percibido por los españoles. Y, al margen de la anécdota que permite comprender el preponderante rol desempeñado por Fleischer en aquel estudio, el hecho es que la aparición del grupo de arquitectos alemanes abrió una nueva forma de entender la vivienda, proyectándose a partir de este momento –frente a la vivienda mínima o a la vivienda para la alta burguesía– la vivienda para la clase media.

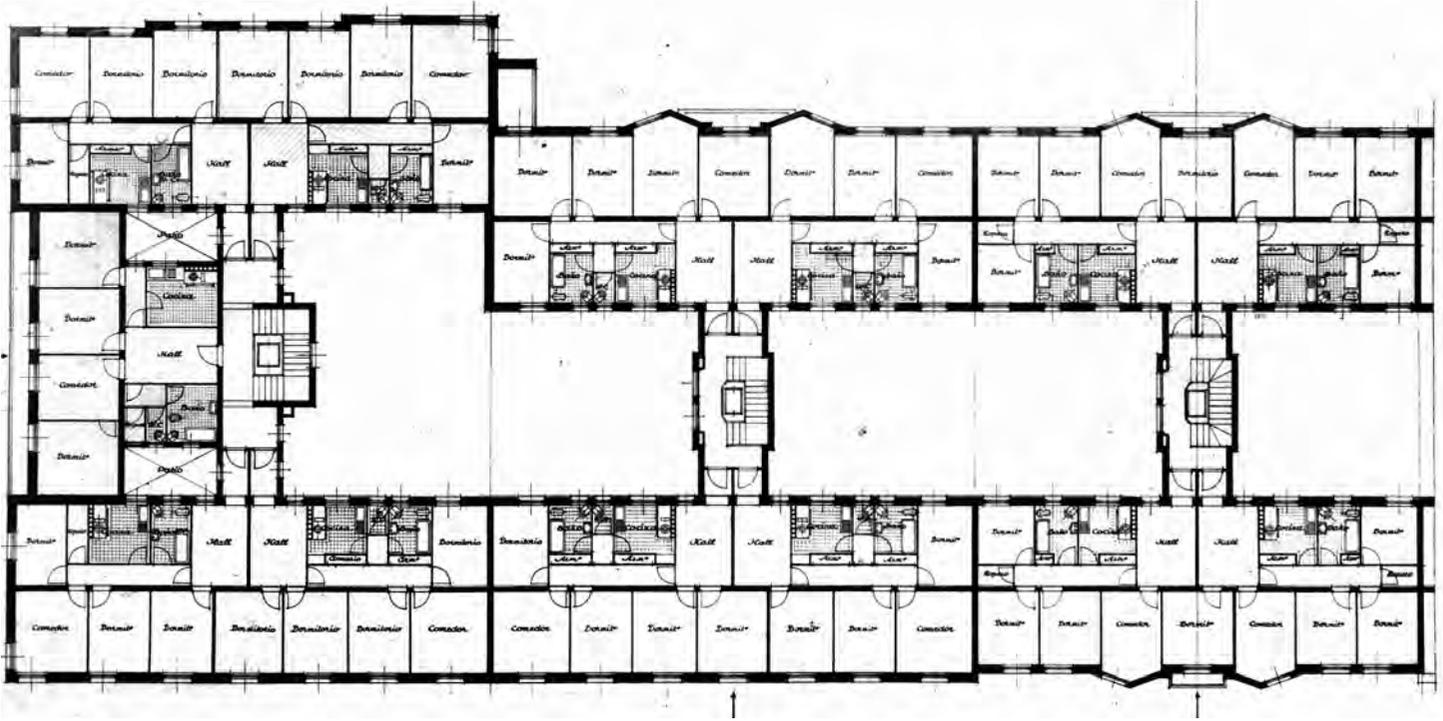
Zuazo proyectará ajustándose a un nuevo cliente que no es ya el obrero de cuello blanco que hasta el momento ocupaba las viviendas en alquiler promovidas por la Compañía Urbanizadora Metropolitana: se trata de una nueva clase media que busca vivir no en el límite del Ensanche sino en zonas privilegiadas del mismo y que requieren un programa habitacional inusual hasta el momento. Consciente de las muy distintas necesidades que reclaman los distintos tipos de familia (en función del número de personas que configuren la misma) su preocupación será proponer en un mismo bloque distintos tipos de viviendas (Figs. 4, 5 y 6). Lo singular en consecuencia no es la adopción de un nuevo lenguaje arquitectónico sino definir una actuación urbana donde de manera nueva las diferentes viviendas se maclaban configurando los bloques.

Afrontando el estudio tanto de la organización del bloque como de las distintas distribuciones de viviendas, en apenas cuatro años evoluciona del análisis de la manzana que realiza en la Casa de las Flores (una manzana del Ensanche con límites definidos por el viario) a llevar su propuesta a una parcela de enormes dimensiones, resultante en el caso de Madrid del derribo de la Plaza de Toros, buscando de este modo resolver un problema urbano que obviamente iba más allá de lo que supone actuar dentro de una manzana configurada del Ensanche. Dicho de otra forma, en apenas cuatro años Zuazo pasara de actuar redefiniendo el bloque cerrado a concebir la ciudad en términos de bloques abiertos.

La influencia del Gropius que en el CIAM de Bruselas teorizara sobre las características de los bloques altos, medios o bajos es evidente: lo singular es que Zuazo había ya asumido en la Casa de las Flores la posibilidad de combinar diferentes alturas (4, 6 u 8 plantas) con vista a conseguir la máxima edificabilidad en la parcela. No olvidemos que Zuazo no solo fue el arquitecto

2. El comentario de Leopoldo Torres Balbás a la obra de Zuazo apareció en la citada revista *Arquitectura*, pp. 78-84.

3. Sobre la influencia de los arquitectos alemanes en aquel estudio, ver no solo la citada Introducción a las Memorias de Secundino Zuazo sino también SAMBRICIO, C., “Hermann Jansen y el Concurso de Madrid de 1929”, en *Arquitectura*, 1995, n. 303, pp. 8-15.



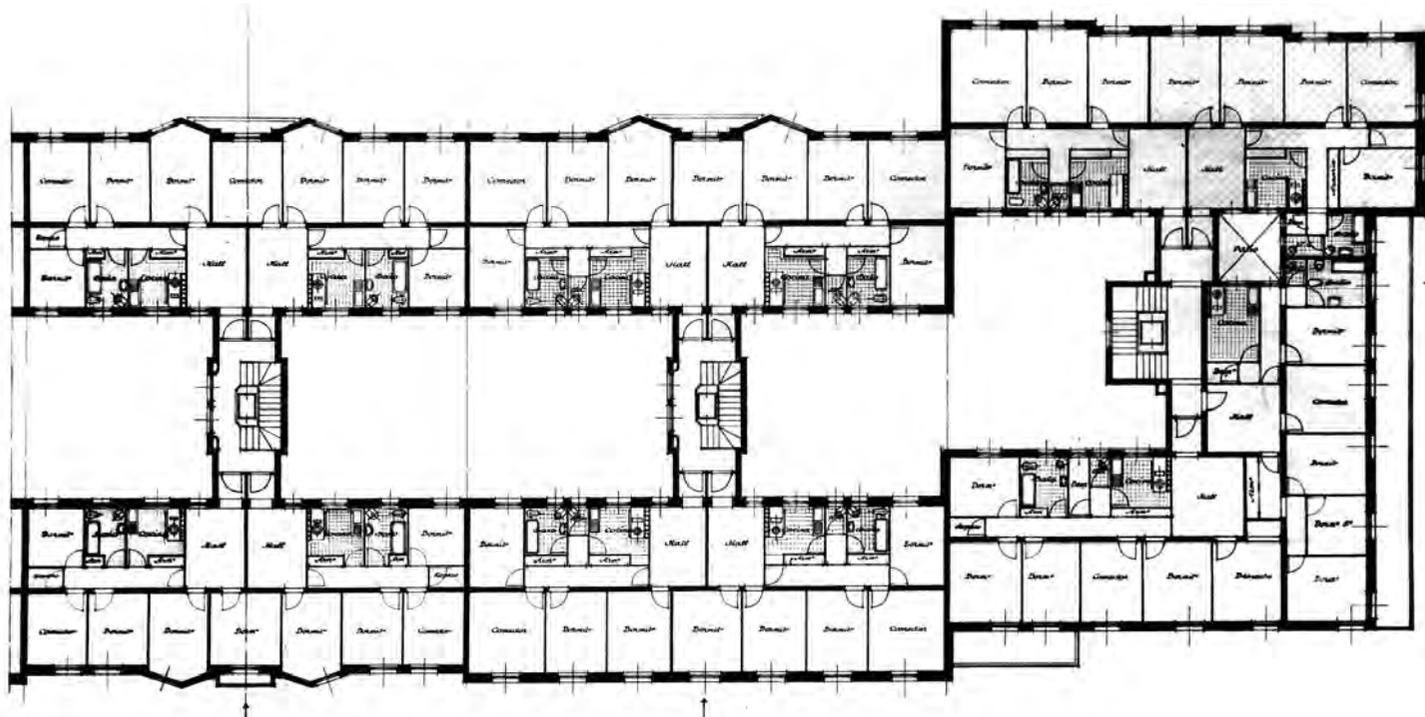
5



7



8



6

de la obra sino también el Presidente de la Sociedad promotora del conjunto, por lo que buscando obtener la máxima rentabilidad define dos fachadas bien distintas según viertan sobre la calle o sobre el jardín interior (Fig. 7). Ciertamente que en ocasiones cae en contradicciones como será, por ejemplo, disponer pequeñas terrazas orientadas a norte, concesión sin duda a la imagen que quiso dar al conjunto de la manzana. Pero lo sorprendente son los comentarios que Zuazo hace, de su puño y letra, en los apuntes hasta hoy inéditos y redactados para en su día presentar aquel proyecto.

Preocupado desde un principio en publicitar el proyecto de Casa de las Flores, fueron muchos los “guiones” o “índices” de publicaciones que nunca se llevaron a término. Consciente de cuánto aquel proyecto entroncaba con las propuestas formuladas en Alemania sobre cómo redefinir la manzana cerrada, lo que sorprende sin embargo en aquellas notas es que ya en 1928 Zuazo propusiera aquel proyecto como ejemplo tanto de “moderna arquitectura europea” como desde la referencia a El Escorial.

Es sabido cuánto a partir de los años 30 El Escorial se convirtió en preocupación más que singular en la reflexión de Zuazo: primero en los dibujos donde analizaba lo que llamó –en su propuesta de Nuevos Ministerios– el “patio de Honor” y luego en su Discurso de Ingreso en la Academia de San Fernando⁴. En el texto que se presenta (Fig. 17), Zuazo comienza señalando como: “El bloque de ‘Las Flores’, proyectado bajo inspiraciones de conceptos arquitectónicos y sociales predominantes en nuestra hora (...) es una enorme masa de construcción, un ‘escorial’ en ladrillo rosa (...) concebido con estricto sentido de la función, y los elementos decorativos son en realidad elementos funcionales”, añadiendo poco más adelante como:

“La sobriedad más depurada y categórica es el resumen estético de estos edificios. Ni un adorno ocioso. Nada por el solo gusto de decorar.

Aquí no hay otra decoración que la que nace del juego de los materiales y de las superficies y líneas. El adorno autónomo no existe.

Un arte muy racional de manejar el ladrillo, de establecer ritmos y series decorativas con sus distintas ordenaciones es lo que particularmente gracia a este conjunto de grandes edificios”.

El comentario de Zuazo, su afirmación en el sentido que “el arquitecto ha mirado exclusivamente a la función, y una vez concentrado en ella ha ido desarrollando masas, conforme a un rito poderoso, claro y de gran amplitud. Ha hecho la función o utilidad centro o núcleo de la belleza arquitectónica y por eso, eliminando toda superfluidad ornamental, ha logrado un conjunto lógico y racional que impresiona fuertemente por el admirable juego de los volúmenes

Figs. 5 y 6. Casa de las Flores, Planta Tipo.

Fig. 7. Casa de las Flores, vista del patio-jardín interior.

Fig. 8. Casa de las Flores, vista exterior.

4. ZUAZO, S., “Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de El Escorial”, *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1948.

Fig. 9. Casa de las Flores, porche en Café-Cervecería "Las Flores".

Fig. 10. Casa de las Flores, terrazas en los pasos: pérgola y fuente.

Figs. 11 y 12. Casa de las Flores, terrazas y pérgolas en el patio-jardín interior.



9



10



11

en construcción”, hace evidente el rechazo que en esa fecha (1928) Zuazo plantea frente a las opiniones de un racionalismo arquitectónico “ortodoxo” haciendo suyos los criterios de un Adolf Behne al estudiar lo que debía ser la “Nueva Objetividad”. Y prueba de cuánto es consciente de la novedad que supone su propuesta es el párrafo donde comenta como “cuando se la analiza, van surgiendo graciosamente elementos que en España nunca fueron exóticos sino, por el contrario, poseen antiquísimo abolengo tradicional” (Figs. 9-12). Y si por una parte Zuazo reclama en las más que escuetas fachadas del bloque las Flores la referencia al modelo escorialense –visto y analizado desde los criterios de Behne– paralelamente destaca como lo que asume de la composición no es la imagen de los bloques sino también “los soportales en arcadas, como en tantos pueblos y ciudades españolas. Patios-jardín. Terrazas escalonadas, balcones y solanas” (Figs. 13-15).

Que Zuazo valoró aquella solución como idónea lo prueba que ésta fuera su opción para definir la prolongación de Castellana –en el Concurso de 1929 para la Extensión de Madrid (Fig. 16)– frente a la opción de bloques abiertos que defendiera Jansen, adoptando ambos finalmente esta última. El texto que se presenta de Zuazo es revelador por cuanto precisa cuanto la influencia de Fleischer tuvo que limitarse a la organización general del bloque –o al diseño del gran jardín interior– y no al diseño de las fachadas. Sin embargo, quedaría por conocer la razón por la que Zuazo define un más que complejo programa en los bloques, no solo estableciendo zonas de cuatro, seis u ocho alturas sino proyectando un total de 248 viviendas con superficies de 88m², 94m², 100m², 103m², 109m², 117m² y 170m². Ciertamente cabría establecer en este punto la referencia a las viviendas concebidas por May en Frankfurt –y que en Madrid se conocieron tras participar Mercadal o Amos Salvador en el II CIAM– pero existe otra explicación: como en su día señaló al estudiar las *Memorias* del arquitecto⁵, Zuazo había decidido actuar



12

5. Ver nota 1.

Fig. 13. Casa de las Flores, patio cubierto del interior del Café-Cervecería "Las Flores".

Fig. 14. Casa de las Flores, interior del Café-Cervecería "Las Flores".

Fig. 15. Casa de las Flores, arquería y puerta giratoria en el interior del Café-Cervecería "Las Flores".

Fig. 16. Concurso para la prolongación de la Castellana, Madrid, 1929.



13



14



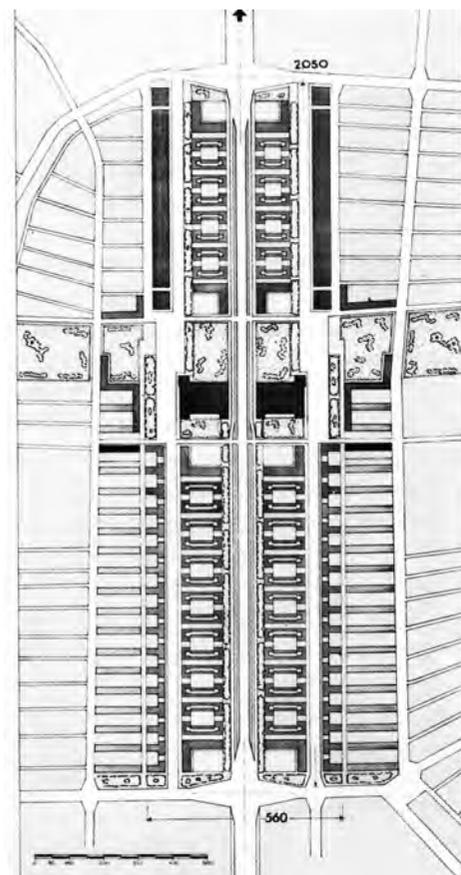
15

—siempre que pudiera— no sólo como arquitecto sino también como promotor. De hecho, la Compañía Inmobiliaria de España que encargó aquel proyecto y se responsabilizó de su construcción era propiedad del arquitecto quien planteó la operación como gran negocio (coste del terreno, 1.250.000 pts.; coste de la construcción, 6.095.146 pts.; beneficio en la construcción, 1.161.714 pts., lo que llevaba a calcular la renta anual por el alquiler de las viviendas en 778.647 pts.) razón por la que optó por diversificar las plantas de las viviendas, en función del número de personas que configuraban las familias (Fig. 18).

¿Fue el bloque Las Flores punto de partida de una nueva línea, en la trayectoria profesional de Zuazo? En principio cabría pensar que sí: sin embargo, al comparar este con la propuesta luego concebida en el madrileño solar de la antigua Plaza de Toros o con el proyecto trazado para Barcelona, las diferencias aparecen claras. Sin duda lo que une los tres proyectos es el deseo de Zuazo por definir no un solo tipo de vivienda sino —como sucede en la Plaza de Toros— un total de 16 (de un total de 329 viviendas) oscilando entre los 66m² y los 190m². Sin embargo, la diferencia mayor radican en el abandono del bloque cerrado y la adopción —como ocurriera en las *siedlungen* berlinesas— de bloques abiertos, valorando los espacios ajardinados no como patios interiores y sí —como sucediera tanto en Britz como en Siemmesstadt⁶— como espacios abiertos. En los proyectos para la Plaza de Toros y Barcelona lo que Zuazo buscó no fue tanto la ocupación total del solar sino llevar —por vez primera— la opción de los bloques abiertos en el interior de la trama del Ensanche.

Las acotaciones manuscritas del proyecto de bloque Las Flores que aquí aparecen fueron notas personales redactadas no tanto desde la intención de ser publicadas cuanto desde la voluntad por definir y clarificar ideas, del mismo modo que los esbozos de aquel proyecto que ahora se presentan son más ejercicio de reflexión —como lo prueba la espontaneidad del trazo y su carácter de esbozo— que no apuntes para ser publicados. Pero, y sobre todo, sirven para comprender cuánto la obra de Zuazo no fue lineal sino que se caracterizó por buscar y ensayar soluciones.

Carlos Sambricio. Madrid, 1945. Catedrático de Universidad: Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 1986. Doctor Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, 1975. Doctor *Théorie et Histoire de l'Art* en l'École de Hautes Études de Sciences Sociales (EHESS), 1982. Actualmente ejerce la Docencia en las asignaturas 'Historia de la arquitectura y el urbanismo', 'Historia de la historia de la arquitectura española' e 'Historia de la vivienda social en España: 1911-1990'. Es autor de diversos libros, capítulos de libros y de artículos en numerosas revistas internacionales, así como editor responsable de diversas publicaciones.



16

6. SAMBRICIO, C., "El Desarrollo de las Colonias alemanas en la República de Weimar" en *Cuatro Colonias Berlinesas en la República de Weimar. Berlín: estado actual del Planeamiento Urbano*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Fundación Cultural COAM, Diciembre 1991, pp. 13-46.

Fig. 17. El Bloque de "Las Flores".

Proyectado bajo inspiraciones de conceptos arquitectónicos y sociales predominantes en nuestra hora.

El grupo de viviendas es una enorme masa de construcción, un "escorial" en ladrillo rosa. Está concebido con estricto sentido de la función y los elementos decorativos son, en realidad, elementos funcionales. La sobriedad más depurada y categórica es el resumen estético de estos edificios. Ni un adorno ocioso. Nada por el solo gusto de decorar.

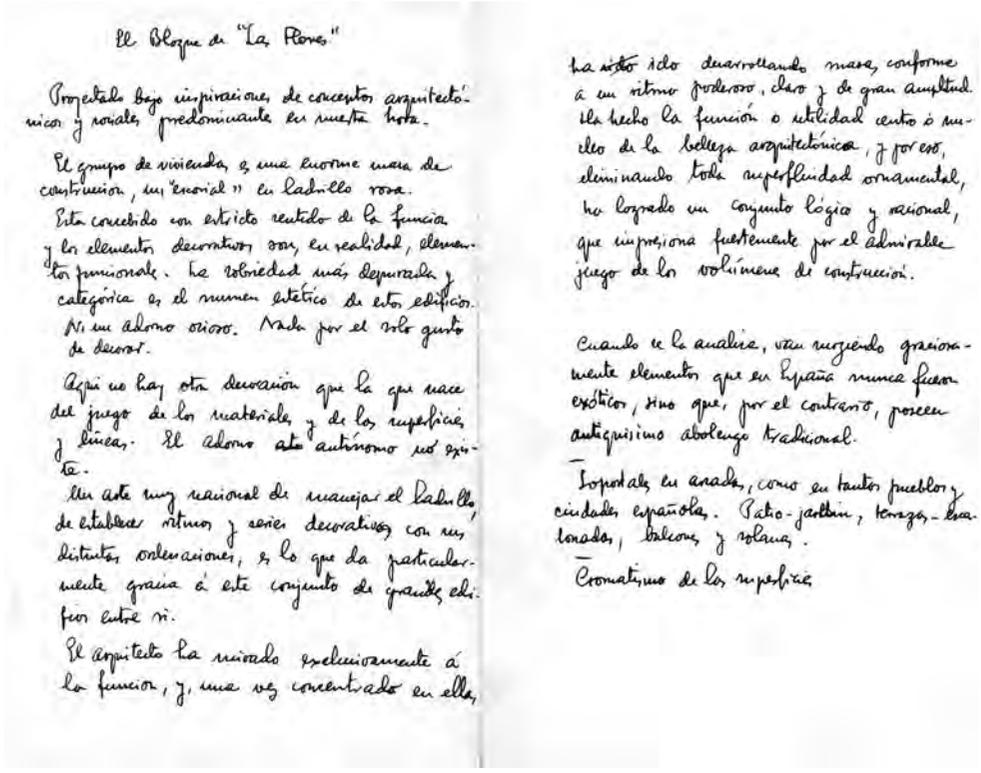
Aquí no hay otra decoración que la que nace del juego de los materiales y de las superficies y líneas. El adorno autónomo no existe.

Un arte muy racional de manejar el ladrillo, de establecer ritmos y series decorativas con sus distintas ordenaciones, es lo que da particularmente gracia a este conjunto de grandes edificios entre sí.

El arquitecto ha mirado exclusivamente a la función, y, una vez centrado en ella, ha sido ido desarrollando masas conforme a un ritmo poderoso, claro y de gran amplitud. Ha hecho la función o utilidad centro o núcleo de la belleza arquitectónica, y por eso, eliminando toda superfluidad ornamental, ha logrado un conjunto lógico y racional, que impresiona fuertemente por el admirable juego de los volúmenes de construcción.

Cuando se la analiza, van surgiendo graciosamente elementos que en España nunca fueron exóticos, sino que, por el contrario, poseen antiquísimo abolengo tradicional.

Soportales en arcadas, como en tantos pueblos y ciudades españolas. Patio-jardín, terrazas-escalonadas, balcones y solanas. Cromatismo de las superficies.



17

Fig. 18.

Pedro:

Una relación de las notas que hago en la oficina de mis obras:

Enterarse de los fotógrafos, si vive y en donde.

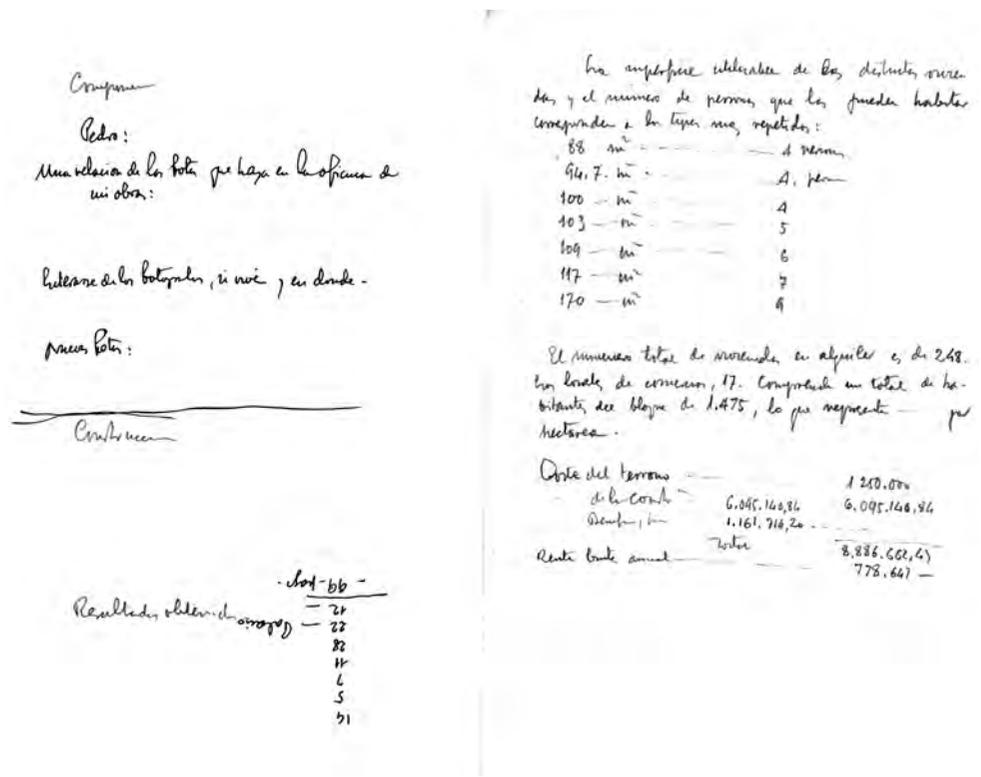
Nuevas fotos:

La superficie utilizada de las distintas viviendas y el número de personas que las pueden habitar corresponden a los tipos más repetidos:

88 m ²	4 personas
94,7 m ²	4 personas
100 m ²	4
103 m ²	5
104 m ²	6
117 m ²	7
170 m ²	9

El número total de viviendas en alquiler es de 248. Los locales de comercio, 17. Comprobado un total de habitantes del bloque de 1.475, lo que representa (...) por hectárea.

Coste del terreno	1.250.000
de la construcción	6.095.146,84
beneficio	1.161.714,20
Total	8.886.660,68
Renta bruta anual	778.647



18

Bloque

Las ~~distintas~~ disposiciones de los volúmenes que comprenden las viviendas, es la siguiente: dos cuerpos paralelos, en dirección Norte-Sur, separados por dos pasos y una superficie destinada a lugar de juegos. Cada cuerpo es de cinco caras, con dos zonas de vivienda a ambos lados de un pasaje común de luz y la reserva en los cuerpos de los escaleras comunes a cuatro viviendas en planta.

Las casas situadas en el eje normal no tienen la altura de la restante; comprenden plantas a las calles y plantas a el interior del conjunto. Los dos cuerpos más elevados en su número de plantas, regula la disposición más favorable de los volúmenes, en cuanto se refiere a su orientación y aereación y produce la utilización que se conseguiría manteniendo una altura general, y ~~de~~ con la manzana cerrada formando una unidad en lugar de dos.

Cada casa tiene además de la cocina, WC, despensa, cuatro o cinco piezas, de formas siempre regulares, y con luz a dos orientaciones.

La superficie del terreno es de 9.704,18 metros cuadrados, de la que forma parte la edificada con 9.726,16 y la libre ~~de~~ pasos, jardines y superficie de juegos y patios, 3.980,02 con un 40,92% de espacio libre.

- PLANTA NOBLE
- 1- Balcón Acceso privado
 - 2- Acceso principal Dormitorio
 - 3- Dormitorio principal
 - 4- Gabinete
 - 5- Baño
 - 6- Dormitorio
 - 7- Dormitorio
 - 8- Salón
 - 9- Pequeño comedor
 - 10- Office
 - Suite de:
 - 11- Estudio
 - 12- Dormitorio
 - 13- Baño
- Δ = 7070
B = 20 21/11
C = TERRAZA!

Fig. 19. Bloque

La disposición de los volúmenes que comprenden las viviendas es la siguiente: dos cuerpos paralelos en dirección Norte-Sur, separados por dos pasos y una superficie destinada a lugar de juegos. Cada cuerpo es de cinco caras, con dos zonas de vivienda a ambos lados de patios de luz a la [ininteligible], con los cuerpos de las escaleras comunes a cuatro viviendas en planta.

Las caras situadas en el eje normal no tienen la altura de las restantes; comprenden plantas a las calles y plantas al interior del conjunto. Estos dos cuerpos más elevados con ese número de plantas, regulan la disposición más favorable de los volúmenes, en cuanto se refiere a su orientación y aireación y produce la utilización que se conseguiría manteniendo una altura general, con la manzana cerrada formando una unidad en lugar de dos.

Cada casa tiene además de la cocina, WC, despensa, cuatro o cinco piezas, de formas siempre regulares y con luz a dos orientaciones.

La superficie del terreno es de 9.704,18 metros cuadrados de los que forma parte la edificada con 9.726,16 y la libre, pasos, jardines y superficie de juegos y patios, 3.980,02 con un 40,92% de espacio libre.

- PLANTA NOBLE: 1. Acceso privado 2. Acceso principal. Dormitorios 3. Dormitorio principal 4. Gabinete 5. Baño 6. Dormitorio 7. Dormitorio 8. Salón 9. Pequeño comedor 10. Office. Suite de: 11. Estudio 12. Dormitorio 13. Baño
- (A) PATIO (B) JARDÍN (C) TERRAZAS

3

Soportales y Café-Cervecería "Las Flores"



Fig. 20.

Soportales y Café-Cervecería "Las Flores"
Perspectiva de las fachadas con soportales.
Planta del Café-Cervecería.

Fig. 21.

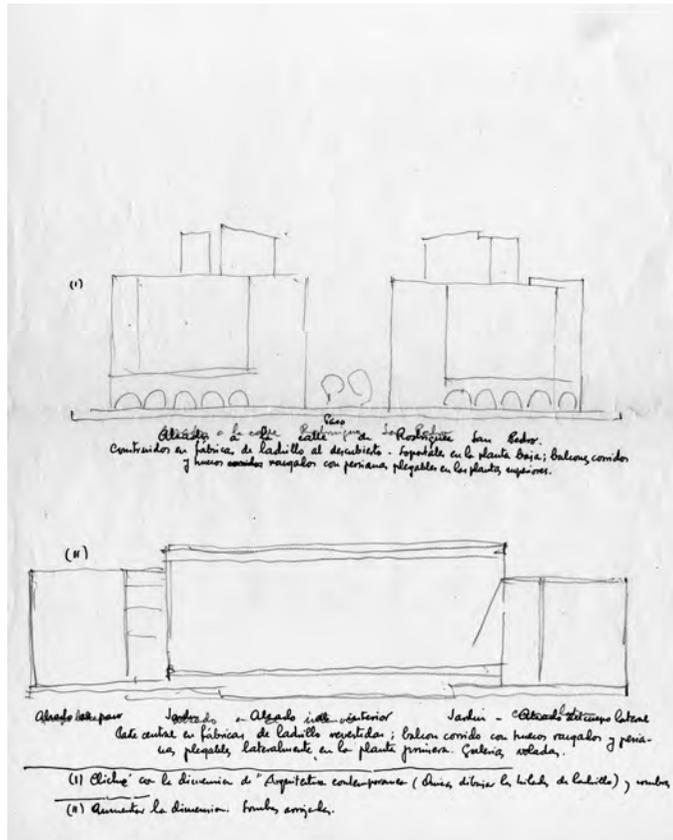
(I) Alzados a la calle de Rodríguez San Pedro. Construidos en fábrica de ladrillo al descubierto. Soportales en la planta baja: balcones corridos y huecos rasgados con persianas plegables en las plantas superiores.

(II) Alzado al paso / Jardín / Alzado al interior / Jardín / Alzado del cuerpo lateral

Base central en fábricas de ladrillo revestidas; balcón corrido con huecos rasgados y persianas plegables lateralmente en la planta primera. Galerías voladas.

(I) Cliché con la licencia de "Arquitectura contemporánea (quizás dibujar las hiladas de ladrillo) y sombra

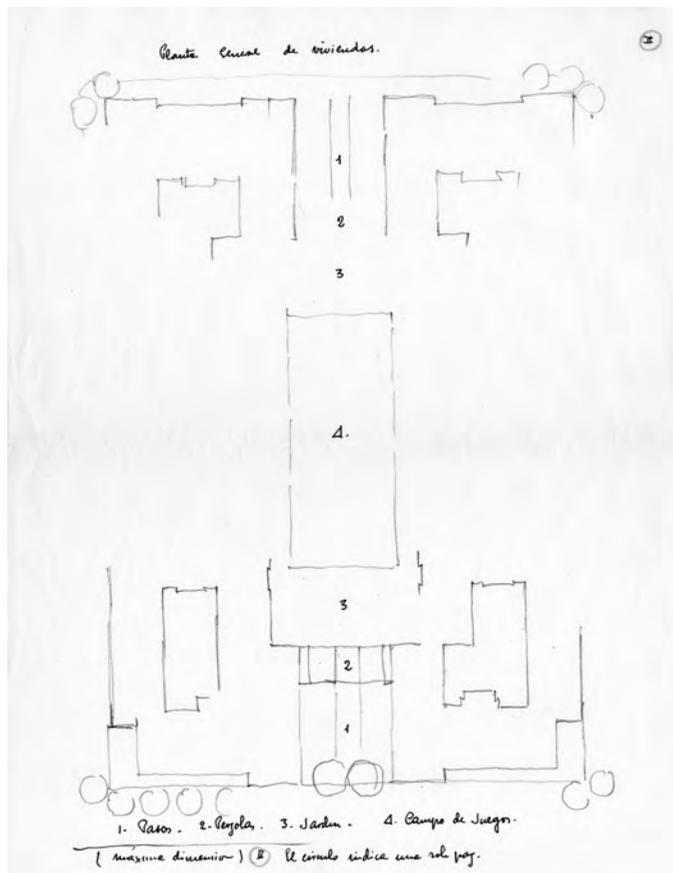
(II) Aumentar la dimensión. Sombras arrojadas.



21

Fig. 22. Planta general de viviendas

1. Pasos 2. Pérgolas 3. Jardín 4. Campo de Juegos (máxima dimensión) II El círculo indica una sola pag.



22

ARQUITECTURA Y POLÍTICA EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL BOLETÍN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA (1946-1957)

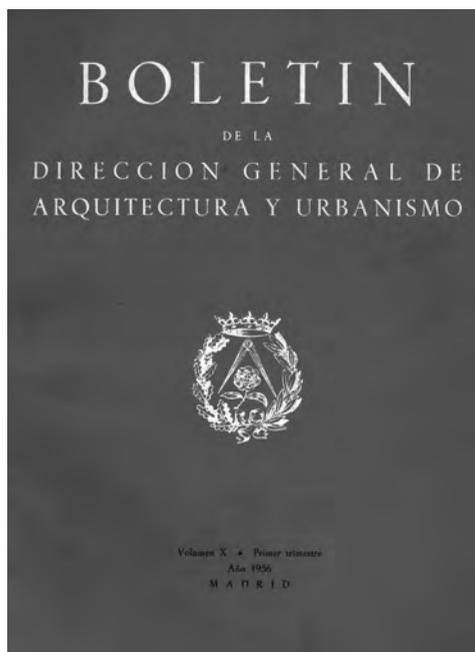
Víctor Pérez Escolano

Tras la II Guerra Mundial la España de Franco se adapta al proceso de recomposición geoestratégica. En 1953 se firma la alianza con los Estados Unidos y el concordato con la Santa Sede. La arquitectura, expresión simbólica y respuesta a necesidades sociales, recorre el tránsito del aislamiento autárquico al desarrollismo económico, la transformación cultural y tecnológica. Entre 1946 y 1957, el Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura muestra los acontecimientos de la renovación arquitectónica, su modernización e internacionalización. Los arquitectos que sostienen ese instrumento son Francisco Prieto-Moreno, Director General, y Carlos de Miguel, responsable también de Gran Madrid, y de la Revista Nacional de Arquitectura, luego Arquitectura. Junto a ellos el arquitecto José Luís Arrese, figura histórica del franquismo, cierra el periodo con su desplazamiento de Secretario General del Movimiento a primer Ministro de la Vivienda. La mutación arquitectónica es irreversible y cruza el damero político: de “las andanzas del falangismo arquitectónico” al capitalismo sin libertades.

Palabras clave: *Arquitectura, franquismo, modernización, Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura, Carlos de Miguel, Prieto-Moreno, Arrese*
 Keywords: *Architecture, Franco Regime, Modernization, Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura, Carlos de Miguel, Prieto-Moreno, Arrese*



1



2

Fig. 1. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, Volumen I, 1, diciembre 1946. Portada.

Fig. 2. Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, Volumen X, primer trimestre 1956. Portada.

1. Tras una etapa previa como *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (1941-1943), dedicado exclusivamente a dar noticia de documentos oficiales, el primer número del nuevo *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* apareció en diciembre de 1946, continuando su publicación trimestral hasta el último correspondiente al primer trimestre de 1957; desde el inicio del año anterior la cabecera había cambiado por *Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo*.

2. *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifestos, propaganda: actas preliminares*, Pamplona, 3-4 mayo 2012, T6) Ediciones, Pamplona, 2012.

3. En particular las tesis doctorales, defendidas en la ETSAM/UPM, accesibles electrónicamente en su contenido íntegro, de Candelaria Alarcón Reyero (2000, *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas (1950-1970): el caso de Hogar y Arquitectura*), Eva Hurtado Torán (2001, *Las publicaciones periódicas de arquitectura. España 1897-1937*), Ana Esteban Maluenda (2008, *La modernidad importada*, Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera), Lucía Carmen Pérez Moreno (2013, *Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España. 1966-1975*).

4. Sigue siendo una excelente aproximación a este periodo y el papel de Ruiz Giménez el capítulo tercero de DÍAZ, Elías, *Pensamiento español 1939-1973*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974.

5. Desde 1941 se suscribieron acuerdos puntuales. El Concordato lo firmó por España el entonces embajador Castilla, después Ministro de Asuntos Exteriores. *Las sollemnes convenciones* expresaban en su artículo I, “La Religión Católica, Apostólica, Romana sigue siendo la única de la Nación española y gozará de los derechos y de las prerrogativas que le corresponden en conformidad con la Ley Divina y el Derecho Canónico”; en el II.1 le reconocía “el libre y público

LA COYUNTURA POLÍTICA FRANQUISTA Y SU ADAPTACIÓN INTERNACIONAL

El *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (1946-1957)¹ es una revista modesta pero imprescindible para tomar el pulso de la arquitectura española entre 1946 y 1957. Es decir, entre dos momentos cruciales del régimen franquista, un periodo que va desde su reacción ante la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial hasta una adaptación más coherente con la situación geopolítica y económica, superando definitivamente la supuesta hegemonía del pensamiento y la política falangistas a fin de integrar los principios dominantes del capitalismo en un sistema sin libertades. La arquitectura es óptima expresión de las coordenadas de cada lugar en cualquier momento histórico. Las publicaciones, y particularmente las revistas, las reflejan con bastante precisión.

Figs. 3 y 4. Portada e interior de *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*.

ejercicio del culto". De ese modo, junto a la construcción de templos se otorgaba a la Iglesia el espacio público; en el XI.1 se reconocía que "la Autoridad eclesiástica podrá libremente erigir nuevas Parroquias", implicando "aumento de contribución económica del Estado"; y en el XIX.3, "El Estado, fiel a la tradición nacional, concederá anualmente subvenciones para la construcción y conservación de Templos parroquiales y rectorales y Seminarios". http://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19530827_concordato-spagna_sp.html. Sobre el tema, TUSELL, Javier, *Franco y los católicos*, Alianza, Madrid, 1984.

6. En su primer gobierno Franco tuvo un ministro ingeniero de caminos, Alfonso Peña Boeuf, al frente de Obras Públicas, pero el primer arquitecto con que contó, y el único, José Luis Arrese, fue ministro Secretario General del Movimiento en el tercer gobierno de 1941, ministerio político por excelencia, al que volvió en 1956, siendo en 1957 cuando ocuparía una cartera sectorial al crearse el Ministerio de la Vivienda. Hasta esa fecha, y desde 1942, el ministro de Gobernación será Blas Pérez González, jurídicamente militar y catedrático de Derecho Civil de la Universidad de Barcelona, quien tuvo las competencias en materias de arquitectura junto a las de depuración y represión de "los afectos a la República". Notas biográficas de todos ellos se reunieron por vez primera en EQUIPO MUNDO, *Los 90 ministros de Franco*, Dopesa, Madrid, 1970, pp. 149-152, para Blas Pérez González, pp. 141-140-143, para José Luis Arrese y Magra, pp.51-53, para Alfonso Peña Boeuf.

7. Los historiadores de la España del siglo XX subrayan la fecha de 1957 como de tránsito entre dos etapas del régimen de Franco. Así Ludolfo Paramio, que lo hace definiendo el paso de un período cesarista a la hegemonía del capital financiero, en "España, 1939-1976", *España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 1-25. Los ministros del Opus Dei integrantes de ese gobierno de 1957 fueron Alberto Ullastres Calvo, ministro de Comercio, y Mariano Navarro Rubio, Ministro de Hacienda; sus biografías en EQUIPO MUNDO, op. cit., pp. 283-288 y 291-296. En la foto del décimo gobierno de Franco que figura en esa obra, p. 257, curiosamente no aparece José Luis Arrese.

8. NIÑO, Antonio, *La americanización de España*, Catarata, Madrid, 2012, p. 78.

9. VIÑAS, Ángel, *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González, 1945-1995*, Crítica, Barcelona, 2003; JARQUE, Arturo, "Queremos esas bases", *El acercamiento de Estados Unidos a la España de Franco*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998. Ver también la introducción de POWELL, Charles, *El amigo americano. España y Estados Unidos: de la dictadura a la democracia*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.

10. No conozco un estudio exhaustivo sobre las bases norteamericanas en España desde un punto de vista territorial o arquitectónico. De dos de ellas se publicaron aspectos parciales, junto a un artículo sobre ideas generales de cálculo de pistas de aeródromos: J. J. U., "Base aérea de Zaragoza", y "Base aérea de Torrejón de Ardoz", *Informes de la Construcción*, 99, marzo 1958.

11. KING, Leland W., "La nueva embajada de Estados Unidos en España", *Cortijos y rascacielos*, 80, 1954, 24. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Edificio de la Embajada de U.S.A. en Madrid", *RNA*, 162, junio 1955, pp. 21-29.

12. "Arquitectura en el palacio de la Virreina de Barcelona. Exposición de la Casa Americana", NO-DO, n. 532 A, 16-03-



El Congreso Internacional celebrado en Pamplona en 2012 y dedicado a *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda* resumió el estado de la cuestión en España². Junto a importantes trabajos doctorales³ y de las publicaciones derivadas de investigaciones en curso, muchas de ellas reflejadas en las actas del citado congreso, cabe decir que la importancia de las revistas de arquitectura en el conocimiento de la arquitectura española durante los años de la dictadura de Franco se encuentra ampliamente reconocida. No obstante, determinados elementos de la precisa evolución arquitectónica española contemporánea, pueden perfilarse y avanzar en su interpretación histórica.

Hacerlo a través del *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (BIDGA)* es el propósito de este artículo, contribuyendo a un mejor entendimiento de la arquitectura española en la coyuntura posterior a la derrota del Eje, así como apreciar el papel que cumplen varios arquitectos comprometidos en los hechos de naturaleza política general y sectorial del franquismo. El camino de salida de la autarquía viene marcado por una serie de acontecimientos como el final del aislamiento en 1950, con la aprobación de un crédito en el Congreso de los Estados Unidos, la anulación de la resolución contra España en la Asamblea General de la ONU, y el cambio de gobierno del año siguiente con la incorporación de Joaquín Ruiz Giménez en el Ministerio de Educación. La conjunción de ideologías derechistas y católicas que alimentaron el régimen, se había iniciado con la integración de Falange (José Antonio Primo de Rivera) con las JONS (Ramiro Ledesma), y luego con tradicionalistas y otros derechistas en Falange Española Tradicionalista y de las JONS, sumando bajo el poder autoritario de Franco y los militares rebeldes, a cedistas, monárquicos juanistas y católicos diversos como los de la ACNP (Asociación Católica Nacional de Propagandistas) y del Opus Dei. Será un católico, que había sido embajador en el Vaticano, Joaquín Ruiz Giménez, el único elemento "liberalizador", culturalmente hablando, del cambio gubernamental de 1951⁴. El firme apoyo eclesiástico culminará con la firma del concordato con la Santa Sede en 1953⁵. La confesionalidad del Estado y el reconocimiento político se sumaban al otorgamiento de privilegios mutuos. De la iglesia de la Cruzada a la del Concordato, en el ambiente previo al Concilio Vaticano II, la arquitectura y el arte sacros fueron protagonistas en la evolución del franquismo, testigo inevitable del difícil "aggiornamento" del catolicismo. Siendo un sentimiento católico profundo el que subyace en las tramas militar y civil del levantamiento y del régimen victorioso, el proceso vivido por el franquismo se acompañará al de la Iglesia.

Las competencias arquitectónicas y urbanísticas permanecerán adscritas al Ministerio de Gobernación, con un desarrollo fuertemente centralizado, hasta la crisis de 1957 en que se crea el Ministerio de la Vivienda⁶. Los avatares arquitectónicos acompañan la evolución del régimen



Fig. 5. Viviendas para militares americanos en Zaragoza, 1955, Luis Laorga Gutiérrez. Estado actual. (Tomado de *Los brillantes 50. 35 proyectos*, T6, Pamplona, 2010).

cuya identidad reaccionaria también deberá compadecerse con el proceso de tecnificación e industrialización deseado por el capital financiero en medio de una combinación entre estancamiento económico y miseria social. El cambio de gobierno de 1957 significará la definitiva quiebra del poder real de los falangistas, con lo que la dictadura maduró las alteraciones necesarias de acoplamiento al escenario geopolítico y el establecimiento del nuevo status de la “guerra fría”, mediante el cual se pretendió integrar a España, a su modo, en el escenario europeo y mundial. El olvido forzado de su identificación con el Eje derrotado precisó de un definitivo distanciamiento de la seña originaria falangista y una proyección económica y política más tolerable en la apariencia del régimen, que se pudo alcanzar mediante la incorporación al gobierno de nuevos ministros, técnicos eficientes incorporados con anterioridad en las estructuras del estado, pertenecientes al Opus Dei y partidarios de orientar al país hacia una economía más liberalizada⁷. Ello exigía no solo un proceso de apertura de mercados, sino además incrementar las estructuras de educación superior e impulsar la investigación científico-técnica, así como reconocer definitivamente el papel de normalización internacional que podía ofrecer la cultura y las artes contemporáneas. Estados Unidos iba a ser crucial en todo ello.

La exclusión de España tanto del Plan Marshall (junio de 1947) como de la OTAN (abril 1949) mostraba el aislamiento que Europa occidental exigía contra la Dictadura de Franco. Pero Estados Unidos no quiso despreciar la condición de aliado de España ante la “amenaza soviética”, influyendo su ventajosa posición geográfica. La influencia norteamericana contaría con facilidades que no se daban por parte de otros países europeos; situación privilegiada que favoreció a instituciones y empresas americanas, cimentando el modelo a implementar al final de la década de los cincuenta⁸. Es por ello que la relación hispano-norteamericana desembocó en los Acuerdos de Madrid de septiembre de 1953. Su contenido se resume bien en la frase “bases militares por ayuda”, y significó la garantía norteamericana a la pervivencia del régimen. La “guerra fría” se había visto intensificada entre 1947 y 1950, periodo en el que tuvieron lugar acontecimientos como el ascenso al poder de los comunistas en Checoslovaquia, el inicio del bloqueo de Berlín, el triunfo de Mao Zedong en China y la guerra de Corea. El acuerdo se vio además favorecido en enero de 1953 por la llegada a la Casa Blanca del general republicano Dwight D. Eisenhower. Nunca un primer mandatario europeo democrático visitó Madrid en vida de Franco, pero en diciembre de 1959 lo hizo Eisenhower⁹. El escenario del Régimen, a mitad de su recorrido, ya era otro bien distinto del establecido mediante su victoria por las armas.

Las cuatro “bases de utilización conjunta”, de Torrejón de Ardoz (Madrid) (1957), Morón (Sevilla) (1958), y Zaragoza (1958) y la aero-naval de Rota (Cádiz) (1959), la de mayor enver-

1953, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-532/1468782/>. SOSTRES, José María, “Norteamérica expone su arquitectura”, *Revista*, marzo 1953. Comparar con el catálogo *La nueva arquitectura alemana / Neue Deutsche Baukunst*, Volk und Reich Verlag, Berlín, 1941, con textos de Albert Speer y Rudolf Wolters.

13. Las primeras propuestas de conjuntos de viviendas se decidieron en un concurso en 1956; trazados por Neutra, en el equipo de apoyo figuraban arquitectos españoles, como M. A. Ruiz Larrea, A. Perpiñá, F. Faci, J. M. Anasagasti, F. Bariandarán, o J. Laguna. Entre las empresas colaboradoras estuvo Alcazamsa-Agromán. Consultar, ÁLVARO MOYA, Adoración, “Estados Unidos y la creación de un sector intensivo de conocimiento: las empresas de ingeniería en España (1953-1975)”, comunicación presentada en el seminario organizado por el departamento de Economía e Historia Económica de la Universidad de Salamanca, 24.campus.usal.es/~ehe/Papers/A_Alvaro.pdf; en particular el capítulo 3, “Los cauces oficiales de difusión del modelo estadounidense: las misiones de productividad y la construcción de las bases militares”; y PUIG RAPOSO, Nuria, ÁLVARO MORA, Adoración, “La guerra fría y los empresarios españoles: la articulación de los intereses económicos de Estados Unidos en España, 1950-1975”, *Revista de Historia Económica*, 2004, 387-424. Los anteproyectos de Neutra, “Neighborhoods for Madrid, Sevilla and Zaragoza”, aparecieron en BOESIGER, W., *Richard Neutra 1950-1960. Buildings and Projects*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1959, 224-227. Ver, “Neutra en España. [Alojamiento de familias de los miembros de las fuerzas aéreas norteamericanas residentes en España]”, *Arquitectura*, 81, septiembre 1965, pp. 53-56; con anterioridad, las “866 viviendas unifamiliares para las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos, 1955-1958”, en Madrid, en cuyo proyecto participan Luis Laorga, José López Zanón y E. Kump, se publicaron en *Arquitectura*, 9, septiembre 1959, pp. 31-41, y figuran en *La vivienda moderna*. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965, Fundación Docomomo Ibérico – Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p. 214. También, GARCÍAMILLÁN, Juan, “La arquitectura americana en España”, en SAMBRICIO, Carlos, editor, *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, catálogo de la exposición, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, pp. 155-157; y el documento no publicado, PICOVALI-MANA, Ramón, “Bubbles. Postwar american bases in Spain”, VIIIth International Docomomo Conference. *Import/Export: Postwar modernism in a Expanding World, 1945-1975*, New York, september 26-29, 2004.

14. Las publicaciones de Neutra en *Informes de la Construcción* fueron más de cuarenta entre 1952 y 1977. Consultar, PONCE ORTIZ DE INSAGURBE, Mercedes, SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José, *Construir el siglo XX con Informes de la Construcción. Índice de índices*, CSIC, Madrid, 2006. Edición aparte, NEUTRA, Richard J., *La arquitectura como factor humano*, ITCC/CSIC, Madrid, 1954. También publicó en la *RNA* y el monográfico *Arquitectura*, 81, septiembre 1965, pp. 3-56, con artículos de CASINELLO, F., “Richard J. Neutra”, pp. 3-18, y PRIETO-MORENO, F., “Coincidencias de Neutra con las arquitecturas orientales”, pp. 19-30, y CARVAJAL, J., “El humanismo de Neutra”, pp. 31-34. Alcanzaron entonces gran difusión las ediciones argentinas, como NEUTRA, Richard, *Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

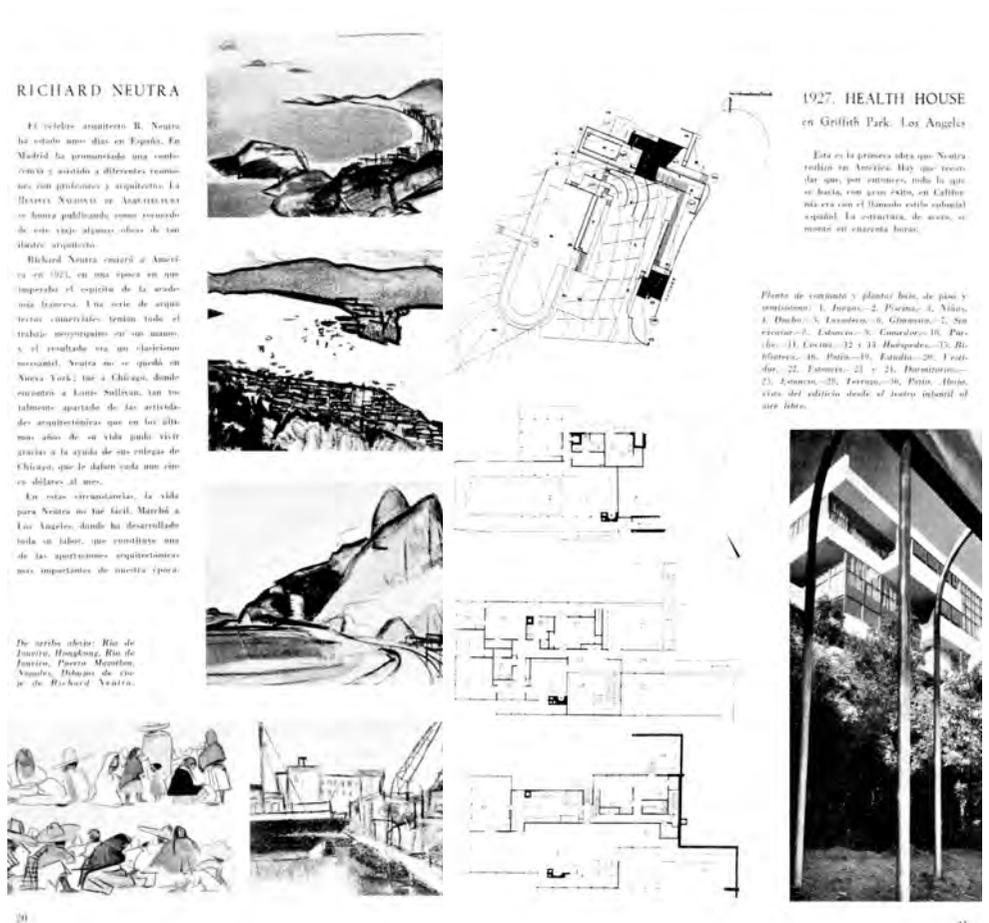
15. “La construcción de las bases americanas fue sin duda la ocasión propicia para que muchos arquitectos españoles, implicados en su ejecución, entraran en contacto con el modo científico y exacto de construir propios de la arqui-



6

Fig. 6. Bases americanas. "Neutra en España", *Arquitectura*, 81, septiembre 1965.14.

Fig. 7. "Richard Neutra", publicado por Carlos de Miguel en 1955 en el número 157 de *Revista de Arquitectura*.



7

teoría y valor estratégico, junto a otros enclaves, se seleccionaron como verdaderas islas de organización del espacio militar y residencial, y se constituyeron en hechos territoriales y arquitectónicos injertados en el territorio español. Algunos establecimientos complementarios, por ejemplo de telecomunicaciones, y sobre todo los grupos de viviendas externas para militares estadounidenses ocuparon espacios de extrarradio en varias ciudades españolas¹⁰. La cuestión de la soberanía territorial se cuidó mucho con la sombra de Gibraltar presente, pero con el acicate de contribuir a la defensa ante el "peligro comunista". Fue posible la ecuación "bases militares por ayuda" en una situación de extrema necesidad.

16. CHUECA GOITIA, Fernando, *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos. Un estudio de los conjuntos en gran escala y de sus repercusiones en materia de urbanismo*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1952, y *Nueva York. Forma y sociedad*, I.E.A.L., Madrid, 1953. SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier, *Apuntes de Salubridad e Higiene*, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1957?, reeditados por MARTÍN GÓMEZ, César, (ed.), *Los Apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oiza*, T6), Pamplona, 2010.

17. DELGADO, Lorenzo, "¿El amigo americano?: España y Estados Unidos durante el franquismo", *Studia Histórica*. His-

gadura y valor estratégico, junto a otros enclaves, se seleccionaron como verdaderas islas de organización del espacio militar y residencial, y se constituyeron en hechos territoriales y arquitectónicos injertados en el territorio español. Algunos establecimientos complementarios, por ejemplo de telecomunicaciones, y sobre todo los grupos de viviendas externas para militares estadounidenses ocuparon espacios de extrarradio en varias ciudades españolas¹⁰. La cuestión de la soberanía territorial se cuidó mucho con la sombra de Gibraltar presente, pero con el acicate de contribuir a la defensa ante el "peligro comunista". Fue posible la ecuación "bases militares por ayuda" en una situación de extrema necesidad.

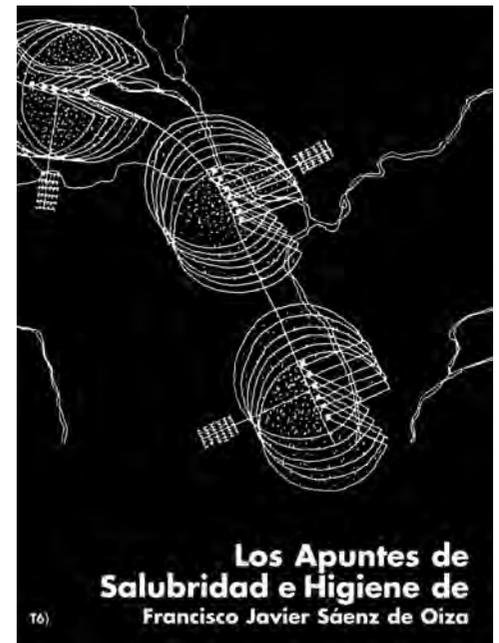
Estados Unidos construiría entonces su nueva embajada en Madrid¹¹. Además, no solo utilizaría los medios de comunicación de la época, también estableció sus puntos calientes directos para la penetración de sus ideas, valores y modo de vida mediante las Casas Americanas que abrió en varias ciudades españolas, locales con bibliotecas y en los que celebrar actos. En 1953, el año de los acuerdos de Madrid, se hizo una exposición sobre la arquitectura norteamericana, a fin de divulgar el escenario de una sociedad muy distinta de la que, doce años antes, mostró en España la exposición *La Nueva Arquitectura Alemana* presentada por Albert Speer¹². Pero además de una oferta a la sociedad, la influencia norteamericana debía producirse en el plano profesional. Las bases americanas y los conjuntos residenciales fueron útiles para una y otra cosa. Los proyectos y su construcción fueron un hecho insólito en el escenario de la arquitectura en España en esos años. Su singularidad y complejidad evidentes, más allá de su reserva, despertaron un extraordinario interés entre un buen número de arquitectos, como a buen seguro lo despertaron en el difícil cambio de fidelidades en el estamento militar. En la difusión de la arquitectura norteamericana en las revistas españolas adquirió un peso particular la figura de Richard Neutra, que a su vinculación concreta al objetivo de las residencias de militares norteamericanos¹³, sumaba el ser uno de los principales protagonistas en la evolución teórico-práctica de la arquitectura moderna en aquellos años, proponiendo unas dimensiones ambientales y humanistas. Sus ideas, proyectos y obras tuvieron una amplísima



8



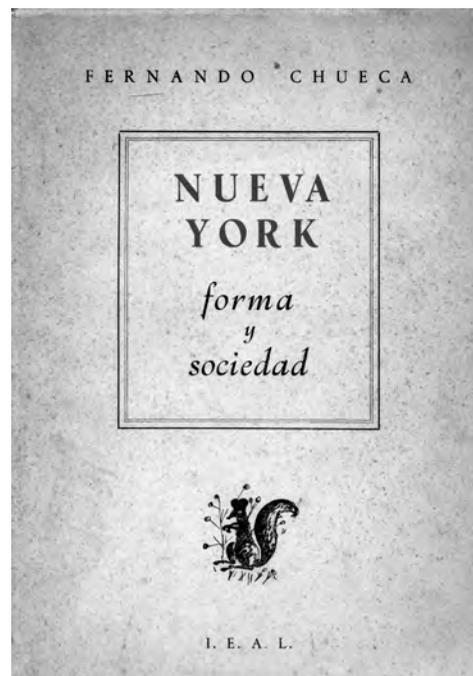
9



10



11



12

difusión, también en España especialmente a través de la revista *Informes de la Construcción*, creada en 1948 por el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento del Consejo Superior de Investigaciones Científicas¹⁴.

Un abanico se abrió desde las cuestiones de naturaleza técnica y social hasta las concernientes al arte y la cultura. Reconocer la dimensión tecnológica del proyecto arquitectónico significó un desarrollo disciplinar nuevo, que permitió a un notable grupo de profesionales integrar conocimientos inéditos en su formación gracias a los canales creados con Estados Unidos¹⁵. Cabe destacar los casos singulares de Fernando Chueca Goitia y Javier Sáenz de Oiza, quienes viajan a Estados Unidos en fechas más tempranas, y de cuyas estancias se derivaron sendos libros del primero sobre las viviendas sociales y Nueva York, y el manual de “salubridad e higiene” del segundo¹⁶. Junto a estos aspectos se sumaban otros relativos a la influencia socio-cultu-

Fig. 8. R. J. Neutra, *La arquitectura como factor humano*, Madrid, 1954. Portada.

Fig. 9. *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*. Actas. Pamplona, 2010. Portada.

Fig. 10. F. J. Sáenz de Oiza, *Apuntes de Salubridad e Higiene*, reedición T6), Pamplona, 2010. Portada.

Fig. 11. F. Chueca, *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos*, Madrid, 1952. Portada.

Fig. 12. F. Chueca, *Nueva York. Forma y sociedad*, Madrid, 1953. Portada.

toria contemporánea, Universidad de Salamanca, 2003, 21, pp. 231-236. NIÑO, Antonio, “Las relaciones culturales como punto de encuentro hispano-estadounidense”, en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M. Dolores, (coords.), *España y Estados Unidos en el siglo XX*, CSIC, Madrid, 2005, pp. 57-94.

18. GREENBERG, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, otoño 1939. Citado por STONOR SAUNDER, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Barcelona, 2013, p. 297. Este autor cita a Philip Dodd (p. 298) cuando afirma que “la CIA fue el mejor crítico de arte en Estados Unidos durante los cincuenta”.

19. En concreto, la aplicación de la Orden de 24 de febrero de 1940 sobre “depuración general de Arquitectos”, a propuesta de la Dirección General de Arquitectura, ocupada entonces por Valentín Galarza, se sustanció en sanciones diversas a ochenta y cuatro arquitectos. Se publicó en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* y lo sacó a la luz uno de los depurados, DIAZ LANGA, Joaquín, “Depuración político social de arquitectos”, *Arquitectura*, 204-205, primer cuatrimestre 1977, pp. 48-49.

20. CARR, Raymond, y FUSI, Juan Pablo, *España, de la dictadura a la democracia*, Planeta, Barcelona, 1979, pp. 226-227. Todos los historiadores del régimen reconocen a Arrese como una figura clave.

21. Arrese concluye que se produjo un “fracaso estructural y derrota política”, un gobierno con un grupo de ministros “formado por hombres homogéneos, militantes de una doctrina político-económica-religiosa, ajena en absoluto a la



Fig. 13. J. L. Arrese, *Una etapa constituyente*, Madrid, 1982. Portada.

Falange”, por lo que “el régimen español aparecía sin aquel sello francamente social que hasta entonces había tenido”. ARRESE, José Luis, *Una etapa constituyente*, Planeta, Barcelona, 1982, p. 269. Según Laureano López-Rodó, “del fracaso de Arrese derivó la “larga marcha hacia la monarquía”; o en otras palabras, “el fracaso de la Operación Arrese decidió el fracaso del régimen a la muerte de Franco”; DIEGO GONZÁLEZ, Álvaro de, “Algunas de las claves de la transición en el punto de inflexión del franquismo: la etapa constituyente de Arrese (1956-1957)”, en *La transición a la democracia en España: actas de las VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos*: Guadalajara, 4-7 de noviembre 2003, Vol. 2 (CD-Rom), 2004, 1. Arrese fue un escritor prolífico; ver su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, ARRESE, José Luis de, *La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época... y contestación del Excmo. Sr. D. Cesar Cort*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1967.

22. “Palabras de Su Excelencia el Jefe del Estado a la Comisión de Arquitectos en la visita realizada al Palacio de El Pardo el día 12 de junio de 1946”, *BIDGA*, 1, diciembre 1946, pp. 3-4, fotografía, p. 19.

23. “Con ese motivo, y para no perder contacto con la profesión, inicia de nuevo esta Dirección General la publicación del Boletín de Información, que fue suspendido en julio de 1944”, “Presentación”, *BIDGA*, 1, diciembre 1946, p. 2.

24. COLÓN RODRÍGUEZ, Yara Maite, “Los principios de Cuadernos de Arquitectura (1944-1950): convicciones entre líneas entre la posguerra”, *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas...*, cit., pp. 419-426. En 1951 y 1952 no se publicó la revista, se reanuda en 1953 con un número doble 15-16. Más en extenso, la tesis doctoral, COLÓN RODRÍGUEZ, Yara Maite, *Arquitectura de la posguerra en Barcelona 1939-1952*, ETSAB/UPC, 2009.

25. RODRÍGUEZ PEDRET, Carmen, “Dos revistas en la encrucijada. Relato de una polifonía crítica en torno a *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*”, *Las revistas de arquitectura (1900-1975): ...*, Pamplona, 3-4 mayo 2012, cit., pp. 715-784.

ral, que buscaban generar en nuestro país vínculos con los valores e instituciones del bloque occidental¹⁷. La nueva “amistad” estratégica de la España franquista con Estados Unidos avanza en una dimensión de orden estético que alcanzará tanto a la arquitectura como a las artes plásticas, dentro de una operación de influencia internacional en la que tuvo un papel destacado la CIA.

Se consolidó en los años cincuenta, tras no pocas dificultades, a partir del entendimiento del expresionismo abstracto norteamericano como parte de la alianza entre el elitismo y el “concepto antimarxista” de la modernidad definido en el artículo publicado en 1939 por Clement Greenberg, y consolidado por el MoMA de Nueva York¹⁸. El tipo de arte más opuesto al realismo socialista soviético iba también a socavar al “realismo” franquista. Como arte oficial, el academicismo español tenía sus horas contadas.

La arquitectura vivirá su propio proceso en función de su doble condición técnica y creativa, económica y cultural. Han quedado atrás las guerras civil y mundial, y los arquitectos, como todos los segmentos de la sociedad civil española, han vivido las vicisitudes dramáticas de años cruentos y extraordinariamente difíciles. Tras la muerte, el exilio o la represión, todos tendrán que reajustar sus vidas personales y profesionales a un escenario muy diferente. Como no podía ser de otra manera, los arquitectos responden a una diversidad política bajo el paraguas uniformizador del franquismo, y habrán de adecuarse a las necesidades. Los comprometidos con el proceso del levantamiento, o los que lo hacen de inmediato, se verán acompañados después por quienes son afectos o se avienen a serlo por conveniencia o necesidad. Incluidos los que permaneciendo en España y habiendo sido represaliados puedan rehacer sus vidas¹⁹. Un colectivo heterogéneo de arquitectos, como de ingenieros, que habrán de desenvolverse en el ámbito de la vida social y política del franquismo.

Los planos profesional y político en cada caso se mueven de manera independiente. Por ejemplo, entre los fundadores de Falange se encuentran dos arquitectos, José Manuel Aizpurúa y Manuel Valdés Larrañaga. Fusilado el primero en 1936, su trayectoria de un década escasa fue suficiente para situarlo en el más alto nivel de nuestra arquitectura moderna. El segundo, que eludió la muerte y permaneció preso hasta el final de la guerra, fallecería nonagenario sin obra arquitectónica relevante y habiendo ejercido en puestos políticos de segundo nivel o en embajadas. Valdés, muñidor de la quinta columna, fue el líder de lo que Secundino Zuazo denominó “las andanzas del falangismo arquitectónico” que llevó al veterano arquitecto al destierro. Caso diferente es el ya citado José Luis Arrese, también “camisa vieja” falangista, que aunque no destacase por su trabajo profesional, especialmente entre 1945 y 1956 cuando estuvo fuera del gobierno, sí lo hizo y mucho en el plano político. Es más, protagoniza los años finales del periodo que nos interesa. Recordamos que habiendo sido Ministro Secretario del Movimiento de 1941 a 1945, vuelve a serlo entre los meses de febrero de 1956 y 1957, en el que pasa a ser Ministro de la Vivienda hasta 1962. Ese Ministerio “se creó para mí”, dirá Arrese, reconociendo que fue la salida de su fracaso en el intento de ser el “arquitecto” de una constitución que pretendía perpetuar el régimen de Franco, dejándolo todo jurídicamente atado y bien atado, y sin embargo terminó por contribuir definitivamente a la domesticación de la Falange²⁰. Arrese describe pormenorizadamente esa tarea de 1956/57 en su libro *Una etapa constituyente*. Un fracaso que acarrió el “desahucio rotundo del falangismo” y una mutación en el sistema²¹. Mientras tanto, la arquitectura española cumplía su propia transformación y el *BIDGA* se apagaba.

EL *BIDGA* Y LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA, ENTRE CARLOS DE MIGUEL Y FRANCISCO PRIETO-MORENO

El primer número del *BIDGA* en 1946 se abre con las palabras de Franco dirigidas a los arquitectos españoles, e incluye una fotografía de la “visita al Jefe del Estado de los miembros del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España”. En su discurso, Franco critica al siglo XIX, “un siglo de dejar hacer, un siglo de no ordenación y de abandono... nos han presentado a una nación como la nuestra, que tanto había cuidado de la estética y del arte de la construcción, en una forma anárquica que puede ser reflejo de aquel siglo XIX, que constituye una laguna en nuestra historia y al que no podemos nunca volver”; y dice al final: “Yo estoy convencido de que España marcará, con vuestro esfuerzo y el de toda la Nación un nuevo e importante jalón en el arte que caracterice a nuestra época”²². Junto a una fotografía prototípica pero en la que solo aparece un uniforme falangista, el texto, probablemente



14

preparado por el Director General de Arquitectura Francisco Prieto-Moreno, apunta una sintomática apertura hacia una identidad contemporánea, bien distinta de los más duros discursos autárquicos.

La “modernización” económica contó con sus previos vectores culturales, y la arquitectura moderna estaba destinada a acompañar a la dictadura en una nueva etapa. No sin dificultades y contradicciones, la década de los cincuenta transcurre en medio de acontecimientos complejos, que pueden ser seguidos a través de las publicaciones que los reflejan. Madrid, corazón del estado centralista, es el escenario principal de los acontecimientos, pero no el único. La veterana revista editada por el Colegio de Arquitectos capitalino, salió de la contienda civil sufriendo una mutación nominal e institucional.

En 1941 reaparece como *Revista Nacional de Arquitectura*, tutelada por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación. En 1946 se adscribe al Consejo Superior del Colegios de Arquitectos, pero editada por el Colegio de Arquitectos de Madrid²³. Sucesivamente la dirigen distintos arquitectos (Cebrián, Hurtado, Rodríguez de Rivas, Serrano y Temes) hasta que en 1948 se saca a concurso y se le adjudicará a Carlos de Miguel, y enseguida nos referiremos a él, a su relevante y prolongado papel como editor plural de revistas de arquitectura. En enero de 1959 recupera plenamente la revista el Colegio de Madrid y la edita con su antigua cabecera *Arquitectura*, reiniciando su numeración. Por su parte, todavía en tiempos difíciles, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, aprovechando las posibilidades que le ofrecía la regulación de los colegios profesionales, había comenzado a publicar en 1944 su propia revista *Cuadernos de Arquitectura*²⁴. Ambas revistas colegiales van a ser cruciales en la coyuntura del cambio de década, en las que un amplio elenco de autores llevan a cabo, como dice Rodríguez Pedret, “un ejercicio de autoanálisis”, en “su condición de cajas de resonancia ideológica y su función determinante para desentrañar algunas claves de la arquitectura de aquel momento”²⁵.

Especial importancia tiene la creación en 1948 de *Informes de la Construcción*, a la que ya hemos aludido, y en la que hay que reconocer desde su inicio tanto su orientación innovadora como su amplísima difusión²⁶. Se trata de una publicación en la que no pesará tanto su director, Vicente Mas²⁷, pues contaba con un consejo editorial que en las otras revistas no solía existir o no tomaba decisiones; es decir, respondía desde sus orígenes, aunque rudimentariamente, al modelo científico-técnico. Por el contrario, la modalidad que otorga a una persona las decisiones sobre su contenido, corresponde también al caso de Casto Fernández-Shaw y *Cortijos y Rascacielos* (1931-1954)²⁸, la revista privada por él fundada en época republicana y que pudo reanudar su edición en 1944. *Hogar y Arquitectura* empezaría a publicarse ya en



15

Fig. 14. Retrato del arquitecto Carlos de Miguel (1968). (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 15. Visita al Jefe del Estado de los miembros del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. *BIDGA*, 1, diciembre 1946.

26. “Cumplió el papel fundamental de mostrar a los profesionales de la construcción las obras internacionales y nacionales más vanguardistas de la época, sin dejar de publicar aquellos avances de las investigaciones que se realizaban en el Instituto E. Torroja. *Informes* llegaba a las bibliotecas de todas las escuelas de arquitectura e ingeniería de España e Iberoamérica y a muchas de las Escuelas de Europa y EE.UU.”, OTEIZA SAN JOSÉ, Ignacio, AZORÍN LÓPEZ, Virtudes, SALAS SERRANO, Julián, “*Informes de la Construcción: pasado, presente y futuro*”, *Informes de la Construcción*, 510, p. 122. El sesenta aniversario de la revista propició un conjunto de contribuciones interesantes: En ese mismo número, ESTEBAN MALUENDA, Ana, “*Informes de la Construcción: más que una revista técnica*”, pp. 87-102; PÉREZ ARROYO, Salvador, “*60 años de revista hoy: ¿y después?*”, pp. 103-108. También, CASINELLO, Pepa, *El espíritu impreso de una idea. Catálogo de la Exposición conmemorativa del 60 Aniversario de la Revista Informes de la Construcción*, CSIC, Madrid, 2008. Anteriormente, CASINELLO, Pepa, “*La Revista Informes de la Construcción: crisol científico de arquitectura 1948-1960*”, en *Eduardo Torroja, la vigencia de un legado*, UPV, Valencia, 2002, pp. 271-301.

27. El director de la primera etapa de *Informes de la Construcción*, Vicente Mas Sarrió, publicó un par de recuerdos sobre la revista. MAS SARRIÓ, Vicente, “*Informes de la Construcción: de ayer a hoy*”, *Informes de la Construcción*, 327, enero-febrero 1981, 49-93; y “*40 años (1948-1988)*”, *Informes de la Construcción*, 398, noviembre-diciembre 1988, 79-80.

28. *Cortijos y rascacielos: casas de campo, arquitectura y decoración (1931-1954)*, durante el franquismo, entre 1944 y 1954, tuvo la peculiaridad de publicar obras dispersas por la geografía española, muy especialmente de Andalucía, y también trabajos de arquitectos del exilio como Eduardo Robles y José Luis Benlliure, que encuentran ese nicho de difusión en su país, dado que Carlos de Miguel tuvo problemas cuando publica obras de Félix Candela y Martín Domínguez, exiliados en México y Cuba (*RNA*, 99 y 100, marzo y abril de 1950). “Y estas dos publicaciones me valieron un disgusto gordo, que no llegó a mayores gracias a la intervención del Director de Arquitectura, Francisco Prieto-Moreno, cerca del entonces Ministro de la Gobernación, don Blas Pérez”, *Arquitectura*, 169-170, enero-febrero 1973, p. 14. A partir de 1956 Candela comienza a publicar en *Informes de la Construcción*.

29. Otra revista privada, *TA. Temas de arquitectura y urbanismo*, no inicia su publicación hasta 1958, en la encrucijada de los cambios económicos. Fue dirigida por el arquitecto Miguel Durán-Loriga.

30. No encontramos confirmación de la referencia que hace Carlos de Miguel respecto al precedente de su labor como director en la publicación de la revista de la APAA (Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura), que formaba parte de la FUE (Federación Universitaria Escolar) fundada en 1927, como “órgano de expresión de la activa asociación de estudiantes de izquierdas”. GUERRERO, Salvador, “Otra mirada a la arquitectura española de la Segunda República: la revista APAA de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura”, *Las revistas de arquitectura...*, cit., pp. 563-574. Se publicaron cinco números entre diciembre de 1932 y diciembre de 1933, y de Miguel aparece como autor de uno de los proyectos de alumnos seleccionados en el número 5, diciembre 1935. En la entrevista publicada por Carlos Flores, Carlos de Miguel afirmaba taxativamente haber sido “durante un par de años director de APAA”, y en ella dice también que en 1936 fue “propuesto para la dirección de la revista Falange Universitaria”, *Hogar y Arquitectura*, 74, cit., p. 90.

31. DIÉGUEZ PATAO, Sofía, “Pedro Bidagor. Dos contextos: los años de guerra y posguerra en Madrid. De la Sección de Arquitectura de CNT a la Junta de Reconstrucción”, en SAMBRICIO, Carlos, (ed.), *Plan Bidagor 1941-1946. Plan Director. Plan General de Ordenación de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2003, pp. 22-23 n. 31.

32. En el Ministerio de la Vivienda, otra iniciativa que materializa Carlos de Miguel será EXCO (Exposición e Información Permanente de la Construcción), que programará numerosas actividades de interés. Ver, RODRÍGUEZ DÍAZ, Lola, “Arquitectura, EXCO y Carlos de Miguel”, *Las revistas de arquitectura...* cit., pp. 757-764. Es conveniente recordar que en la República existió un precedente, el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción.

33. La Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores, tenía el cometido de gestionar el Planeamiento Urbanístico de Madrid al amparo de la Ley de Ordenación Urbana de Madrid (1946). DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Un nuevo orden urbano: El Gran Madrid (1939-1951)*, MAP-Ayuntamiento, Madrid, 1991. Como es sabido, “el verdadero protagonista de esta primera etapa fue sin duda Pedro Bidagor, director técnico de la Comisaría y responsable tanto de la realización del planeamiento parcial como de la gestión directa subordinada al plan”, GALIANA MARTÍN, Luis, “Comisaría ‘versus’ plan: del Plan Bidagor al Plan Laguna”, SAMBRICIO, C., (ed.), *Plan Bidagor...*, cit, p. 39.

34. Torres Balbás había sido declarado “persona afecta al régimen de izquierdas, simpatizante con los militares del Frente Popular”. Ver, VILCHEZ VILCHEZ, Carlos, “La depuración política de don Leopoldo Torres Balbás y Granada. 1936-1941”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2013, pp. 207-234; primera versión en *Cuadernos del Partal*, 4, noviembre 2008, pp. 47-62. Vilchez incluye una docena de cartas seleccionadas de entre las que envía Prieto-Moreno a Torres Balbás. El profesor Vilchez me ha facilitado copia de otras cinco en las que se ofrecen referencias relevantes, por lo que le estoy agradecido. Una es la del 19 de mayo de 1936, e incluye un “exhaustivo Curriculum Vitae desde el año 1931 al 1936 que será básico cuando alguien quiera estudiar a este arquitecto” (p. 233, nota 17), en la que se manifiesta su actividad en Granada desde antes de terminar la carrera en Madrid en junio de 1931. Destacar su beca de la Junta de Ampliación de Estudios en Berlín, con el profesor Hermann Jansen, con el tema “Urbanización de ciudades históricas”, concedida en junio de 1933 y concluida a finales de 1934, que le llevó a otras ciudades alemanas, italianas (Roma en especial) y Marruecos. Trabajo al que seguirá otro sobre “La casa árabe”. Con Pedro Bidagor redactará en 1935 la “Memoria anteproyecto de reforma interior y ensanche de Granada”. En la última carta, del 15 de junio de 1936, se muestra preocupado, comenta a Torres Balbás los conflictos con los arquitectos Jiménez Orgaz y Wilhelmi Manzano, y sus informes “técnicos” para Acción Popular, con consecuencias: “No pude evitar que trataran con fines

1955, y Carlos Flores asumiría su dirección en 1962. Nacida como escarapate de una de las instituciones vinculadas a las políticas sociales fundacionales del régimen, la vivienda, traspasa la liberalización del régimen operando en un interesante equilibrio entre los intereses arquitectónicos. Es decir, estos hechos, aparentemente inocuos, reflejan la coyuntura arquitectónica en la evolución del régimen²⁹.

Carlos de Miguel, nacido en 1904, se tituló como arquitecto en la Escuela de Madrid en 1934³⁰. Durante la guerra civil, entre 1937 y 1939, participó en Madrid en las sesiones, lideradas por Pedro Bidagor, de la Sección de Arquitectura e Ingeniería del sindicato sectorial de la CNT. Forma parte de un grupo que al concluir la contienda en 1939 se incorporará a los organismos del estado emergente³¹. En su caso, aunque mantuvo la actividad profesional, participó en la Comisión Técnica, que dirigiría Bidagor, para el desarrollo de los trabajos encomendados por la Junta de Reconstrucción de Madrid creada en octubre de 1939. Dos años después se incorporó a la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Gobernación, donde desarrollaría su fructífera trayectoria como editor, dedicándose también a otras actividades de difusión como son las exposiciones eventuales, consolidando su labor una vez la Dirección General se integra en el Ministerio de la Vivienda creado en 1957³². En 1946 se incorpora Francisco Prieto-Moreno como Director General de Arquitectura, sucesor de Pedro Muguruza. Por recomendación de Bidagor se encarga a Carlos de Miguel reanudar la edición del *BIDGA*, y en 1948 inicia la publicación de la recién creada revista *Gran Madrid: boletín informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, en la que permaneció hasta su último número en 1956. Responsabilidad también vinculada a Francisco Prieto-Moreno, comisario de ese organismo desde 1946, cargo adscrito ya con Pedro Muguruza a la Dirección General³³. En ese mismo año obtuvo “por concurso”, según gustaba repetir, la dirección de la *Revista Nacional de Arquitectura*, compitiendo con Leopoldo Torres Balbás, personalidad excepcional y de tan importante labor crítica en los primeros años (1918-23) de *Arquitectura*, de la que fue secretario de redacción. Decisión que no debe sorprendernos ya que Torres Balbás había sido expulsado en 1941 de su puesto de arquitecto-director de la Alhambra en Granada, en el que permanecía desde 1923. Quien le sustituyó fue precisamente Francisco Prieto-Moreno, que se consideraba discípulo suyo, y con el que mantuvo una relación cordial tanto en lo profesional como en lo personal³⁴.

La finalidad del *BIDGA* era tener “al corriente a todos los arquitectos de las cuestiones de vivo interés y mayor actualidad”³⁵; una misión que va a operar de manera complementaria desde su carácter oficial con la *RNA* que, como hemos dicho, había asumido desde julio de 1948. Baste destacar una iniciativa suya que cabe considerar la más importante contribución al debate de ideas arquitectónicas de la época: las Sesiones de Crítica de Arquitectura, decidida tras una conversación con Fernando Chueca, Miguel Fisac y Luis Moya, y celebradas en Madrid, pero también en otras ciudades españolas, y luego publicadas en la revista colegial desde 1951 y a lo largo de toda la década de los cincuenta. Lleva razón Antón Capitel al decir que Carlos de Miguel era un “personaje de excepción”. La revista va a ir ganando en su carácter profesional, moderando el sesgo conservador, y mostrando “una verdadera crónica de la arquitectura madrileña y española”, apareciendo “un gran número de reportajes y de artículos de ensayo y de crítica, dando entrada en sus páginas a nuevos arquitectos escritores”³⁶.

En 1968, con ocasión del veinte aniversario al frente de esa revista, su colega Carlos Flores publica en su revista, *Hogar y Arquitectura*, una interesante entrevista³⁷ en la que subraya como aspecto más destacado de la evolución de la arquitectura española la apertura al exterior, como atributo personal para su larga permanencia su capacidad receptiva y la integración de colaboradores, y en la hipótesis “ideal” de poder estar al frente de una revista privada e independiente, defendía que fuese “portavoz de un amplio equipo de investigación que replanteara los grandes problemas actuales. Nada de parches, sino estudios serios y muy meditados”.

En 1970 recibió un homenaje de reconocimiento por su prolongada labor, y fue recogido, precisamente, por la revista privada *Nueva Forma*, dirigida por Juan Daniel Fullaondo³⁸. Concluida en 1973 su larga etapa de 25 años como director de *RNA* y *Arquitectura*, preparó un número monográfico dedicado a hacer memoria y comentar todos y cada uno de los números editados por él. Esa remembranza es indicativa de su mirada personal sobre la evolución de la arquitectura española³⁹. A continuación, en el verano de 1973, Fullaondo y Carlos de Miguel conversaron largo y tendido dando pie a un documento en *Nueva Forma*, complementario del anterior⁴⁰. Pero en los antecedentes, donde se refiere a los años de vínculo oficial, citando a las

personas que ostentaban los cargos correspondientes de los que dependía, no hace alusión alguna a la tarea como editor del *Boletín*. En esto, como en otros asuntos de la trayectoria de Carlos de Miguel, se van teniendo datos más precisos⁴¹.

Cuando en 1941 se reinicia la publicación de la *Revista Nacional de Arquitectura* desde el Ministerio de la Gobernación, también comienza a publicarse en su primera etapa el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, como hemos indicado y ha tratado en sus trabajos Ana Esteban Maluenda⁴². Con vocación quincenal, durante los dos años en que se editó lo hizo mensualmente mediante números dobles. Entonces era Muguruza director general, y el *Boletín* se limitó a sacar índices de disposiciones, convocatorias y concursos, así como órdenes oficiales en materia de construcción y subastas de obras. Recordemos que es tras la guerra mundial, cuando reaparecerá en diciembre de 1946 como *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* cuya publicación continuará hasta el primer trimestre de 1957, ya como *Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo*, desapareciendo con la creación del Ministerio de la Vivienda. En ninguno de sus números se identifica a Carlos de Miguel como editor del *Boletín*. De manera implícita se da por supuesto que el responsable de esa modesta revista es el director general, Francisco Prieto-Moreno Pardo, que había sucedido a Muguruza en 1946, y que se mantendrá hasta 1957⁴³, pues con la creación y organización del Ministerio de la Vivienda, pasará a cubrir la Inspección General Técnica.

El último número del *Boletín* lo inicia Prieto-Moreno con un escrito de adiós tras una foto del nuevo ministro José Luís Arrese. Dice que “a través de nuestros editoriales recibidos con aplauso por todos los compañeros de profesión, se han ido exponiendo todos los problemas que afectan a la arquitectura nacional. La vivienda, la arquitectura oficial, los materiales de construcción y la necesidad de un enfoque nacional de los problemas y la coordinación necesaria de programas y organismos, han sido muchas veces el *leit motiv* de nuestras ideas”. En la última página otro breve texto es rubricado por Carlos de Miguel, despidiéndose del “lector compañero” tras la labor de “once largos años”. Es decir, Carlos de Miguel se inicia de editor de arquitectura en diciembre de 1946, y desde julio 1948 comparte las tres revistas, hasta 1956 con *Gran Madrid*, y hasta el primer trimestre de 1957 con el *BIDGA*, prosiguiendo hasta comienzos de 1973 con la *Revista Nacional de Arquitectura* (como *Arquitectura* desde enero de 1959)⁴⁴.

Es decir, en el escenario de las revistas de arquitectura cabe comprobar la cadencia de los acontecimientos políticos y las etapas de la Dictadura de Franco. Y es evidente que las trayectorias de Francisco Prieto-Moreno y Carlos de Miguel en esos años están conectadas entre sí de una manera intensa, reflejando las vicisitudes personales de los arquitectos en el golpe de estado, la guerra civil, el exilio o la integración en el sistema. Se ha citado con frecuencia el hecho de la muerte violenta de dos de los más destacados protagonistas de la arquitectura moderna en tiempos de la II República: fusilado José Manuel Aizpurua⁴⁵, falangista vasco y amigo de José Antonio Primo de Rivera, y muerto en el frente el comunista catalán Josep Torres Clavé⁴⁶. Del drama del exilio republicano de los arquitectos se han realizado y se siguen realizando estudios específicos⁴⁷. Pero sobre el devenir de quienes permanecieron es significativo que sigan existiendo ciertos reparos, tanto en dar plena luz sobre los exiliados o los represaliados como sobre los entresijos políticos de los que tuvieron un compromiso con el régimen⁴⁸.

En la Granada sumada al golpe de 1936, en la que fueron ejecutados más de un millar de granadinos hasta 1945, actúa Francisco Prieto-Moreno en una dualidad profesional y política. Así, durante los años de la guerra civil, en F.E.T. y de las J.O.N.S. pasa de ser Delegado Provincial de Servicios Técnicos en 1936 a Secretario Provincial y Jefe Provincial en 1938-1939⁴⁹. Su actividad profesional se producirá en el SDPAN (Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional), y colaborando con el alcalde Antonio Gallego Burín⁵⁰, ocupándose de objetivos patrimoniales y en algún proyecto urgente de viviendas sociales. Brevemente, terminada la contienda, de octubre a diciembre de 1939, Prieto-Moreno va a ser Gobernador Civil de Málaga, y como tal participa en el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera de Alicante a El Escorial⁵¹. Su sucesor en el Gobierno Civil de Málaga será José Luís Arrese, cuya proyección política no hacía más que comenzar. En los años siguientes, Prieto-Moreno lleva a cabo una extraordinaria actividad profesional en la administración de carácter sectorial. Al principio de la década de los cuarenta es Jefe Comarcal del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y

políticos de proponerme para concejal y cosas análogas”. Sin embargo, responde a Torres Balbás: “En cuanto a la pregunta que Vd. me hace sobre mi intervención en política, he de decirle que no pertenezco a ningún partido político”. No parece que fuese sincero con su mentor, pues para las elecciones convocadas ese año, el 29 de enero participa en el proceso de elección de compromisarios de Acción Popular. Ver, CABALLERO PÉREZ, Miguel, GÓNGORA AYALA, Pilar, *Historia de una familia: la verdad sobre el asesinato de García Lorca*, Grupo Ibersaf, 2007, pp. 225-226.

35. UCHA DOÑATE, Roberto, “La arquitectura española y particularmente madrileña en lo que va de siglo”, *Catálogo General de la Construcción 1954-55*, Sindicato Nacional de la Construcción, Vidrio y Cerámica, Madrid, 1955, p. 1-35.

36. CAPITEL, Antón, “Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como medio de difusión de la innovación arquitectónica”, *Informes de la Construcción*, Vol. 60, 510, abril-junio 2008, pp. 45-48. Juan Daniel Fullaondo y Maite Muñoz ya habían insistido sobre su gran personalidad y sus cualidades como director; ver distintos pasajes de FULLAONDO, Juan Daniel, MUÑOZ, María Teresa, *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española*. Tomo III. Y Orfeo descendiendo, Moly, Madrid, 1997.

37. FLORES, Carlos, “Entrevista. Carlos de Miguel, 20 años al frente de *Arquitectura*”, *Hogar y Arquitectura*, 74, enero-febrero 1968, pp. 90-93.

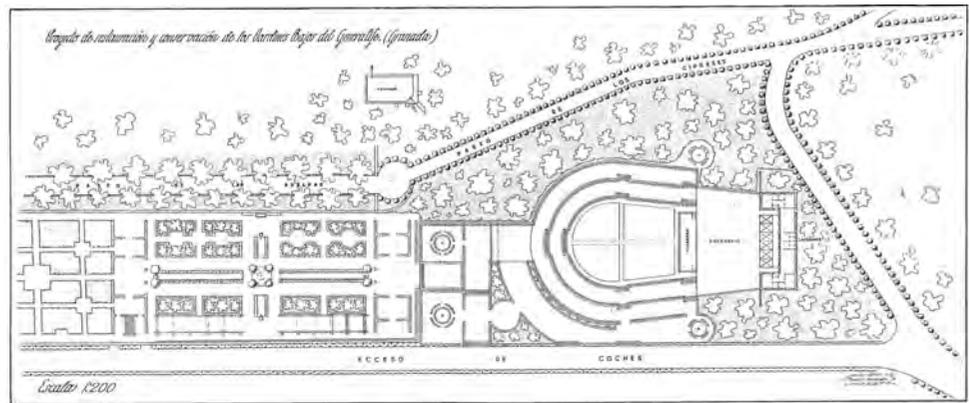
38. Los homenajes han sido una práctica a la que no se sustrajo el mundo de la arquitectura. En este caso lo hizo la más inquieta revista de entonces, *Nueva Forma*: “Homenaje a Carlos de Miguel”, *Nueva Forma*, 53, junio 1970. Compartido por un amplio elenco de arquitectos, tras un texto sin firma aparecen fragmentos de su intervención, y una selección de obras de la mayor parte de los partícipes. También figura un breve curriculum, en el que especifica sus tareas editoriales a las que nos hemos referido.

39. DE MIGUEL, Carlos, “Número recopilación de 25 años de la *Revista Nacional de Arquitectura* y de la revista *Arquitectura*, julio 1948 – diciembre 1972”, *Arquitectura*, Año 15, 169-170, enero-febrero 1973. Al inicio cita a Prieto Moreno, y dice que “este arquitecto, con quien me une una gran amistad, ha sido decisivo para que haya podido llevar a cabo mis tareas en esta revista”, p. 6. Ver también, ASENJO, Felipe, “Carlos de Miguel. La *Revista Nacional de Arquitectura* a través de sus portadas”, *Las revistas de arquitectura... cit.*, pp. 365-372.

40. FULLAONDO, Juan Daniel, “Fenomenología de Carlos de Miguel (parafraseando – es un decir- a Umberto Eco)”, *Nueva Forma*, 95, diciembre 1973, pp. 42-55. La carta de agradecimiento de Carlos de Miguel se reproduce en el catálogo de la exposición, GAZAPO DE AGUILERA, Darío, (comisario), *Nueva Forma. Arquitectura, arte y cultura 1966-75*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1996.

41. En relación con la etapa que estamos tratando, la curiosa alianza entre Fullaondo y de Miguel tiene su piedra de toque en lo que podríamos denominar “asunto Zuazo”, cuando en 1968 se dispusieron a preparar monográficos sobre arquitectos españoles protagonistas de las décadas anteriores. Según Carlos Sambricio, el documento inédito autobiográfico de Zuazo, que luego el editaría íntegro, fue censurado por Carlos de Miguel, al publicar la entrevista (“Habla don Secundino Zuazo”, y FULLAONDO, Juan Daniel, “Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo”, *Arquitectura*, 141, septiembre 1970, pp. 10-29 y 31-45. Con anterioridad Carlos Flores había publicado su “Entrevista. Secundino Zuazo (Un hombre para la historia de Madrid)”, *Hogar y Arquitectura*, 74, marzo-abril 1968, pp. 122-129). SAMBRICIO, C., “Introducción”, *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo. 1919-1940*, Comunidad de Madrid-Nerea, Madrid, 2003, pp. 16-18. En el exhaustivo texto de Sambricio se revelan múltiples facetas, como la relativa a la depuración de Zuazo que, como dijimos al principio, fue promovida por otro arquitecto falangista

Fig. 16. F. Prieto-Moreno, Nuevos jardines del Generalife, Granada. Planta.



Manuel Valdés Larrañaga, op. cit., p. 135, nota 2, y en el texto de Zuazo, pp. 377-378 y 381, comparándolo con otro joven arquitecto falangista Francisco Solana muerto en Madrid. Zuazo estuvo al albur de lo que el denominó “las andanzas del falangismo arquitectónico”, *ibid.*, p. 400.

42. ESTEBAN MALUENDA, Ana, “¿Modernidad o tradición?. El papel de la R.N.A. y el B.D.G.A. en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española”, *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Actas preliminares. Pamplona, 16/17 marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, pp. 241-250. Y seguidamente en su tesis doctoral, *La modernidad importada, Madrid 1949-1969: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Departamento de Composición Arquitectónica-ETSAM-UPM, 2008; y “La modernidad importada: historia de una investigación”, *Cuadernos de notas* (Departamento de Composición Arquitectónica ETSAM Madrid), n. 12, julio 2009, pp. 9-35.

43. Mientras la Dirección General de Arquitectura dependió del Ministerio de la Gobernación, Pedro Muguruza Otaño ocupó el cargo en sucesivos gobiernos con los ministros Ramón Serrano Suñer, Valentín Galarza Morente y Blas Pérez González, mientras que Francisco Prieto-Moreno lo fue con este último a partir de 1946 y hasta los grandes cambios gubernamentales de 1957. Muerto en 1952, Pedro Muguruza había congregado un grupo numeroso de arquitectos para la renovación profesional, y se ocupó personalmente, sin éxito, de hacer lo propio con Secundino Zuazo que se encontraba en París. En sus memorias se relata esa visita y, tras el retorno de Zuazo, también su comportamiento en el proceso de aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas, que concluyó en agosto de 1940 con su deportación a Las Palmas de Gran Canaria hasta 1943. Carece Muguruza, arquitecto conservador, ejemplo singular de arquitecto del régimen, de una monografía adecuada. Si contó en su etapa primera, al igual que Zuazo, con un libro de la editorial Edarba: SANGÁRZAZU, Francisco, et al., *El arquitecto Pedro Muguruza Otaño. Arquitectura Contemporánea en España*, t. II, Edarba, Madrid, 1938. A su muerte, los medios oficiales hicieron panegíricos: “Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño”, *BIDGA*, primer trimestre 1952, pp. 1-4; *Gran Madrid*, 16, 1952, pp. 2-3; LÓPEZ OTERO, Modesto, “Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño. 25 de mayo de 1893-3 de febrero de 1952”, *RNA*, 122, febrero 1952, pp. 1-6; BRAVO, Pascual, “Homenaje a don Pedro Muguruza Otaño”, *RNA*, 132, diciembre 1952, pp. 2-12.

44. Sobre su contexto en la trayectoria de la revista es interesante leer los comentarios que hace Javier Frechilla, director cuando se publican en 1981 los índices del periodo 1941-1982. “Editorial. Veinte mil páginas de la revista Arquitectura”, *Arquitectura*, 251, noviembre-diciembre 1984, pp. 7-9. Acompaña otro texto del que fue asiduo colaborador, MOYA, Luís, “Breves recuerdos suscitados por la publicación de los índices de la revista *Arquitectura*”, pp. 11-12.

45. Sobre Aizpurua destacar: MEDINA MURUA, José Ángel, *José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen*, COAVN-Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 2011. Con anterioridad, FULLAONDO, Juan Daniel, et alii, “José Manuel Aizpurua 1904-1936”, *Nueva Forma*, 40, mayo 1969. El arquitecto de José Antonio frente al Terragni español, en una y otra interpretación.

46. Sobre Torres Clavé, destacar: AA.VV., “Josep Torres Clavé arquitecto y revolucionario”, *2c Construcción de la ciudad*, 15-16, 1975; AA.VV., “Homenaje a J. Torres Clavé”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 140 y 141, 1980/III y IV.

47. DEL CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio, *Arquitectos españoles exiliados en México. Su labor en la España republicana (1931-1939) y su integración en México*, tesis doc-

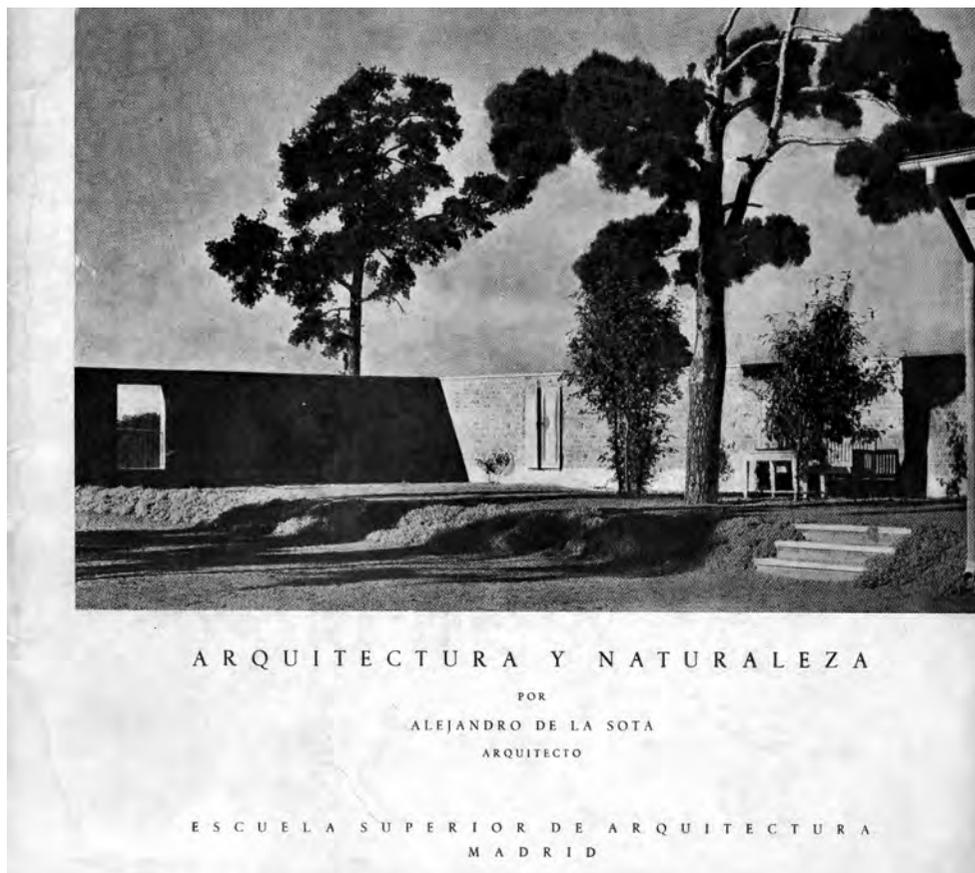
Reparaciones participando en obras importantes en las provincias orientales de Andalucía, como el Barrio Alto de Almería o la reconstrucción del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Andujar (Jaén)⁵². En el recinto de la Alhambra intervendrá en la adaptación del Palacio de Carlos V para museos, en la realización del Parador de San Francisco, o en los jardines y teatro al aire libre en el Generalife⁵³. Su trayectoria de conservación e intervención en la Alhambra siempre ha estado marcada por el modo como se incorporó al monumento, tras la expulsión de Torres Balbás, pero tanto a través de la documentación personal conservada como de la de carácter profesional, solo cabe confirmar las relaciones amistosas entre ambos arquitectos, así como la continuidad, al menos en un principio, con los criterios y orientaciones de Torres Balbás, tal como puede verse en las investigaciones de Aroa Romero Gallardo sobre la tarea restauradora de Prieto-Moreno⁵⁴.

Pero a esa relación hay que añadir la de Pedro Bidagor, ambos vinculados al Ministerio de la Gobernación, con el ministro Blas Pérez, prolongado en 1957 en el Ministerio de la Vivienda de Arrese. Participan en la cohabitación entre Arquitectura y Urbanismo que terminará por desdoblarse en dos direcciones generales. Antes, en 1950, se crea en la Dirección General de Arquitectura, la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional, encomendada a Rodolfo García-Pablos, y a partir de 1953 a Francisco Pons-Sorolla.

El fundamento de esa sección no puede adjudicarse solo a la indudable influencia de Bidagor, si se atiende a los primeros años profesionales de Prieto-Moreno, durante la República, como son su estudio sobre el Albaicín (1932), la información sobre la ciudad de Granada (1932) y la colaboración con Bidagor en el Memoria-anteproyecto de Reforma y Ensanche de Granada (1935). Pero sobre todo su beca de la Junta de Ampliación de Estudios (1933) que le permite una estancia en Berlín, con visitas a otras ciudades, con el propósito de estudiar la “Urbanización de Ciudades Históricas”.

La compatibilidad de trabajos, incluso en los años de Director General, le dotan de una experiencia extraordinariamente variada. Al ejercicio profesional público y privado, se añade una dedicación relevante, su especialísimo interés por los jardines. Es prueba de ello que dedique a este tema algunos de los escasos artículos firmados que publica en el *BIDGA*⁵⁵, junto a otras colaboraciones sobre arquitectura paisajística, como las de Luís Gómez Estern o Gabriel Alomar⁵⁶. La *RNA* dará también entrada a esa faceta de la arquitectura, destacando en 1952 la Sesión de Crítica de la Arquitectura dedicada a la arquitectura y el paisaje de la que fue ponente Alejandro de la Sota⁵⁷. Prieto-Moreno estudiará y trazará jardines, y siendo Director General enseñará “Jardinería y Paisaje” en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en cuyo marco organizó una innovadora serie de conferencias impartidas por distintos arquitectos e ingenieros, y editadas individualmente en 1955 y 1956⁵⁸, y también publicando más tarde nuevos libros⁵⁹. Por consiguiente, nada más lejos de la realidad sería considerar a Prieto-Moreno como un político a la manera de Arrese, en el que su condición de arquitecto sea circunstancial. Todo lo contrario, es central, por más que el compromiso político, generado en el ambiente de crisis republicana primero y de guerra civil después, se traduzca en una trayectoria coherente con sus ideas.

Considero que Francisco Prieto-Moreno es una figura que merece un reconocimiento superior al tenido hasta hoy en el panorama de la arquitectura española contemporánea. Más allá de sus



17



18

Fig. 17. A. de la Sota, *Arquitectura y naturaleza*, Madrid, 1956. Portada.

toral inédita, ETSAB/UPC, 1996. VICENTE GARRIDO, Henry, director, *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, catálogo de la exposición, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2007. En preparación hay una nueva publicación colectiva sobre el tema coordinada por Carlos Sambricio.

48. Entre las escasas alusiones al respecto cabe citar la referencia a "los arquitectos que provenían de otra familia política, la de los católicos, ejercieron un trabajo comunitario de fuerte exigencia moral por sus convicciones religiosas. Abaurre, Aburto, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac y De la Sota, entre otros", participaron en las "instituciones de fundación falangista", RUIZ CABRERO, Gabriel, "La arquitectura y el arte de los años cincuenta en Madrid", en *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1996, p. 15.

49. Estos datos figuran en su Hoja de Servicios. "Servicios Especiales". Expediente personal de Francisco Prieto-Moreno y Pardo (sin numeración). Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Facilitados por Aroa Romero Gallardo, cuya tesis doctoral sobre Prieto-Moreno cito más abajo.

50. Gallego Burín contaba con un grupo de colaboradores formado, además de Francisco Prieto-Moreno, por Emilio Orozco o Jesús Bermúdez, entre otros. "Su amistad con Prieto Moreno se anuda más", dice GALLEGO MORELL, Antonio, *Antonio Gallego Burín (1895-1961)*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973, p. 116. Para una visión crítica de ese periodo granadino es imprescindible ver: JUSTE, Julio, *La Reforma de Granada de Gallego y Burín (1938-1951)*, Antonio Ubago, Granada, 1979, y *Arquitectura de postguerra. El caso de Granada*, Libros del Agua, Granada, 1981; ambos reeditados reunidos como *La Granada de Gallego y Burín 1938-1951. Reforma urbana-Arquitectura*, Diputación Provincial, Granada, 1995. Sobre Prieto-Moreno ver JUSTE, J., *Arquitectura de postguerra...*, cit., pp. 80-82. De la corporación municipal de junio de 1938 formaban parte como concejales Jesús Bermúdez Pareja, falangista y profesor universitario, y el arquitecto provincial y diocesano Fernando Wilhelmi Manzano. Una síntesis de esa etapa da inicio al libro, ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada 1951-2009*, Universidad de Granada, Granada, 2009. Una contribución complementaria es la tesis doctoral inédita de FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier, *De la figuración a la abstracción: Arquitectura en Granada 1950*, ETSAM/UG, 2004. El asesinato de Federico García Lorca, junto a más de un millar de granadinos hasta 1945, ha hecho destacar a Granada como escenario dramático, tantas veces velado cuando no oculto. Ver, VIÑES MILLET, Cristina, *La Granada de Antonio Gallego Burín*, Comares, Granada, 1995; COBO ROMERO, Francisco, y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María, *Franquismo y posguerra en Andalucía oriental: represión, castigo a los vencidos y apoyos sociales al régimen franquista, 1936-1950*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

51. ROS, Samuel, y BOUTHELIER, Antonio, *A hombros de la Falange. De Alicante a El Escorial. Historia del traslado de los restos de José Antonio*, Madrid, 1940, p. 93. En la entrada de Wikipedia dedicada a Francisco Prieto-Moreno se dice que en 1937 había sido Jefe Provincial de Falange en Granada.

52. *Reconstrucción (1940-1953)* es la revista que difundirá los trabajos de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Publicó 120 números. Ver, *Arquitectura en Regiones Devastadas*, catálogo de la exposición, MOPU, Madrid, 1998. Y la tesis doctoral de BLANCO LAGE, Manuel, *Influencias formales en la configuración de la Arquitectura Española de la posguerra: la Dirección General de Regiones Devastadas*, ETSAM/UPM, 1987.

53. En esos años, sus proyectos y obras se difundirán en *Reconstrucción*, en la *RNA*, y en *Cortijos y Rascacielos*. Ver,

PÉREZ ESCOLANO, Víctor, MORENO PÉREZ, José Ramón, MOSQUERA ADELL, Eduardo, y PÉREZ CANO, María Teresa, *Cincuenta años de arquitectura en Andalucía (1936-1986)*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1986; y especialmente "Francisco Prieto-Moreno Pardo", en MOSQUERA ADELL, E., PÉREZ CANO, M. T., *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, pp. 174-197.

54. ROMERO GALLARDO, Aroa, *La restauración arquitectónica en el periodo franquista: la figura de Francisco Prieto-Moreno y Pardo* (2010, Universidad de Granada), estando anunciada la edición de la parte correspondiente a sus intervenciones en el conjunto de la Alhambra. Se puede consultar la síntesis, ROMERO GALLARDO, A., "Apuntes y reflexiones en torno a la obra restauradora del arquitecto Francisco Prieto-Moreno y Pardo", *e-rph*, 7, diciembre 2010; accesible por internet www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero7/intervencion/estudios/articulo.php. Ver también, PRIETO MORENO, F., *La conservación de la Alhambra*, s. l., 1999. Para repasar el inicio de sus relaciones con Torres Balbás, ver más arriba.

55. PRIETO MORENO, F., "El jardín doméstico hispanoárabe", *BIDGA*, 17, 1950, pp. 5-8. Ese número abre con "II Congreso Internacional de Arquitectura Paisajística", pp. 3-4; y en otro anterior, con artículo sin firma, "Los jardines", *BIDGA*, 16, 1950, pp. 3-5. PRIETO MORENO, F., "Los jardines de Granada", *BIDGA*, tercer trimestre 1952, pp. 28-30.

56. GÓMEZ ESTERN, Luís, "Congreso Internacional de Arquitectura Paisajística en Estocolmo", *BIDGA*, primer trimestre 1953, pp. 6-13; y "Congreso de arquitectos paisajistas", *BIDGA*, cuarto trimestre 1956, pp. 14-17. ALOMAR, Gabriel, "Los arquitectos y el jardín", *BIDGA*, segundo trimestre 1955, pp. 8-10.

57. SOTA, Alejandro de la, "Sesión de Crítica de Arquitectura: La arquitectura y el paisaje", *RNA*, 128, agosto 1952, pp. 35-48.

58. Colección de folletos con un diseño unitario, editados en 1956 por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid: SOTA, Alejandro de la, *Arquitectura y naturaleza*; CEBALLOS, Luís, *Recursos ornamentales de la vegetación espontánea*; ESCRIBANO UCCELAY, Víctor, *Ornamentación vegetal de los patios cordobeses*; BARRERA, Rafael, *Plantas complementarias en los jardines*; GARCÍA-ESCUADERO, Pío, *Las masas forestales en el paisaje*; FOXÁ, Jaime, *El paisaje en las carreteras*; BORNAS DE URCELLU, Gabriel, *Las plantas ornamentales en los espacios verdes y jardines*; precedidos todos ellos por su PRIETO MORENO, F., *Introducción a la teoría de los jardines y el paisaje*, Escuela Superior de Arquitectura, Madrid, 1955. Años después aparecería la publicación escolar de su curso, PRIETO MORENO, F., PRADILLO MORENO DE LA SANTA, Rafael, *Jardinería y paisaje*, Universidad Politécnica de Madrid-ETSAM, Madrid, 1971.

59. PRIETO-MORENO Y PARDO, F., *El jardín hispano musulmán*, Temas de Nuestra Andalucía 33, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1975; PRIETO-MORENO Y PARDO, F., *Los jardines de Granada*, Arte de España 6, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1983.

60. SARTORIS, A., *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Ulrico Hoepli, Milán, 1957, segunda edición ampliada; la primera es de 1948; 683 páginas frente a las 520 de la primera. Las 11 fotos de arquitectura española de la edición de 1948 pasan a ser 122 en 1957. Ver, BAUDIN, A., director, *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausana, 2003, p. 177. La edición de 1948 está dedicada "A Carla Prina, artiste-peintre, a la charmante compagne de mes plus beaux jours". Referencia a la dedicatoria a Prieto-Moreno figura en NAVARRO, MI, "La esencia de la arquitectura y la voluntad de futuro: Ponti, Sartoris y Zevi", en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, ETSAM, Universidad de Navarra, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, p. 94, nota 93. Las únicas ediciones de los volúmenes segundo (*Ordre et climat nordiques*, 1957) y tercero (*Ordre et climat américains*, 1954) aparecen dedicadas respectivamente: "A Frank Elgar, Georges Pillement et Michel Seuphor, dont j'aime l'esprit méditerranéen" y "A Don José Ensesa Gubert, animateur de S'Agaró et de la Costa Brava, avec ma très grande amitié".

connotaciones ideológicas, la labor impulsada en sus años como Director General de Arquitectura, y en especial en el avance y la transmisión del conocimiento mediante las publicaciones oficiales, fue muy fructífera en el propósito de modificar el tono y los intereses de nuestra arquitectura y su presencia en el escenario internacional. No sabemos que otras razones subyacentes puedan existir, pero es reveladora la expresiva dedicatoria que Alberto Sartoris le hace en la segunda edición revisada del segundo volumen de la *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens* (1957, la primera es de 1948): "A Don Francisco Prieto Moreno y Pardo, Directeur Général de l'Architecture pour l'artiste et pour l'ami dévoué". Lo que sin duda estaba detrás era el apoyo al copioso incremento de la arquitectura española (en gran parte catalana) en la nueva edición de obra tan profusamente ilustrada y amplia difusión internacional⁶⁰.

Víctor Pérez Escolano. Dr. Arquitecto. Catedrático de Historia de la Arquitectura de la ETS Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Ha publicado dos centenares de trabajos resultado de su investigaciones sobre arquitectura de las edades moderna y contemporánea, así como temas urbanos y patrimoniales. Miembro de la Comisión Técnica del Patronato de la Alhambra y Generalife de Granada y del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

LE CORBUSIER LEÍA TEBEOS. BREVES NOTAS SOBRE LAS RELACIONES ENTRE ARQUITECTURA Y NARRATIVA GRÁFICA

Luis Miguel Lus Arana

Indisolublemente ligado a su percepción como producto destinado a un público infantil, el cómic ha evolucionado a lo largo del siglo XX desprovisto de la legitimidad intelectual rápidamente adquirida por otros medios como el cine o la fotografía, y la atención que se le ha dedicado desde la arquitectura lo ha relegado habitualmente a la categoría de mera curiosidad. Pese a ello, los cómics han suscitado y continúan suscitando el interés de la disciplina, siendo objeto, desde su introducción en el espectro cultural y académico en los primeros 60, de un flujo constante de artículos, exposiciones y estudios que lo redescubren periódicamente para su consumo por parte del público arquitectónico general. Sin embargo, este interés no es un fenómeno reciente. Las relaciones entre narrativa gráfica y arquitectura se remontan en realidad al comienzo de la modernidad, que intuía en ella un potencial revisitado por nuevas generaciones de arquitectos interesados en explotar sus posibilidades como herramienta de comunicación, pero también de diseño.

Palabras clave: Töpffer, Archigram, cómics, arquitectura y narrativa gráfica

Keywords: Töpffer, Archigram, comics, architecture and graphic narrative



TOEPFFER PRÉCURSEUR DU CINÉMA 1337

SI LE MOT AVAIT EXISTÉ, TOEPFFER, EN 1830, FUT ÉCRIT EN SOUS-TITRE À SES ALLUMÉS : HISTOIRE DE M. CRÉPIN ; AVENTURES CINÉMATOGRAPHIQUES ; HISTOIRE DE M. PENNIL ; COMÉDIE CINÉMATOGRAPHIQUE ; etc., etc.

Le cinéma est un outil merveilleux qui est fait pour nous procurer tous les enchantements. Les éléments lui appartiennent, l'eau, la terre, l'espace. Point de limites à ses prétentions : l'agencement du monde permet toutes les fabrications. Les lois de la pesanteur ne le gênent pas, ni celles du temps. Avec le « talent », des sensations physiques, profondément troublantes, nous arrachent de notre univers. La distance n'existe plus. Le ciné résout le possible et l'impossible.

Si le public savait comment on fabrique un film, du coup ses exigences se manifesteraient. Le public qui sait comment on fait la bonne cuisine, prétend avoir du plaisir à table ; il prétendrait s'amuser mieux au cinéma qu'au théâtre Cluny.

L'homme a toujours aimé le merveilleux ; les poètes le lui ont décrit. Mais aujourd'hui, le ciné peut du merveilleux plausible, alerte, comme la plus folle rêverie ; il donne la possibilité d'y croire : il vous arrache à la réalité.

Le ciné peut être Gargantua comme il peut être Ali Baba. Mais il peut bien davantage. Après avoir employé les hommes, les paysages, l'air, la mer, il peut, par le dessin animé, montrer les genèses les plus inattendues ; il peut, par des constructions géométriques successives, régler des virtualités impressionnantes, jusqu'ici inconcevables.

La poésie n'est pas dans les mots aux significations perturbées dans lesquels se débattent aujourd'hui les poètes. La poésie est dans le rapport des faits.

Le cinéma nous enseigne à mourir avec ses reconstitutions littéraires, ses épisodes, ses histoires d'amour et d'argent. Charlot qui a triomphé partout le prouve bien. Le ciné ne doit pas se livrer à des reconstitutions réalistes ; Zola était suffisant en imprimé. Il nous torture sur le film.

Rodolphe Toepffer, maître de pension à Genève, au début du siècle passé, a dessiné l'histoire de plusieurs héros, Crépin, Vieux-Bois, Festus, Pensil.

La manière dont il a agencé son dessin et les légendes constitue un véritable film. Les vignettes se succèdent comme les feuillets des petits cinés en carnet qu'on effeuillait il y a vingt ans. Mais son invention cinématographique véritable, c'est sa conception de l'intrigue. Il joue avec des hommes et des femmes, des animaux, avec des sentiments stéréotypés et il s'emporte en des fantaisies folles, passant au delà des réalités possibles et créant un monde plausible dont il a déarticulé les fatales règles. Ses personnages n'ont plus fin, ne sont plus sujets aux petites règlementations quotidiennes, vivent dans l'air, dans l'eau, ne meurent jamais à la suite d'événements fâcheux, mais meurent plus tard quand tout est fini, comme tout le monde, dans leur lit ; leur intelligence n'est plus occupée de multiples pensées simultanées, mais galvanisée sur un seul point : l'intrigue en cours. Ce sont des hommes, c'est nous-mêmes en effigies décevantes. Si Rabelais avait l'esprit énorme, Toepffer l'eût aigé.

Quand je suis au cinéma où je me désespère, je songe à Toepffer. Son dessin, du reste, était exquis, exceptionnel. Il faisait cela pour amuser ses élèves et ne songeait pas qu'il était un grand artiste. Genève, en voyage, de passage à Genève, vit TOEPFFER et ses dessins et il exigea de lui qu'il les publiât.

DE FAYET.

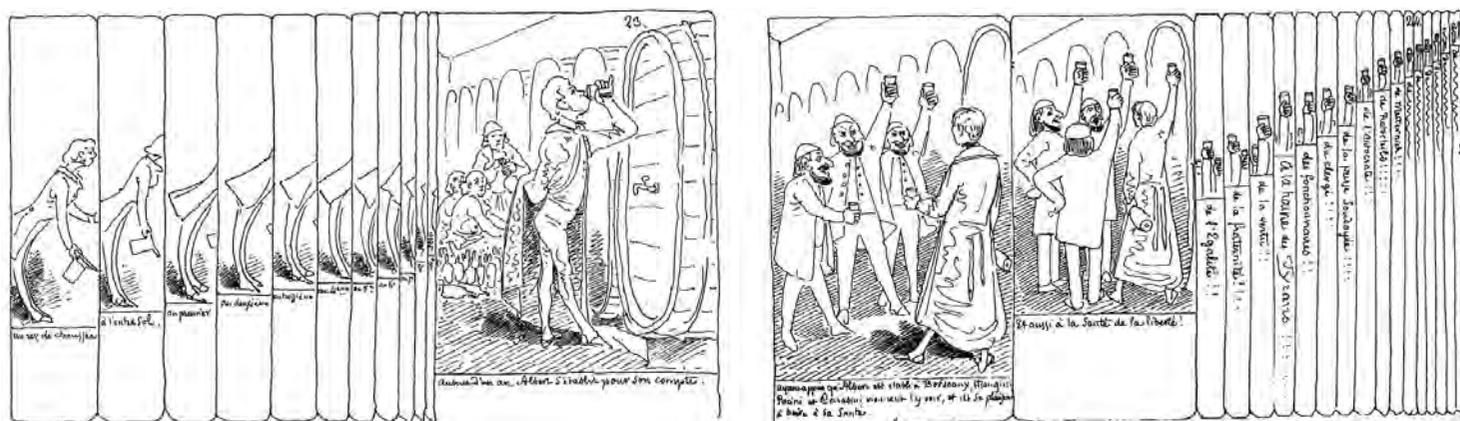
Fig. 1. Le Corbusier (firmando como De Fayet): "Toepffer, précurseur du cinema", primera y segunda página en *L'Esprit Nouveau*, n. 10-11, 1921.

Le Corbusier leía tebeos. O al menos, leyó una forma primitiva de lo que luego serían conocidos como "funnies", "comics", "comic books" o, más recientemente, *graphic novels*, formatos todos ellos amparados bajo el paraguas lingüístico de la narrativa gráfica.

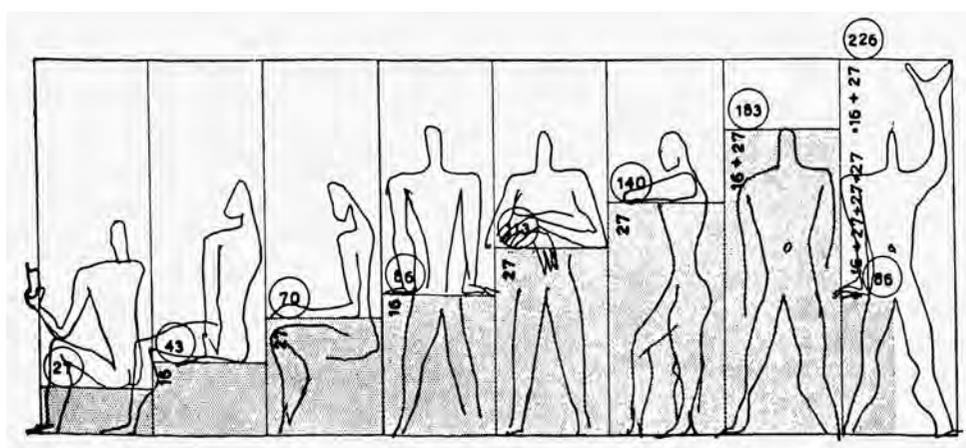
Ciertamente, el cómic era aún inexistente como medio de comunicación de masas durante la infancia de Jeanneret que, nacido en 1887, habría de esperar aún casi una década para que el cómic fuera concebido oficialmente como tal en las páginas de los periódicos estadounidenses¹. Sorprende, por ello, encontrar en un lugar tan inopinado como el número 11-12 de *L'Esprit Nouveau*, fechado en noviembre de 1921, un artículo titulado "Toepffer, précurseur du cinema" (Fig. 1), que, bajo la firma de De Fayet –seudónimo habitualmente compartido por Le Corbusier y Ozenfant–, ofrecía varias páginas con una selección de tiras cómicas de *Monsieur Pencil* –realizado en 1831 y publicado en 1840– y *Le Docteur Festus* (1831/1846), ambas de Rodolphe Töpffer². Esta irrupción del que probablemente sea el primer artículo académico

1. Aunque discutida, la fecha de nacimiento oficial del medio suele fijarse en la aparición de *The Yellow Kid* en 1895 en *The New York World*, de Joseph Pulitzer.

2. "Rodolphe Toepffer, maître de pension à Genève, au début du siècle passé, a dessiné l'histoire de plusieurs héros, Crépin, Vieux-Bois, Festus, Pensil. La manière dont il a agencé son dessin et les légendes constitue un véritable film. Les vignettes se succèdent comme les feuillets des petits cinés en carnet qu'on effeuillait il y a vingt ans. (...) Quand je suis au cinéma où je me désespère, je songe à TOEPFFER. Son dessin, du reste, était exquis, exceptionnel. Il faisait cela pour amuser ses élèves et ne songeait pas qu'il était un grand artiste".



2



3

Fig. 2. Rodolphe Töpffer, *Histoire d'Albert*, Geneva, 1845.

Fig. 3. Le Corbusier, *El Modulor*, Secuencia de proporciones en relación a la altura, New York, Faber and Faber, 1954.

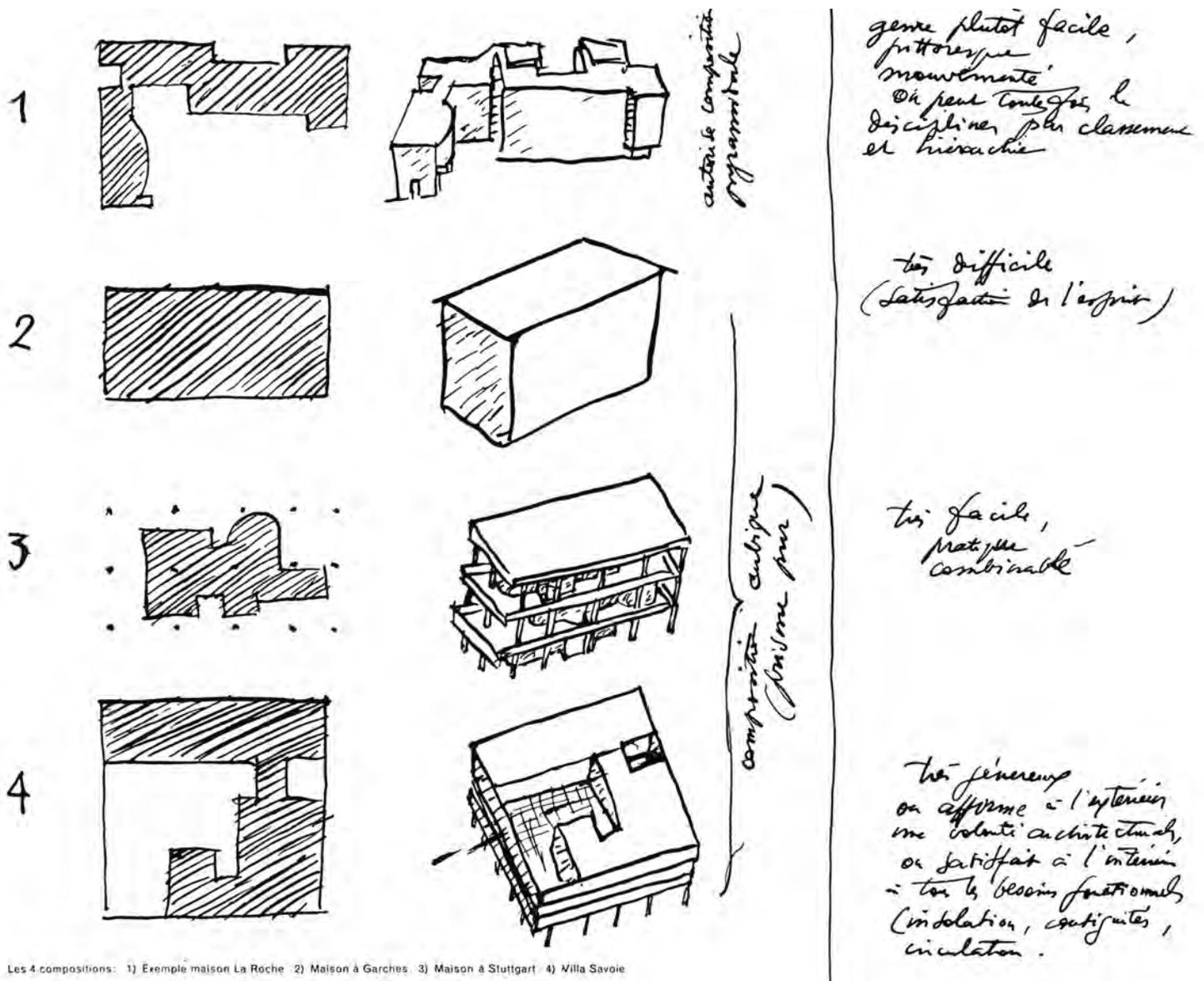
Fig. 4. Le Corbusier, *Las Cuatro Composiciones*, 1929.

dedicado al cómic en una revista de arte y arquitectura³ resulta menos sorprendente si atendemos a la influencia que, como ha señalado Stanislaus Von Moos, Töpffer había tenido en un Jeanneret aún niño. Rodolphe Töpffer había sido un artista y pedagogo suizo, pintor, director de escuela y profesor universitario de literatura, entre cuyas muchas actividades se contó también la publicación de un libro infantil ilustrado, *Voyages en zigzag, ou excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur le revers italien des Alpes*. Fue este un volumen de relativa popularidad entre los infantes suizos en cuyas páginas, dedicadas al descubrimiento de Suiza por los alumnos de un colegio, Von Moos sitúa el nacimiento de la pasión viajera del joven Jeanneret, ligada a su fascinación por el dibujo⁴.

Este interés de Le Corbusier por Töpffer iría sin embargo más allá de las obsesiones por unas primeras lecturas infantiles. Y es que, al margen de sus actividades docentes y pedagógicas, el maestro ginebrino ha pasado a la historia primera y principalmente como el padre suizo del cómic moderno. Töpffer estableció en sus tempranas "historias en estampas" gran parte de los mecanismos que definirían después el medio, atrayendo la atención de intelectuales como Goethe, que sería indirectamente pero en gran medida responsable de su publicación en 1831⁵ (Fig. 2). Esta otra faceta es sin duda la que haría que la fascinación de Le Corbusier por Töpffer perviviera y se desarrollara más allá de su temprana influencia como ilustrador, como confirmaría él mismo en una carta a August Klipstein de 1911. En ella, Jeanneret solicita a Klipstein que le envíe otro más de los libros-cómic del suizo, *Les aventures de Monsieur Vieux-Bois*, al tiempo que explica que en él puede encontrarse "un Busch, francés o latino, y sobre todo un precursor como dibujante", para terminar afirmando: "Me encantaría realizar una tesis doctoral sobre Töpffer"⁶. Le Corbusier antecedió así un interés que el mundo del arte —salvando el ejemplo de Goethe— mostraría en las décadas siguientes por la narrativa gráfica, de la que demostraba tener un conocimiento más que casual con su referencia a Wilhelm Busch (1832-1908), caricaturista, pintor y poeta alemán conocido por sus poemas ilustrados, pero sobre todo por ser el creador de las primitivas historietas de *Max und Moritz* (1865).

3. En esta misma época, el cineasta Jean Choux dedicó tres artículos en la revista *La Suisse* a Töpffer y su relación con el cine (el primero de ellos del 23 de agosto de 1920), coincidiendo con la aparición de un temprano film de animación basado en "Histoire de Monsieur Vieux-Bois" (todos ellos pueden consultarse en EDERA, Bruno, *Histoire du cinéma d'animation suisse*, Lausanne, 1978). Este precedente ayuda a explicar la aparición del artículo de Le Corbusier, y es una buena ilustración de la falta de prejuicios con que el tema era abordado en esta época de protomodernidad.

4. Ver "Voyages en Zigzag", en: RÜEGG, Arthur; VON MOOS, Stanislaus (eds.), *Le Corbusier Before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*, Yale University Press, New Haven, c2002.

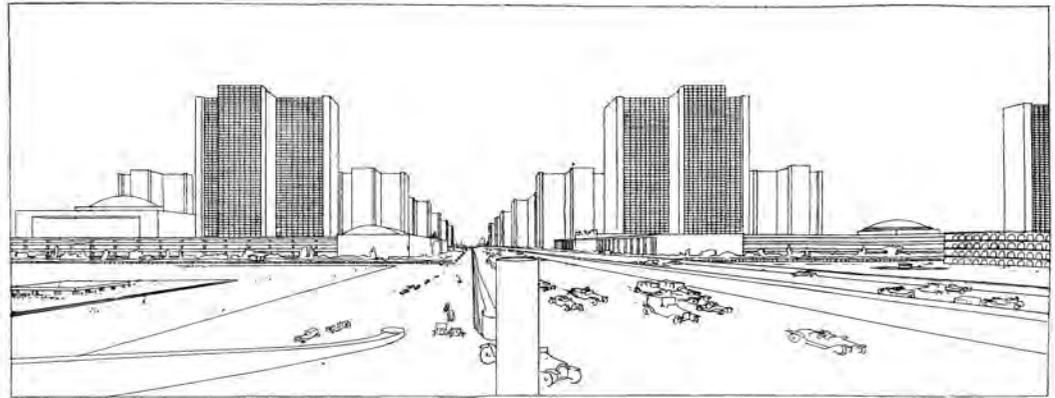


4

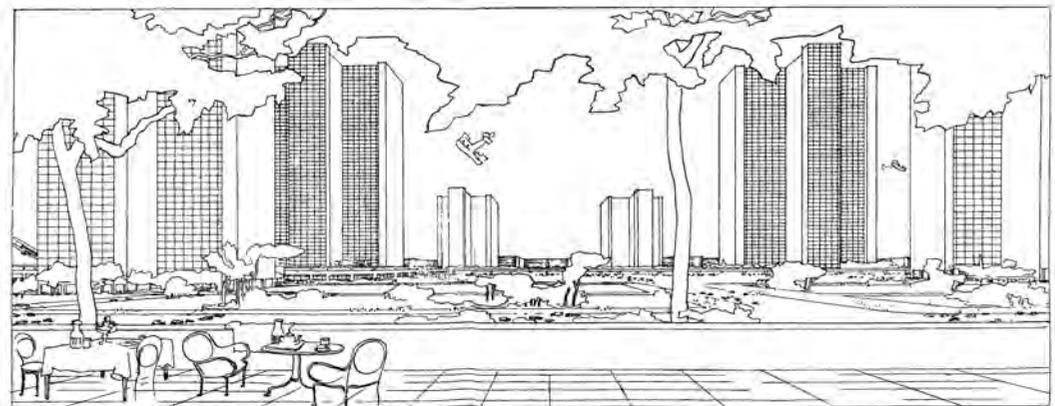
En este contexto, no resulta sorprendente que Le Corbusier se sirviera sin pudor de los mecanismos de la narrativa gráfica en diferentes ocasiones durante la publicación de *L'Esprit Nouveau*. Von Moos pone como ejemplo de esto la secuencia que ilustra el artículo *Classement et Choix* (*LEN*, n. 21, 1925), que ofrecía al lector una degustación de imágenes en cascada dispuestas en una serie de viñetas con textos en el lateral, siguiendo una estrategia de organización del discurso por medio de secuencias de texto e imagen que sería característica de la metodología Corbusiana. Este mismo método narrativo es la que utilizaría, por ejemplo, en su archiconocida explicación de las cuatro composiciones (1929) (Fig. 4); pero la superposición con Töpffer –y con el cómic posterior– resulta aún más notable, sin salir del ámbito de *L'Esprit Nouveau*, en la presentación de la *Ville Contemporaine* que haría en el número 28 de la revista (Fig. 5). En ella, la ciudad se mostraba en una secuencia de viñetas panorámicas con textos de apoyo que se desarrollaba en la más estricta tradición de las "broadsheets" del XIX en las que se habían gestado las historias dibujadas de Busch, y que no habrían desentonado en un (posterior) álbum de *Tintín*. La utilización de imágenes encerradas en viñetas podía hallarse ya, en cualquier caso, en las figuras realizadas junto con Ozenfant para el ensayo "Sur la Plastique", publicado en el primer número de la revista (*LEN*, n. 1, 1920, pp. 38-48), y muy cercanas a la sensibilidad del posterior y más conocido *Les Mots et Les Images* que René Magritte incluyó en *La Révolution surréaliste* (n. 12, 15 diciembre 1929). Estas y otras adyacencias ilustran el desprejuiciado interés que las nuevas formas de narrativa visual despertaban en los artistas, y

5. El interés de Goethe aparece reflejado en varias cartas intercambiadas entre Frédéric Soret y Töpffer, en las que éste explicaba la fascinación del ya anciano escritor por las recopilaciones de tiras que había recibido, en claro contraste, por cierto, con el nulo interés que había mostrado por los dos tomos de *Voyages en zigzag* que Töpffer le había enviado también. Recogidas (en traducción al inglés) en cf. Johan Wolfgang von Goethe, *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*, George Bell & Sons, London, 1874). Por otra parte, Goethe no fue el único mito literario interesado en Töpffer. León Tolstói, también citó uno de los trabajos en prosa más populares del suizo, "My Uncle's Library," como una temprana inspiración. (Ver TROYAT, Henri, *Tolstoy*, Doubleday, Garden City, N.Y., 1967, p. 95).

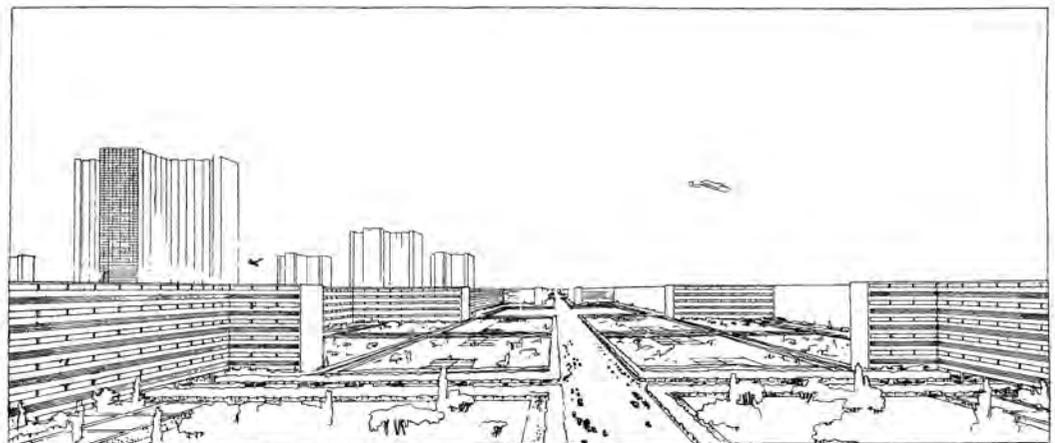
6. "A propos, faites venir ce livre-ci: les aventures de Monsieur Vieux-Bois (édité à Genève). Vous pouvez voir là un Busch français, latin, et surtout un précurseur comme dessinateur. Je ferai volontiers une thèse de doctorat sur Töpffer" (FLC E 26-145. Extraído de Von Moos, op. cit.). En su inventario «Catalogue de la bibliothèque Le Corbusier avant 1930» (Paris, febrero 1970), Paul V. Turner lista dos libros de Töpffer: *Le Docteur Festus* (Paris, s.d.) y *Voyage à la Grande Chartreuse* (Genève, 1920).



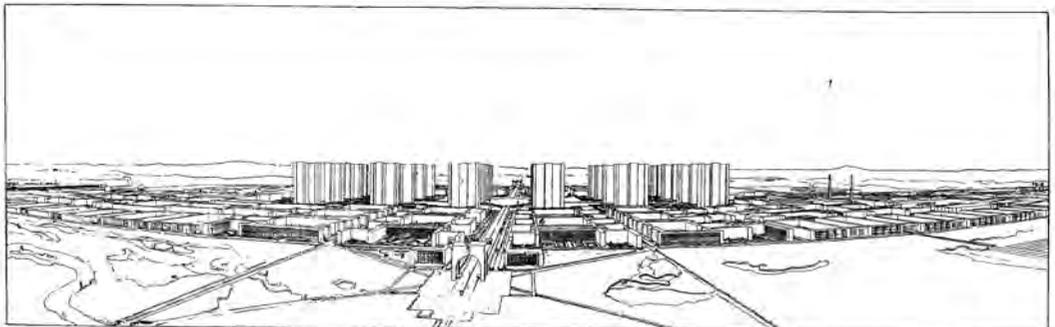
Une ville contemporaine : la Cité, vue de l'extrême de grande traversée. A gauche et à droite les places des Services Publics. Plus au fond, les musées et universités. On voit l'ensemble des gratte-ciel larges de lumière et d'air.



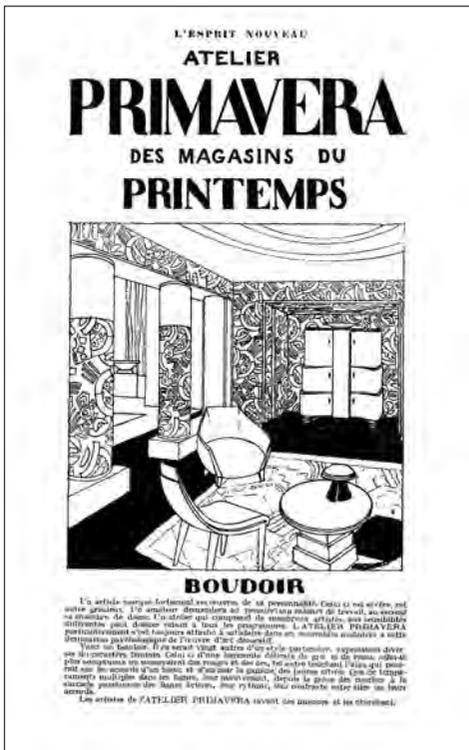
Une ville contemporaine : Le centre de la Cité vu de la terrasse d'un des cafés à gradins qui forment la place de la gare. On voit la gare entre les deux gratte-ciel de gauche, peu élevée au-dessus du sol. Sortant de la gare, on voit l'aéroport. Bien à droite vers le Jardin. À gauche, dans l'axe au centre même de la ville, l'un la déesse et le capitaine « et les plus fortes ». l'espace est numéroté par les routes. Les terrasses des cafés à gradins dessinent les boulevards fréquentés. Les théâtres, salles publiques etc., sont dans les espaces entre les gratte-ciel, au milieu des arbres.



Une ville contemporaine. Une rue qui traverse un bâtiment à rebords (à double étage). Les rebords fournissent une sensation architecturale positive qui nous porte loin des rues en corridors. Chaque bâtiment d'appartement (et sur les deux faces) donne sur des parcs.



Une ville contemporaine : Vue en perspective dynamique de la Cité entourée de la zone assurée de protection (parcs, forêts).



6



7



8

muy notablemente en los surrealistas tan queridos por Le Corbusier. Tanto Dalí (1935) como Picasso (*Sueño y Mentira de Franco*, 1937) experimentaron puntualmente con la imagen secuencial. André Bretón utilizó los bocadillos o *speech balloons* en su ilustración *Tragic, In the Manner of Comics*, de 1943, y todos ellos fueron muy conscientes de la existencia y el valor de los "funnies", a los que fueron aficionados: por Gertrude Stein sabemos que Picasso era un lector asiduo de los *Katzenjammer Kids*, de Rudolph Dirks –fuertemente inspirados, precisamente, en los *Max und Moritz* de Busch–, que el también surrealista George Grosz mencionaba como una influencia muy real en su propio trabajo; Joan Miró y Willem de Kooning fueron grandes fans del *Krazy Kat* de George Herriman⁸, y el propio Breton se contaría, ya entrados los años 60, entre los admiradores de la *Barbarella* de Jean-Claude Forest⁹.

En el caso de Le Corbusier, una vez conocida su admiración por Töpffer resulta difícil no ver la sombra de este último en la evolución del dibujo del joven Jeanneret desde el acercamiento más pictórico aprendido de L'Eplattenier hacia –utilizando el ya clásico término acuñado por Joost Swarte– una *ligne claire* mucho más cercana a la plasticidad del *cartoon*. La selección de apuntes de viaje reproducidos por Von Moos en *Voyages en Zigzag*, y por Beatriz Colomina en "Le Corbusier and Photography" (*Assemblage*, n. 4, pp. 7-23), muestran a un Jeanneret cuya pasión por la fotografía iría dando paso a un interés cada vez mayor por la síntesis del dibujo lineal, a un dibujante que calca fotografías y las reduce a unos pocos trazos como Töpffer haría en sus tiras, o en sus caricaturescos estudios de fisionomía. La mano del pedagogo suizo planea tras el característico estilo gráfico desmañado y evocador que acompañará a Le Corbusier a lo largo de su carrera: un grafismo que rehúye tanto lo fotográfico como la perfección del dibujo técnico en búsqueda de la fluidez y la capacidad de transmisión del mensaje que encontraba en las *histoires en estampes* de aquel, y que en algunas ilustraciones de *L'Esprit Nouveau* se solapa de forma casi literal con el trabajo posterior de autores francobelgas como Hergé, Swarte o Chaland¹⁰ (Figs. 6, 7, 8).

El momento más singular de utilización de la narrativa gráfica por Le Corbusier sería, en cualquier caso, la conocida *Lettre a Madame Meyer* (1925) que Bruno Reichlin introdujo en la discusión de su seminal "Jeanneret-Le Corbusier, Painter /Architect"¹¹. Aquí, Reichlin se refería a la relación que existe entre las exploraciones del Jeanneret pintor y la evolución en la arquitectura de Le Corbusier desde la *promenade architecturale* de sus inicios al *enjambment* (la interpenetración espacial) que comienza a predominar en sus proyectos a partir de los años 20, y que Reichlin identifica con las ambigüedades espaciales de la pintura purista. En este contexto, la

Fig. 5. Le Corbusier: Presentación secuencial de "Une Ville Contemporaine" en *L'Esprit Nouveau*, n. 28, 1922.

Figs. 6, 7, 8. "Atelier Primavera des Magasins du Printemps: Boudoir" (*L'Esprit Nouveau*, n. 27, 1922) y "Cabinet de Travail" (*L'Esprit Nouveau*, n. 28, 1922) y la ligne claire franco-belga de la arquitectura de Hergé en *Tintin en Amérique* (Versión revisada de 1955. Publicado por primera vez en *Le Petit Vingtième*, 1931-32).

7. Publicados por primera vez en 1897 en *American Humorist*, el suplemento dominical del *New York Journal*, *The Katzenjammer Kids* fue una de las primeras tiras cómicas en incorporar globos de texto. La influencia de *The Katzenjammer Kids* en Picasso fue descrita por Gertrude Stein en su libro *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933).

8. "En los primeros años del siglo pasado, Picasso compartía un pequeño ritual con Gertrude Stein. Después de recibir su correo de Estados Unidos, Stein visitaba a Picasso y le leía las tiras dominicales de cómic. Está documentado que una de sus 'funnies' favoritas era *Krazy Kat* de George Herriman. Cuando Herriman murió en 1944, Walt Disney lo describió como "una fuente de inspiración para miles de artistas". (...) Además de creadores del entretenimiento popular, como Disney y Frank Capra, Herriman también tenía un club selecto de la alta cultura que incluía a escritores como E.E. Cummings y Umberto Eco, y a pintores como Joan Miró y Willem de Kooning". HEER, Jeet, "Krazy Kat reprinted by Fantagraphics", *National Post*, 13 de Abril de 2002. Traducción de Pepo Pérez.

9. En FOREST, Jean Claude: "Ma vie, mon oeuvre, en douze pages, pour en finir avec cet épisode et passer a autre chose", *A Suivre*, n. 73, enero de 1984, pp. 45-56, el creador de *Barbarella* menciona el interés de Breton en el cómic tras su publicación en álbum por Losfeld en 1964.

10. Me refiero a ilustraciones "de línea clara" como "Boudoir" (LEN 27) o "Cabinet de Travail" (LEN 28).

11. Ver REICHLIN, Bruno, "Jeanneret/Le Corbusier, Painter-Architect", Blau, E.; TROY, N. J. (eds.), *Architecture and Cubism*, Canadian Centre for Architecture, MIT Press, Cambridge, Mass, Montreal, 1997.

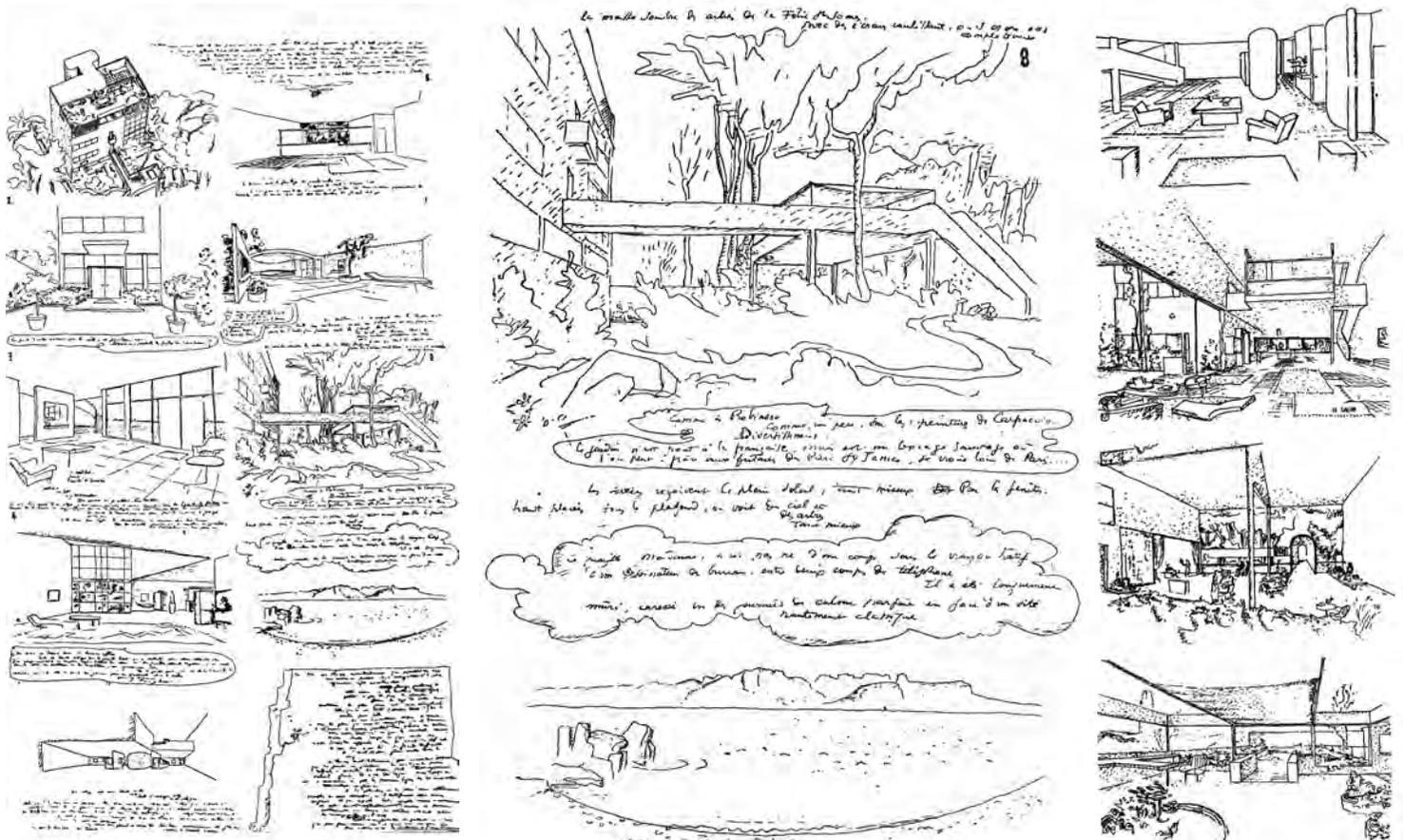


Fig. 9. Le Corbusier: Lettre a Madame Meyer (1925), documento original y extracto, junto con otras vistas complementarias.

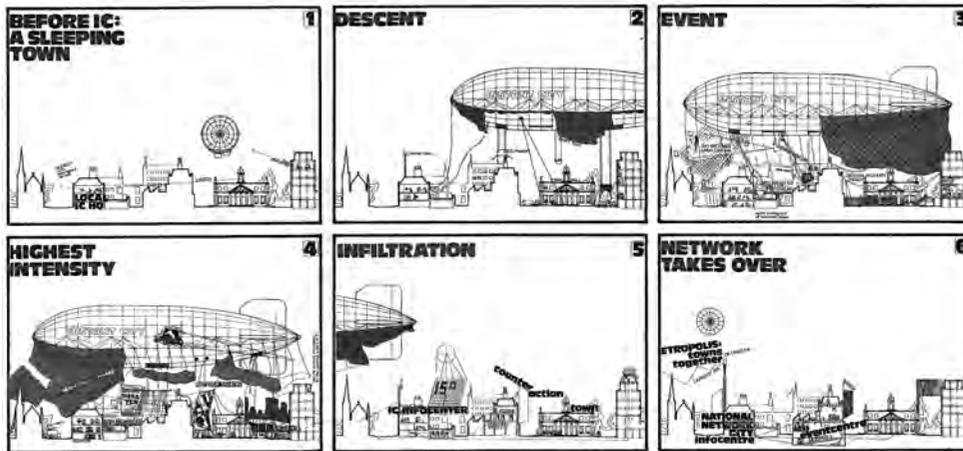
carta, una especie de *storyboard* anotado con globos de texto que Le Corbusier envió a su cliente para explicarle las ideas que tenía para el proyecto, resulta particularmente significativa para nuestra discusión, mostrándonos a un arquitecto que encontraba en la espacialidad generada por la narrativa gráfica una forma de "extender las perspectivas hasta el punto de abarcar un itinerario completo"¹² (Fig. 9). Como las pinturas puristas, también la secuencia espacial del cómic es un mecanismo que se activa al posarse la mirada sobre él, que parece mutar y moverse en virtud del tiempo contenido/condensado en sus imágenes. No sorprende, por ello, que Le Corbusier hallara en él un artificio particularmente útil en su exploración temporal de un espacio arquitectónico crecientemente concebido como continuo, como pone de relieve el hecho de que quisiera identificar a Töpffer como precursor del cine, un medio mucho más legitimado en el que también estaría particularmente interesado. El *montage* espacial de la página permitía a Jeanneret superar, en este sentido, una de las limitaciones del montaje cinematográfico: la univocidad lineal del tiempo. Frente a la secuencialidad sustitutiva de la imagen en movimiento, la imagen narrada le ofrecía la posibilidad de capturar la simultaneidad y la multiplicidad de la experiencia espacial hacia la que se encaminaba su arquitectura.

EL PAISAJE DE LA PÁGINA:

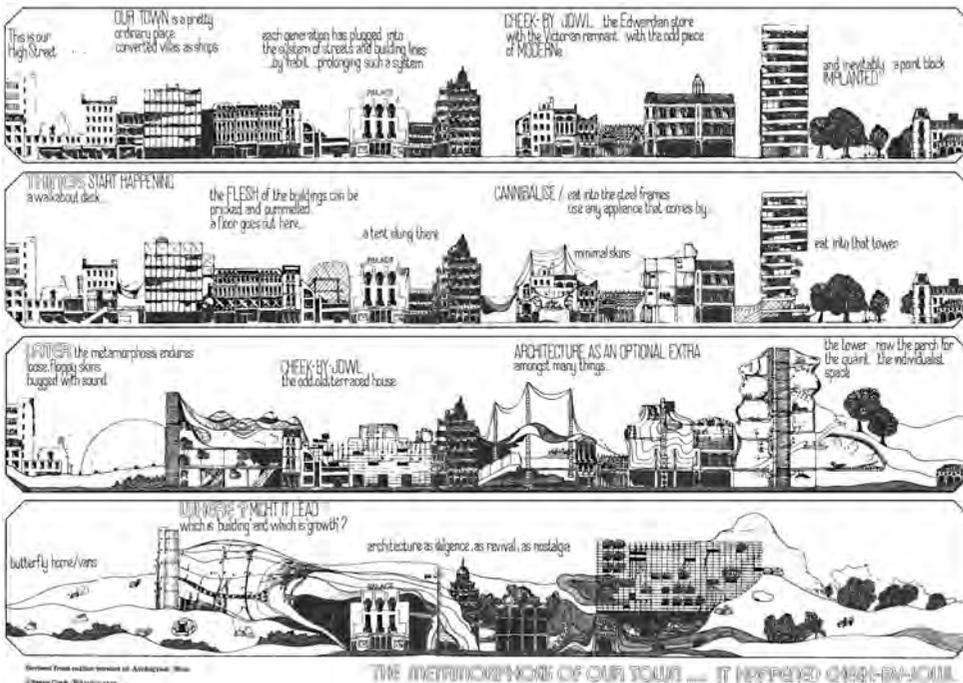
[LANDSCAPES ON THE PAGE, LANDSCAPES IN THE PAGE]

Este temprano interés de Le Corbusier por el medio, desaparecido una vez el Movimiento Moderno pasará de *avant-garde* a *establishment* (abandonando forzosamente la transgresión y cualquier relación con elementos situados en el límite de la legitimidad intelectual), retornaría a la arquitectura en los años 60, momento en que los movimientos contraculturales que anunciaban la postmodernidad en Europa comenzaron a romper las fronteras entre "hi" y "low". Los años 60 vieron la creación en Francia de las primeras sociedades dedicadas al estudio de la *bande dessinée* y la elevación del cómic, con la publicación en 1964 de "Apocalípticos e Integrados", de Umberto Eco, a la categoría objeto de estudio académico. En lo arquitectónico, este papel recuperador correspondería indiscutiblemente a *Archigram*, que con la publicación en mayo de ese mismo año de *Amazing Archigram 4: Zoom Issue* (Fig. 10) reclamaría la atención de la dis-

12. "(...) perspectives extended to the point of taking in an entire itinerary. They presuppose movable points of view, cavalier perspectives, and rapid zoom shots, from panoramic view to close-up of plan. Explanatory cartoonlike "bubbles" are inserted to avoid breaking the optical continuity that the drawings suggest (...)". REICHLIN, B., op. cit., p. 203.



11



12

ciplina hacia el cómic, un medio que pronto comenzaría a aparecer en otros lugares, como la retrospectiva sobre las interferencias entre arquitectura y ciencia ficción "Science Fiction", organizada por Harald Szeemann en 1967, o el artículo de Paul Virilio "L'Architettura dans la bande dessinée" (*Art et Création*, 1968)¹³.

Ciertamente "Space Probe", el collage de cuatro páginas realizado por Warren Chalk, así como la portada del número, que emulaba la de un *comic book*, fueron en gran medida responsables del carácter revulsivo del panorama arquitectónico del número, a su vez principal responsable de situar al grupo en el panorama internacional. En él *Archigram* reclamaba, siguiendo a Banham y al *Independent Group*, la necesidad de una "architecture autre" que fuera capaz de captar las propiedades del "objeto-movimiento", unas cualidades que ellos encontraban en los cómics, y ni siquiera en productos "de autor", como Barbarella, sino en el muy poco sofisticado *comic pulp*, cuya imaginaria y lenguaje gráfico-formal¹⁴ redescubrieron para una generación de arquitectos hambrienta de formas nuevas. Pero más allá de la imaginaria, *Archigram* también se apropiaría de los mecanismos que la narrativa gráfica ofrecía para representar arquitecturas particularmente narrativas, procesos arquitectónicos cuya concepción nacía aparejada a su representación con unos códigos propios de la narración gráfica: *Instant City* (1969) (Fig. 11), o *Metamorphosis of an English town* (1970) (Fig. 12) y *Addox Strip* (1971), ambas de Peter Cook, eran proyectos nacidos en el marco del dibujo y la secuencia cuyas cualidades aparecían



10

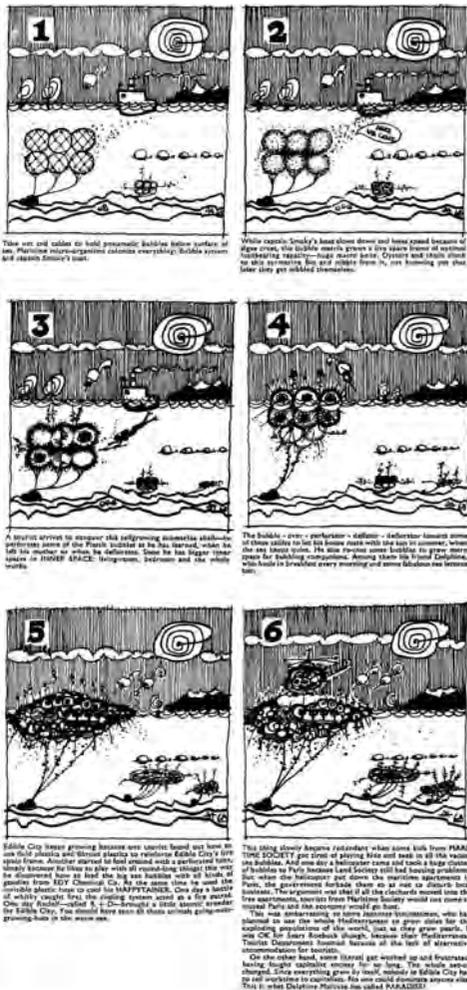
Fig. 10. *Archigram*, *Amazing Archigram 4*, Zoom Issue, Mayo de 1964. Portada y primera página de *Space Probe!*, ambas de Warren Chalk.

Fig. 11. *Archigram*, *Instant City: Effects on a typical English Town* (1969-70).

Fig. 12. Peter Cook. *The Metamorphosis of an English Town*. Publicado en COOK, Peter, *Archigram*, Praeger Publishers, New York, 1973. Primera versión publicada como "It Happened Cheek by Jowl" (*Archigram 9*, 1970).

13. Kunsthalle (Berna), 8 de julio al 17 de septiembre de 1967 / Musée des arts décoratifs (París), 28 de noviembre al 26 de febrero de 1968. Reseña en *Architecture D'Aujourd'hui*, n. 133, 1967.

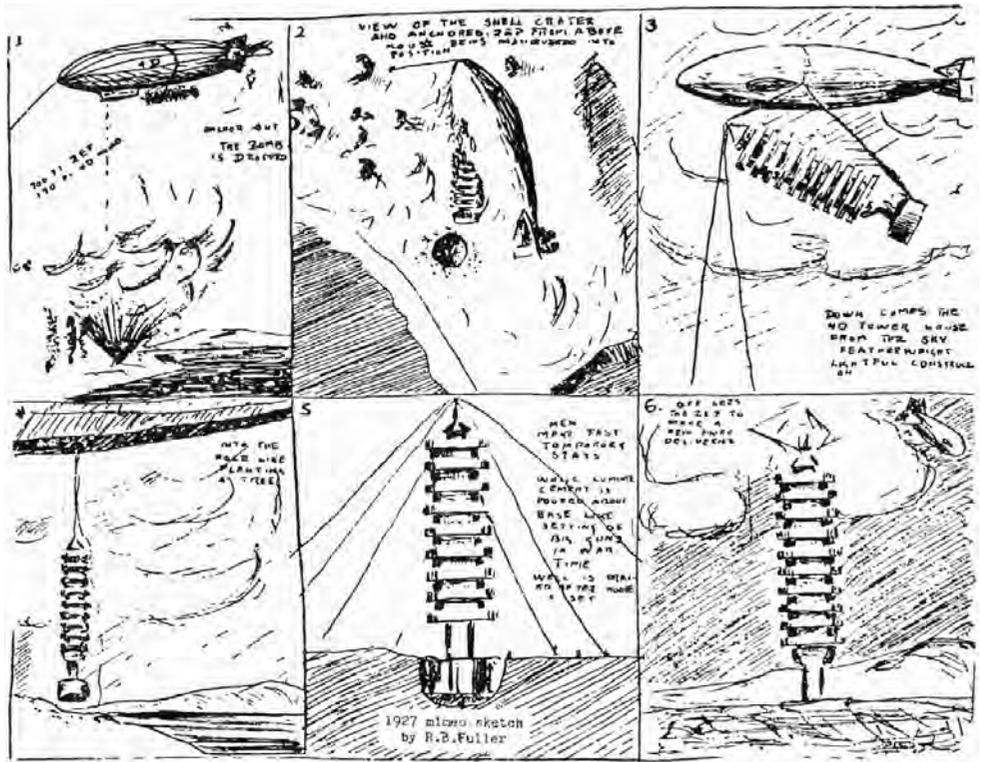
14. Es significativa, por ejemplo, la adyacencia entre la imaginaria mecánica y arquitectónica de los cómics de Jack Kirby (profusamente utilizados en la confección de *Space Probe!*), y la *Walking City* de Ron Herron.



13

Fig. 13. Rudolph Doernach: Provolution (1969).

Fig. 14. Richard Buckminster Fuller: Projected Delivery by Zeppelin of Planned 10-Deck, Wire Wheel, 4-D Tower Apartment (4D Timelock, 1928).



14

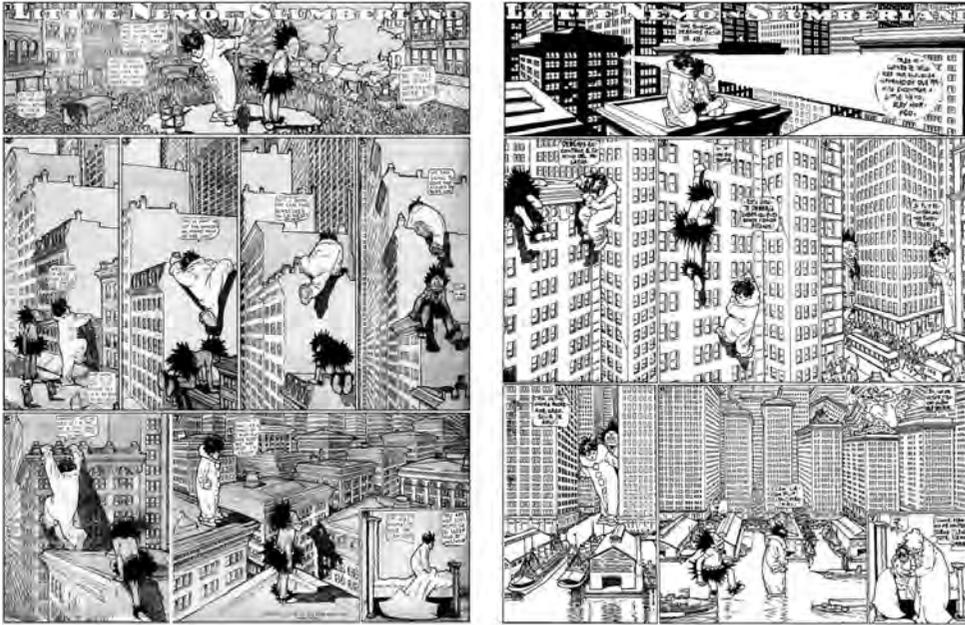
inextricablemente unidas a este entorno. El mundo de las viñetas aportaba un ecosistema de "suspensión de la incredulidad" donde los proyectos se integraban en la realidad ficticia del dibujo sin discordancia aparente, lo que explica la querencia por el lenguaje del cómic que podemos encontrar de manera muy notable en la arquitectura utópica de los 60, como son los casos de Rudolph Doernach (*Provolution*, 1969), (Fig. 13) *Superstudio*, o *Archizoom*, pero que puede rastrearse hasta visionarios de principio de siglo como Richard Buckminster Fuller, que en 1927 ya utilizaba la narrativa secuencial para "narrar" el proceso de colocación de sus *4-D Tower Apartments* en un "mini-cómic" de seis viñetas¹⁵ (Fig. 14).

Y esta simbiosis ha funcionado en ambas direcciones. En sentido contrario, las cualidades intrínsecas para la exploración y representación del espacio ofrecidas por la narrativa gráfica también se han visto reflejadas en una constante atención del medio y sus autores hacia la arquitectura y el espacio arquitectónico. Ya en los inicios del medio, autores como Frank O. King, Cliff Sterrett o Winsor McCay mostraron un particular interés en las posibilidades del espacio en viñetas. Sterrett, que dibujaría la seminal pero no excesivamente popular *Polly and Her Pals* entre 1912 y 1958, incluiría en sus tiras constantes incursiones en el espacio cubista, experimentando a través de la espacialidad secuencial del cómic con las mismas desconstrucciones geométricas del espacio tridimensional que podían encontrarse en el trabajo de Picasso, o de Hermann Warm en *Caligary*. Frank King, por su parte, compondría algunos de los primeros y más vívidos ejemplos de las particulares posibilidades de la *espacialización del tiempo* (retomando a Panofsky¹⁶) ofrecido por la página de cómic para representar el espacio arquitectónico. En las páginas dominicales de su longeva *Gasoline Alley* (1918), King jugaría a transformar el fondo de la página en un único espacio (Fig. 15), generalmente representado en vista axonométrica, en el que la regular retícula de viñetas se superponía para segregar los diferentes momentos en la exploración de este espacio por parte de los personajes. Especialmente elocuente resulta en este sentido la serie de planchas publicadas entre marzo y abril de 1934 en la que la serie documentaba las diferentes etapas de la construcción de una casa.

La más apabullantemente espectacular ilustración de las posibilidades del medio sería, en cualquier caso, la paradójicamente anterior *Little Nemo in Slumberland* (1905-1914), en cuyas planchas Winsor McCay, uno de los padres del medio, así como pionero de la animación, a menudo exorcizaría sus fantasmas arquitectónicos en la forma de elaboradas escenografías urbanas. Epítome de estas sería una secuencia de páginas dominicales, realizada en 1907 (Fig.

15. Projected Delivery by Zeppelin of Planned 10-Deck, Wire Wheel, 4-D Tower Apartment. Mimeo-sketch of Buckminster Fuller. Publicado por vez primera de forma privada en FULLER, Richard B., *4D Timelock*, Biotechnic Press, Chicago: Illinois, 1928; 200 copias. Reimpreso por Lama Foundation, Albuquerque, New Mexico, 1972.

16. La expresión fue acuñada por Panofsky, para hablar del cine, en "On Movies," *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, June 1936, pp. 5-15. En el mismo artículo, habla del cómic como "una importante fuente del arte cinematográfico", si bien en el mismo grupo incluye "las malas pinturas y postales decimonónicas (o las figuras de cera à la Madame Tussaud's)".



16

16), en las que McCay paseaba a sus personajes por una hiperbólica Manhattan cuya forma vertical era aún más exacerbada por la articulación de los diferentes instantes-imágenes en la página. Aquí, la disposición de los diferentes momentos en el sistema artrológico de la página de cómic, la cohabitación (según terminología de Thierry Groensteen) en una secuencia *in praesentia*, permitía realmente a las perspectivas, retomando las palabras de Reichlin, "extenderse hasta el punto de contener un itinerario completo". Coaligando "múltiples puntos de vista", la página recreaba la percepción espaciotemporal de la ciudad moderna, una experiencia panóptica y caleidoscópica, con una experiencia del espacio en el tiempo definida tanto por la *secuencialidad* como por la *simultaneidad*. Así, proponiendo articulación en lugar de colisión, el sencillo sistema planteado por McCay permitía resolver el problema de la percepción del espacio urbano que los artistas de los años 20 (pienso en Hannah Höch y Paul Citroën, pero también en Grosz y tantos otros) trataron de capturar en el *collage*. Compatibilizando la autonomía de los espacios contenidos en las viñetas con la generación de un "supraespacio" las planchas de *Little Nemo* generaban una visión hiperurbana, un espacio que envolvía al espectador (mucho más aún en su original tamaño de tabloide) alumbrado en el espacio intersticial entre viñetas, que posibilitaba la articulación de los momentos en una secuencia lógica, pero también el *enjambment* Corbusiano.

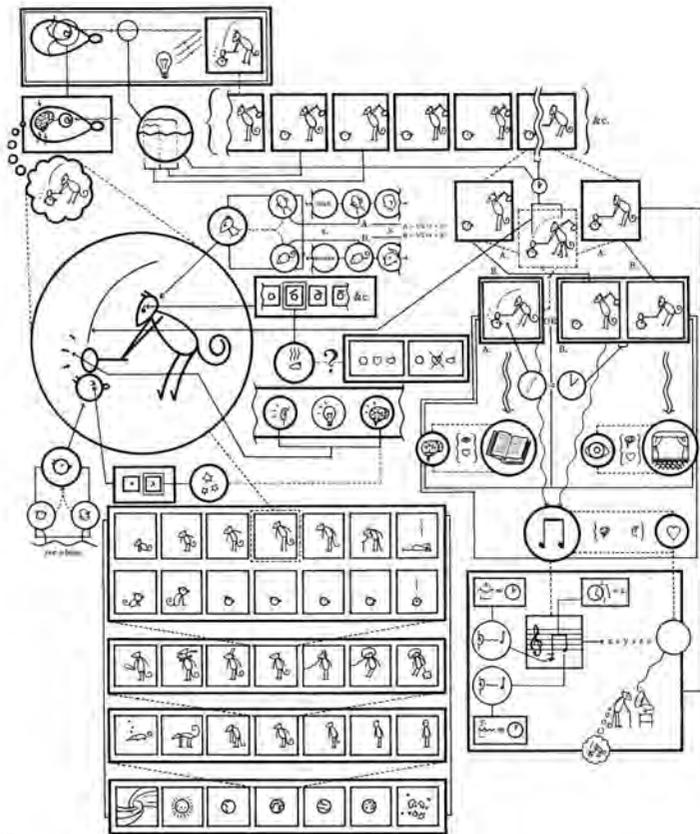
Esta particular sinergia entre cómic y arquitectura es algo que se ha mantenido latente a lo largo de la historia del medio, cobrando –no muy sorprendentemente– un renovado protagonismo a partir del comienzo de la *intelectualización* de éste en los años 60. El cómic de vanguardia ha sido, en este sentido, especialmente proclive a forzar las posibilidades en la representación y paralela soliviantación del espacio arquitectónico, a menudo explotando la adyacencia estructural entre la arquitectura y la página de cómic como sistemas articuladores de espacios-momentos. La espacialización del tiempo es la base del trabajo de autores contemporáneos como Chris Ware (Figs. 17, 18) o Lewis Trondheim, que juegan con la condición de la arquitectura de la página como una *topología* del tiempo: un sistema que permite la percepción visual de la cadencia temporal como un todo. Y así, escapando de la univocidad secuencial de la percepción espaciotemporal cinematográfica, producen historietas diagramáticas, donde cada viñeta-momento está rodeada por una matriz de otras viñetas que narran momentos intermedios, excursos alternativos o puntos de vista complementarios. En un plano paralelo se sitúan otros experimentos que explotan las paradojas derivadas de la representación bidimensional de un espacio tridimensional, como las narrativas 3D de Patrice Killoffer en *OuBaPo* (Fig. 19), los trabajos de Víctor Moscoso en *Zap Comix* (Fig. 20), o las obscenas intersecciones de Shintaro Kago, ejercicios que juegan a subvertir las convenciones estructurales de la narrativa gráfica para generar metaespacios surgidos de las ambigüedades de la dualidad fondo-figura y plano-volumen en la "tridimensionalización" de la estructura de la página.



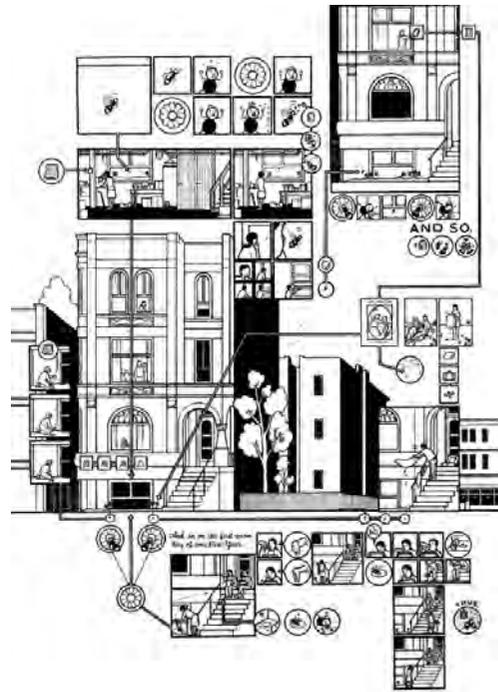
15

Fig. 15. Frank O. King, La construcción de una casa. Documentada en varias planchas dominicales de *Gasoline Alley* (marzo-abril de 1934).

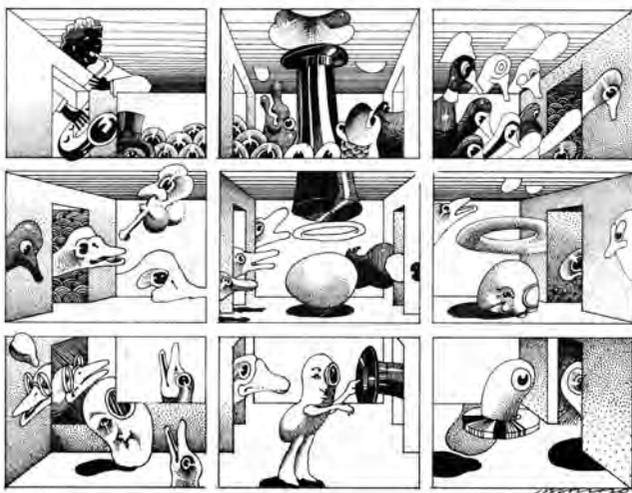
Fig. 16. La Manhattan hiperbólica de Winsor McCay en *Little Nemo in Slumberland* (planchas del 22 y 29 de septiembre de 1907).



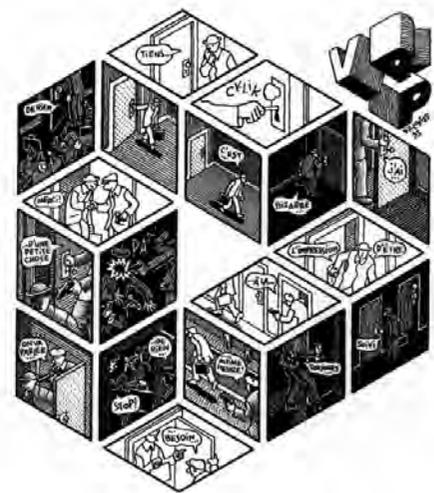
17



18



19



20

PALABRAS E IMÁGENES: *BUILDING STORIES*

Es cierto que estas profundidades exploratorias han estado más presentes en el trabajo de los dibujantes que en el tablero de los arquitectos. Pasada la euforia transcultural de los 60, el estudio de las relaciones entre arquitectura y narrativa gráfica ha ganado terreno principalmente en lo académico, donde la exposición "Attention Travaux! Architectures de Bande Dessinée", organizada en 1985 por el *Institut Français d'Architecture*, abrió la puerta a las exploraciones monográficas de la presencia de la arquitectura y la ciudad en el cómic, dando origen a un número creciente de exposiciones y artículos que se ha visto incrementado de manera especialmente notable en las últimas décadas, de forma paralela a la recuperación del medio que ha tenido lugar en la cultura visual general. Este incremento también se ha producido en lo relativo a la presencia de la narrativa gráfica en la acción disciplinar, si bien de manera aún más dispersa. Más allá de *Archigram*, Doernach, o de los anuncios para la silla AEO que *Archizoom Associati* realizaron en colaboración con Cassina en 1975, la narrativa secuencial aparece en general en ejercicios aislados de profesionales particularmente interesados en la representación, como es el caso de juegos metalingüísticos como los de *Morphosis* en su secuencia de secciones para la Lawrence Residence (1985), o el *2-4-6-8 House construction kit* (1978).

Más frecuente ha sido el uso del cómic *per se*, aparejado generalmente a su carácter transgresor, utilizado por agentes tan mediáticos como Rem Koolhaas en su *SMLXL* (010 Publishers, 1995), donde, entre imágenes recortadas de *baseball manga*, incluyó un cómic de 8 páginas, *Byzantium*, que ilustraba las difíciles negociaciones llevadas a cabo durante el diseño y construcción del edificio homónimo en Amsterdam (1985-91)¹⁷. En esta misma línea pueden situarse en las colaboraciones de Jean Nouvel en su *Louisiana Manifesto* (Louisiana Museum, Dinamarca, 2005), donde la sección *Dreams for the City* presentaba trabajos de la oficina ilustrados por diferentes dibujantes de cómic, como el nada políticamente correcto Tanino Liberatore, creador en los 80 del ultraviolento *Ranxerox*. Y no son las únicas: Norman Foster, que en reiteradas ocasiones ha reconocido la influencia que los cómics de *Dan Dare* tuvieron en su orientación tecnologista (y en la de toda una generación de arquitectos e intelectuales), encargó en 1983 a John Batchelor, legendario artista de *Eagle*, una axonometría seccionada, realizada en el estilo de las que ocupaban las páginas centrales de la revista, del *Renault Distribution Centre* para su publicación en *The Architectural Review*¹⁸. Tampoco era la primera vez que Foster recurría al cómic: en 1975 había contratado a Frank Dickens, autor de la popular tira cómica *Bristow*, para dibujar una serie de viñetas sobre las oficinas de Willis Faber & Dumas en Ipswich con las que convencer a los trabajadores de las bondades de las nuevas instalaciones, estrategia que en la actualidad, en un momento en que el lenguaje del cómic ha pasado a formar parte de la artillería publicitaria habitual, sufre un decidido revival. Así, en los últimos años han comenzado a proliferar monografías como *MetroBasel* (Herzog & de Meuron, 2009), *Freethinking* (Olivier Kugler y Fletcher Priest, 2009) o el autoproclamado "archicomic" *Yes Is More*, de Bjarke Ingels Group (Ingels se autodefine como "dibujante de cómics frustrado"), una suerte de conferencia gráfica en la que el propio Ingels, transformado en narrador y personaje, explica sus proyectos a lo largo de cuatrocientas apretadas páginas de fotografías y diagramas organizados en viñetas y aderezados con globos de texto.

El cómic es, desde luego, una poderosa herramienta de marketing en un momento en que la "geekificación" de la cultura auspiciada por la revolución digital ha puesto de moda un medio paradójicamente tan *demodé* como el cómic, así como su lenguaje, en una época en que éste ha perdido definitivamente la condición de medio de comunicación de masas de que disfrutó durante más de medio siglo. Sin embargo, junto con este uso instrumentalizante, que en el caso de Ingels se justifica por la supuesta idoneidad del aura transgresora del cómic para capturar la aproximación desenfadada y proactiva de BIG a la producción de arquitectura, se da también una proliferación de genuinas superposiciones entre la práctica arquitectónica y los modos y estructuras de la narrativa gráfica. Por una parte, desde los años 60 el transvase de autores entre ambas disciplinas ha sido constante. Así Guido Crepax, Milo Manara y el Brasileño Luiz Gê en los 60, los españoles Daniel Torres o Miguelanxo Prado en los 80, o más recientemente el japonés Tsutomu Nihei, abandonaron la arquitectura para dedicarse al cómic. Y autores como Marc-Antoine Mathieu, o sobre todo François Schuiten, trasladan a menudo sus diseños de papel al terreno de la escenografía o incluso de la arquitectura construida, dándose casos de interdisciplinariedad tan notables como los de Joost Swarte (dibujante y diseñador industrial), que realizó los diseños previos para el teatro *De Toneelschuur* en Haarlem, completado en colaboración con Mecanoo en 1996¹⁹.

Fig. 17. Chris Ware, Diagrama narrativo para *Quimby the Mouse* (*The ACME Novelty Library*, n. 2, Fantagraphics Books, 1994).

Fig. 18. Chris Ware, Página original de *Building Stories* (*The ACME Novelty Library*, n. 16, autopublicado, 2005).

Fig. 19. Víctor Moscoso jugando con las ambigüedades de la arquitectura de la página en *Zap!*, n. 2, 1968.

Fig. 20. Narrativa tridimensional de Patrice Killoffer para *OuBaPo* (*OuPus* 1, L'Association, 1997).

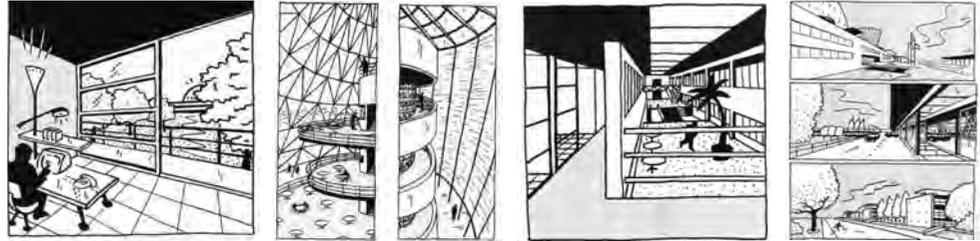
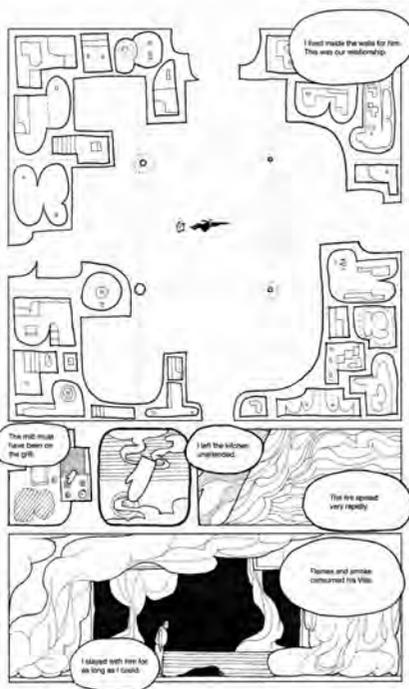
17. "Byzantium: Housing, Offices, Shops. Amsterdam, Netherlands. Completed 1991". Ilustraciones de Thomas Koolhaas y Louis Price, en *SMLXL*, pp. 354-361

18. Foster pretendía con ello ayudar a explicar a los trabajadores, que tendrían que dejar sus oficinas en la 'City' de Londres, "el espíritu del edificio y por qué sería diferente de la oficina tradicional. Se entusiasmó tanto que produjo una secuencia de unas 40 imágenes de estas". Citado en PIMLOTT, Mark, *Without And Within: Essays on Territory and the Interior*, Episode Publishers, 2007.

19. En una conversación en abril de 2013, el propio Swarte (Heemstede, 1947) me informó de que esta colaboración con Mecanoo no fue un hecho aislado, sino que se ha prolongado hasta la actualidad. Algunos de sus proyectos más recientes, diseñados en colaboración con Henk Döll, pueden encontrarse en VAN DER HOORN, Mélanie; SLIGGERS, Bert; STEENBEEK, Roel, *Kunst voor het Johannes Enschedé Hof - Joost Swarte*, Ghent: MER & Paper Kunsthal, Ghent, Amsterdam: Ymere, 2009.

20. Ver NEUTELINGS&ROOBDEEN, *European Patent Office*, 010 Publishers, 1991. Willem Jan Neutelings nunca ha ocultado su fascinación por el cómic, como queda patente en su introducción a la exposición comisariada por Pascal Lefèvre, "Architecture dans le neuvième art / Architectuur in de Negende Kunst", NBM-Amstelland, Arnhem, 1996.

21. Ver JIMÉNEZ LAI, *Citizens of No Place*, Princeton Architectural Press, 2012.



21

En sentido inverso, son numerosos los arquitectos en ejercicio que realizan puntual o habitualmente incursiones en el cómic, como Wes Jones, quien continúa produciendo ocasionales historias cortas (*Re:Doing Dubai en Beyond: Scenarios and Speculations*, 2009) tras haber publicado la tira cómica "the Nelsons" en *ANY Magazine* de 1994 a 2001, o el suizo Matthias Gnehm, que compagina la práctica profesional con su trabajo como autor de álbumes de *bande dessinée*. Más allá de estas prácticas laterales, resultan en cualquier caso más interesantes aquellos momentos en los que, parafraseando a Baudrillard, es el medio del cómic el que implosiona en la arquitectura real, inmiscuyéndose en los procesos creativos, solapándose con ellos y redireccionándolos, o utilizando su claridad conceptual para captar la esencia de la idea arquitectónica en un momento como el actual en que la arquitectura se vuelve más difusa y la propia comunicación se transforma en parte integrante de la acción arquitectónica. Es significativo que en esta época de explosión digital, oficinas como Neutelings&Riedjik (Fig. 21), o Mikkel Frost, del grupo CEBRA, recurran a la estética sintética del *cartoon* –en el caso de Neutelings, apropiándose muy directamente del *style atom* de Joost Swarte, o quizás de Eddy Vermeulen– por su fuerte capacidad icónica y su transparencia conceptual, o cuenten un proyecto en un libro rematado con una secuencia de viñetas realizadas en la más estricta *ligne claire* de Hergé o de Le Corbusier²⁰. Desde hace varias décadas la arquitectura ha visto una creciente tendencia a entender los proyectos más como procesos (inter)activos que como objetos inmutables, y así, desde las evoluciones autónomas de Peter Eisenman a las arquitecturas cinéticas de Zaha Hadid, la disciplina se ha visto cada vez más necesitada de herramientas con las que captar esa condición del objeto-movimiento de la que hablaban Chalk y Cook. Hoy en día, los edificios/proyectos se mueven, se doblan, inclinan, tocan, mutan... imbuidos de una prosopopeya funcional en la que los edificios se vuelven personajes de sus propias historias. Y en este escenario, las formas clásicas de exploración narrativa están viendo un insospechado resurgir en el trabajo de una nueva generación de arquitectos como Jimenez Lai (Fig. 22), cuyos experimentos con las arquitecturas intersticiales del *superfurniture* se encuentran íntimamente ligadas a los conceptos de espacialidad que explora en sus historias dibujadas. Es por ello que, en esta época de unívoca construcción tridimensional e imagen de síntesis, un medio inexacto y plagado de las ambigüedades generadas en su bidimensionalidad ve recuperar la capacidad de fascinación que disfrutó en el germen de la modernidad, y que una colección de relatos arquitectónicos realizados en forma de cómic puede merecer la atención –editora– de *Princeton Architectural Press*²¹.

Y es que, en su estado ideal, la arquitectura es una ficción.

22

Fig. 21. Neutelings y Roobdeen: Ilustraciones para *European Patent Office* (O10 publishers, 1991).

Fig. 22. Jimenez Lai, Extracto de "Sociopaths" (publicado por primera vez en *Thresholds*, n. 40, The MIT Press, Cambridge, MA, 2012).

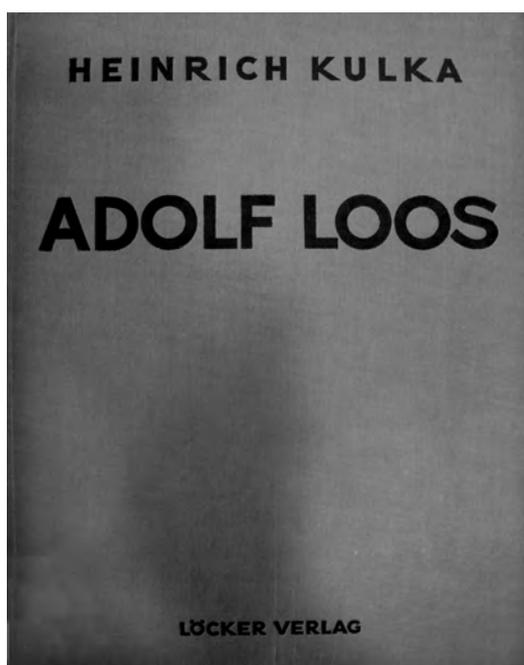
Luis Miguel Lus Arana es arquitecto por la E.T.S.A de la Universidad de Navarra (2001) y doctor, con la tesis "Futurópolis: El cómic y la construcción Transmediática de la Ciudad del Futuro" (2013), así como *Master in Design Studies* por la Universidad de Harvard (Harvard GSD, 2008). Ha realizado estudios complementarios en el *Istituto di Architettura di Venezia* (2000), y estancias docentes y de investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Juan (2001) y en la *Harvard Graduate School of Arts and Sciences* (2008-2009). Entre otros premios y distinciones, ha recibido el Primer Premio Nacional de Fin de Estudios (Ministerio de Educación, 2002), el Premio Extraordinario de Fin de Carrera (ETSAUN, 2002), o el *Dimitris Pikionis Award for Outstanding Academic Performance* (Harvard GSD, 2008), y le han sido concedidas becas del Ministerio de Educación (2000), Obra Social "La Caixa" (2005), o Fundación Caja Madrid (2007). Su investigación académica, centrada en las intersecciones entre la historia de la arquitectura y los *mass media*, ha aparecido en numerosas publicaciones nacionales e internacionales, y su obra gráfica ha sido objeto de exposiciones en Barcelona, Cambridge, Chicago, Londres, Nápoles, o Portimão. Ha impartido conferencias, charlas y seminarios, y dirigido talleres en diferentes universidades. Actualmente es profesor de Composición en la Universidad de Zaragoza.

EDOARDO PERSICO Y GIUSEPPE DE FINETTI: CONTRADICCIÓN Y COMPLEMENTARIEDAD DEL DEBATE ITALIANO EN TORNO A LOOS

Francesca Fiorelli*

La labor crítica de Edoardo Persico, orientada a menudo a remarcar el papel educativo de la arquitectura, propuso la obra de Adolf Loos dentro de un discurso no exento de apreciaciones fluctuantes. Por otra parte, Giuseppe de Finetti, único alumno italiano del maestro vienés, procuró avivar el interés de la crítica italiana hacia Loos, llevando a cabo la primera traducción al italiano de sus más influyentes textos teóricos y publicando unos fervorosos relatos que intentaban rescatar la validez y la permanencia de su discurso en el debate arquitectónico moderno. Pese al hecho que Persico y De Finetti expresaban posiciones a veces contrarias en torno a la obra de Loos, sus aportaciones críticas pueden entenderse de forma complementaria en relación con el interés hacia determinados aspectos vivos de la polémica arquitectónica italiana enfocada a la apertura al moderno europeo.

Palabras clave / Keywords: Adolf Loos, Edoardo Persico, Giuseppe de Finetti, Casabella



1



2

La publicación del “Programma, 1933”, en la *Casabella* del mes de diciembre de 1932, marca el principio de la nueva dirección editorial de la revista de Giuseppe Pagano y Edoardo Persico¹, cuya colaboración profesional se afianzará en el empeño común de descifrar los nuevos códigos de la arquitectura moderna².

En el marco de una crítica italiana al movimiento moderno, que Bruno Zevi tachará más tarde de escasa³, Edoardo Persico desarrollaría, en su breve pero incisiva carrera profesional⁴, un trabajo crítico cuya importancia no se reconocería sino en testimonios posteriores, firmados por representantes de la llamada “nueva generación”⁵.

En julio de 1933 se publicaba “L’architettura mondiale”, texto redactado por Persico con ocasión de la *V Triennale*, que ponía en tela de juicio la elección de los arquitectos extranjeros presentes en la exposición: “Entre los doce artistas que la comisión ha considerado como las «más destacadas personalidades de la arquitectura moderna», falta, en efecto, Henri van de Velde, que es el precursor de todo el movimiento europeo de la nueva arquitectura; y aparece, al lado de Loos y Wright, un arquitecto mediocre como August Perret”⁶.

Fig. 1. Portada del libro KULKA, Heinrich, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Neues Bauen in der Welt IV, Schroll Verlag, Vienna, 1931. (Edición de 1979).

Fig. 2. Manifiesto de la conferencia “Ornament und Verbrechen” del 13 de febrero de 1913. (Tomado de RUKSCHIO, Burkhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l’oeuvre de Adolf Loos*, Mardaga éditeur, Bruxelles, 1982, p. 180. Fuente original, Viena, Albertina, Architektursammlung, ALA 2697).

* Traducción al castellano de las citas originales en italiano al cuidado del autor.

1. Desde 1930, Persico empieza a colaborar con Casabella de forma anónima y, bajo la dirección de Pagano, será primero redactor único y más tarde codirector de la revista.
2. PAGANO, Giuseppe, “Programma, 1933”, *Casabella*, n. 60, diciembre de 1932.
3. ZEVI, Bruno, *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1996, v. 1, p. 191.
4. Véase VERONESI, Giulia (a cura di) *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni Comunità, Milano 1964. DE SETA, Cesare, “Introduzione”; D’ORSI, Angelo, “«Il doloroso inverno»: l’esperienza torinese”; SARTORIS, Alberto, “Nascita torinese di Edoardo Persico”, en DE SETA, Cesare (a cura di) *Edoardo Persico*, Electa, Napoli, 1987.
5. “Persico representaba indudablemente en aquellos años, la mente crítica más lúcida, sobre todo respecto a la comparación entre la situación de la arquitectura en Italia y en Europa”. BELGIOJOSO, Lodovico B., “Edoardo Persico a Milano”, en DE SETA, Cesare, op. cit., p. 149.
6. PERSICO, Edoardo, “L’architettura mondiale”, *L’Italia letteraria*, 2 luglio 1933. Reeditado en VERONESI, G., op. cit., v. 2, pp. 130-135.

Fig. 3. Adolf Loos y los estudiantes de la Bauschule, fotografiados en la Escuela Schwarzwald en 1920. (Tomado de RUKSCHIO, Burkhardt; SCHACHEL, Roland, op. cit., p. 251).



3

7. PANSERA, Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milano, 1978, p. 252.

8. PONTI, Gio, "Caratteri delle arti decorative", en *Domus*, n. 67, luglio 1933, III° fascicolo dedicato alla Triennale di Milano, p. 347.

9. PAGANO, G., "V Triennale di Milano", en *Casabella*, mayo 1933. Tomado de PANSERA, Anty, op. cit., pp. 270-272.

10. KULKA, Heinrich, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Neues Bauen in der Welt IV, Schroll Verlag, Vienna, 1931.

11. DE BENEDETTI, Mara; PRACCHI, Attilio, *Antologia dell'architettura moderna: testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna, 1997, p. 167: "La primera traducción italiana (no integral) es aquella al cuidado de De Finetti y publicada en *Casabella*, n. 73, enero 1934, pp. 2-5, en ocasión de la muerte de Loos". Se hace constar que el número dedicado a la conmemoración de Loos había sido publicado en el mes de octubre de 1933 y que en la traducción publicada por *Casabella* en 1934 no aparece la firma del autor; sin embargo la atribución a Giuseppe de Finetti de la traducción al italiano de "Ornament und Verbrechen" aparece ya en la primera edición del libro Giuseppe de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, CISLAGHI, Giovanni; DE BENEDETTI, Mara; MARABELLI, Piergiorgio (a cura di), Etas Kompass, Milano, 1969, pp. 681-686. (Reeditado por Hoepli, Milano, 2002).

12. (Giuseppe de Finetti) firmado bajo lo seudónimo "Mary", "Adolf Loos", en *L'Ambrosiano*, 16 luglio 1931. En CISLAGHI, Giovanni; DE BENEDETTI, Mara; MARABELLI, Piergiorgio (a cura di), *Giuseppe de Finetti. Progetti 1920-1951*, CLUP Edizioni, Milano, 1981; CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco, *Architettura Italiana del Novecento*, Banco Ambrosiano Veneto, Electa, Milano, 1990, pp. 131; FLORIDIA, Francesca; VITALE, Daniele (a cura di), *Giuseppe de Finetti (1892-1952). Architettura e progetto urbano*, Libreria Clup, Milano, 2004, p. 65.

13. (DE FINETTI, Giuseppe), "Adolf Loos", op. cit.

14. Idem.

15. Es oportuno observar que el nombre de Giuseppe de Finetti se escribe con la "d" minúscula, sin embargo, para mayor claridad, se ha considerado oportuno escribirlo con la "D" mayúscula cuando el apellido no está precedido por el nombre. Véase FLORIDIA, Francesca; VITALE, Daniele, op. cit., p. 9.

16. (DE FINETTI, Giuseppe), "Adolf Loos", op. cit.

La *V Triennale* simbolizaba un paso importante en el panorama de la arquitectura italiana, sobre todo en relación con el éxito y la relevancia cultural que *le Triennali* habían ido adquiriendo en el debate europeo a partir de ese mismo año⁷. Según la memoria redactada por Gio Ponti, dicha *Triennale* presentaba una valiosa "revisión de los caracteres de la arquitectura contemporánea, por medio de una muy amplia reseña de la arquitectura moderna de todo el mundo"⁸; y a este propósito, Giuseppe Pagano escribía: "[...] se puede decir que los trescientos arquitectos elegidos representan en efecto la fisonomía actual de la arquitectura mundial y que, desde un examen concreto de esta galería, una persona culta podría educarse en la comprensión de la historia de la arquitectura, desde Sant'Elia, Loos y Wright hasta nuestros días"⁹. Adolf Loos aparece junto con Wright, destacado tanto en el relato de Pagano como en el de Persico.

Menos de tres años antes de la *V Triennale*, en 1931, la editorial Schroll de Viena había emprendido la publicación de una serie de libros bajo el título "Nuevas arquitecturas en el mundo", dedicados a Rusia, Francia y América, ocupándose de la obra de Adolf Loos en el cuarto volumen correspondiente a Austria¹⁰ (Fig. 1).

El arquitecto milanés Giuseppe de Finetti, que en 1934 firmará la primera traducción al italiano de "Ornament und Verbrechen"¹¹ (Fig. 2), reseña este volumen en el diario italiano *L'Ambrosiano*¹². De Finetti remarca la importancia del pensamiento de Adolf Loos y su persistente actualidad, la carga emblemática de sus escritos, su capacidad de animar y de adelantarse a los tiempos. Cita a Heinrich Kulka, autor del libro, cuando señala a Loos como "il ridestatore del moderno modo di sentire nell'architettura"¹³ y recupera la imagen de un maestro y de sus discípulos como activos portadores de su enseñanza.

Aunque sólo mediante traducciones parciales de ensayos, el texto introduce los apogemas de Adolf Loos que, años después, se transformarían en manifiestos del pensamiento del arquitecto vienés. De Finetti asevera:

"El maestro, además de con sus obras, luchaba con la pluma, escribiendo artículos en periódicos y revistas y demostrando ser un polemista agudo y apasionado. El creador argumentaba sus escritos con sus edificios (el Café Museum en 1899, la casa en el lago Genfer en 1904, la casa en la Michaelerplatz en 1910) y con un mobiliario que, observados hoy, provocan estupor por la novedad respecto de la época en la que se realizaron"¹⁴.

Para De Finetti¹⁵, Adolf Loos había sido un animador y un precursor, cuyas obras de arquitectura habían marcado el nacimiento de un nuevo "estilo", destinado a perpetuarse en la posguerra en cada país gracias a la labor de sus discípulos "Paul Engelmann, Gustav Schlicher, Helmut Wagner von Freinsheim, R. Wels, Leopold Fischer, Wilhelm Kellner, Heinrich Kulka, Norbert Kreiger, Zlatko Neumann, [y en Italia] Giuseppe de Finetti"¹⁶. El mismo De Finetti, que firma el artículo bajo seudónimo, se cita —en un acto de autoafirmación— entre los discípulos de Loos, repitiendo los nombres de los elegidos por Kulka.



4

Años más tarde, Richard Neutra, que había conocido personalmente De Finetti, lo describía como uno de los alumnos más devotos de la *Bauschule* loosiana¹⁷ (Fig. 3). Único alumno italiano de la escuela¹⁸, entre otros estudiantes ordinarios, colaboraba directamente con Loos, trabajando en su estudio de arquitectura¹⁹ (Fig. 4). Su personalidad, de clara formación académica vienesa y esencialmente vinculada al aura del llamado *Novecento milanese*²⁰, produjo una obra crítica y proyectual que, después de los años treinta, se mantuvo parcialmente alejada del debate arquitectónico, para volcarse en un compendio de estudios dedicados sobre todo al desarrollo urbanístico de la ciudad de Milán²¹.

Giuseppe de Finetti comparte con Edoardo Persico el ambiente cultural de la Milán de principios del siglo; sin embargo, a pesar del aprecio hacia la obra de Loos, demostrado por ambos en las citadas ocasiones, se irán manifestando divergencias de opinión, siendo cruciales a este propósito los textos de Persico donde no pocas veces se re-discute a sí mismo.

Aparentemente De Finetti y Persico no llegaron a encontrarse nunca. Sin embargo, es justamente en la distancia que les separa donde reside el interés compartido hacia aspectos vivos de la polémica arquitectónica contemporánea. Su crítica revela un intento de revisión de los caracteres de la arquitectura moderna, dentro de una investigación que proporciona una respuesta concreta a las necesidades de una sociedad cambiante que no se limite a una simple preocupación formal. Partiendo de diferentes posiciones llegan a menudo al mismo dictamen. De hecho, el primero no conseguirá aceptar nunca las razones del *razionalismo*²², identificado en gran medida con las manifestaciones del *Gruppo 7*, y el segundo, posiblemente por la excesiva proximidad de la mirada, no llegará a considerar la real envergadura de sus contenidos (más allá de las declaraciones explícitas del programa con el cual el grupo buscaba una apertura de alcance europeo)²³.

En cierto modo las dos experiencias pueden leerse en paralelo, la una como recíproca de la otra. Por lo tanto, contraponerlas no parece el camino adecuado para un análisis. Más bien complementarlas, en cuanto que ambos ejercen, aunque de forma muy diferente, de reporteros entre Europa y una Italia 'aislada' sobre todo a causa de una política autárquica impuesta, en campo cultural, por el *Regime*²⁴.

De Finetti y Persico no son más que dos de los intérpretes de esta situación conflictiva, cuyas reflexiones no persiguen realmente objetivos muy diferentes, tanto que el acercamiento de sus puntos de vista apunta a veces a una tangencia de miradas.

Finalmente esto se pone de manifiesto respecto a la lección de Adolf Loos. De Finetti puede verse como 'portavoz' directo del maestro vienés²⁵, mientras que Persico es más bien un 'intérprete'; el papel de Loos adquiere para Persico un valor instrumental dentro de sus razonamientos, aunque no consiga conquistar definitivamente los favores de su crítica enérgica y sagaz.

Fig. 4. Adolf Loos y sus alumnos (colaboradores) en ocasión de la fiesta de su sexagésimo cumpleaños, Spolezensky Klub, Praga, 1930. Giuseppe de Finetti está detrás del sofá. (Tomado de DE FINETTI, Thelma, *Anni di guerra 1940-1945*, Editore Ulrico Hoepli Milano, 2009, p. 339).

17. NEUTRA, Richard, "Ricordo di Adolf Loos", en *Casabella*, n. 233, 1959, p. 46.

18. RUKSCHIO, Burkhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*, Bruxelles, Mardaga, 1982, pp. 169-170. Los autores datan en el 27 de septiembre de 1912 la fecha de los exámenes de admisión a la escuela de arquitectura y transcriben: "Gustav Schleicher se souvint d'avoir compté dix à douze élèves dans l'atelier de Loos" entre cuyos nombres aparece Giuseppe de Finetti, "un jeune homme du monde milanais".

19. El autor Dietrich Worbs, haciendo referencia al mismo libro de Kulka de 1931, afirma que los listados de alumnos de la escuela sólo se referían a aquellos alumnos que eran más cercanos a Loos y que él había llamado a colaborar en su estudio. Véase "La scuola di Loos", en CISLAGHI, Giovanni; DE BENEDETTI, Mara; MARABELLI, Piergiorgio, *Giuseppe de Finetti. Progetti 1920-1951*, cit., p. 17.

20. De Finetti nace en Milán el 5 de marzo de 1892 de una familia de extracción burguesa de origen friulana. Durante el período de formación universitaria dejará el ambiente italiano atraído por la tradición cultural alemana. En 1912 viaja a Berlín y desde 1913 hasta 1915 es alumno en Viena de la escuela de arquitectura de Adolf Loos, donde comparte la experiencia con Engelmann, Neumann, Kulka, Neutra, entre otros y donde frecuente intelectuales cercanos a Loos, como Berg, Schönberg y Kokoschka. Véase DE FINETTI, G., *Milano. Costruzione di una città*, cit., pp. XV-XVI, 725-726.

21. El nombre de Giuseppe de Finetti se relaciona a menudo con su experiencia juvenil en el ámbito propio del *Novecento milanés* y en particular con la participación al concurso para el nuevo *Piano regolatore di Milano*, con el proyecto *Forma urbis Mediolani*, siendo parte del grupo *Club degli Urbanisti* al lado de Giovanni Muzio.

22. "Introduzione", en DE FINETTI, G., *Milano. Costruzione di una città*, cit., p. XX.

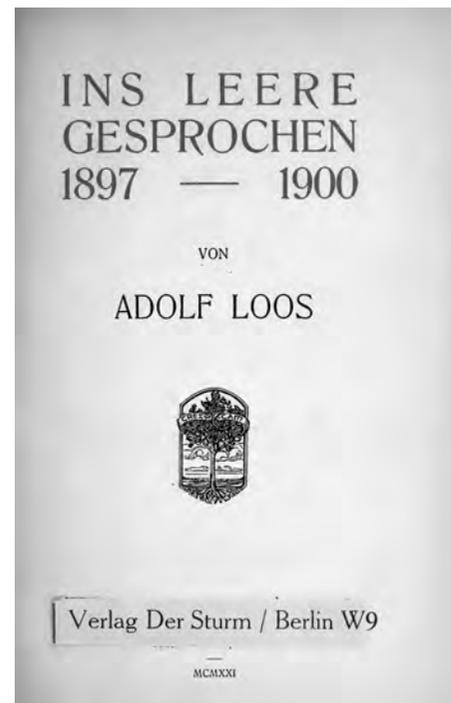
23. Persico habla de "europeismo da salotto", sugiriendo un supuesto escaso valor de las afirmaciones y de las obras del Gruppo 7. PERSICO, E., "Gli architetti italiani", *L'Italia letteraria*, 6 agosto 1933. Reeditado en VERONESI, Giulia (a cura di), op. cit., p. 146.

24. BELGIOJOSO, Lodovico B., "Edoardo Persico a Milano", en DE SETA, Cesare, op. cit., p. 149.

25. A la actividad profesional de Giuseppe de Finetti se puede añadir una reconstrucción antológica de textos que, de maneras diferentes, hablan directa o indirectamente de la obra y personalidad de Adolf Loos: "La casa sulla piazza di San Michele", (frammento "manoscritto"). "Adolf Loos", en *L'Ambrosiano*, firmado bajo seudónimo "Mary", 16 de julio de 1931; "Ornamento e delitto" (1908). Traduzione da Adolf Loos, *Casabella*, n. 73, enero de 1934; "L'America di Frank Lloyd Wright. Cenni critici", en *Rassegna di Architettura*, Milán, febrero de 1938; "La città di Potemkin [1898]. Traduzione da Adolf Loos"; en *La Città*, diciembre de 1945; "Gli Inutili", en *Paese Libero*, 2 de junio de 1947; "La Triennale e l'utilità (I)", en *24 Ore*, 23 de junio de 1951; "La Triennale e l'utilità (II)", en *24 Ore*, 26 de junio de 1951.

Fig. 5. Primera página del artículo “Punto e da capo per l'architettura” de Edoardo Persico. (*Domus*, n. 83, noviembre de 1934).

Fig. 6. Portada de la antología *Ins Leere Gesprochen* de Adolf Loos, Crès, Paris-Zurich, 1921.



5

6

En 1933, en el homenaje escrito con ocasión del fallecimiento de Loos y en referencia a la *Triennale di Milano*, donde las obras del arquitecto vienés habían sido expuestas entre las de los mayores “Maestros” internacionales, Persico escribe: “A este acto de reconocimiento Adolf Loos tenía, sin duda, pleno derecho” y lamenta que “su nombre no apareció, injustamente, ni en la Weissenhof de Stuttgart 1927, ni en Breslavia o en Karlsruhe en 1930, ni en Praga en 1931”²⁶.

Sin embargo, la cambiante opinión de Persico respecto de Loos, entre 1933 y 1934, llevará a provocar, en alguna lectura historiográfica posterior, dudas acerca de la paternidad de la nota “In memoria di Adolfo Loos”²⁷. A este propósito, es interesante observar que la relación entre Persico y Pagano en la dirección de *Casabella* podría haber influido de manera determinante sobre la fluctuación de su opinión, aunque de su colaboración queden sólo unos pocos números de la revista italiana como válido documento de análisis crítico e histórico²⁸.

En noviembre de 1934, apenas un año más tarde, la revista *Domus* publica el artículo “Punto e da capo per l'architettura”, con una breve introducción de Gio Ponti, en el que Persico manifiesta un relevante cambio de juicio, definiendo Loos como “un architetto senza genio” (Fig. 5).

Empezando por una denuncia, tan dura como eficaz, sobre la ausencia de coherencia en las revistas de arquitectura —“el mucho papel impreso” a través del cual se habían expresado los críticos italianos y europeos hasta ese momento— y destacando el peligro de este asunto, no sólo para el gusto del público, sino también para el ingenio de los artistas, “Persico observa—en palabras de Gio Ponti— que la formación del arquitecto moderno ha de ser reconsiderada (...), de modo que el arte soberano alcance, también en Italia, la autoridad que en otros lugares surge de una efectiva tradición moderna”²⁹.

La crítica llevada a cabo por Persico intenta establecer, de forma que no deja de ser polémica, los parámetros necesarios para aclarar la posición de Italia en el panorama arquitectónico europeo. Con este objetivo, Persico se refiere a las exposiciones de los racionalistas que habían tenido lugar hasta ese momento: “La primera exposición de los *razionalisti*, aquella del *retaggio romano*, está completamente realizada bajo el signo de la arquitectura europea, de Bartning a Gropius, de Hoffmann a Le Corbusier, (...). La segunda exposición del 1931 confirma la misma situación; las obras menos vivas son justamente las que pretenden alcanzar una *mediterraneità di maniera* en el gusto de un Loos o de un Holzmeister: o sea de un arquitecto sin genio que para sus réplicas de casas *egge* o *capresi* debe acercarse a las últimas expresiones del gusto ‘liberty’ (...)”³⁰.

En esta argumentación, que intenta esbozar el panorama internacional de la arquitectura moderna, la obra de Loos ya no encuentra lugar: sus proyectos aparecen como un ejercicio de

26. PERSICO, E., “In memoria di Adolfo Loos” en *Casabella*, octubre 1933. Reeditado en VERONESI, G., op. cit., v. 2, p. 171.

27. El texto se reproduce bajo la firma de Edoardo Persico (sin indicar el título y haciendo referencia a la fuente original *Casabella*, n. 10, ottobre 1933) en *Casabella*, n. 233, 1959. En 1964 el texto es introducido por Giulia Veronesi en la publicación antológica sobre Persico. Sin embargo, veinte años más tarde, Cesare De Seta pondrá en duda que Persico hubiese sido el autor del artículo publicado en *Casabella*, justificando una posible influencia por parte de Pagano, quien siempre había demostrado interés y admiración por el maestro vienés. Véase DE SETA, Cesare (a cura di), *Edoardo Persico*, Electa, Napoli, 1987, p. 90, pp. 98-99 nota 20. De hecho *Casabella* publicaba el artículo sin firma en el apartado “Registro” que en el índice de la revista aparece bajo las iniciales “G.P.P.”, o sea Giuseppe Pagano Pogatschnig. El mismo De Seta incluye el artículo en la recopilación antológica sobre Giuseppe Pagano. DE SETA, C. (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Bari, 1976 (III edición Jaca Book, Milano, 2008).

28. A este propósito ARGAN, Giulio Carlo, “Valore di una polémica”, en *Casabella*, n. 195/198, dicembre 1946, p. 29.

29. PONTI, Gio, *Domus*, n. 83, novembre 1934, p. 1.

30. PERSICO, E., “Punto e da capo per l'architettura”, *Domus*, n. 83, novembre 1934, p. 4.

estilo que, vaciado de contenidos, había llegado a un “plagio” de la arquitectura mediterránea popular. Su obra no sólo resulta ajena al racionalismo, sino que tampoco pertenece al contexto de los precursores del moderno. A este respecto, Persico aclara su postura en una breve nota: “Adolf Loos es una de tantas sobrevaloraciones de los críticos de arquitectura: su mayor talento ha sido, como para muchos artistas de la época *liberty*, amueblar interiores. La tienda Goldmann, de 1898, o la casa Tristan Tzara, de 1926, sólo por citar sus obras más vivas y originales, son siempre “à la manière de...”. En todas sus arquitecturas, más que una verdadera inspiración, se perciben las influencias recibidas, de Wright a Le Corbusier (...)”³¹ (Fig. 6).

El texto de Persico adquiere así un tono controvertido respecto a lo que hasta ese momento había podido parecer su posición acerca de la obra de Adolf Loos. Y la contradicción resulta todavía más evidente cuando también en la notas al artículo insiste en la posibilidad de “leer” las figuras de Loos y Holzmeister³² bajo una misma óptica. “A veces parece que Persico no haya tenido ni tiempo para releerse”³³, comenta Cesare De Seta hablando del Persico historiador. Posiblemente De Seta se refiera por un lado al hecho que Persico rechaza una interpretación ‘tecnicista’ del nacimiento del movimiento moderno, observándolo desde un punto de vista cercano, contemporáneo a sus fases de desarrollo y crisis; y por otro, se refiere directamente a las diferentes valoraciones que Persico ofrece sobre la figura de Loos.

Del examen de las publicaciones en ámbito milanés, emerge que en febrero de 1934 la revista *Domus* publicaba, bajo la firma de Federico Portanuova, un artículo titulado “Ragguaglio sull’architettura rustica a Capri”³⁴, el número se abre con el texto “I moderni d’oggi sono come i ‘nostri antichi’” (Fig. 7) en el que Gio Ponti escribía: “Se dice, a propósito de la arquitectura de hoy, que los modernos contradicen, desprecian a los antiguos, ‘i nostri antichi’ como dicen cariñosamente muchos que no comprenden las cosas de hoy y se hacen paladines de una antigüedad de la cual... ¡no se han ocupado nunca! Esto no es cierto en absoluto: es verdadero lo contrario”³⁵. Ponti detallaba además los que consideraba los elementos determinantes de los términos propios del fenómeno arquitectónico moderno: sinceridad en el uso de los materiales, simplicidad de las formas, pasión por patios y terrazas, y atención al estudio de las plantas dirigido al confort de la casa.

Siguiendo la misma línea de la introducción de Ponti, Portanuova comentaba: “No puede escapar a quien observa la arquitectura rústica de tradición local en muchas de nuestras regiones que pertenecieron a la *Magna Grecia*, la proximidad de ésta a una racionalidad que hoy se pide ávidamente a las construcciones modernas (...). Tanto en la arquitectura moderna como en esta tradición local rústica nosotros leemos una originalidad que mientras huye de plagios estilísticos, parece luego casi reconectarse a un espíritu clásico, especialmente helénico”³⁶. El escrito se complementaba con cuatro fotos, una casa griega, dos casas en Capri y dos proyectos de Adolf Loos. Aclarado que, a pesar de la nota a pie de foto, las dos imágenes muestran dos puntos de vista de la misma maqueta, observamos que se trata del proyecto de la casa para el actor vienés Alexander Moissi en el Lido di Venezia, diseñada en 1923 y no realizada (Fig. 8). El artículo se publicaba sólo unos meses antes del polémico “Punto e da capo per l’architettura” de Persico.

Se puede suponer que dichas fotos, publicadas sin ningún comentario específico, sugieran la imagen de una arquitectura moderna que, desde un punto de vista puramente formal, “hace eco” a la arquitectura *degli antichi*. Es plausible pensar, entonces, que para Persico esto sea el principio de una desilusión: ¿es posible que Loos, acreditado arquitecto moderno, pudiera llegar a reproducir formalmente unas casas del pasado sin añadir nada? Desde esta óptica, para Persico dichas arquitecturas serían inaceptables dentro de la producción arquitectónica de un referente de la modernidad, como él había considerado a Loos, por lo menos en su valoración inicial.

Es pertinente ahora recordar que el tema de la *mediterraneità* ya había sido objeto de la reflexión de Persico en relación con la *Critica alla Triennale*, en el artículo “Gli architetti italiani”, publicado en agosto de 1933. En este contexto se enmarcaba una decidida autocrítica dirigida a un *razionalismo* italiano que no había nacido, según el autor, de ninguna exigencia profunda: la mediterraneidad en la *Casa del Fascio* de Como de Giuseppe Terragni, se reduciría a “recalcar las formas que algunos arquitectos romanos habían retomado, a su vez, de Adolf Loos”³⁷. Sin embargo, la referencia a la obra de Loos conserva aquí un tono neutral, llevándola como ejemplo de ese racionalismo que en el extranjero había sido, para él, “un movimiento fecundo de ideas y experiencias”, finalizado con la “renovación de las bases más profundas del gusto europeo”³⁸.



Fig. 7. Editorial “I moderni d’oggi sono come i ‘nostri antichi’” de Gio Ponti. (*Domus*, n. 74, febrero de 1934).

31. *Ibid.*, pp. 8-9, nota 33.

32. Dedicado a numerosos proyectos de carácter público y eclesiásticos tanto en Austria y Alemania como en Turquía, Clemens Holzmeister (1886-1983), tomará parte en la construcción de la Werkbundsidlung con unas propuestas que Francesco Dal Co caracterizará por sus “*inflessioni «romantiche»*”. TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1976 (reeditado en 1992), pp. 220-221.

33. DE SETA, Cesare, “Eduardo Persico storiografo in luce del movimento moderno”, en DE SETA, C., *Eduardo Persico*, cit., p. 90.

34. PORTANUOVA, Federico, “Ragguaglio sull’architettura rustica a Capri”, *Domus*, n. 74, febbraio 1934, pp. 58-60.

35. PONTI, Gio, “I moderni d’oggi sono come i «nostri antichi»”, *Domus*, n. 74, febbraio 1934, p. 1.

36. PORTANUOVA, F., op. cit., p. 58.

37. PERSICO, E., “Gli architetti italiani” en *L’Italia letteraria*, 6 agosto 1933. Reeditado en VERONESI, G., op. cit., p. 149.

38. *Ibid.*, p. 145.

Fig. 8. Artículo "Ragguaglio sull'architettura rustica a Capri" de Federico Portanuova. (*Domus*, n. 74, febrero de 1934, pp. 58-59).

Fig. 9. Retrato de Edoardo Persico y reproducción de una carta de la correspondencia con Giuseppe Pagano, 1931. (Tomado de VERONESI, Giulia, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia: 1920-1940*, Libreria editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1953, p. 94).

Fig. 10. Adolf Loos con Giuseppe de Finetti y su consorte Thelma Hauss, junto a la entrada de la casa della Meridiana en Milán en marzo de 1931. Es posible que la foto haya sido tomada por Claire Beck, esposa de Loos. En *Adolf Loos privat*, (Johannes-Press, Viena, 1936), Claire Loos recordará el encuentro: "De Finetti vive con su joven mujer en un gran y bello edificio de viviendas que pertenece a su familia. La casa me hace sentir en mi casa. Es una verdadera casa de Loos (Looswohnung)". (Tomada de *Giuseppe de Finetti, Progetti 1920-1951*, CISELAGHI, Giovanni; DE BENEDETTI, Mara; MARABELLI, Piergiorgio (a cura di), CLUP Edizioni, Milano, 1981).



8

La crítica a Loos se exacerbará a partir del año siguiente. En la conferencia "Profezia dell'architettura" pronunciada en Turín en 1935³⁹, Persico afirmará: "Wright, por el íntimo sentido de su obra y por la resonancia del estilo que ha influido, no tanto entre los arquitectos americanos, como en los europeos de Berlage a Dudok, de Loos a Hoffmann, y a través de Tony Garnier hasta Le Corbusier, puede ser considerado el Cézanne de la nueva arquitectura"⁴⁰.

A la cita responderá de forma polémica Giuseppe de Finetti en 1938 (dos años más tarde de la muerte del aún joven Persico) en un texto integralmente dedicado a la figura de Wright y al contexto histórico y cultural en que su obra se había desarrollado⁴¹. Hablando de Persico afirma:

"Al dejarse llevar por el entusiasmo de las citas siempre se baja la media de los aciertos que llegan al objetivo. Si los manuales de Dudok, de Hoffmann, de Berlage están llenos de «hallazgos» de Wright y si es históricamente incontrovertible que Wright y sólo él ya hablaba de «maquinismo» cuando ese gran filosofador de Le Corbusier se entretenía aún jovencito en el lago de Ginebra, ¿por qué mezclar a estos arquitectos-tapiceros y a estos arquitectos cerebrales con Loos? En los mismos años en que Wright perseveraba en el Middle West en sus investigaciones constructivas y decorativas, Loos proclamaba en Viena, con ejemplos y sus escritos aún vivos y prolíficos, la gran liberación: la liberación del hombre moderno de toda decoración y con incapacidad para inventarse nunca más nueva, porque el hombre se ha vuelto más sensible, más civil y más culto de cuanto necesita ser para complacerse del ornamento. Loos, que fue el último clásico y el único clásico de nuestra época, estuvo más lejos que nadie del arte del Wright [...]. Y esto sea dicho con respeto a las canas del Wright, sin disminuir el valor de su vida en el campo de la investigación estética y de la expresión lírica. Pero hasta imaginarlo como maestro de Loos hay un largo trecho"⁴².

Superando la polémica del estilo, Giuseppe de Finetti enfoca su preocupación a las interpretaciones verbales forzadas y paralelos ilegítimos presentes en el relato de Persico, que, según él, contribuyen a generar una imagen crítica errónea del panorama arquitectónico contemporáneo. Su reflexión insiste entonces en la necesidad de alcanzar cierta precisión en los juicios críticos, frente al riesgo de inducir falsas contaminaciones -tanto en las arquitecturas como en el debate teórico más tardío- que a menudo se convierten en un "simple hecho de moda". Así la polémica traspasa el ámbito específico en torno a la obra de Loos, refiriéndose más bien al cuadro amplio y general del debate moderno.

Es deseable leer, por lo tanto, la crítica hacia la obra loosiana llevada a cabo por Persico y De Finetti desde la perspectiva de la situación nacional hacia la apertura a un gusto moderno europeo.

Como observa Maria Luisa Scalvini "[...] entre 1933 y 1934 lo que cambia es la perspectiva política europea, y como consecuencia la arquitectónica: es lo que se puede leer por otra parte en los escritos 'italianos' de Persico, que desde ahora en adelante acusará cada vez más la necesidad de sustituir, la actividad de una crítica en *tan que telle*, por una opción que pueda proponerse al mismo tiempo como política, y arquitectónica"⁴³.

39. La conferencia tuvo lugar el 21 de enero de 1935 en Turín en la sede de la *Società Pro Cultura Femminile dell'Istituto Fascista di Cultura*. El texto íntegro fue publicado a título póstumo en las páginas de la *Casabella*, n. 102-103, junio-julio, 1936.

40. PERSICO, E., "Profezia dell'architettura" Conferencia Turín, 21 de enero de 1935. Reeditado en VERONESI, G., op. cit., v. 2, pp. 223-235.

41. DE FINETTI, G., "L'America di Frank Lloyd Wright. Cenni critici", en *Rassegna di Architettura*, Milano, febrero de 1938. Reeditado en DE FINETTI, G., *Milano. Costruzione di una città*, cit., pp. 677-678.

42. Idem.

43. SCALVINI, Maria Luisa, "Austria e Germania negli scritti di Persico", en DE SETA, C., *Edoardo Persico*, cit., pp. 113-115.



10

En esta fase histórica, Milán es un polo de atracción de estas diferencias, que permean en la actividad de profesionales muy distintos por formación académica y experiencia, cada uno de ellos portador de singularidades en el propio enfoque arquitectónico y sobre todo frente al debate en torno a la arquitectura moderna⁴⁴. Hablar de *Razionalismo* por un lado y de *Novocento* por otro, en búsqueda de una ‘categoría’ más amplia en la cual clasificar a Persico y a De Finetti, posiblemente no nos resuelva la real ‘condición relativa’ a la cual vincular estos exponentes de la moderna cultura arquitectónica italiana. Quizá se trate más bien de la simplificación en que caían los mismos arquitectos; de hecho, más allá de las controversias, la primera estación del movimiento moderno comparte tiempo y lugar con el *Novocento* milanés y en el frenesí del logro de un orden arquitectónico a medida de una sociedad moderna, tanto la investigación como la crítica denotan sutiles distancias entre la modernidad de los unos y la de los otros.

Por su parte, Persico (Fig. 9), se hace intérprete de esa “aproximación a la arquitectura moderna”⁴⁵ de una forma que a veces parece estar “por encima de las partes”, definiendo las trazas de una nueva actitud profesional, resultado de profundas reflexiones que, tal vez aisladas, se erigen entre las dificultades de saber responder activamente a las necesidades de la sociedad cambiante que habría caracterizado la segunda mitad de los años treinta.

En su visión, el *razionalismo* ya no es sinónimo de “formula arquitectónica”, sino “un sistema de orden moral” y por lo tanto social; o sea un método esencial que pueda concretarse en claras soluciones para una vida moderna⁴⁶. Persico se hace así portavoz de la necesidad, de alcance internacional, de defender para todos los países el “derecho a participar en la Europa moderna”⁴⁷. Siguiendo la línea de pensamiento de Piero Gobetti⁴⁸, Persico reivindica el derecho a una civilización, que liberándose del riesgo de la decadencia, pueda alcanzar un espíritu globalmente moderno.

La obra loosiana representa una aportación determinante para algunas de las reflexiones de Persico, orientada a identificar el papel educativo que pueda desarrollarse por medio de la arquitectura. Sin embargo, mientras que Persico habla ‘alrededor’ de Loos, convirtiendo al arquitecto austriaco en una pieza instrumental en el panorama que él observa y del cual devuelve a Italia su personal imagen, De Finetti centra su atención ‘sobre’ Loos (Fig. 10). De Finetti mantiene vivo el interés por Loos, por medio de la traducción de sus textos originales y de relatos que intentan rescatar la validez de su discurso respecto de los condicionantes contemporáneos. En coherencia con su experiencia juvenil, y acorde con el desarrollo crítico de su quehacer profesional⁴⁹, que le

Caro Pagano,
ecco il grottesco Manifesto
il manifesto Gino del arte
italiana. Gino ad oggi, ha
visto la sua funzione di in-
tervenire, con il dialogo i rapporti
de guerra fra le arti. Ma
se tu credi di dover protestare
io mi assento pubblicamente
alla tua opera. Quest'opera
fa d'ora, la mia firma.
Affettuosi
Edo. Persico



9

44. Será desde el verano de 1933 cuando la polémica de Persico se hará más áspera en contra del “europeísmo da salotto” representado por los racionalistas reunidos alrededor de la revista *Quadrante* dirigida por Pier Maria Bardi y Massimo Bontempelli, cuyas aspiraciones se habían reducido según el mismo a una serie de compromisos, dada la incapacidad de sus teóricos de afrontar con rigor el problema del gusto nacional frente al gusto europeo. Véase PERSICO, E., “Gli architetti italiani”, op. cit.

45. A este propósito MANTERO, Enrico (a cura di), *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli Editore, Bologna, 1984, p. 44.

46. PERSICO, E., “Monza 1930”, nota escrita en el mes de mayo del mismo año para *Belvedere* y no publicada. El artículo se propuso (como “ristampa da ‘Belvedere’, aprile 1930”) sin firma y con censuras de Pietro Maria Bardi en *Quadrante*, n. 2, dedicado a la *IV Triennale*. Reeditado en VERONESI, G., op. cit., pp. 13-15.

47. PERSICO, E., “Errori Stranieri”. Texto original en *L'Italia letteraria*, 28 maggio 1933. Reeditado en VERONESI, G., op. cit., pp. 130-135.

48. Piero Gobetti, periodista italiano antifascista, publicará entre 1922 y 1925 el semanal *La Rivoluzione Liberale*. En el primer número del 12 de febrero de 1922, Gobetti invitaba los lectores a tomar una clara conciencia acerca de sus tradiciones históricas y de sus necesidades sociales que nacían de la participación de la población en la vida del Estado. El discurso que para Gobetti tenía validez en el ámbito político y social, se trasladará en la crítica de Persico a un ámbito socio-cultural.

49. A la actividad crítica y teórica, De Finetti une una actividad proyectual reconocida en el ámbito del desarrollo de la arquitectura moderna italiana. En este sentido es suficiente referirse a la realización de la *Casa della Meridiana* y de la *Casa in via San Calimero*, respectivamente de 1924-25 y de 1930 que lo acercan profundamente al quehacer loosiano.



Fig. 11. Portada de *Casabella*, n. 233, noviembre de 1959, monográfico dedicado a Adolf Loos. El texto “In memoria de Adolfo Loos” de Edoardo Persico se publica junto con los testimonios de Karl Kraus, Arnold Schömborg, Bruno Taut, Le Corbusier, Walter Gropius y Richard Neutra, entre otros.

permite elaborar su propia perspectiva acorde con la evolución, la crisis y la re-discusión del moderno, ‘prorroga’, a través de su actividad, las primeras y originales afirmaciones de Adolf Loos durante un período de casi tres décadas: un tiempo significativo si lo relacionamos con los cambios históricos que han caracterizado los principios del siglo XX. Un conjunto de cambios influyente en lo que se refiere específicamente al ámbito arquitectónico de la ciudad de Milán, en el Politécnico, y consecuentemente, en el posterior desarrollo de una generación que será parte integrante de la revista *Casabella-Continuità* de Ernesto Nathan Rogers y a la que se puede atribuir, según Vittorio Gregotti, la general “re-meditación” de los años sesenta alrededor de “las distintas almas del proyecto moderno”⁵⁰.

Tras los tajantes artículos de Persico, la obra de Loos permanecerá bajo un manto de silencio en la redacción de *Casabella*. Un silencio que se interrumpirá sólo con el “redescubrimiento crítico” producido veinticinco años más tarde con la publicación del monográfico al cuidado de Aldo Rossi (Fig. 11), que se publicará, no casualmente, pocos meses después del número monográfico sobre Wright.

Ambos números de la revista propondrán la nueva publicación de los textos de Edoardo Persico, respectivamente “In memoria di Adolfo Loos”⁵¹ y “Profezia dell’architettura”⁵², a pesar de las ‘contradicciones’ en ellos contenidas. De esta manera, lejos de reconocer a De Finetti el esfuerzo cultural de haber sostenido el valor de la modernidad de Loos, la labor crítica llevada a cabo por la redacción de la revista apunta a Persico como primer referente italiano de la obra del maestro vienés. La operación de legitimación de la originalidad de la línea crítica histórica de la revista, por medio del acento puesto en la continuidad respecto a la obra crítica de Edoardo Persico, supone –voluntariamente o no– cierto olvido de la labor teórica de Giuseppe de Finetti⁵³.

Pese a ello, y casi de forma paradójica, el monográfico de *Casabella-Continuità* dedicado a Adolf Loos produce un ‘acercamiento’ definitivo de las disquisiciones del crítico Persico y del arquitecto De Finetti. En dicha aproximación las ideas de Persico, conducidas por su perspicacia crítica, proporcionarían a Ernesto N. Rogers la base para la elaboración de una nueva visión de la arquitectura moderna –diferente de la más canónica de los Maestros del Movimiento Moderno– en la que se inscribe, ya casi sin contradicciones, la labor de sensibilización hacia la obra loosiana que De Finetti había llevado a cabo hasta principio de los años cincuenta.

50. Francesca Fiorelli, entrevista inédita dirigida a Vittorio Gregotti el 19 de febrero de 2009. “(...) Peraltro erano proprio queste discussioni che rientravano in una generale rimeditazione intorno alla complessità delle diverse anime del “progetto moderno” ad interessare il gruppo della mia generazione attorno a *Casabella*. Quindi si trattava di una nuova visione rispetto a quella della generazione precedente dei grandi maestri del moderno, diversa anche dalle storiografie classiche del Movimento Moderno e diversissima da quella di Zevi”.

51. *Casabella*, n. 233, noviembre de 1959, p. 45.

52. *Casabella*, n. 227, mayo de 1959, p. 15.

53. En 1981 Aldo Rossi presentaba la publicación *La civiltà occidentale. «Das Andere» e altri scritti* (Zanichelli Editore, Bologna, 1981), un pequeño volumen que proponía una recopilación de textos de Adolf Loos, una serie de escritos no anteriormente incluidos en la publicación italiana *Parole nel vuoto* de la editorial Adelphi en 1972. En la introducción del libro, que se reconectaba con su ensayo sobre Loos publicado en el *Casabella-Continuità* dedicado a la obra del maestro vienés, Rossi otorga a la revista el importante papel y la ‘responsabilidad’ de haber presentado por primera vez a un público extenso una recopilación orgánica y de carácter monográfico sobre la obra de Loos, haciendo hincapié en el carácter novedoso, casi de descubrimiento de los emblemáticos textos del maestro vienés.

Francesca Fiorelli. Ingeniero-Arquitecto por la Università degli Studi di Cagliari (Italia) donde se gradúa en 2002 con Matrícula de Honor. En 2004 concluye los estudios de “Master en Diseño Arquitectónico” en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Desde el mismo año hasta el 2012 colabora con el arquitecto Francisco Mangado, desarrollando numerosos proyectos galardonados a nivel nacional e internacional y coordinando el departamento de publicaciones y gráfica. Para el mismo estudio de arquitectura, entre 2011 y 2012 es responsable, entre otras, de las exposiciones monográficas presentadas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en el Architekturforum Aedes Am Pfefferberg de Berlín. Publica artículos de crítica de la arquitectura contemporánea en la serie “Deados” del Colegio Oficial de Arquitectos de Almería y en la revista austriaca *Architektur Aktuell* y en 2010 es seleccionada como ponente en el Congreso “Architecture and the State, 1940s to 1970s” en la Columbia University de Nueva York. En 2012 obtiene el título de Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en Teoría y Crítica de la Arquitectura como investigador en formación del Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, realizando parte de la labor de investigación en el Politécnico de Milán.

EL ARTIFICIO DE LA NADA EN LA OBRA DEL JOVEN SOTA

Jorge Losada Quintas

Este texto profundiza en cinco interiores, cinco locales comerciales, proyectados por Alejandro de la Sota entre 1952 y 1953. Durante estos dos años de supuesta inactividad el joven Sota fundó su corpus conceptual. Aunque en su mayoría frustrados, y a pesar de la distancia formal y su entrega a la expresión y la sensualidad, estos proyectos comparten la raíz poética –el vocabulario sotiano– con las obras maestras que produjo inmediatamente después. El maestro gallego evolucionó desde estrategias fondo-figura en los primeros proyectos hasta llegar a la anulación del entorno, la nada, como espacio expositivo ideal. La nada, el silencio, el vacío, la ausencia o la desaparición, que tanto resonarán en la obra posterior, fue literal y artificiosa en estas primeras tentativas. El morbo de explorar territorio prohibido, las obras posteriores, la habilidad para escapar del entorno y el esfuerzo de Sota en crearse una personalidad artística propia justifican esta investigación.

Palabras clave: *Alejandro de la Sota, locales comerciales, nada, vacío, interiores*
 Keywords: *Alejandro de la Sota, Shops, Nothingness, Void, Interiors*

“No he sido discípulo de Alejandro de la Sota pero conozco su rigor, que es lo que más le define. Él representa dentro de la vanguardia española el más puro racionalismo, pero también el más frío, lo cual no es ni siquiera una crítica, sino la constatación de una arquitectura hecha en España cuando nuestro país no miraba, precisamente al racionalismo. Para aquellos que tendemos más hacia la sensualidad expresiva, lo admiramos aunque no lo compartimos”¹.

El triunfo de la interpretación promovida por el propio Alejandro de la Sota se hace patente en esta cita. Una consecuencia directa del fuerte dirigismo a que sometió su obra. Y es que, en la elaboración de su personaje Sota pulió convenientemente su trayectoria para hacerla lo más coherente posible. Sin embargo, no toda su producción se ciñe a este retrato. Los interiores que se verán a continuación, como otros muchos proyectos de juventud, desmontan el lugar común y le dan mayor profundidad al personaje. Sota solía decir que admiraba más a las personas por lo que callaban que por lo que decían. Una afirmación que, a tenor de sus propios silencios, posee un indudable sentido autobiográfico. Evidentemente, este callar no ha pasado desapercibido. De una parte, Fullaondo y Capitel lo pusieron en evidencia desde posturas críticas. El bilbaíno destacaba cómo Sota había supeditado su talento gráfico a la razón² y el madrileño arrojaba sobre su obra la sombra del eclecticismo³. De otra parte, Gallego Jorroto y López-Peláez, más cercanos al maestro gallego, sugerían el cultivo de una ambigüedad voluntaria⁴. De entre todos los juicios, interesa aquí el de Iñaki Ábalos en la medida en que identifica un silencio crucial:

“Hay un momento importante en la biografía de Alejandro de la Sota, un momento en el que, cuando su carrera profesional comienza a encarrilarse, decide parar y pensar qué es lo que realmente quiere hacer, quién quiere ser. Con este gesto que dura cerca de dos años, Alejandro de la Sota se desmarca voluntariamente de su contexto y realiza el acto fundacional de una tarea que le llevará toda su vida: crearse, construirse una personalidad artística única, transformar su propia carrera en el proyecto más celosa y amorosamente desarrollado en su oficina: construir una nueva idea de arquitecto”⁵.

El parón al que se refiere Ábalos abarca los primeros años cincuenta. Un silencio a cuya mitificación también contribuyó Sota⁶. No obstante, este mutismo no fue total. De hablar con propiedad, en lo referido a la producción tal retirada no se produjo. En el archivo de la Fundación que lleva su nombre, un buen número de locales comerciales niegan la inacción que se atribuía al gallego. Sólo entre 1950 y 1954 proyectó una quincena de locales comerciales. Estos proyectos –pequeños todos, muchos frustrados y, en su mayoría, inéditos– son un vehículo particularmente bueno para descubrir al primer Sota. El silencio desvela un autor plástico y expresivo, entregado a la calidez de la mano y al gesto. La metáfora de la nada –que más adelante pasaría a engrosar su cuerpo conceptual– es la inesperada conexión entre esta primera etapa y la más celebrada.

Este artículo aborda cinco de esos proyectos y los enlaza con las palabras que de aquella época han quedado registradas. De este modo se persigue dotar de continuidad a una producción en ocasiones inconexa y comprender mejor la evolución de uno de los arquitectos españoles más relevantes del siglo pasado. Porque huelga decir que esta etapa precedió, efectivamente, a la más fecunda y laureada de la carrera de Sota. Durante estos dos años el arquitecto gallego

1. ORIOL, M. de, “El más puro y el más frío”, *ABC*, 16 de febrero de 1996, p. 69. Texto panegírico escrito con motivo de la muerte de Alejandro de la Sota.

2. Ya el primer párrafo de Fullaondo está cargado de reproche: “Y Alejandro de la Sota. Sin el recordatorio a su singular, penetrante, egocéntrica, figura, nuestra reconsideración sobre las demasiado olvidadas valencias de la primera generación quedaría, forzosamente, inconclusa, sin rematar [...] Alejandro es, ciertamente, un temperamento extraño, aislado, poco amigo de reivindicaciones de este carácter. (Me extrañó, nos extrañó a todos, su presentación al último Concurso Nacional. Afortunadamente obtuvo el premio, pero cuando, inevitablemente, Carlos de Miguel intentó organizar un homenaje, surgió el Sota también inevitable de los últimos tiempos, que bloqueó su propia celebración). Le comuniqué esta idea y automáticamente enmudeció. Hemos tenido, entonces, que trabajar contra reloj y ‘por libre’. Disculpas, por lo tanto, a todos. Al lector, por los posibles errores, inexactitudes, omisiones, fruto de nuestro, digamos, desamparo, Al arquitecto, por persistir, a pesar de él mismo, de su silencio, en nuestra idea ¡Qué le vamos a hacer!” en FULLAONDO, J. D., “Notas de Sociedad”, *Nueva Forma*, n. 107, diciembre de 1974, p. 2.

3. Dice Capitel: “Un examen de su obra medianamente atento revela con rapidez que las cosas eran en realidad bastante más complicadas, mucho menos nítidas [...] Pues en contra de la transparente solidez del mito, las dudas, las desviaciones y las contaminaciones diversas –sus zonas oscuras, en fin– son las características más capaces de explicar verdaderamente su admirada y cualificada arquitectura, así como de iluminarnos acerca de las dificultades y limitaciones que, por razones distintas, se vio obligado a asumir en ella.” CAPITEL, A., “Creación y limitación en la obra de Alejandro de la Sota”, en AA.VV., *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, pp. 545-547.

4. Dice Gallego: “Siempre deja un espacio de veladura para la sugerencia, para el descubrimiento, para hacer posible una interpretación más rica. Deliberadamente cultiva una cierta ambigüedad.” Véase PUENTE, M. (ed.), *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 10.

5. ÁBALOS, I., “Alcudia, León y la construcción de un arquitecto”, en *Alejandro de la Sota*, op. cit., p. 21.

Fig. 1. Camisería Denis, 1942. Fotografía publicada en *RNA* n. 108.



parece haberse decantado por una línea, por una arquitectura, que de aquí en adelante no sufriría cambios tan drásticos.

En lo que atañe a sus locales comerciales quizá el conflicto interno más significativo sea el que enfrentó la seriedad con que gestionó su obra y la frivolidad que atribuía al programa expositivo y, por extensión, al comercial. Las referencias a esta oposición se prodigan en sus escritos. No obstante, pese a la recurrencia, resulta difícil determinar su postura al respecto o, tan siquiera, desentrañar el significado exacto de la seriedad sotiana:

Tiene en sus manos el arquitecto todo un conjunto de posibilidades, en las que podrá hacer sus ensayos estéticos, siempre muy aprovechables, para utilizar luego en obras de menor frivolidad [...] No debemos olvidar que los más grandes arquitectos del mundo señalaron muchas veces caminos en obras de esta índole [...] No desperdiciemos estas ocasiones de hacer ensayos, ensayos que llevamos al corazón de las gentes, y que más tarde podremos utilizar en obras tan serias como es hacer una casa de vecinos en la calle de Torrijos, por ejemplo⁶.

Sota asignaba una dimensión experimental a lo frívolo. Una relación que, lejos de ser inmediata, ayuda a comprender su particular entendimiento del vocablo. En este momento no consideraba lo insustancial nocivo per se. Muy al contrario, en la lectura realista que hace del contexto español, sugiere la posibilidad de aportar precisamente desde la frivolidad:

“Hacer arquitectura ‘moderna’, sin mayor seriedad, es una tontería que no puede conducirnos a todos a nada bueno. ¡Casi de acuerdo! Hacer las cosas sin mayor seriedad es lógico que no sea bueno, ¡claro! El casi es porque creo que en la vida, a veces es casi necesario hacer una tontería. ¿Qué sería de nosotros si no...?”⁷.

Su alegato muestra el hastío respecto a una rigidez paralizante y se suma así al impulso renovador que germinaba entonces. Tiempo después la frivolidad será difícilmente defendible o requerirá de un gran esfuerzo explicativo. La palabra que sí integrará en su vocabulario público y que procede directamente de esta fase experimental es la naturalidad. Los ensayos de los primeros cincuenta revirtieron en soltura. “Hacer tonterías” fue, para Sota, una vía de superación liberadora. En este sentido, hay que ponderar la enorme distancia entre estos interiores, problemas amenos, casi divertimentos, y su labor paralela en el *Instituto Nacional de Colonización*, esta sí, cargada de responsabilidad.

LA CASA DEL NIÑO, AURORAS BOREALES EN LATITUDES EXTRAÑAS

El primer proyecto indexado en 1952 en su archivo es la Casa del niño, un interior publicado casi inmediatamente en *RNA*⁸. El hecho de que la Camisería Denis (Fig. 1) apareciera en las

6. Este construirse y asentar el personaje se fue aguzando con el paso del tiempo. Las alusiones a los periodos de ausencia profesional son constantes. En una conferencia en Barcelona, Sota reflexionaba sobre el absentismo y las crisis de valores: “Todos hemos pasado esas crisis, qué duda cabe. Yo he pasado mi crisis, por ejemplo a los seis o siete años de haber acabado la carrera. Tuve la suerte de tener la fuerza suficiente para no trabajar. He estado tres años (creo que fueron tres) sin trabajar nada, viviendo mal (no es que sea rico), muy mal, porque tenía crisis, estaba en crisis; entonces la crisis me llevaba a no hacer”. Conferencia impartida dentro del ciclo *Modernitat i avantguarda*. I Setmana Cultural (28 de enero / 2 de febrero) Véase PUENTE, M. (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 170. O, por poner otro ejemplo, en una entrevista sobre arquitectura nórdica Sota comentaba en la misma línea: “A esto me niego a hacer y esto me llevó a pasar unos años sin trabajar”. Véase THORNE, M., “Entrevista (sobre arquitectura nórdica)”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme* (monográfico sobre arquitectura nórdica), n. 157, abril-mayo 1983, pp. 106-109.

7. DE LA SOTA, A., “Exposición de Ingenieros Agrónomos”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 170, febrero 1956, pp. 29-34. El Pabellón de Finlandia en Nueva York es de 1939, aunque el de 1937 también lo hizo Alvar Aalto.

8. DE LA SOTA, A., “Pequeña polémica en torno a unas fotografías”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 124, abril 1952.



Fig. 2. Páginas 36 y 37, RNA, n. 124, abril de 1952.

páginas de la misma revista apenas año y medio antes a pesar de haberse construido en 1942 exagera la diferencia y escamotea la evolución de una década¹⁰. Aunque el marco de la camiseta responde al objetivo primordial de atraer al público, su factura se ve lastrada por un clasicismo muy de la época y que la relaciona con interiores clásicos de preguerra. Sin embargo, la Casa del Niño avanza radicalmente y ofrece una solución novedosa para el interior que soporta mejor las miradas de los peatones.

La casualidad quiso que en RNA a la “Tienda para ropas de niño en Madrid” le precediese “El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de Arquitectura”¹¹ (Fig. 2). Un azar poético, o un editor perspicaz, situó a la izquierda las cintas de madera del pabellón neoyorquino del maestro finés –inspiradas, según el autor, en las auroras boreales de su país– y, con un patrón formal muy similar, también sus floreros de vidrio. A la derecha, la pared de chopo y la vitrina-escaparate de la Casa del Niño parecen un eco de la pareja finesa. La revista fuerza esta interpretación. La referencia se apunta sin palabras y la pared de Sota deviene aurora viajera y desnaturalizada lejos de latitudes laponas. Aunque si bien en Nueva York Aalto la preservó dentro de una caja blanca, moderna y corbuseriana para incrementar la sorpresa, en Madrid Sota la sacó a la calle. El juego especular propuesto por RNA proseguiría cuatro números después cuando, a propósito de su ponencia “La arquitectura y el paisaje”, el español postulara la naturaleza como fuente inagotable de formas¹².

Que el influjo de la aurora boreal y del propio Aalto pueda rastrearse en muchos interiores de la época¹³ es un hecho que tiene una doble lectura. En primer lugar, en cuanto al espacio comercial se refiere, evidencia la llegada a nuestro país de una transformación tipológica que ya era una realidad en otros países. Las tiendas habían abandonado el hermetismo hacia la calle y la domesticidad burguesa. La publicidad radical a que se las sometió hizo obsoletos los salones de venta y sus reservados. El recurso a Aalto responde a una necesidad de exhibirse sin dejar de lado las consideraciones ambientales. Desde una óptica más amplia, la segunda lectura posible es que los arquitectos españoles descubrieron en la arquitectura escandinava una vanguardia amable. Una arquitectura contemporánea, hija de su tiempo, que no renunciaba por ello a la humanidad que se le exigía. De esta manera, y contrariamente a lo sucedido en otros países, algunos arquitectos –entre ellos Sota– llegaron a una modernidad más abstracta, o plenamente racionalista, previo paso por un organicismo de corte escandinavo. En este mismo sentido, recuérdese también el caso de Asplund, Fisac y la amable revelación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Estas transiciones permitieron superar las reticencias iniciales que se suscitaron en torno a la vanguardia de signo corbuseriano por su supuesta deshumanización. En la Casa del Niño esta humanización alegre y desenfadada explica el colorido que, a pesar de las engañosas fotografías, aún se percibe en la memoria¹⁴.

9. AA.VV., “Tienda de ropas para niños en Madrid. Arquitecto: Alejandro de la Sota”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 124, abril 1952, pp. 37-39.

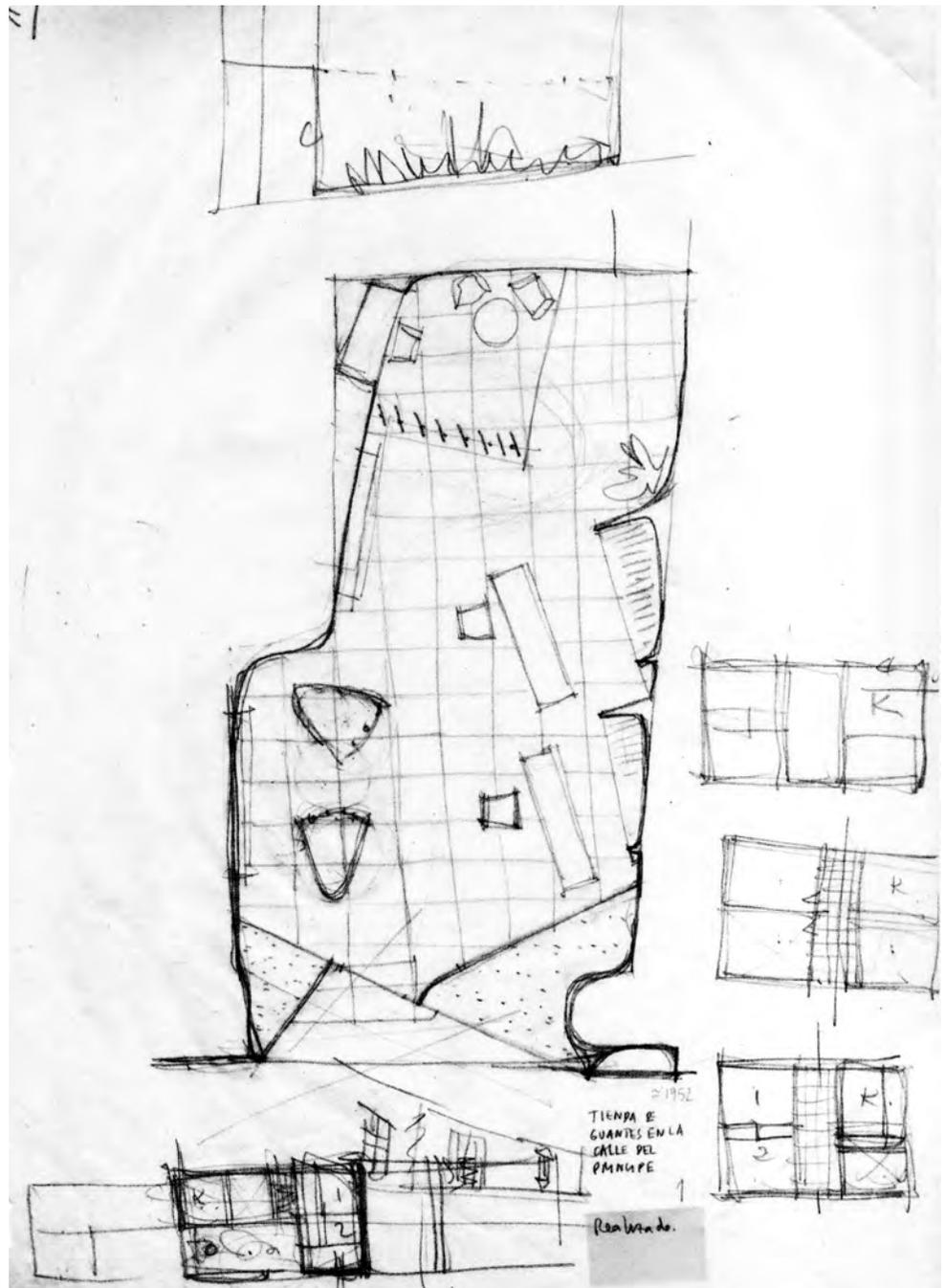
10. Incluido, entre otros interiores, en AA.VV., “Locales comerciales”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 108, diciembre 1950, pp. 506-537.

11. AA.VV., “El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 124, abril 1952, pp. 17-36.

12. DE LA SOTA, A., “La arquitectura y el paisaje”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 128, agosto 1952, pp. 35-48.

13. El influjo de Aalto no acaba en Sota, los Cines Fémica de Antonio Moragas, El Banco Español de Crédito de Rafael de la Joya y Manuel Barbero, la Sala Bikini de Julio Chinchilla, Pan American World Airways de R. Sánchez o las tiendas del Castellana Hilton de Feduchi certifican la amplia difusión de la referencia escandinava.

14. “Habitación con una pared, la de la calle, de cristal. Pavimentos de terraza verde oliva. Cielo raso de escayola, muy inclinado hacia el fondo, pintado en amarillo limón. Paredes: una de madera, de chopo al natural, acanalada; otra en escayola plana, con bultitos, pintada en temple picado blanco. Vitrina de forma original, que favorece la distribución de la planta, pinchada como una aceituna por un pie derecho. Muebles en chopo con nylon a listas blanca marfil y verde rabioso. Palmerita, enredaderas...”. “Tienda de ropas para niños en Madrid. Arquitecto: Alejandro de la Sota”, op. cit., p. 37. Estas decisiones, de marcado carácter lúdico abundan en sensaciones y experiencias que, en última instancia, perseguían seducir a sus verdaderos destinatarios, los niños.

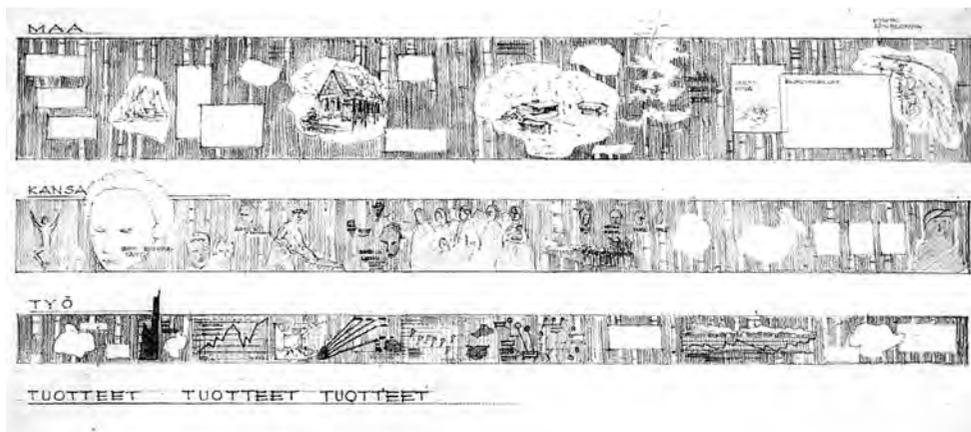


3

ARQUITECTURA AMASADA, DODÓ Y UNA TIENDA DE GUANTES

Con el paso del tiempo Sota dejó atrás la rigidez de los primeros años y se introdujo en un universo formal más despreocupado. De algún modo, estos interiores pueden considerarse experimentos abstractos de vocación expresiva. El gallego parece haber sentido la necesidad de liberarse del yugo formal uncido por la realidad española. Un anhelo probablemente acrecentado por su trabajo en el Instituto Nacional de Colonización. La carestía de medios propició la adopción del lenguaje funcionalista, pero también el hastío por sentirlo como una imposición y no tanto como una decisión voluntaria. En ocasiones Sota parece frustrado por verse obligado a renunciar a parte de su campo de acción, como pone de manifiesto su elogio a Ramón Vázquez Molezún por su Homenaje a Gaudí:

“Hacer las cosas con las manos nos da idea de haberlas hecho más. [...] Molezún prefirió amasar su proyecto; soñó antes y amasó luego. Ante la maqueta casi odié el Isis; al verla, de lejos, sentí sensaciones de libertad, me sentí lejos de la tiranía de la escuadra, comprendí la “línea de los dioses”, como Gaudí llamó a la curva.



5



6

Casi llegué a jurar no hacer superficies planas ni más aristas rectas; me hice sangre en los labios al morderlos recordando cubos, rectángulos... Seguí visitando la exposición..., salí..., pasó rato... Fuera, volví a reconciliarme y, sereno, pensé también que las sublimes rectas y los sublimes planos me habían dado muchos días de entusiasmo; fue entonces cuando comprendí que en arquitectura no hay términos medios. Jugó Molezún, y acertó, con las formas; liberó su alma en su maqueta. Sentí envidia y prometí repetir su intento¹⁵.

El vocabulario orgánico constituye, en sí mismo, todo un manifiesto. No se deben pasar por alto las abundantes referencias a lo vivo y al hombre. Al parecer, Sota detectó un espíritu genuinamente humano en la propuesta de Molezún y asoció sus formas a las vertientes sentimental y pasional de la arquitectura. Aún sin madurar como personalidad artística y pese a posicionarse contra la medianía, Sota abrazaba entonces posturas enfrentadas. Con su reivindicación rompía una lanza en favor de una arquitectura expresiva y manifestaba una sensibilidad capaz de valorar opciones muy dispares. Sorprende su clarividencia pues de aquí en adelante el gallego siguió a pies juntillas la revelación y olvidó el término medio. Sin embargo, el artículo, previo a la consolidación del personaje, no hacía si no airear inquietudes y conceder valor tanto a la razón como a la sensualidad. Puede que el gallego constatará la futilidad de lo mediocre a principios de los cincuenta pero, todavía tolerante, indagó en ambos polos antes de decidirse por una vía.



Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de Nueva York, 1939.

4

Fig. 3. Dodó, 1952. Erróneamente clasificada como tienda de guantes en Madrid. (Fundación Alejandro de la Sota).

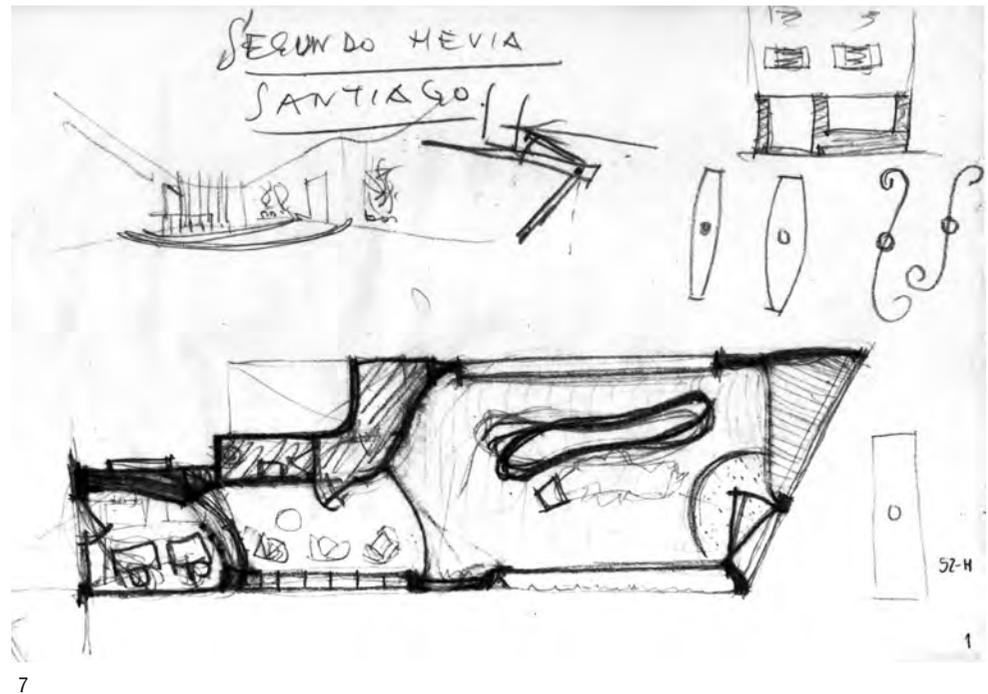
Fig. 4. Dibujo de Alejandro de la Sota del Pabellón de Finlandia de Alvar Aalto, publicado en 1951 en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*.

Fig. 5. Alzado de la Aurora Boreal de Alvar Aalto, 1937.

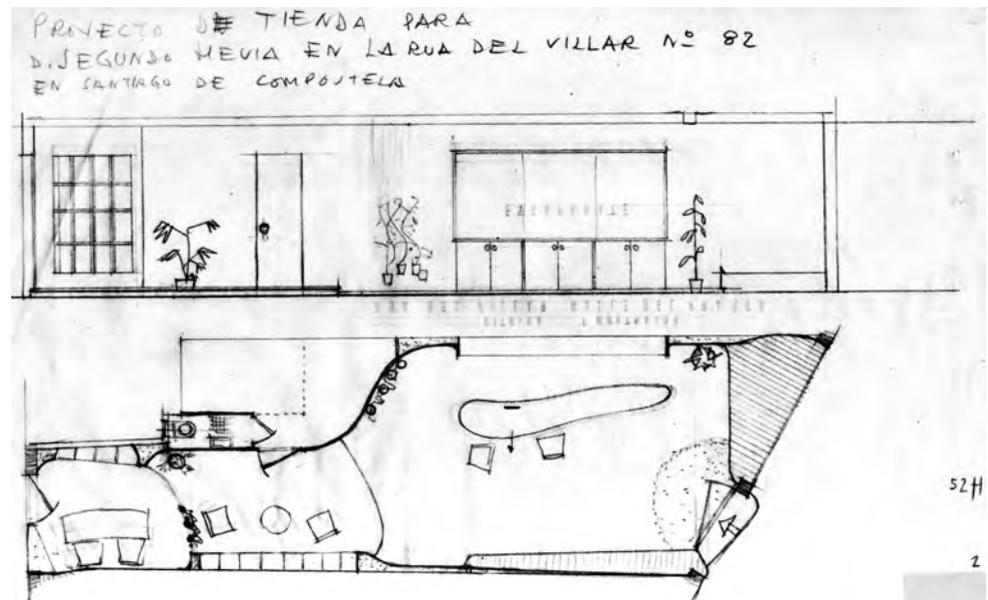
Fig. 6. Dodó, 1952. (SOTA, A. de la, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Pronaos Ediciones, 1997, p. 257).

15. SOTA, A. de la, "Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 120, diciembre 1951.

Figs. 7 y 8. Tienda de guantes, 1952. (Fundación Alejandro de la Sota).



7



8

De Dodó apenas se han publicado dos fotografías. No obstante, una búsqueda exhaustiva en el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota ha permitido advertir un error de clasificación y, con él, la planta correspondiente (Fig. 3). Aunque esta tienda también respondía a una estrategia fondo-figura y, por tanto, se puede emparentar con el pabellón de Aalto, su formalización pugnaba por distanciarse del modelo (Figs. 4 y 5). Sota se hizo con la esencia de la solución y elaboró una variación del tema cuyo éxito es palpable en tanto la conexión con las bandas verticales neoyorquinas se desvanece. Al contemplar la fotografía –convenientemente nocturna– se hace difícil escapar a la sensación de que el interior consiste en un gran papel pintado adaptado a una geometría compleja (Fig. 6). El patrón de líneas gruesas funciona bien como reclamo visual, aunque de cerca acuse la humildad de su ejecución. El valor de la línea se hace evidente en el tramado de las paredes, en la intensa carpintería y en las lámparas colgantes. Un entendimiento fundamentalmente gráfico confirmado por el gesto de cruce que resuelve el escaparate.

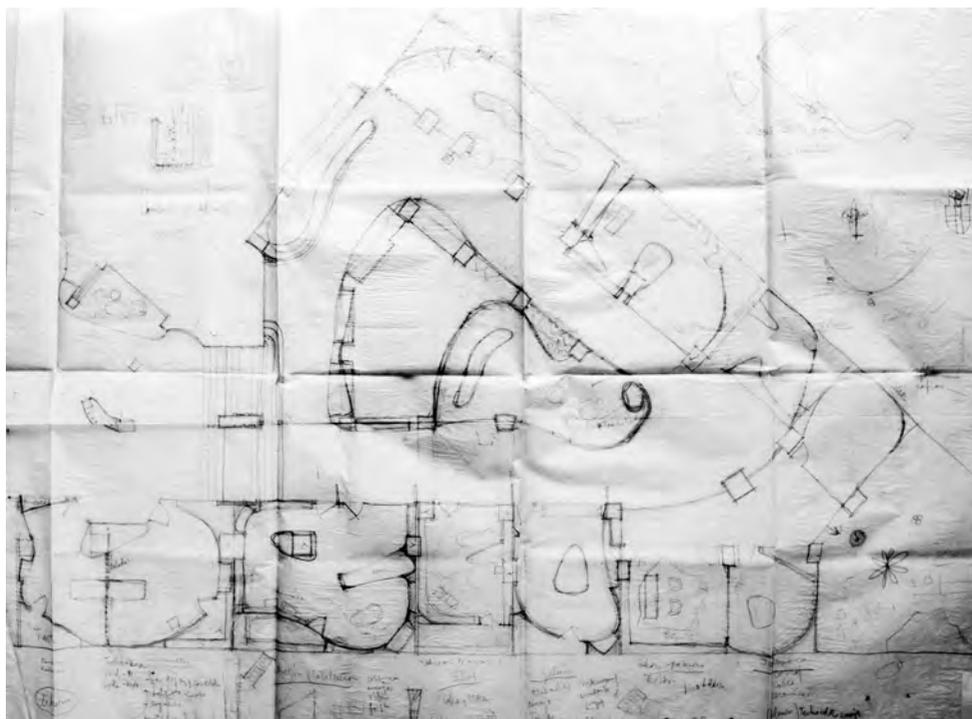


Fig. 9. Pueblo Español, 1952. (Fundación Alejandro de la Sota).

9

La tienda de guantes de Santiago de Compostela, como el Homenaje a Gaudí o Dodó, engrosa la categoría de arquitectura amasada (Figs. 7 y 8). Una calificación a medio camino de la metáfora que, de trasladarse al proceso de proyecto, adquiere más enjundia. Y es que estos locales de Sota nacieron del dibujo; esbozos energéticos, de gesto y genio, vinculados fundamentalmente a la mano. Su carácter es tal que tienen más sentido “lejos de la tiranía de la escuadra”. De la misma manera, al llevarlos al plano parte de su esencia se pierde irremediablemente. En el caso de la planta de Santiago el menoscabo es evidente. La representación se debatía también entre la certidumbre de lo reglado frente a la línea a sentimiento. Los dibujos de estos interiores no se pensaron para su publicación. Pertenecen, por el contrario, a la esfera íntima de la creación. Parece innegable que la arquitectura siguió a los dibujos y se consagró a la plasticidad que sugerían. Y, aunque tiempo después –como apuntaba Capitel– Sota renegaría de la mano y restringiría su libertad y uso, en 1952 todavía se deleitaba con su capacidad para dar forma y se congratulaba, como es propio de la juventud, de su poder.

EL PUEBLO ESPAÑOL, APOTEOSIS SENSUAL

Con el arranque de la década, se puso en marcha una iniciativa de gran envergadura en la Gran Vía madrileña: el centro comercial Los Sótanos. Sota proyectó veintidós interiores bajo la denominación común de Pueblo Español (Fig. 9). Cada uno de ellos habría de dedicarse a la artesanía de una o dos comunidades autónomas¹⁶. No obstante, la agrupación en racimo y el criterio formal les otorgaba un fuerte sentido unitario y cabría considerarlos un único proyecto. Quizá fuera la premisa artesana –y el consecuente distanciamiento de la producción fabril– la que decantara la balanza por el informalismo. O tal vez Sota viera en este encargo la oportunidad de repetir el intento que anunciara en el texto sobre Molezún. La memoria ahonda en las afinidades entre ambos:

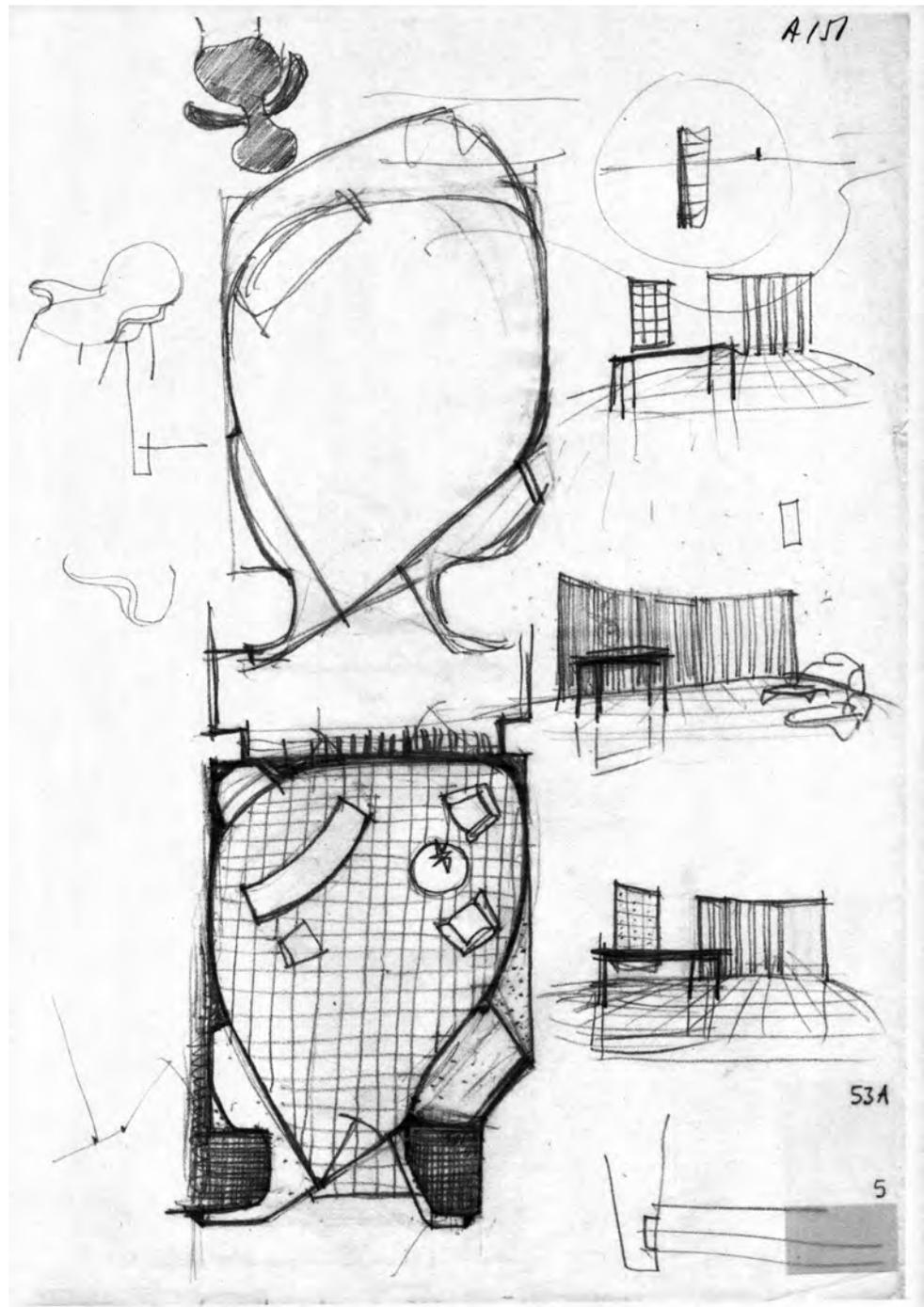
“En el estudio de la planta del estado actual se sacó la impresión de una rigidez y frialdad de trazado que, imprescindiblemente, era necesario contrarrestar, la introducción de curvas en el mismo; era necesario hacer más grata y amable esta impresión del recorrido, molesto en la actualidad con el número de aristas y ángulos”¹⁷.

En el análisis se percibe un apriorismo un tanto ingenuo por la curva y, al mismo tiempo, una preocupación insólita por el ambiente y el confort. A juzgar por sus palabras, uno y otro parecen íntimamente ligados. Las cosas así, la mano acaparó el protagonismo y acabó por eclipsar otras consideraciones. La planta del Pueblo Español representa el apogeo de la experimentación

16. En su archivo Sota conservó un ejemplar del *ABC* cuya contraportada se dedica al centro comercial y un folleto propagandístico con algunas anotaciones que él debió de realizar en el momento del encargo. En dichas anotaciones, y también en la memoria, figura el destino de cada uno de los espacios en que se divide el conjunto: “Aragón-Cataluña, Vasco-Navarra, Galicia-Asturias, León-Zamora, Extremadura, Murcia, Valencia, Las Castillas, Andalucía, Canarias, Vinos, Degustación de frutos”. También aparecen tachados los nombres de Baleares y Marruecos. No existe certeza acerca de si el proyecto se llevó a cabo. Las etiquetas del archivo no aclaran, como sí hacen en el resto de proyectos, si se construyó y ha desaparecido o si se frustró en fase de proyecto.

17. Memoria del proyecto. Documento inédito. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

Figs. 10 y 11. Relojería en Madrid, 1953. (Fundación Alejandro de la Sota).



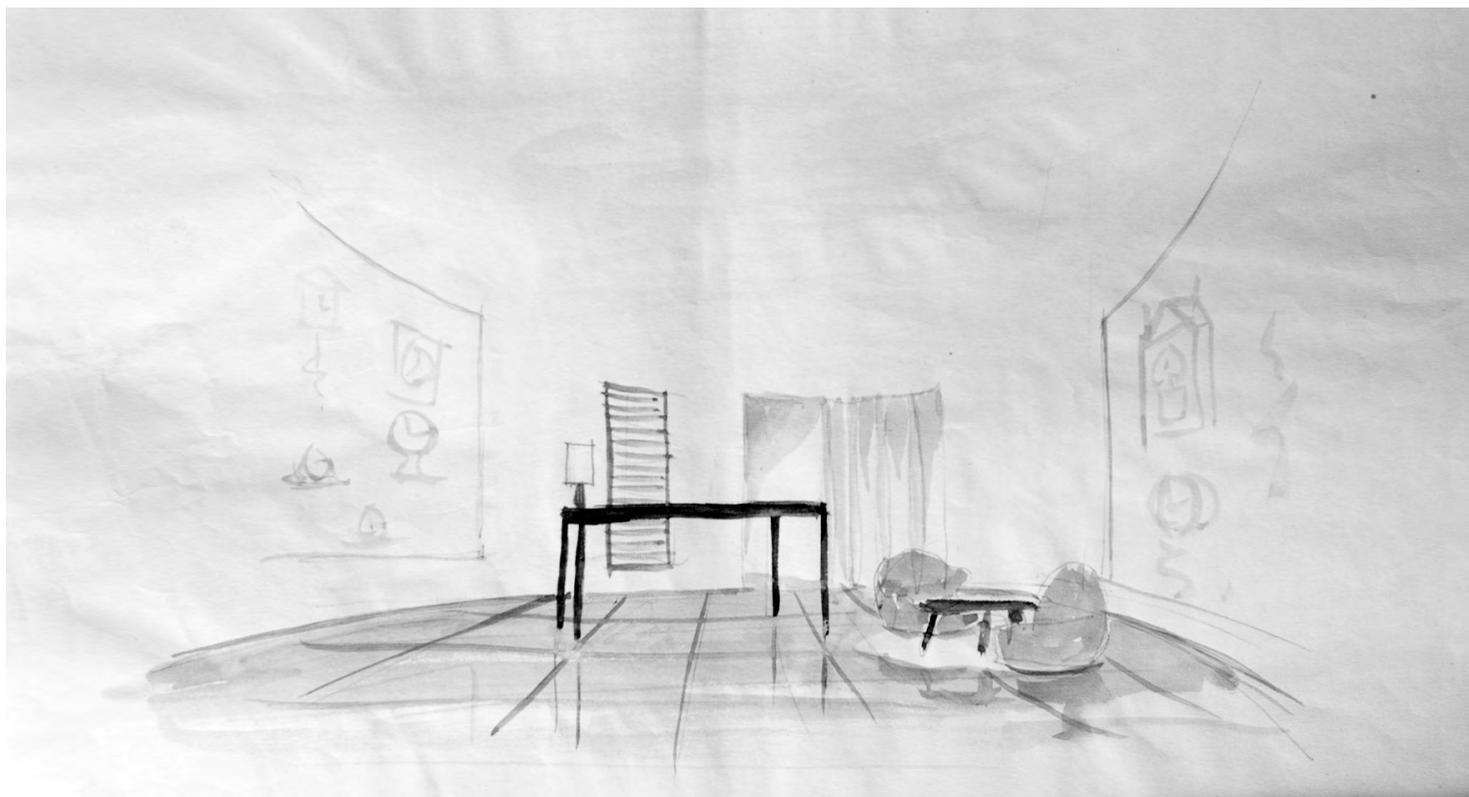
18. En dicho artículo Sota afirmaba: “Noto una falta grave en el análisis del porqué de las nuevas formas; se atribuyen todas a la aparición de nuevos materiales, de nuevas técnicas, es decir, se justifican como consecuencias. No se ha hablado de la aparición de formas nuevas en sí mismas. Existen laboratorios de investigación técnica o científica y, sin embargo, parece que no se comprende que se investigue sobre formas nuevas. El encuentro de una nueva forma estética puede producir tanta satisfacción que justifique el ser arquitecto; es más, sin este aliciente ¿no sería realmente triste nuestra profesión?” Véase SOTA, A. de la, “Arquitectura en el Brasil”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 156, diciembre 1954, p. 34. En un coloquio sobre arquitectura brasileña contemporánea en el que también participaron F. Carbajal, J. García Lomas, J. L. Picardo y F. Sáenz de Oíza.

19. Memoria del proyecto, op. cit.

10

formal y expresiva de Sota —una experimentación que defenderá después a propósito de la arquitectura brasileña¹⁸. No obstante, Sota no parece encontrarse cómodo con esta geometría y en la memoria la justificaba vagamente en base “a un criterio general de torcimiento en dichas plantas en el sentido de la marcha”¹⁹.

Pese al artificio formal y el recurso gráfico, la intención pasaba, de nuevo, por generar un fondo eficaz para la exposición, de nuevo un fondo que se desvaneciese y enfatizase las figuras. Las líneas se encadenaban unas con otras para culminar el proceso de negación. Como en la tienda de Santiago la continuidad era más que notable y los intersticios resolvían igualmente los espacios de servicio y almacenaje. El mobiliario se integraba en el límite y, las más de las veces, desaparecía. La atención a los sentidos desembocó en una arquitectura mórbida, sensual y expresiva que atenta, sin duda, contra el retrato de Oriol.



11

TIENDA DE RELOJES, UNA ILUSIÓN A MODO DE CONCLUSIÓN

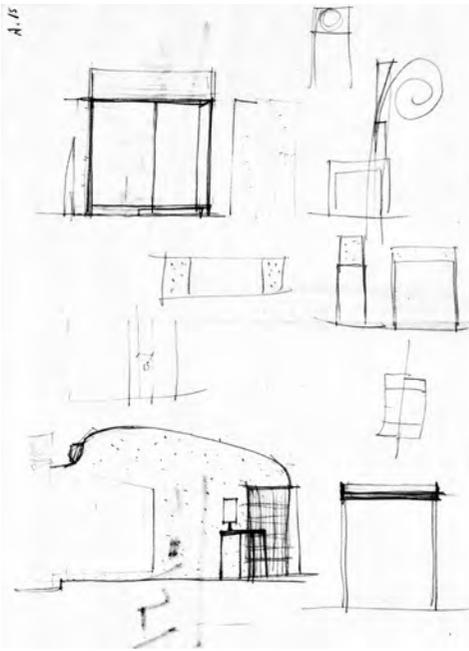
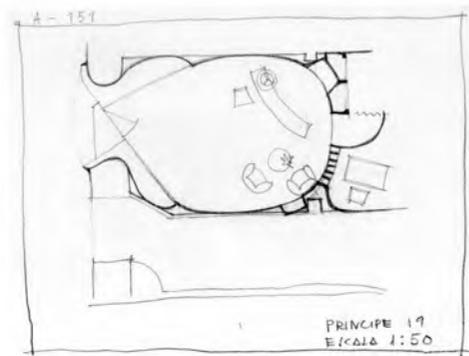
—Ya para terminar, ¿un espacio para mostrar sus creaciones?
—La Nada²⁰.

La entrevista es de 1987. Sin embargo, el principio expositivo es válido para toda su trayectoria comercial, y se ajusta con particular acierto a la producción de los años 1952 y 1953. Para Sota la nada fue el fondo ideal sobre el que exhibir un producto cualquiera, ya fuera ropa, artesanía, un reloj o una arquitectura. De algún modo, la nada es la culminación del fondo neutro. Dicho de otro modo, la desaparición del fondo, y con él de todo lo demás, era el siguiente paso lógico al fondo-figura (Fig. 10). Pero, lo más interesante de la afirmación del gallego es su ambivalencia, la ambigüedad que le permite alinearse con la vertiente más oficial de su obra y, al mismo tiempo, con esta —la de las tiendas—, inédita y esquiva. A partir de esta fecha la nada pasó a formar parte del imaginario de Alejandro de la Sota. Un universo poblado por una serie de conceptos casi equivalentes que emergen insistentemente en proyectos, escritos y conferencias. Nadas, ausencias, silencios, vacíos, negaciones, renunciadas y mutismos jalonan toda su obra. Palabras casi sinónimas que encuentran salida de diferentes formas. Otra constatación de este hecho, y que viene particularmente al caso, la encontramos en una dedicatoria de Josep Llinás en la que el arquitecto catalán rememoraba las ideas recurrentes del maestro: “El ‘Peine de los Vientos’ unas tenazas, un museo una caja fuerte, un interior la albura de un coco”²¹. La blancura perfecta del coco, que en la enumeración de Llinás pretendía ser una metáfora, una muestra de la síntesis poética de Sota, encontró en esta relojería de 1953 una traducción literal. Lo que en la relojería fue un principio ilusorio se convirtió después en una actitud sobre la que se expresarán inquietudes progresivamente más disciplinares.

La tienda de relojes, aunque no llegó a construirse, marca el cénit del artificio de la nada y, al tiempo, también el declive de lo gráfico, de la mano, en la obra de Sota. Las numerosas plantas conservadas se dibujaron a lapicero, dos aguadas abordaban la dimensión ambiental y un dibujo a rotulador la definición del exterior. El encaje de la planta se acometió mediante aproximaciones sucesivas cuyo número deja constancia de un proceso formal intuitivo (Figs. 11 y 12). Un desarrollo basado en el dibujo y la voluntad formal. En unas se combinan curvaturas muy diferentes: unas leves, otras muy acusadas. Mientras que en otras versiones se unifica el pequeño espacio disponible con un gesto más continuo.

20. VERA, J., “Proyectar arquitectura y diseño”, *De diseño*, n. 11, junio 1987.

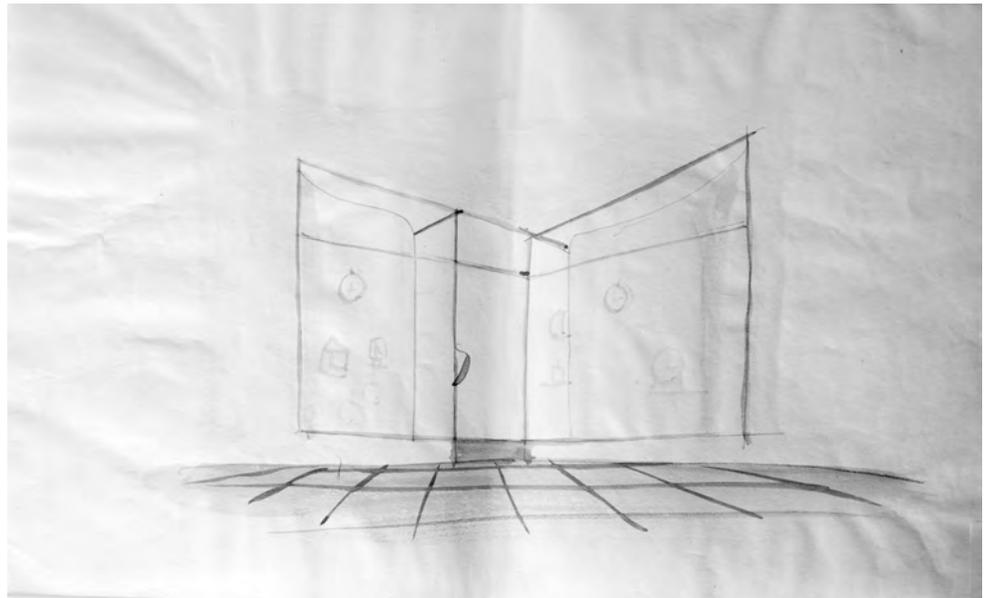
21. LLINÁS, J., Introducción a *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*, cit., p. 10. La metáfora debía de ser un lugar común de Sota para ilustrar temas recurrentes. De ahí que en una conferencia en Pamplona (marzo de 1969) comentara el mismo ejemplo: “Una cosa verdaderamente emocionante es partir un coco. Tiene un exterior muy definido y no tiene nada que ver con la albura del interior. Del mismo modo, el abrir una puerta debe albergar lo que hay dentro”. *Ibíd.* p. 165.



12

Figs. 12 y 13. Relojería en Madrid, 1953. (Fundación Alejandro de la Sota).

22. Entre otros autores que refieren esta costumbre, Iñaki Ábalos lo relataba así: "¿Qué es lo que busca De la Sota con su dedicación a los aspectos constructivos de la disciplina? A menudo ha sido interpretada esa insistencia como producto de su fe moderna, seguramente más por falta de recursos críticos que por convicción. Sin duda fue fantástico disfrutar de su atracción por las técnicas industriales en un momento en el que técnica e industria eran palabras malditas. Pero era un placer mayor comprobar su delectación por la elegancia que otorgaba al proceso de construcción un uso intencionado de éstas: allí donde antes había emoción por el esfuerzo, por el sudor y la dimensión épica de las obras, aparecía el placer de la facilidad, la sustitución del esfuerzo físico por el esfuerzo intelectual, la anulación de toda nostalgia, más o menos enmascarada, por cualquier atisbo de esclavismo. El despectivo 'facilón' quedaba sustituido por el despectivo 'dificilón', el salto musculoso del atleta por el ágil vuelo de la bailarina". ÁBALOS, I., "Alcudia, León y la construcción de un arquitecto", en *Alejandro de la Sota*, cit., p. 27.



13

La de la tienda de relojes es una arquitectura de inspiración orgánica fuera del organicismo, la culminación de la búsqueda de la exposición ideal. Sota exploró las formas invaginadas y acercó el proyecto a lo escenográfico. El interior situaba al cliente en el seno de un espacio vacío, un espacio que era casi una instalación y cuya intención era trascender a sus propios límites. En este caso, y a diferencia del Pueblo Español, la operación se amplió de la planta a la sección y se incrementó la coherencia entre documentos y lenguajes. El resultado es una arquitectura visceral cuya negación del límite se fundamentaba en la imposibilidad de percibirlo. Una vez armado el trampantojo del coco, para resolver el acceso Sota planteó un diedro de vidrio cuya geometría pura se delineaba nítidamente en el interior desmaterializado (Fig. 13). El ambiente vaporoso quedó magníficamente representado en unas aguadas que servían eficazmente al proyecto y se plegaban a su ingravidez. Veladuras y transparencias transmitían las sensaciones de un espacio donde la nada sería el único protagonista. Ni siquiera los relojes, aspirantes a figura sobre fondo, se resisten al proceso y no se atreven a hacer verdadero acto de presencia una vez el autor ha encontrado su camino para reclamar su condición.

La arquitectura de Sota, como él mismo afirmó en alguna ocasión, no era casi nada. O dicho de otro modo, era una arquitectura de renuncia, de silencios –el lenguaje sotiano permite todo tipo de giros con su vocabulario. En esta misma línea, Iñaki Ábalos recordaba la costumbre de Sota de criticar proyectos por ser "dificilonos"²². Su arquitectura, por el contrario, aspiraba a lo fácil sin reñirse por este motivo con su condición de arquitectura de autor. Sota parece haber sido consciente de la singularidad de sus renunciaciones y de la dificultad que entrañaba contravenir el paradójico deseo de individualidad. Y aunque la nada de la relojería es artificiosa –todavía "dificilona", sensual y expresiva–, tras ella, el giro hacia una arquitectura de "nadas" puras, frías y racionales, no parece tan extraño. Esta serie de proyectos –de interiores humildes pero complejos– que culminan en un 'trompe l'oeil' que pretende la nada, nos muestra a un Sota joven y sin construir y, al tiempo, apunta la base sobre la que se fundará su figura pública y más celebrada.

Jorge Losada Quintas. Arquitecto por la Universidad de Navarra, donde se graduó en 2006. Desde entonces ha desempeñado labores docentes como profesor ayudante, profesor auxiliar y actualmente como profesor asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN). Ha participado en las asignaturas de Geometría y Dibujo Técnico, Análisis de Formas 1, Elementos de Composición y Análisis de Formas 2, al tiempo que ha colaborado como profesor auxiliar en el Máster de Proyectos Arquitectónicos, en Actividades Culturales, en el Servicio de Publicaciones e impartido y coordinado el Curso de Preparación Preuniversitario. En 2007 fue *Visiting scholar* en el GSAPP de la Universidad de Columbia, Nueva York. En 2009 fue *Visiting critic & lecturer* en el Wood Program de la Universidad de Otaniemi, Helsinki y en 2010 fue *Visiting scholar* en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Milán. En 2012 obtuvo el título de Doctor con una tesis titulada "Realidad e ilusión. Locales comerciales en España, 1950-1960". Actualmente compatibiliza la docencia de proyectos con el trabajo profesional independiente.

HACIA LO MODERNO. ADAPTACIÓN DEL JARDÍN ESPAÑOL A LA ARQUITECTURA RACIONALISTA

Juan J. Tuset

En las colonias Parque Residencia y El Viso de Madrid, el pintor-jardinero Javier de Winthuysen realizó cuatro propuestas de jardines privados con las que estableció su aproximación personal al jardín moderno. La adaptación del jardín español a la arquitectura racionalista probó la capacidad del orden arquitectónico para hacer convivir conjuntamente las necesidades de la vida moderna con los invariantes históricos de nuestra jardinería. A partir de ello, se confió en reconstruir un concepto de jardín español con una forma de naturaleza propia que nació de la armonización de la herencia del pasado con las esperanzas de progreso que albergaba el nuevo tiempo.

Palabras clave: Winthuysen, Forestier, tradición, geometría, naturaleza

Keywords: Winthuysen, Forestier, Tradition, Geometry, Nature



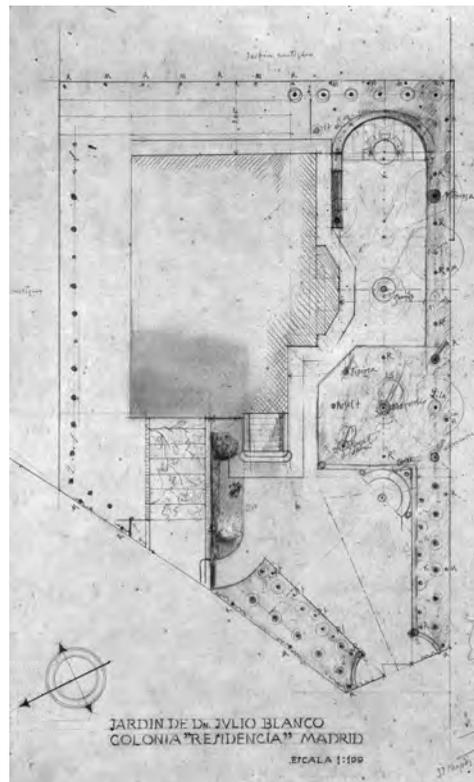
Fig. 1. Los Altos del Hipódromo con las colonias Parque Residencia y El Viso. (Fotografía Aérea de Madrid de 1946, Instituto de Estadística-Comunidad de Madrid).

1

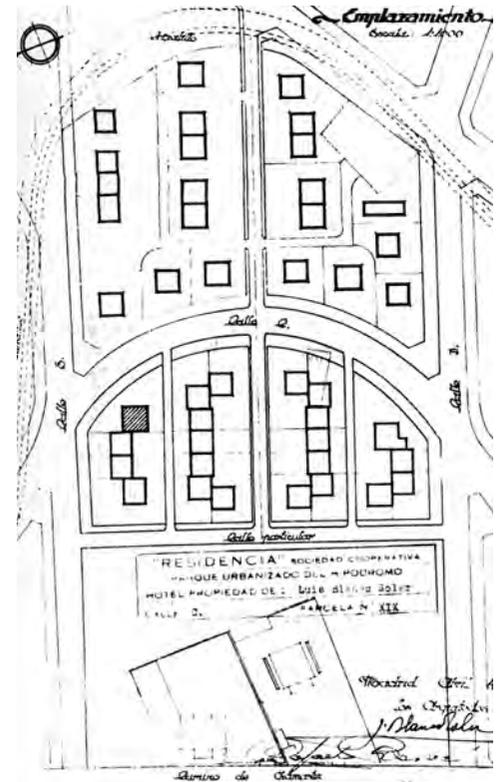
Las colonias Parque Residencia y El Viso de Madrid son dos ejemplos de la primera arquitectura racionalista y de la implantación de los principios urbanísticos de la ciudad jardín en nuestro país. Estos conjuntos residenciales establecieron en el Madrid de los años 30 del siglo XX una modernidad impregnada de un pensamiento social. Aunque sus autores, los arquitectos Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler, reconocieron posteriormente que su única aspiración en estas actuaciones era la eliminación del ornato historicista que revestía la arquitectura y la adaptación funcional de la vivienda a las necesidades domésticas de la vida moderna¹. Ambas colonias fueron habitadas por profesionales liberales y gentes de la cultura, “obreros intelectuales” como se les denominó en aquella época. La arquitectura racionalista de estos grupos residenciales que, en concreto era más apariencia que realidad, pretendía que el nuevo ciudadano, fuera obrero o nuevo burgués, viviera en sencillos volúmenes de sobrias fachadas rodeados por pequeños jardines privados² (Fig. 1).

1. BERGAMÍN, Rafael, *Sesión de Crítica de Arquitectura El Viso. Un poco de historia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1968, n. 101, pp. 22-24

2. En la colonia Parque Residencia se construyeron 69 viviendas. El criterio seguido fue bloques en agrupación indefinida de viviendas en serie (parcela media de 250 m² con jardín a dos o tres fachadas) y viviendas aisladas con jardín a cuatro fachadas. En la colonia El Viso el aprovechamiento de las ordenanzas municipales fue mayor. Se desarrollaron 242 viviendas de características similares en parcelas de 350 m² donde se dispusieron viviendas en hileras de cinco y ocho casas. BARREIRO, Paloma, *Casas Baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1939*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1991, pp. 335-350



2



3

3. Además de por su libro *Jardines Clásicos de España*, Winthuysen es conocido por su notable obra jardinera en estilo "español" y por ser el primer Inspector de Jardines Históricos de la Dirección General de Bellas Artes, 1934. AÑÓN, Carmen (ed.), *Javier de Winthuysen: Jardinero*, RJB/CSIC, Madrid, 1986.

4. TUSET, Juan J. "Pasar revista. La Voz del paisajismo en España", en *Actas del Congreso Las Revistas de Arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, T6 ediciones, Pamplona, 2012, pp. 823-832.

5. WINTHUYSEN, Javier de, "Paisajes urbanos", *La Voz*, 26 marzo 1931.

6. "En la ciudad moderna, la jardinería resuelve los problemas de armonización entre los modernos y antiguos aspectos". WINTHUYSEN, Javier de, "Las necesidades modernas y la tradición", *La Voz*, 19 noviembre 1928

7. Forestier cuando llega a Sevilla, ya ha estado anteriormente en Marruecos y conoce sus jardines, especialmente los anexos a las casas y los situados en los bordes de las ciudades. De ellos extrae dos aportaciones: el riego por inundación que obliga a aterrazarlos y la formación de paseos sobre elevados. Esto impregna su obra en España. LECLERC, Bénédicte, "La mission au Maroc", en LECLERC, Bénédicte (dir.), *Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930): Du jardin au paysage urbain*, Picard, Paris, 1994, pp. 189-206

8. NIETO CALDEIRO, Sonsoles. "La Sevilla reformada", en *Jean Claude Nicolas Forestier...*, cit., pp.99-110

9. DOMÍNGUEZ PELAEZ, Cristina, "Los Jardines de España", *Ibid.*, pp. 83-98.

El sevillano Javier de Winthuysen y Losada (1874-1956), pintor impresionista de formación y de profesión, inició su dedicación a la jardinería con el estudio de los jardines clásicos de España en 1919. Este trabajo le reportó una formación autodidacta, reconocimiento profesional y la oportunidad de publicar su libro *Jardines Clásicos de España* en 1930³. Pero Winthuysen también fue una persona preocupada por el devenir del paisajismo español. Su producción teórica y crítica, escasa y repartida entre algunas revistas especializadas y artículos periodísticos, debido a sus colaboraciones esporádicas en la prensa madrileña, trata diversos temas del momento que versaban sobre el jardín en la ciudad moderna, el urbanismo y los espacios libres de la ciudad de Madrid⁴. El tema principal que predomina en sus escritos es la importancia del jardín histórico y la concienciación social de su conservación.

En varias ocasiones Winthuysen advirtió en sus artículos en prensa que pasear entre los edificios y hotelitos modernos de los nuevos barrios de la ciudad le daba la impresión de "caminar entre tristes jardines amanerados de pensamientos en fila o en ruedos"⁵. Los historicismos y la abusiva abstracción impuesta a la naturaleza que observaba en sus recorridos urbanos, si bien era un síntoma de la época y de la ideología racionalista, vaciaban los parques y plazas de la ciudad de todo concepto social y estético. Esto, para Winthuysen, significaba la más alta pérdida del valor de la tradición y del carácter propio de un país. La obra jardinera del sevillano afrontará comedidamente la inminente modernidad a través de la adaptación de aspectos históricos y tradicionales del jardín clásico a los espacios de la vida doméstica del hombre moderno y la ciudad⁶. Su deseo de renovación del jardín provenía principalmente del resurgimiento de la jardinería española impulsado por la obra de Forestier realizada en nuestro país.

El paisajista francés J.C.N. Forestier (1861-1930), director de Parques y Jardines de París, vino a España en 1911 invitado por el comité ejecutivo de la Exposición Iberoamericana, para acometer la adecuación y ampliación de los jardines del palacio de San Telmo donados por la infanta María Luisa a la ciudad de Sevilla⁷. En abril de 1914 este parque fue inaugurado y, unánimemente, la crítica lo consideró ejemplo de la expresión del sentimiento regionalista de la jardinería andaluza⁸. Este éxito afianzó a Forestier y lo reconoció como uno de los paisajistas más importantes de Europa, lo que le acarreó recibir encargos de la aristocracia española y proyectar diferentes jardines por la geografía del país. Al año siguiente, la ciudad de Barcelona le encargó la transformación de la ladera de Montjuic como trabajo preparatorio de la Exposición Internacional de 1929 y la realización de varios jardines urbanos⁹.



4

La obra construida de Forestier se caracteriza notoriamente por integrarse en el lugar en el que se implantaba y su trabajo jardinero, siendo eminentemente de estilo ecléctico, estaba abierto a la riqueza creativa por su planteamiento de incorporar lo ya existente. El principio fundamental de sus jardines era la adaptación al medio a partir de la convicción de que el trazado del jardín y el empleo de la geometría permitían conseguir multitud de recursos creativos sin perder la fuerza de una obra consistente¹⁰. En 1920, Forestier publicó su *Carnet des jardins et paysages* convirtiéndose en una obra de referencia entre los jardineros españoles por ver en ella la modernización de la disciplina y su aplicación directa en los jardines bajo el “clima del naranjo”¹¹. Si bien, la enseñanza más significativa que les legó fue la relevancia de la gracia interpretadora a la hora de crear o recrear un jardín. Así lo reconocieron Javier de Winthuysen, al considerarle el artífice y responsable del resurgimiento del jardín español, y Nicolás M^a Rubió i Tudurí, discípulo suyo en Barcelona, al elevarlo a maestro del paisajismo cuyo estilo abierto daba cabida a múltiples expresiones del carácter propio, donde las reivindicaciones nacionalistas o regionalistas y las individualidades o el ‘toque’ personal del artista quedaban al resguardo¹².

En este contexto de implantación de la arquitectura racionalista y de la modernización de los ajardinamientos públicos y privados en las ciudades españolas, Javier de Winthuysen, entre 1932 y 1934, desarrolló cuatro propuestas de jardines privados en las colonias Parque Residencia y El Viso¹³. El jardinero sevillano introdujo en estos proyectos una “modernidad” en la creación jardinera que no renunciaba a significarse con toda propiedad con lo nuestro, de un modo más humanista y dando importancia al orden arquitectónico, en un momento de copia generalizada de lo exterior y sumisión a lo exótico.

CUATRO JARDINES ‘MODERNOS’¹⁴

En la colonia Parque Residencia (Fig. 2), el hotelito de Julio Blanco ocupaba una parcela en esquina con chaflán (Fig. 3 y 4). La posición centrada de la casa dividía el jardín en dos ámbitos bien definidos. El de menores dimensiones lindaba con la casa vecina por el lado noreste. Era un espacio estrecho y alargado que desempeñaba las funciones de servicio y acogía la entrada de vehículos y el garaje. El segundo espacio, de mayores dimensiones, lindaba con la casa vecina en el lado sureste y se abría a la calle por dos lados. Para esta área, Winthuysen proyectó dos zonas diferenciadas y dispuestas en continuidad para uso y recreo. La primera tenía forma triangular y estaba vinculada con el acceso peatonal que se producía por el chaflán. Este

Fig. 2. Colonia Parque Residencia (1931-1933). Plano del emplazamiento, 1931. (BARREIRO, Paloma, *Casas Baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1939*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1991, pp. 337).

Fig. 3. Planta del jardín de la residencia del Sr. Blanco, Colonia Parque Residencia, 1932. (AÑÓN, Carmen (ed.), *Javier de Winthuysen: Jardinero*, RJB/CSIC, Madrid, 1986, p. 69).

Fig. 4. Colonia Parque Residencia (1931-1933). Vista de la colonia, 1932. En primer término la residencia del Sr. Blanco situada en chaflán. (BARREIRO, P., op. cit., pp. 336).

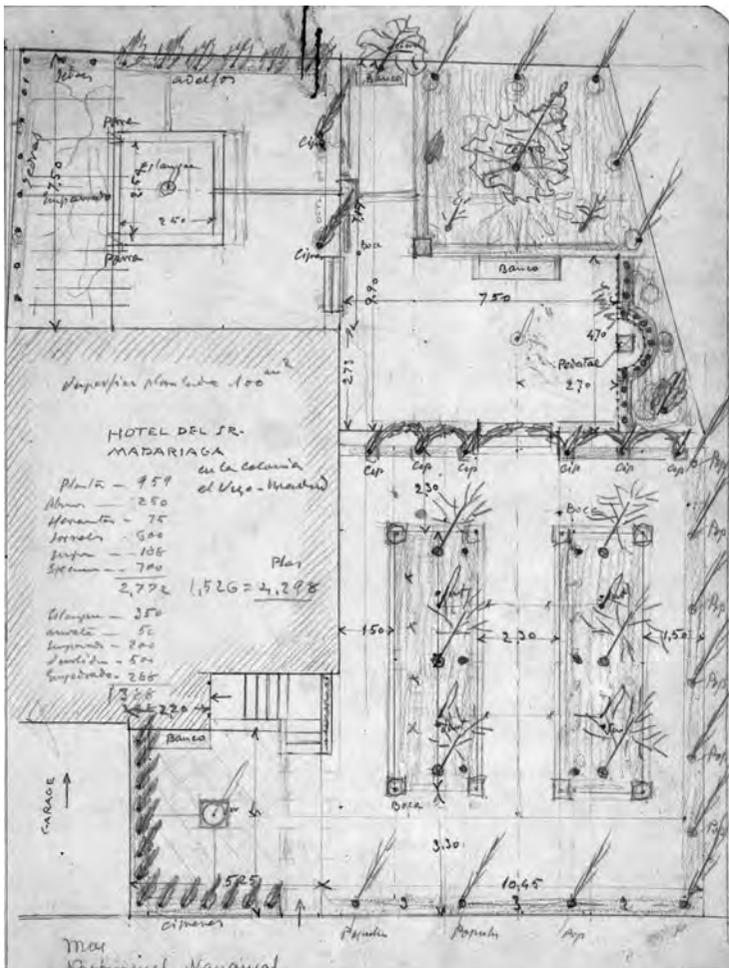
10. IMBERT, Dorethée, “Tracé architectonic et poétique végétale”, en *Jean Claude Nicolas Forestier*, cit., pp. 69-82.

11. FORESTIER, J.C.N., *Jardines: Cuaderno de dibujos y jardines*, Editorial Stylos, Barcelona, 1985, p. 131.

12. WINTHUYSEN, Javier de, “El arquitecto paisajista M. Jean C. N. Forestier y su labor mundial”, *Revista de Obras Publicas*, 15 diciembre 1930, y RUBIÓ i TUDURÍ, Nicolás M., “Forestier”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, n. 151, Publicacions del Colegio Oficial d’Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona, 1982, pp. 17-18.

13. Una en Parque Residencia para el doctor Julio Blanco y tres en El Viso para el político y escritor Salvador de Madariaga, el filósofo José Ortega y Gasset y el editor José Ollarri.

14. Los apuntes, dibujos y notas originales de los cuatro jardines descritos en el texto se encuentran depositados en el archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, Fondo Javier de Winthuysen. A partir de esta documentación se ha realizado el levantamiento axonométrico de cada uno de ellos y la descripción de sus elementos constructivos, vegetales y espaciales.

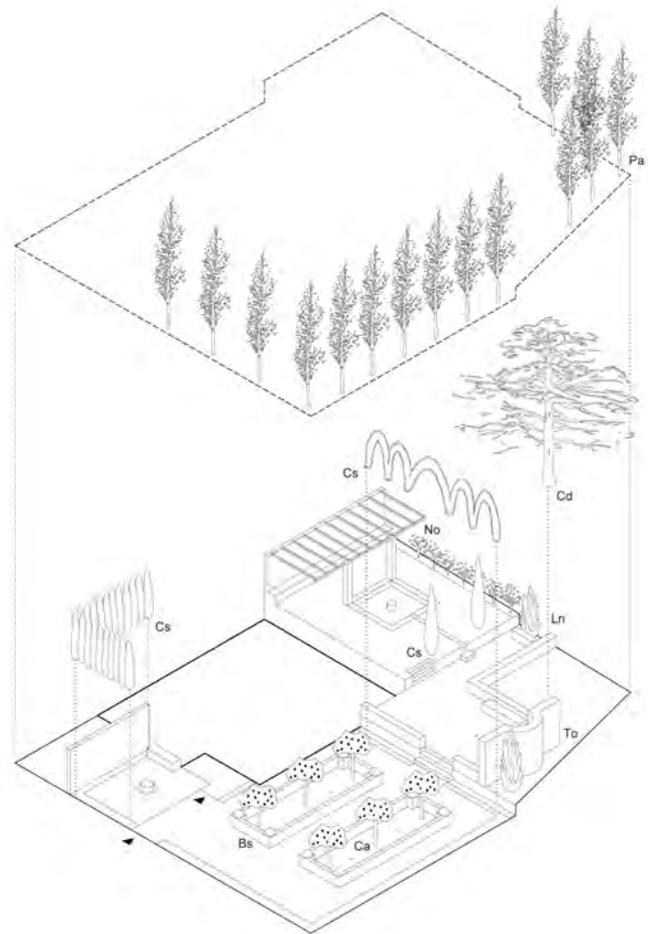


7

pequeño surtidor en su centro, un banco en una esquina y un seto de cipreses en dos lados. Este espacio confería a la entrada de la casa de cierta singularidad que evocaba el carácter encerrado de un patio hispanoárabe. La segunda zona, en continuidad con la primera, contenía dos parterres rectangulares y simétricos delimitados por un seto de boj y en su interior tres pequeños árboles, que podrían tratarse de naranjos según las anotaciones de Winthuysen y, entre ellos, dos surtidores. En esta área es evidente uno de los temas compositivos de Winthuysen como es la combinación de tipos de jardinería: la mezcla del jardín clásico castellano con el jardín hispanoárabe. Una arcada de cipreses doblados y un desnivel ascendente de varios peldaños conectaba con la tercera área. Una pequeña explanada de tierra en la que, en uno de sus lados, un seto de tuyas conformaba un nicho semicircular que protegía un pedestal con su estatua. En este espacio abierto destacaba un pequeño surtidor en el centro de la explanada y un banco de piedra. Esta zona evidenciaba una fuerte inspiración clásica.

El cuarto espacio se encontraba desligado de las zonas anteriores al ser su eje compositivo perpendicular a ellas y encontrarse en una cota superior. Un cuadrado de 7 metros de lado que disponía en el centro una alberca también cuadrada con surtidor acompañada de un emparrado bajo el que se situaba un banco corrido y un pavimento de azulejos. Este rincón poseía un fuerte influjo hispanoárabe y en él destacaba la presencia del agua en diferentes formas de movimiento, el ladrillo rojo, la cerámica polícroma y la vegetación seleccionada por sus características cromáticas y aromáticas. Era de especial importancia el grupo de adelfas que revestía la tapia y las hiedras y parras que crecían por el muro del fondo y en la pérgola. Esta pequeña área resultaba de la combinación de elementos canónicos e invariantes del jardín hispanoárabe y que son interpretados por Winthuysen como si se tratara de un patio andaluz: la forma más elemental de jardín español (Fig. 8).

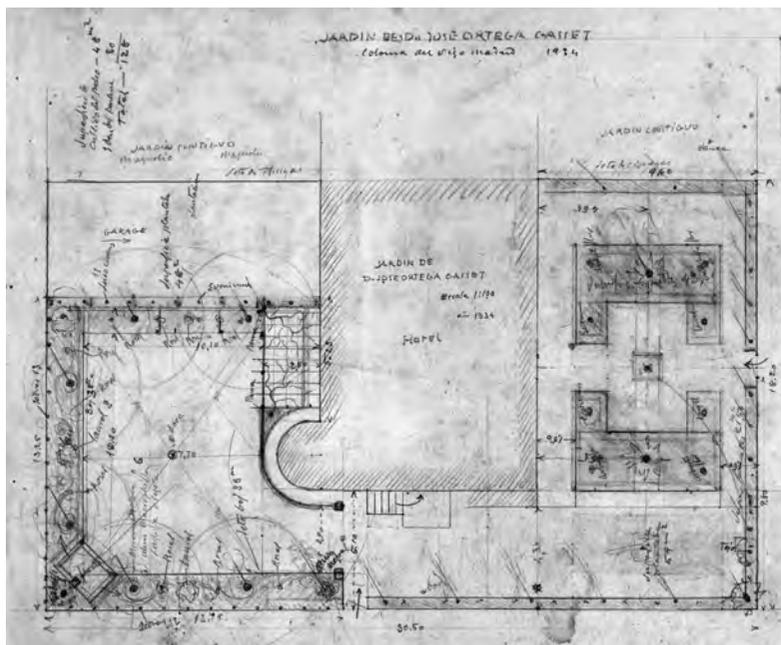
La quinta zona se encontraba en la esquina del jardín. Era un parterre delimitado por un seto de boj que tenía en su centro un cedro que marcaba el punto de intersección de los dos ejes



8

Fig. 7. Planta del jardín de la residencia del Sr. Madariaga, Colonia El Viso, 1934. (AÑÓN, C. (ed.), op. cit., p. 67).

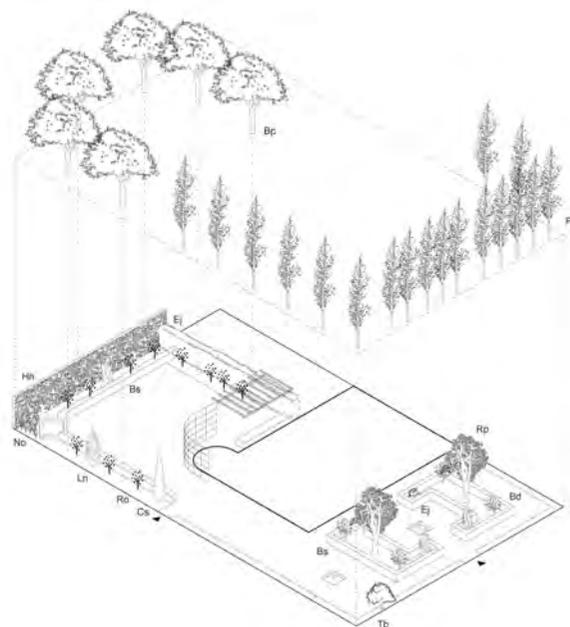
Fig. 8. Axonometría del jardín de la residencia del Sr. Madariaga, Colonia El Viso, 1934. Dibujo realizado por el autor: (Pa) *Populus alba*; (Cd) *Cedrus deodara*; (Cs) *Cupressus sempervirens*; (No) *Nerium oleander*; (Ln) *Laurus nobilis*; (To) *Thuja occidentalis*; (Ca) *Citrus aurantium*; (Bs) *Buxus sempervirens*.



9

Fig. 9. Planta del jardín de la residencia del Sr. Ortega y Gasset, Colonia El Viso, 1934. (AÑÓN, C. (ed.), op. cit., p. 68).

Fig. 10. Axonometría del jardín de la residencia del Sr. Ortega y Gasset, Colonia El Viso, 1934, Dibujo realizado por el autor: (Pa) *Populus alba*; (Bp) *Broussonetia papyrifera*; (Hh) *Hedera helix*; (No) *Nerium oleander*; (Ln) *Laurus nobilis*; (Ro) *Rosa sp.*; (Ej) *Euonymus japonicus*; (Cs) *Cupressus sempervirens*; (Bs) *Buxus sempervirens*; (Rp) *Robinia pseudoacacia*; (Bd) *Buddleja davidii*; (Tb) *Taxus baccata*.



10

compositivos y visuales del jardín. Este árbol es inusual en los jardines domésticos de Winthuysen, pero su singularidad no sólo era ocupar este punto geométrico, aquí desempeñaba una función simbólica: rememoraba y recordaba que Salvador de Madariaga, en su breve labor como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, intercedió para evitar la tala de los cedros decimonónicos existentes en el Paseo del Prado¹⁶.

El jardín del filósofo José Ortega y Gasset ocupaba también una parcela en esquina. El hotelito era la última casa de la hilera y su posición centrada determinaba dos áreas del jardín. En este proyecto, Winthuysen se adaptó a las condiciones impuestas por las dimensiones de la parcela para explorar las funciones que debía desempeñar el jardín doméstico en la casa moderna: representatividad y privacidad (Fig. 9). El primer espacio era de mayores dimensiones y contaba con acceso desde la calle. Una alineación de chopos definía el perímetro y los fondos y, en su interior, dos parterres simétricos resguardaban un pequeño estanque cuadrado con surtidor. Cada parterre se componía de cinco especies vegetales: arbustos de flor, evónimos y laureles ocupaban las esquinas y un árbol de mayor porte el centro. El parterre era en síntesis una variación y simplificación del existente en el jardín de Madariaga y del tipo genérico propuesto por Forestier en su 'carnet'.

A la segunda área se llegaba a través de un paso estrecho y lateralizado entre la casa y la tapia. Un ciprés *sempervirens* marcaba la entrada a este espacio de carácter privado donde Winthuysen realizó una composición jardinera de gran interés. En un patio cuadrado de 13 metros de lado dispuso la vegetación en el perímetro dejando libre y vacío el espacio central. El arriate perimetral de 1.5 metros de anchura discurría en tres de sus lados y un estrecho seto de boj delineaba una separación física que contenía una gran cantidad de plantas compuestas por rosales, arbustos, evónimos y laureles, y en su fondo, hiedras trepadoras que revestían la tapia. Seis moreras, *Broussonetia papyrifera*, situadas dos en cada lado del arriate, terminaban por dotar al conjunto de un fuerte componente volumétrico. En este conjunto se manifestaban diferentes tonos de verde, se destacaban acentos cromáticos, se evidenciaban texturas y se potenciaban los perfumes estacionales en sus tres niveles: suelo, en el seto y las adelfas; intermedio, en los rosales y las hiedras; en cota superior, en el denso follaje de los árboles (Fig. 10). Bajo la bóveda vegetal aparecían dos singularidades: una pequeña fuente cuadrada de ladrillo y cerámica que servía para el riego y el ornato y, en la esquina opuesta junto a la casa, un ligero emparrado de madera acompañado de una empalizada que albergaba un banco de madera expresamente diseñado para el filósofo. Esta parte del jardín parecía estar creada para favorecer las 'meditaciones' del filósofo.

16. VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "La supuesta tala de los cedros del Salón del Prado", *La Voz*, 12 abril 1934, p. 1.

El hotelito del editor José Olarra —una casa entre medianeras— posibilitaba tener dos jardines bien diferenciados en la parcela. El jardín delantero asumía la función de espacio representativo



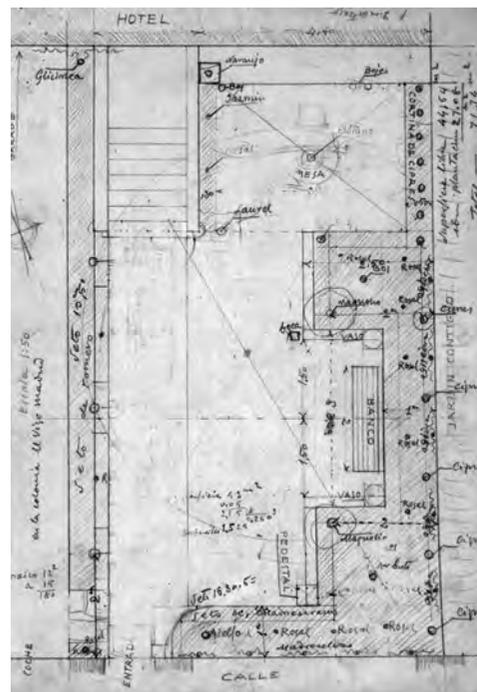
11

(Fig. 11). En una pequeña área rectangular Winthuysen dispuso toda la vegetación en el perímetro para liberar una superficie suficiente que facilitara el paso y acceso a la vivienda y crear espacios de estancia. Los elementos definidores de esta parte del jardín eran dos arriates lateralizados. El pequeño se encontraba junto a la tapia del garaje y estaba formado por un seto de romero acompañado de glicinias. Enfrente, el de mayores dimensiones, estaba delimitado por un seto de boj que discurría formando entrantes y salientes que acogían un pedestal con su busto, un banco de piedra custodiado por grandes vasos de mármol y, junto a la casa, un pequeño recinto cuadrado cerrado por una cortina de cipreses. Este arriate contaba además con dos magnolios, un naranjo, varios laureles y madreselvas, glicinias y rosales que revestían la tapia (Fig. 12). Todo definía un conjunto exuberante de vegetación que caracterizaba esta área por un cromatismo estacional y un intenso perfume.

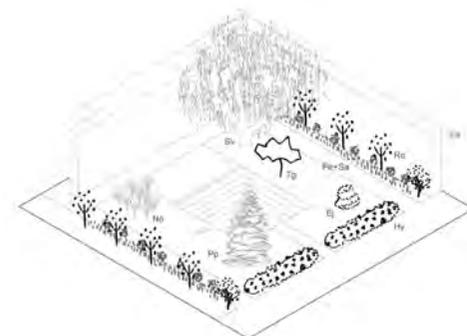
El jardín trasero exhibía un carácter más privado. Era un recinto cuadrado que contaba con una entrada de servicio desde la calle y un seto de ciprés en tres de sus lados. El arriate perimetral contenía en su interior santolinas, geranios, rosales y dos arbustos en los extremos. Un camino estrecho de piedras separaba el arriate de la explanada central del jardín en cuyo centro, una alberca cuadrada de ladrillo de tres metros de lado subdividía la terraza en nueve cuadrantes. Cada uno contenía una especie vegetal diferente con un color y una textura determinada. Junto a la casa se erigía una conífera azul y un evónimo dorado, en el lado de la calle, un sauce llorón, *Salix viminalis*, crecía delante de un banco de piedra integrado en el arriate y, en la otra esquina, una adelfa rosa completaba el conjunto cromático. En los cuadrantes centrales, la piedra y la arena ocupaban los verticales mientras que en los horizontales había un diminuto surtidor de fundición con forma de rana rodeado de calas y hiedra, y al otro lado de la alberca, un tamarisco que aportaba un brillante verde glauco y flores rosas en el verano (Fig. 13). Este pequeño jardín era una interpretación del patio andaluz que trascendía su funcionalidad doméstica. Winthuysen reformula el jardín privado de la casa racionalista como un pequeño espacio, definido únicamente por la jardinería, cuya máxima función es el disfrute estético del hombre para deleite de sus sentidos¹⁷.

EL ORDEN ARQUITECTÓNICO EN EL JARDÍN

Los cuatro jardines propuestos por Winthuysen para los hotelitos de ambas colonias presentan una estrecha vinculación con las ideas expresadas por Forestier en su *carnet*. Los fondos y acentos armonizados, las empalizadas y los setos empleados para delimitar zonas, los emparrados y las arquerías de cipreses para producir sombra y articular recintos, y las terrazas libres para crear lugares de uso, son algunos de los recursos del carnet forestiano que el jardinero sevillano



12



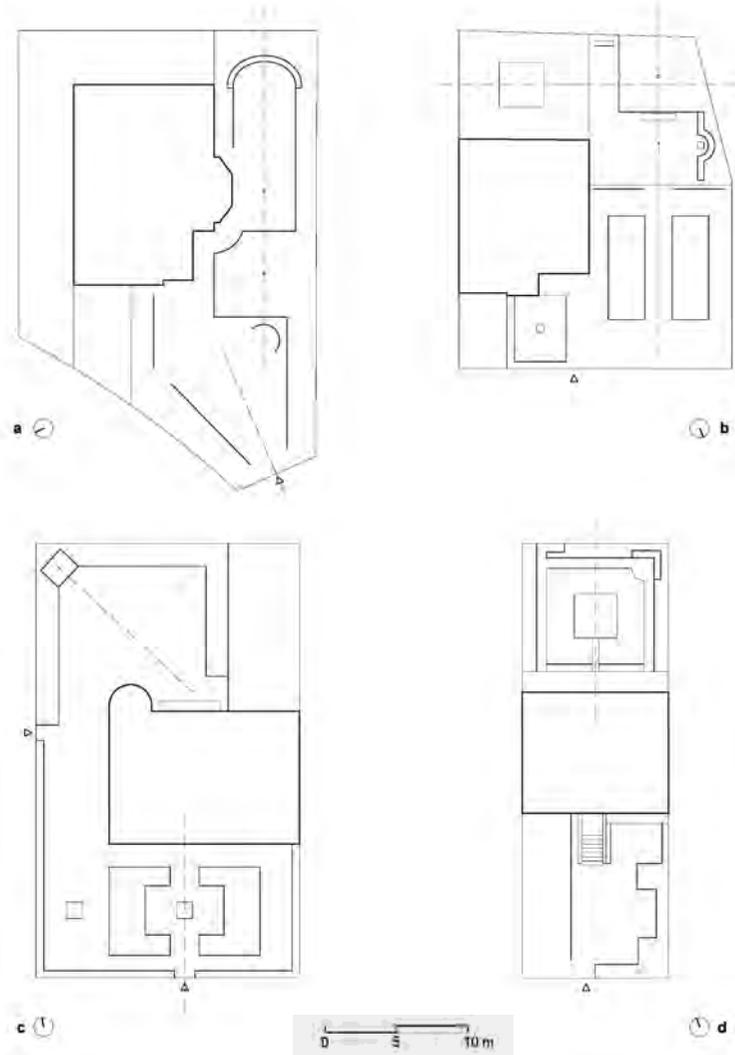
13

Fig. 11. Colonia El Viso, 1934. (BARREIRO, P., op. cit., p. 350).

Fig. 12. Planta del jardín de la residencia Sr. Olarra, Colonia El Viso, 1934. (AÑÓN, C. (ed.), op. cit. p. 67).

Fig. 13. Axonometría del jardín trasero de la residencia del Sr. Olarra, Colonia El Viso, 1934, Dibujo realizado por el autor: (Cs) *Cupressus sempervirens*; (Sv) *Salix viminalis*; (Tg) *Tamarix gallica*; (Ro) *Rosa sp.*; (Pe) *Pelargonium sp.*; (Sa) *Santolina sp.*; (Ej) *Euonymus japonicus*; (No) *Nerium oleander*; (Pp) *Picea pungens*; (Hy) *Hydrangea sp.*

17. "El jardín provoca una vibración emotiva que es el sentimiento de la belleza que emana de su carácter", WINTHUYSSEN, Javier de, "El Pardo y Madrid. Salud y estética", *La Voz*, 15 abril 1931, p. 8.



14

emplea, cuando le es posible, en composiciones centrales que recrean el tipo tradicional de cuatro parterres en torno a una fuente donde la vegetación estructura el espacio y fija la composición del conjunto.

La idea de jardín renovado que propone Winthuysen es la de una composición arquitectónica simple de espacios dispuestos con “arte y ciencia” en los que se combinan áreas para la estancia, indicadas con un banco, y para el paseo, con emparrados y avenidas arboladas, acompañadas de una abundancia de especies de flores anuales y arbustos en parterres y arriates junto a fuentes y canalillos (Fig. 14). Los elementos vegetales y constructivos están armonizados con un trazado de gran simplicidad que no cae en el rigor de la simetría de tiempos pasados¹⁸. La condición del nuevo jardín que persigue Winthuysen precisa del orden arquitectónico que resulta de la “sabiduría” del arquitecto paisajista. Forestier se refiere a ésta como: “sólo el gusto y el sentimiento pueden dar razón de lo que se escapa a todas las reglas”¹⁹.

El orden arquitectónico y la composición geométrica permiten al pintor-jardinero introducir nuevos recursos estéticos en el espacio del jardín y, con su simplificación, adaptar mejor las nuevas condiciones de la vida moderna, para que su creación y mantenimiento tenga un menor coste y, además, su resultado final sea la construcción del “*réduit joyeux et intime*” postulado por Forestier²⁰ (Fig. 15). Armonizar espacios y macizos, sean de la naturaleza que sean, para Winthuysen es “arquitectura en el más puro concepto estético”²¹. En esta definición resuenan las palabras que el jardinero francés dirigía a los arquitectos paisajistas: “el maestro jardinero conoce el pasado –se inspira en sus ejemplos–, pero no los copia; vive en el presente y se fija unas reglas en consonancia con el espíritu moderno”²². Para Winthuysen, la regla es la geometría, el resultado la arquitectura.

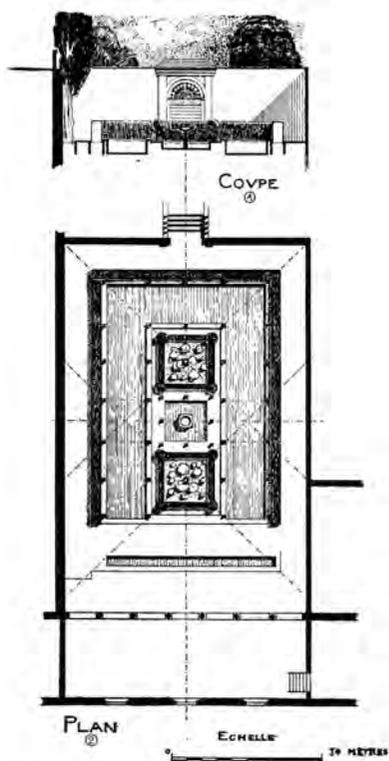
18. “Desde el punto de vista vulgar todos los jardines suelen ser espacios encantadores pues los diversos matices y formas de verdor y las flores tienen por sí mismas su particular belleza, independientes de quienes las ordenan, cuyo mérito en relación con ellas solo estriba en la selección y combinaciones independientes de alto concepto que tratamos”. AÑÓN, C., op. cit., p. 68.

19. FORESTIER, J.C.N, op. cit., p. 55.

20. FORESTIER, J.C.N, “Les Jardins modernes”, *Art et Industrie*, febrero 1911.

21. WINTHUYSEN, Javier de, “Arquitectura paisajista”, *Arquitectura*, n. 106, febrero 1928, pp. 62-63.

22. FORESTIER, J.C.N, op. cit., p. 18.



15



16

Los jardines de Winthuysen ideados para las colonias Parque Residencia y El Viso evidencian con claridad en su trazado la permanencia de lo clásico. Esto es una reacción y oposición a la modernidad, entendida como importación acrítica de novedades extranjeras producidas por el arte nuevo. Sobre esto, el sevillano expresó su incredulidad ante lo exótico en multitud de ocasiones²³. Ahora bien, la persistencia de lo clásico en estos proyectos debe entenderse como la voluntad de alcanzar la popularización por su propia convicción de que era un camino legítimo para conservar el rico legado de la tradición que pasa de una generación a otra acrecentado, mejorado y ampliado.

NUESTRO JARDÍN: NUESTRA NATURALEZA

La aportación más notable de Winthuysen en las cuatro propuestas anteriores es el intento de recuperar nuestra jardinería huyendo de modas extranjeras y utilizando expresiones de la rica tradición española, que él mismo había constatado en sus viajes por las diferentes regiones del país y que, en su pensamiento, los había asociado. Con este acervo acumulado define como invariante del jardín español un tipo, que no un estilo, compuesto por “recuadros bajos rodeados de setos vivos para que conserven la humedad, sirviendo de marcos a las diversas flores sombreadas por ligero follaje, en que no se excluía el frutal alternado con cipreses y arbustos diversos”²⁴. Este reconocimiento tipológico, la clasificación de sus diferencias y la permanencia de elementos castizos le conducían a posibilitar un renacer de nuestra jardinería —considerada hasta entonces por él mismo como decadente y ruinoso por el desinterés y olvido en el que se encontraba²⁵—, pero todavía vinculada con la rica herencia histórica de un país que albergaba todos los estilos de jardinería en su territorio.

La aproximación al concepto moderno de jardín español, Winthuysen la acomete básicamente haciendo una interpretación personal del jardín hispano-musulmán desde la misma realidad de su tiempo y criticando arduosamente aquellas burdas imitaciones carentes de espíritu que copiaban el jardín histórico andaluz²⁶. Para penetrar en la intimidad del jardín hispano-árabe, ponía de ejemplo la ciudad de Sevilla y la lección magistral de urbanismo que ella ofrecía. Caminar entre sus recovecos y estrechas calles y descubrir, detrás de las cancelas de sus casas, patios como vergeles, jardincillos y azoteas floridas informaba de los “matices delicados” que todavía podían llenar la ciudad moderna²⁷. Estos pequeños jardines domésticos floridos y perfumados eran expresiones vivas de los hombres (Fig. 16). Winthuysen llamó a esto “aristocratismo popular”.

Fig. 14. Esquemas compositivos de las plantas de los cuatro jardines “modernos” de Javier de Winthuysen, Dibujo realizado por el autor: (a) Julio Blanco; (b) Madariaga; (c) Ortega y Gasset; (d) Olarra.

Fig. 15. J.C.N. Forestier. Dibujo del patio del Ciprés de la Sultana. Jardines del Generalife, Granada. (FORESTIER, J.C.N., *Jardines. Cuaderno de dibujos y planos*, Editorial Stylos, Madrid, 1985, p. 136).

Fig. 16. Dibujo del Patio de la Madama. (WINTHUYSEN, Javier de, “Mirando a Andalucía. El clasicismo de sus jardines”, *La Esfera*, 13 octubre 1917).

23. Crítica presente en varias de sus colaboraciones en prensa y en diversos episodios de su libro *Memorias de un señorito sevillano*.

24. WINTHUYSEN, Javier de, “Resurgimiento de jardines clásicos”, *Arquitectura*, n. 99, julio 1927, pp. 267-269.

25. Argumento del que se sirve Winthuysen para justificar uno de los motivos que le llevaron a realizar su libro *Jardines Clásicos de España*.

26. “Pero estos resurgimientos que ensayamos, lejos de tomarlos como finalidad, solo constituyen para nosotros procurar el enlace con la tradición, para dejar al margen las obras de una época desdichada por incompatibles con nuestro clima y carácter, y poder llegar a un concepto moderno del jardín español”. “Resurgimiento de jardines clásicos”, op. cit., p. 267.

27. WINTHUYSEN, Javier de, “Los jardines de Sevilla”, *La Voz*, 15 mayo 1929.

El tipo de jardín moderno que Winthuysen trata de adaptar a la casa racionalista es formalmente ecléctico, es fruto de su tiempo y del contexto en el que se encontraba el arte del jardín y la arquitectura en el Madrid republicano, pero también de su propia formación y de la influencia recibida de Forestier. En este ambiente de regeneración, el jardín doméstico debía crear un espacio privado exterior a la vivienda que fuera manifestación de un “aristocratismo popular” capaz de provocar un efecto diferenciador en cada hombre. La jardinería moderna era presentada por el nuevo urbanismo como un tema de importancia social y asunto crucial para la renovación y desarrollo de la ciudad. Para Winthuysen, la jardinería no tenía únicamente la misión y complacencia de embellecer o sanear la ciudad, debía humanizar los volúmenes puros, desnudos y abstractos que homogeneizaban e igualaban a los hombres. El trazado geométrico de líneas puras es la primera definición de los principios del jardín moderno español que no iba contra la tradición sino que reafirmaba su carácter propio. Con el orden geométrico, Winthuysen alberga la confianza de completar la casa racionalista soñando la armonía de los aspectos históricos –esenciales para él– y modernos de la vida del hombre en la ciudad.

Winthuysen, en sus propuestas de jardines para los cuatro hotelitos de las colonias Parque Residencia y El Viso, dio forma provisional a nuestra naturaleza, depuró los significados esenciales de nuestra jardinería histórica y los presentó como base de un tipo de jardín que debía satisfacer las necesidades del hombre renovado, en una ciudad que aspiraba a ser ejemplo y referente de modernidad en España, en un momento en el que el país se encaminaba lentamente a aceptar los principios del nuevo urbanismo y de la arquitectura racionalista.

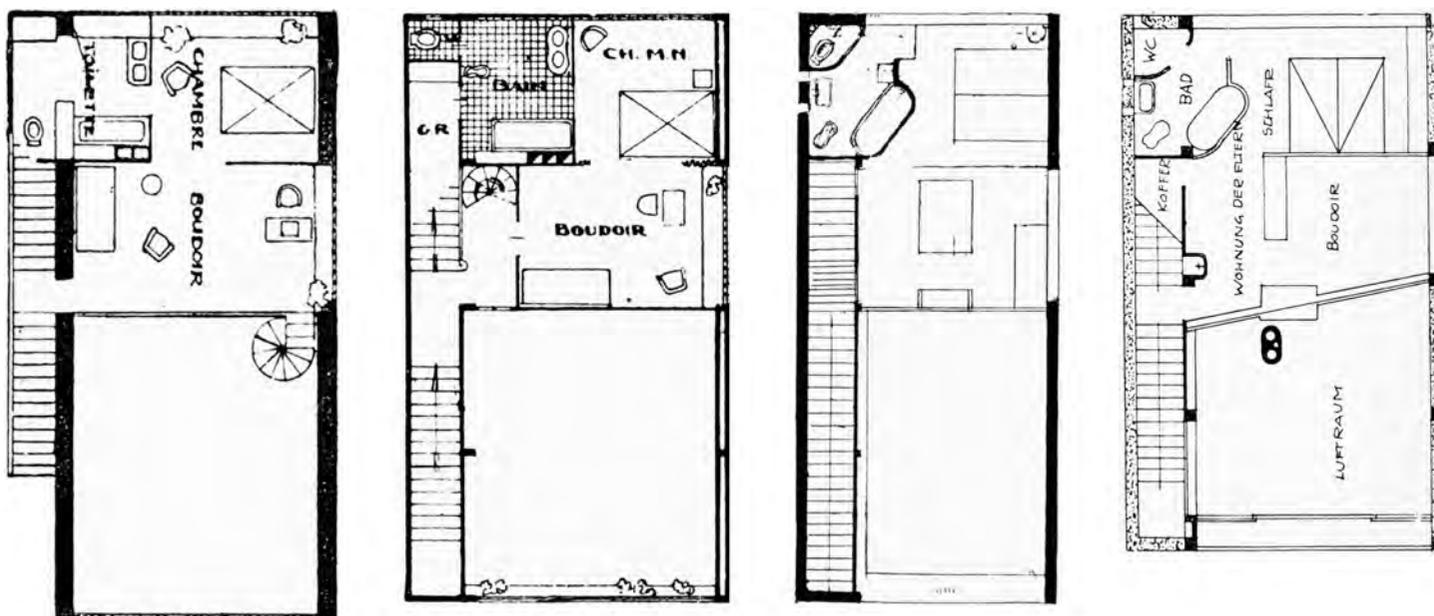
LOS OBJETOS SANITARIOS EN LE CORBUSIER: LA LIBERTAD DISPOSITIVA Y LA EXPOSICIÓN RADICAL EN LOS AÑOS 20

Sung-Taeg Nam*

El cuarto de baño considerado, todavía frecuentemente, estancia utilitaria, cotidiana y de menor interés, es –según Sigfried Giedion– la invención anónima más importante en la historia de la arquitectura, de la misma manera que los sanitarios en la civilización industrial. Entre los arquitectos modernos, Le Corbusier es el que mayor sensibilidad muestra con las cuestiones relacionadas con el cuarto de baño, explotando brillantemente las cualidades arquitectónicas posibles y potenciales de esta estancia. Centrándose en sus casas de los años 20, desde las casas Citrohan hasta la villa Savoye, la etapa purista, el artículo intenta analizar y mostrar el singular y evolutivo diseño de Le Corbusier con relación al cuarto de baño y a sus sanitarios.

Palabras clave: *Le Corbusier, cuarto de baño, objeto sanitario, objet trouvé*

Keywords: *Le Corbusier, bathroom, bathroom fittings, objet trouvé*



Si la organización del cuarto de baño, la elección y la disposición de sus objetos sanitarios son elementos que Le Corbusier estudia durante los años 20, la evolución que van a sufrir en su arquitectura aparece claramente reflejada en la serie de proyectos de la casa *Citrohan* (Fig. 1) que el arquitecto realiza entre 1920 y 1927. Es, por lo tanto, útil y revelador estudiar detenidamente las distintas versiones de este dúplex, y especialmente lo relativo al cuarto de baño del piso superior.

LA DISPOSICIÓN LIBRE DE LOS OBJETOS SANITARIOS

La casa Citrohan de 1920 y de 1922

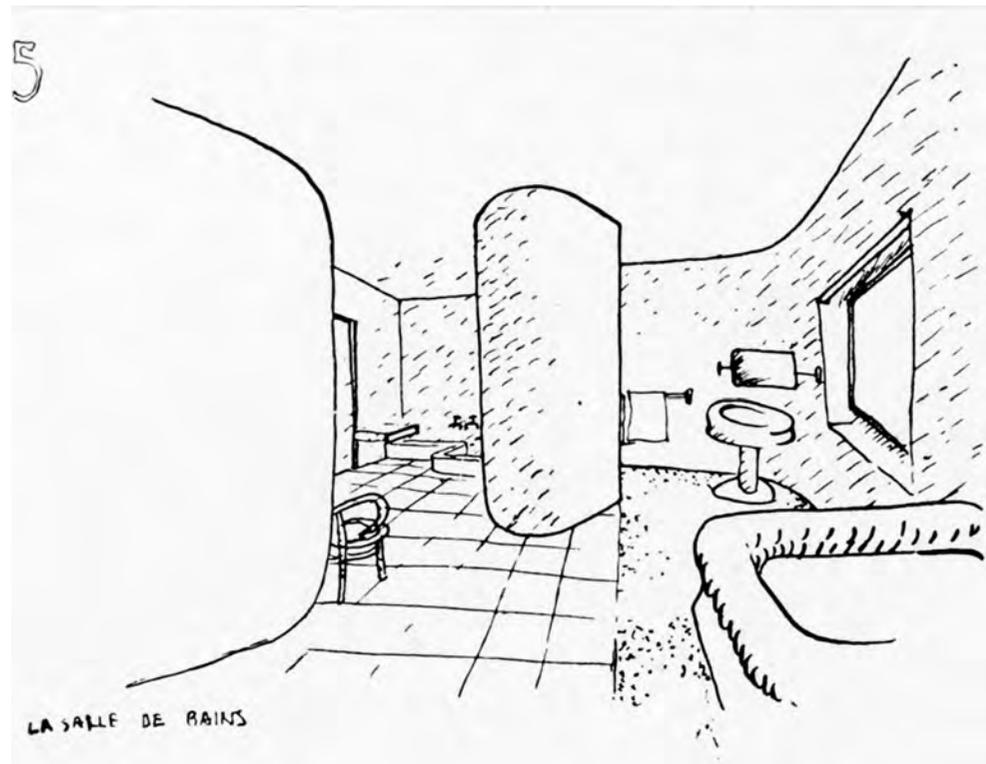
En su primera versión, la de 1920, el cuarto de baño aparece equipado con dos lavabos, una bañera y un W. C. Si lo comparamos con el cuarto de baño de la segunda versión, la de 1922, rápidamente comprobamos su separación del resto de los sanitarios. Aunque en 1920, el W. C. ya aparece confinado en un espacio marginal, bajo la escalera exterior, la separación es todavía más evidente en la versión de 1922, donde lo relega a un pequeño edículo independiente, en una esquina de la estancia. Le Corbusier pone de manifiesto, en distintas ocasiones, la necesidad de minimizar su superficie. Por ejemplo, en su artículo “Maisons en série” publicado en

Fig. 1. Le Corbusier, serie de casas *Citrohan* y comparación de sus cuartos de baño. De izquierda a derecha: planos de la versión de 1920, 1922, 1922-1927, y de la versión de 1927 construida en Weissenhof, (Imágenes tomadas de *Œuvre complète 1910-1929*, pp. 31, 44, 47, 152).

*Este artículo ha sido posible gracias a los fondos de investigación de Hanyang University (HY-2013-N).

Fig. 2. Le Corbusier, maison *Guiette* (1926), perspectiva del cuarto de baño del primer piso. (Tomada de *Œuvre complète 1910-1929*, p. 138).

Fig. 3. Le Corbusier, maison *Citrohan* en Weissenhof (1927), dos cortes longitudinales, FLC 7649 y FLC 7792. La pared del cuarto de baño rebajada en la última versión (FLC 7792).



2

diciembre 1921 en *L'Esprit nouveau*, el arquitecto escribe en la leyenda del proyecto Citrohan: “es criminal construir W. C. de cuatro metros cuadrados. Habiéndose multiplicado por cuatro el precio de la construcción, hay que reducir a la mitad las antiguas pretensiones arquitectónicas, y a la mitad, como mínimo, la superficie de las casas”¹.

Si para Le Corbusier, se puede reducir la superficie del W. C. para ahorrar espacio, el cuarto de baño, sin embargo, debe ser cada vez más amplio². En la casa *Citrohan* de 1922, su superficie es casi igual a la de la habitación cuyas dimensiones ya han sufrido una reducción con relación a la versión anterior. Un cuarto de baño más amplio permite disponer los objetos de ablución³ con mayor libertad que en el pasado. Al contar con más superficie para su instalación, los objetos adquieren más autonomía en cuanto a su disposición dentro de la estancia, pero también en su propia geometría. Es significativo que los dos lavabos de 1922 sean redondeados y no ya rectangulares, una forma más racional cuando hay que adaptarse a los contornos de la estancia. En la versión de 1922 señalamos la presencia de un bidet. Su incorporación viene a reforzar la característica principal de los objetos del cuarto de baño de Le Corbusier: su libertad de disposición y de forma.

1. LE CORBUSIER, “Maisons en série”, *L'Esprit nouveau*, n. 13, diciembre 1921; reeditado en LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (Crès y Cie, 1923), Flammarion, París, 1995. Edición española, *Hacia una Arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1998, e igualmente en LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1910-1929* (1929), Artemis, Zurich, 1964, p. 46.

2. Ya en 1921, Le Corbusier defiende, la idea de un cuarto de baño espacioso. Propone que el cuarto de baño sea “una de las estancias más grandes de la vivienda, por ejemplo el antiguo salón”, LE CORBUSIER, “Manuel de l'habitation”, en “Des yeux qui ne voient pas II: Les avions”, *L'Esprit nouveau*, n. 9, junio 1921, reeditado en *Vers une architecture*, op. cit., p. 96. Ver a este respecto NAM, Sung-Taeg, “Le Corbusier et la salle de bains ‘ouverte’”, *Matières*, n. 10, 2012.

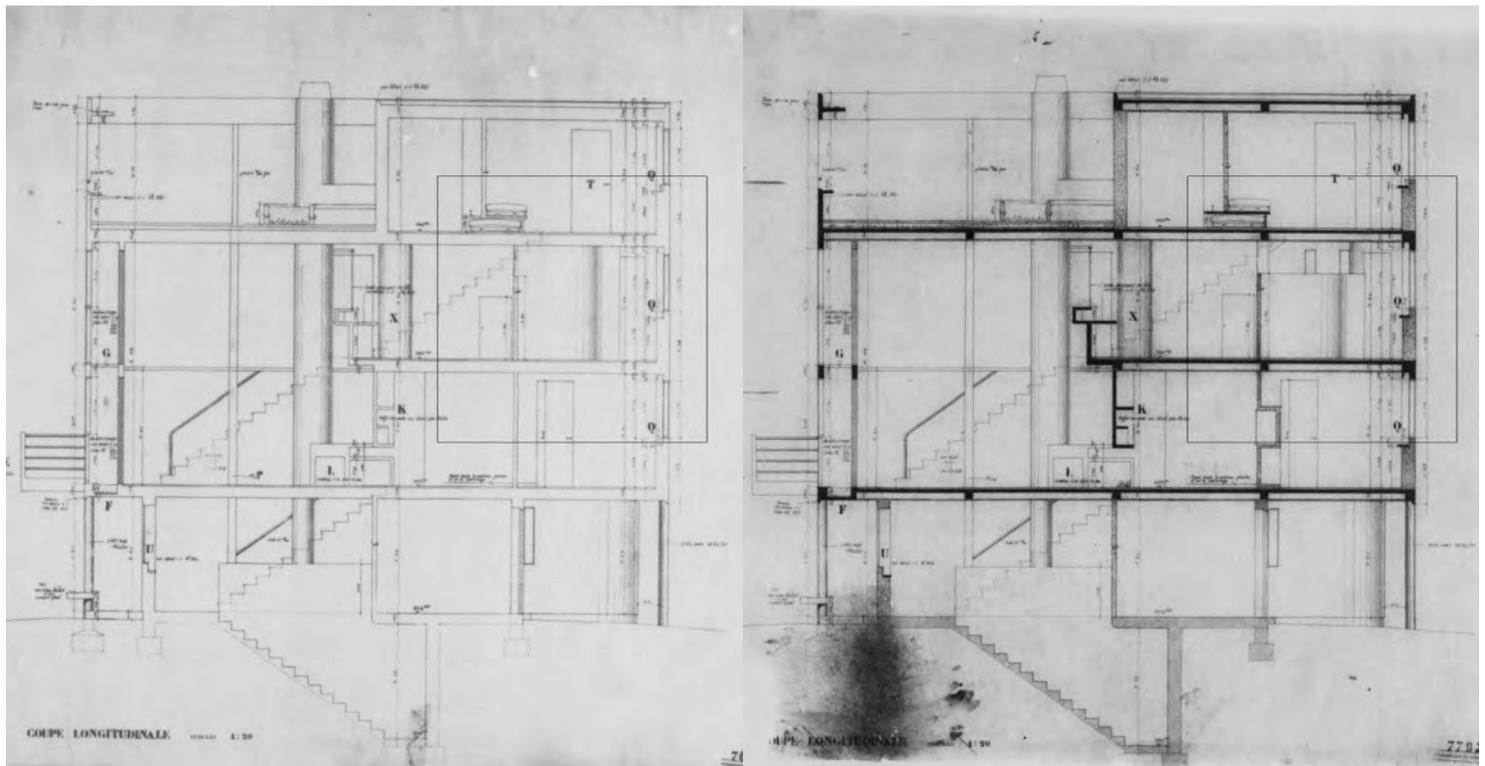
3. La ablución, purificando el cuerpo, pero también el espíritu, es considerada como una actividad sana y moderna junto con el deporte y el sanatorio.

4. Ver LE CORBUSIER, “Le plan libre”, en *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 87. La descripción tiene que ver con los órganos libres como postes, chimeneas, escaleras, etc.

La casa Citrohan de 1922-1927 y la casa Guiette de 1926

En cuanto al cuarto de baño de la siguiente versión, y que en el primer tomo de la *Œuvre complète* lleva el nombre de “Maison Citrohan 1922-27”, sorprende, de entrada, un gran cambio. Le Corbusier rompe totalmente con la ortogonalidad estricta convencional. Y esto se plasma no solo en la forma curvada del cuarto de baño, sino también en la orientación de los objetos sanitarios. Le Corbusier pivota 45° la bañera, el bidet y el W. C., este último, igualmente aislado en un pequeño espacio curvo. Esta disposición en diagonal con relación a la esquina no solo ahorra espacio, sino que además genera una percepción de los objetos más libre que de estar éstos sometidos a la geometría de las paredes. Precisamente, estos objetos sanitarios recuerdan la descripción que Le Corbusier hace del ‘plan libre’ y los ‘órganos libres’: han “abandonado las paredes” y “permanecen tranquilamente en el centro”⁴ de la estancia.

Las formas irregulares del cuarto de baño y la libre disposición de los objetos sanitarios se convierten, en el fondo, en el medio estratégico de predilección de Le Corbusier para evidenciar el



3

plano libre⁵. Uno de los croquis en perspectiva de la maison Guiette (Fig. 2) de Amberes, diseñada por el arquitecto en 1926 corrobora esta idea. Equipado con un bidet, una bañera y dos lavabos, el cuarto de baño del primer piso habla por sí mismo. En cuanto se entra en la estancia, se perciben los dos lavabos. Aunque comparten espacio, parecen lejos el uno del otro. Una vez rectangular, una vez elipsoide, sus formas también se singularizan. En cuanto al volumen cilíndrico que aparece en el fondo de la estancia, se trata de la cabina sin puerta⁶ del bidet. La cabina, girada en diagonal, dinamiza el interior del cuarto de baño. El volumen más cercano, el que alberga el retrete también es curvo.

La ubicación de los objetos sanitarios es el resultado de decisiones muy pensadas. Constituyen, más que nunca, el ‘equipamiento’⁷ del cuarto de baño, término importante en la reflexión que Le Corbusier realiza alrededor de la distribución interior. Los objetos sanitarios responden a su función primera, utilitaria, pero también pueden ser considerados como ‘órganos libres’⁸ constitutivos de un interior. Aunque fijados al suelo y conectados a la red de cañerías, los objetos sanitarios se muestran liberados de las imposiciones tradicionales. El espacio, la disposición, las formas, el uso mismo, todo parece innovador. Todavía más, Le Corbusier ve en los aparatos sanitarios, como el bidet, un buen ejemplo de reflexión en materia de diseño de mobiliario⁹.

La implantación pensada del equipamiento sanitario guía una nueva percepción inspirada en el mobiliario del hábitat. La disposición, más libre, de los objetos del cuarto de baño adquiere una especie de movilidad. A este respecto, todo ello evoca el trabajo que Le Corbusier realiza con las sillas en los interiores a los que luego se refiere. La movilidad de dichos muebles, viene acentuada por su disposición irregular, una manera de marcar su valor y de mostrar que “solo ellos permanecen”¹⁰ en el espacio. Así, y a pesar de su diferente naturaleza, las sillas y los equipamientos sanitarios se ordenan de similar manera, según el principio del ‘plano libre’, reflejando idéntica voluntad de una arquitectura liberada.

Volviendo a la perspectiva del cuarto de baño de la maison Guiette (Fig. 2), un detalle a la izquierda del croquis atrae nuestra atención. Se trata de una silla, que parece ser producto de Thonet, y cuya presencia en un cuarto de baño es, cuando menos, inhabitual. Con su presencia Le Corbusier pretende, probablemente, generar la impresión de cuarto de estar¹¹, de estancia que propicia el reposo y la meditación, en el cuarto de baño. Pero, es igualmente posible que la silla, por su relación con el espacio, sirva para recordar que los lavabos también deben ser vistos como objetos, erigidos sobre el suelo, separados de la pared y autónomos¹².

5. Por ejemplo, el cuarto de baño del segundo proyecto de Meyer, que se ubica en el segundo piso al lado de la habitación, cuenta con una bañera que al girarla en diagonal genera una revolución espacial no solo dentro de la estancia sanitaria, sino en la planta en la que se encuentra.

6. Este dispositivo es usual, ya lo ha experimentado en el pabellón del *Esprit nouveau*.

7. Ver RÜEGG, Arthur, “Les contributions de Le Corbusier à l’art d’habiter 1912-1937: de la décoration intérieure à l’équipement”, en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, París, 1987, pp. 124-134.

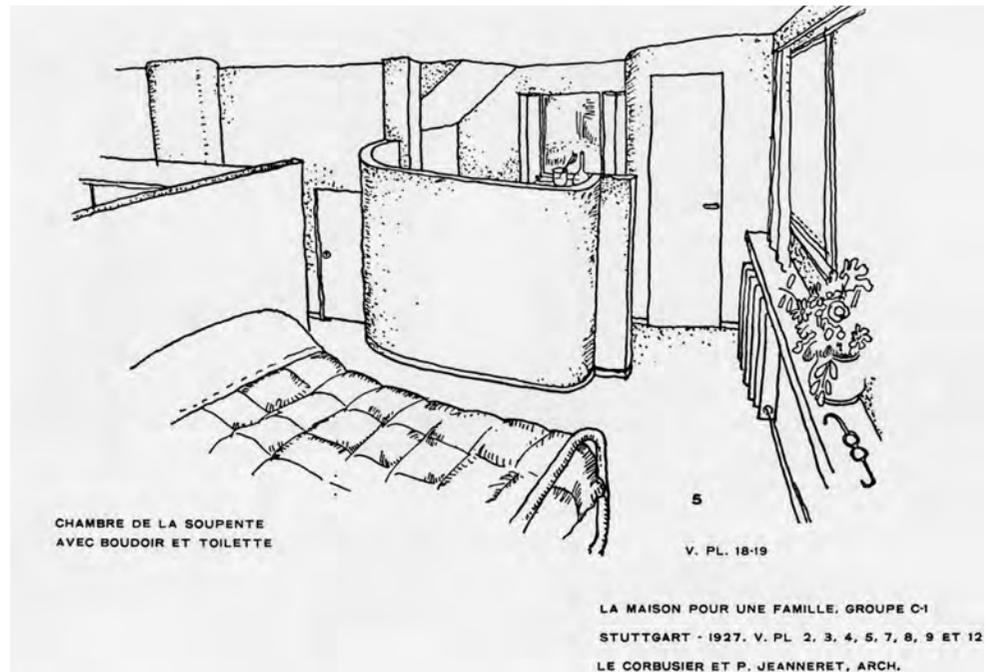
8. En relación a los ‘órganos libres’ ver LUCAN, Jacques, “Athènes et Pise : Deux modèles pour l’espace convexe du plan libre”, *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine: Le Corbusier. L’atelier intérieur*, n. 22/23, febrero 2008, pp. 70-71.

9. LE CORBUSIER, “Mobilier et équipement de la maison”, en *Œuvre complète 1910-1929*, cit., p. 157: “L’évolution de la toilette féminine en particulier, et des règles de la politesse, autorisent des attitudes absolument nouvelles”.

10. LE CORBUSIER, “Pavillon de l’Esprit nouveau, Paris, 1925”, en *Œuvre complète 1910-1929*, cit., p. 100: “Les sièges seuls demeurent et les tables”.

11. Ver nota 2.

12. Además, la puesta en escena de los objetos ennoblece su condición: bañados por la luz natural que desciende a través de la ventana parecen esculturas, una versión moderna de fuentes sagradas.



4

La casa Citrohan de 1927: la casa Weissenhof

La serie de proyectos Citrohan pone, igualmente, en evidencia la deformación del cuarto de baño como entidad particular. El espacio se adapta, y la forma de la estancia se ajusta a la de los objetos que contiene. Esto es evidente en la última versión del proyecto (1927), donde el trazado de la pared viene dictado por el contorno de la bañera instalada en diagonal. Dicho con otras palabras, la forma de este cuarto de baño resulta por una parte de la forma encontrada del objeto industrial, y por otra de la decisión del arquitecto de ubicarla a 45°. El cuarto de baño es literalmente “el estuche en el que se integrarán (...) las instalaciones sanitarias”¹³, o la estancia estratégica en la que Le Corbusier experimenta su teoría pictórica del Purismo, la “unión de objetos a través de un mismo contorno común”¹⁴. El cuarto de baño se transforma así en un objeto singular cuya forma particular dinamiza el espacio.

El proyecto se realiza con motivo de la *Weissenhof Siedlung* de 1927. Debiendo construir dos viviendas, Le Corbusier opta para una de ellas, la unifamiliar, por el plano de la última versión del proyecto *Citrohan*. Ahora bien, entre los dos dibujos sucesivos de construcción (Fig. 3) percibimos, en el corte transversal, una modificación significativa. Prevista para que cubriera toda la altura, la pared al lado de la bañera se reduce hasta convertirse en una pared de media altura. Este pequeño cambio refuerza las similitudes formales existentes entre la habitación y sus objetos sanitarios: completamente disociado del techo, el volumen del cuarto de baño se percibe como un objeto autónomo (Fig. 4) en el piso, igual que los objetos sanitarios en el cuarto de baño¹⁵.

LOS APARATOS SANITARIOS Y LA FORMA DEL CUARTO DE BAÑO

La villa de Garches de 1927: la forma evidenciada en el exterior

La pared que sigue la forma de la bañera vuelve a aparecer en la *villa Garches* (Fig. 5), construida el mismo año que las casas para la *Weissenhof*. La encontramos en el cuarto de baño asociado a las dos habitaciones de invitados del último piso. Aunque el plano de la estancia sea similar al del cuarto de baño del tipo *Citrohan* de *Weissenhof*, la pared curva no se manifiesta esta vez hacia el interior de la planta sino hacia el exterior a través de un gran balcón¹⁶ en la fachada principal.

Hay que señalar que la *villa Garches* es el ejemplo representativo del segundo tipo entre las “cuatro composiciones”¹⁷ de Le Corbusier. Ésta evidencia una simple caja cerrada, imagen claramente ilustrada por la fachada principal donde surge el balcón en cuestión. Mientras que la posición simétrica y centrada del balcón estabiliza la composición de la fachada, el espacio propio al balcón, pone en escena el volumen libre del cuarto de baño, acentuando la irregularidad, la vivacidad y la dinámica interna de la villa.

13. En relación al término ‘estuche’ ver LE CORBUSIER, “Un seul corps de métier”, *Almanach d'architecture moderne*, Crès, París, 1925, p. 113: “Sin embargo, la cocina, la antecocina, el comedor, el salón, las habitaciones son locales donde se realizan funciones determinadas. Cada una de estas estancias cuentan con un equipamiento propio, que debe estar al alcance de la mano. (...) Entonces un sistema de fundas, realizadas por el albañil, proporcionará el estuche en el que se incluirán la calefacción y las instalaciones sanitarias”; LE CORBUSIER, “Besoins-types, meubles-types”, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Crès, París, 1925, p. 72: “Así el hueco de la mano de Narciso nos llevo a inventar la botella; el tonel de Diógenes, una versión mejorada de nuestros órganos de protección (piel y cuero cabelludo) generan la célula primordial de la casa; los archivadores, la copia de las cartas suplen las ausencias de nuestra memoria; los armarios, aparadores son los estuches donde guardamos los elementos auxiliares que nos preservan del frío o el calor, el hambre o la sed, etc.”.

14. En relación a la “unión de objetos a través de un mismo contorno común” ver REICHLIN, Bruno, “Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect”, en BLAU, Eve (ed.), *Architecture and Cubism*, CCA, Montréal, 1997; LUCAN, Jacques, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, PPUR, Lausana, 2009, pp. 413-419.

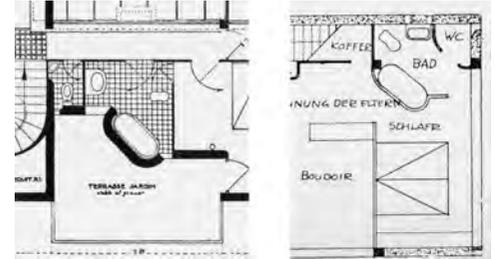
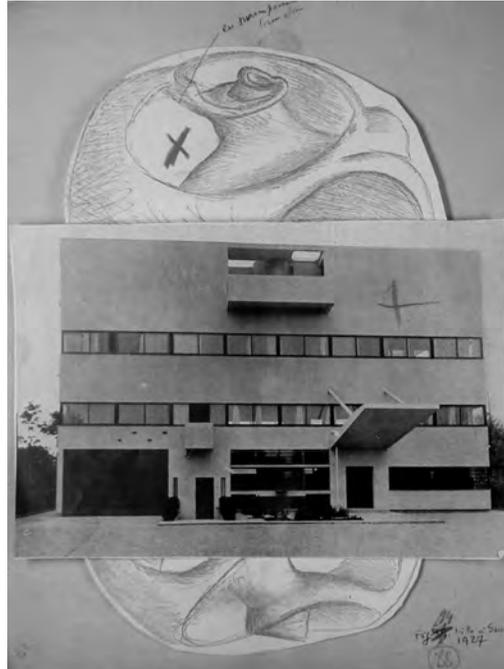
15. Esta decisión provocó un escándalo entre los críticos alemanes y las opiniones públicas. A este respecto ver RÜEGG, Arthur, “Le charme discret des objets indiscrets”, *Archithese*, n. 15, ene-feb. 1985, pp. 41-45.

16. Funcionando como un pequeño tejado-terracea, su forma es un híbrido entre el balcón que surge de la fachada y la galería cóncava en el interior de una pared.

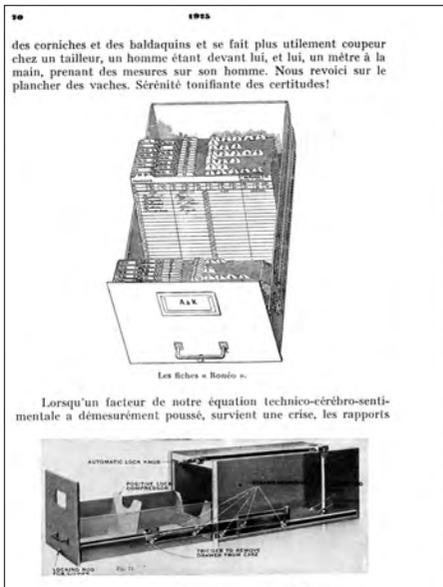
17. Ver LE CORBUSIER, *Précisions sur un état de présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, París, 1930, p. 138; *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit.



6



5



7

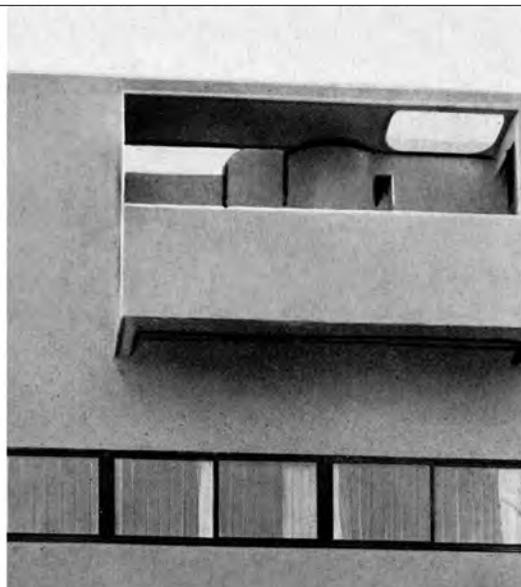


Fig. 4. Le Corbusier, maison *Citrohan* en Weissenhof (1927), perspectiva del piso superior. (Imagen extraída de *L'Architecture vivante*, primavera / verano, 1929).

Fig. 5. Comparación de dos cuartos de baño de Le Corbusier. De izquierda a derecha: plano del cuarto de baño del tercer piso de la villa *Garches* (1927) y el del cuarto de baño del piso superior de la maison *Citrohan* de Weissenhof (1927), (Imágenes extraídas de *Œuvre complète 1910-1929*, p. 143, 152). La similitud entre los dos cuartos de baño es sorprendente.

Fig. 6. Dos "puesta en página" para la villa *Garches*. De izquierda a derecha: página 79 de Le Corbusier, *Une maison-un palais* (1928); maqueta para un número especial "Le Corbusier" de *L'Architecture d'aujourd'hui 1947-1948* (FLC, A3-16-17, imagen extraída de DE SMET, Catherine, *Vers une architecture du livre ...*, 2007).

Fig. 7. Archivador Ronéo y balcon de villa *Garches*. (De izquierda a derecha: imágenes extraídas de *L'architecture d'aujourd'hui* (1925), p. 70 y *Œuvre complète 1910-1929*, p. 147). La segunda figura sobre la fachada principal de la villa muestra bien que el volumen del cuarto de baño fue retocado en el momento de la edición, probablemente para hacerlo más evidente.

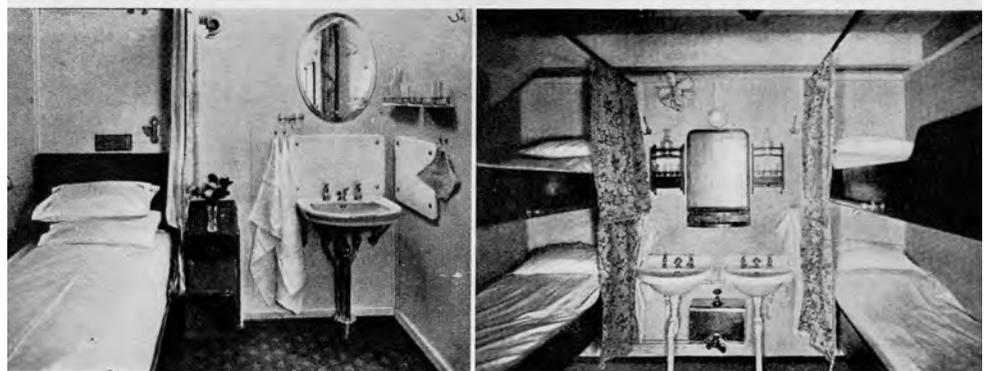
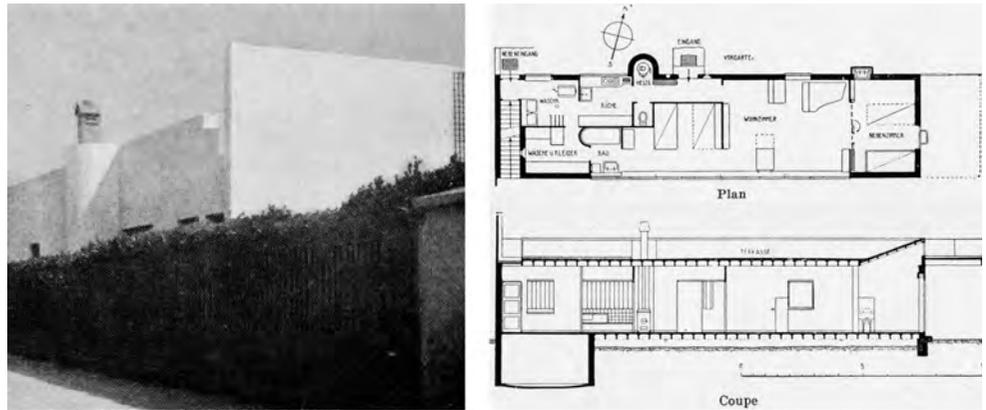
Este balcón es, de hecho, la única apertura de la fachada principal casi ciega. Exacerbada, esta apertura adquiere una real singularidad por la *interface* que representa –como un balcón real en un palacio. De no existir el balcón, el visitante que se acerca no descubriría el secreto de la casa-caja. Al mismo tiempo, el descubrimiento inesperado del volumen abstracto a través del balcón aumenta el misterio de la casa.

Cabría señalar, la manera en que son presentadas las imágenes de la *villa Garches* en distintas publicaciones. La foto de la fachada principal de la villa, a menudo, se acompaña de imágenes de objetos naturales y orgánicos (Fig. 6). La oposición, en este caso evidente, entre arquitectura y naturaleza sirve para recordar el contraste entre el exterior y el interior de la *villa*: entre la forma del edificio, cúbico, rígido y simple, y la forma de las estancias, que es orgánica, libre y compleja.

En realidad, si dicho contraste es, en un primer momento, enmascarado por la fachada cerrada de la *villa Garches*, es, a continuación, revelado por el gran balcón, a imagen de un cajón que se abre para ver su contenido (Fig. 7). La forma del balcón se parece, efectivamente, a la del

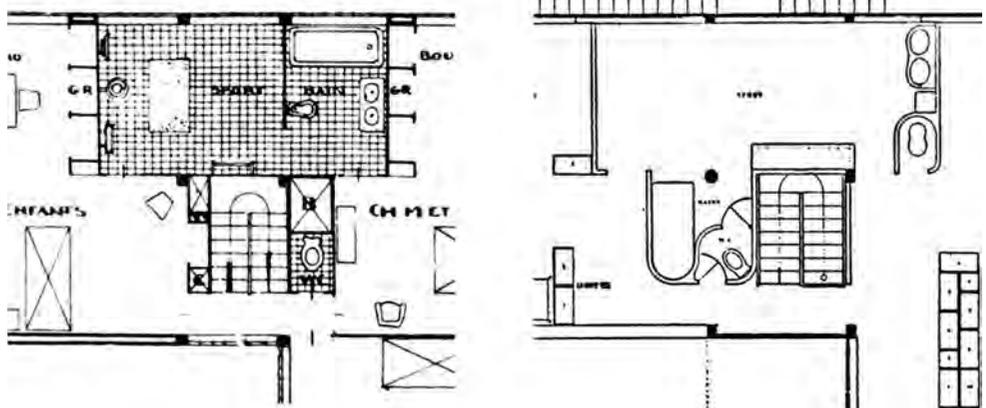
Fig. 8. Le Corbusier, "Petite maison" al borde del lago en Corseaux (1925). De izquierda a derecha, de arriba a abajo: foto de la fachada norte, plano y corte longitudinal (imágenes tomadas de *Œuvre complète 1910-1929*, p. 74); fotos de los objetos sanitarios expuestos en el cuarto de baño y en la habitación de invitados (© Olivier Martin-Gambier 2005, FLC/ADAGP); fotos de las cabinas de los navíos, imágenes extraídas de LE CORBUSIER, *La ville radieuse*, 1935 con la siguiente leyenda: "Cabina de segunda clase. Estas imágenes no tienen por objeto servir a construir nuestras casas. Sino que nos muestran a lo que conduce la ley de economía".

Fig. 9. Comparación de dos cuartos de baño de Le Corbusier. De izquierda a derecha: plano del cuarto de baño del piso superior de célula del proyecto de *Immeubles-villas* (1922) y plano del pabellón del *l'Esprit nouveau* (1925). (Imágenes extraídas de *Œuvre complète 1910-1929*, p. 42, 100).



Cabinas de seconde classe. Ces images n'ont pas pour but de servir à construire nos maisons. Mais elles montrent où conduit la loi d'économie.

8



9

“archivador de Ronéo”, un objeto industrial que fascina a Le Corbusier. Con relación a éste último, escribe: “un clasificador Ronéo con todas sus fichas impresas a múltiples casillas, con su numeración, su perforación, sus recortes que demuestran que aprendimos a clasificar en el siglo XX”¹⁸. Al igual que el clasificador Ronéo que, una vez abierto, pone en evidencia, la clasificación moderna, el balcón abierto de la villa Garches muestra la nueva espacialidad del siglo XX, la del ‘plan libre’, a través de la exposición del volumen del cuarto de baño.

Si recordamos la foto de la fachada principal publicada en la *Ceuvre complète*, entenderemos la importancia de representar la forma de este espacio sanitario: el volumen del balcón ha sido redibujado a mano para que los lectores¹⁹ lo perciban. De nuevo, esta forma, ‘arquitectónicamente’ fuerte e importante, bien determinada por la forma ‘estándar’ de una bañera, realizada en serie, sin la menor preocupación artística.

La casa del borde del lago, 1925

La ‘casita’ que Le Corbusier construye para sus padres al borde del lago Léman (Fig. 8) constituye un buen ejemplo de paredes cuyas formas se ven influenciadas por los objetos industriales que contienen. Como en los casos anteriores, lo que hay que observar en primer lugar es el cuarto de baño. Al carecer de puerta, la estancia está permanentemente²⁰ abierta, por lo que los objetos sanitarios –una bañera y un lavabo– son visibles desde la habitación e incluso desde el cuarto de estar. Una de las paredes es curva, en respuesta a la especial forma de la bañera. Como resultado de la “unión de objetos”, la línea curva de esta pared facilita y guía el ‘paseo arquitectónico’ por el interior de la casa.

Existe otro ejemplo de “unión de objetos”, esta vez en el exterior, en la fachada norte. Mientras que la fachada sur da al lago a través de un gran ventanal longitudinal, la fachada norte carece de aperturas hacia la calle. Al haberse minimizado la apertura de ventanas, la casa se percibe desde el acceso como una caja opaca. Sin embargo, la fachada norte se ve sutilmente diferenciada gracias a la presencia de un volumen cilíndrico vertical que alberga un local técnico. Su forma es la expresión de su contenido: una caldera. Al acercarnos percibimos, en la fachada, otro pequeño volumen cúbico, y ahí también, la forma emana del objeto que alberga: un lavabo. Instalado en la habitación de invitados, se ubica en un espacio que le envuelve. La caldera y el lavabo empujan la fachada y el plano hacia el exterior. Este artificio no permite sólo ahorrar espacio interior, concebido como hábitat mínimo²¹, sino que aporta una expresión plástica más enigmática a la fachada norte.

Hay que señalar que dicho lavabo no se encuentra en un baño, sino en una habitación que comunica con el salón mediante una puerta corredera. Además, puede verse desde numerosos sitios, al igual que los objetos sanitarios –otro lavabo y la bañera– que se encuentran en el cuarto de baño sin puerta. La presencia de tales objetos industriales en el espacio doméstico recuerda el interior de las cabinas de los transatlánticos, cuyas imágenes²² tanto gustaba publicar a Le Corbusier: la exposición de los equipamientos sanitarios –y también técnicos– no plantea graves problemas a los pasajeros de estas máquinas de transporte, donde la funcionalidad, la economía y la eficacia priman sobre la estética. La analogía es tanto más sorprendente cuanto que la vista desde la ventana horizontal de la casita hace pensar que nos encontramos a bordo de un barco que navega por el lago.

LOS OBJETOS SANITARIOS SALIENDO DEL CUARTO DE BAÑO

A priori, el interior del cuarto de baño es donde los objetos sanitarios pueden permanecer libremente. Pero en algunos casos, Le Corbusier se salta las normas, y ubica algunos objetos fuera de esas fronteras, fuera del espacio de aseo. Es el caso del pabellón del *Esprit nouveau*, construido con motivo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, en el momento en que diseña la casita de Corseaux.

El pabellón del Esprit nouveau, 1925

El plano del pabellón se basa en una célula de *Immeubles-villas*, resultado de un proyecto de Le Corbusier de 1922 (Fig. 9). Aunque introduce algunas modificaciones significativas, sobre todo en el cuarto de baño del piso superior del dúplex.

18. LE CORBUSIER, “Autres icônes, les musées”, *L’art décoratif d’aujourd’hui*, op. cit., p. 17. Según Beatriz Colomina: “Como todo conocimiento nos llega a través de los medios de comunicación, el problema no viene de una simple documentación, sino el de la clasificación de la información. En el argumento de Le Corbusier, el tema de los museos es rápidamente sustituido por el de la clasificación. Tal y como escribe con relación a los archivadores Ronéo: ‘En el siglo XX hemos aprendido a clasificar’”.

19. A pesar de los esfuerzos, el retoque no consigue poner de manifiesto el volumen cilíndrico.

20. A este respecto ver NAM, Sung-Taeg, “Le Corbusier et la salle de bains ‘ouverte’”, op. cit.

21. “Muestro como, con paredes curvas, fáciles de realizar, se obtienen dos habitaciones con cuarto de baño en un espacio que solo hubiera permitido la construcción de una habitación tradicional./ Muestro el tipo de paredes curvas conocidas como ‘de piano de cola’ que permite realizar tres habitaciones allí donde solo hubiera habido dos”. LE CORBUSIER, “Le plan de la maison moderne”, *Précisions...*, op. cit., p. 132. Ver igualmente REICHLIN, Bruno, “Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect”, op. cit.

22. LE CORBUSIER, *La Ville radieuse : éléments d’une doctrine d’urbanisme pour l’équipement de la civilisation machiniste : Paris, Genève, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Buenos-Aires, Alger, Moscou, Anvers, Barcelone, Stockholm, Nemours, Piace*, Editions de l’Architecture d’Aujourd’hui, Boulogne, 1935.

Fig. 10. Comparación entre el cuarto de baño de Le Corbusier y el de Auguste Perret. De izquierda a derecha: Le Corbusier, Salon d'Automne (1929) (tomadas de *Œuvre complète 1929-1934*, op. cit., p. 46); A. Perret, cuarto de baño de su propio piso en la última planta del inmueble de la calle Raynouard (1928-1930) (tomadas de BRITTON, Karla, *Auguste Perret*, Phaidon, 2003).

Fig. 11. Le Corbusier, villa Savoye (1929), dos versiones del cuarto de baño de la habitación de los señores Savoye. De izquierda a derecha: plano del cuarto de baño de la primera versión de octubre de 1928, en el segundo piso (tomadas de *Œuvre complète 1910-1929* op. cit.) y plano de la última versión, de abril de 1929, en el primer piso (tomadas de *Œuvre complète 1929-1934* op. cit.).



La chambre à coucher



Chambre à coucher avec la douche fermée



10

Los objetos sanitarios se ubican de forma más dispersa que en el proyecto original. La bañera se aleja de los lavabos y del muro de la fachada para situarse al lado de la escalera central. Ahora percibida como un objeto aislado en un cuarto de baño cuyas generosas dimensiones evocan un espacio “deporte”²³, antiguamente separado del espacio baño por un muro. La técnica de “unión de objetos” otorga a la estancia una forma plástica que reproduce la de la bañera. El W. C., aislado en un habitáculo redondeado y minimalista, se sitúa, a partir de ahora, entre la escalera y la bañera. Si abrimos las dos puertas, con hojas invertidas, una hacia el interior del gran cuarto de baño, y la otra hacía el exterior, el W. C. se transforma en un objeto escultural que dinamiza el espacio gracias a su posición en diagonal.

Pero, es evidentemente, el bidet el que ofrece una puesta en escena más radical. En el pabellón de 1925, Le Corbusier decide sacar el bidet del cuarto de baño y aislarlo en un habitáculo cilíndrico. A pesar de la similitud de posición entre el bidet y el W. C., existe una especificidad que les diferencia: al contrario de la cabina del W. C., potencial y normalmente cerrada, la del bidet es abierta, sin ninguna puerta²⁴. El espacio, y el objeto, íntimo y femenino, está permanentemente expuesto en el tocador, formando casi parte del mobiliario.

El Salon d'Automne, 1929

El *Salon d'Automne* de 1929²⁵ brinda a Le Corbusier la oportunidad de exponer el interior de un hábitat moderno. La planta rectangular se articula en dos espacios: una zona de estar y un espacio funcional. Espacialmente se distinguen por características muy contrastadas. En la sala de estar, el espacio es voluminoso contando con casi el doble de superficie y de altura que el espacio funcional. Para reforzar la imagen de espacio libre, los muebles —las sillas y la mesa— se sitúan como ‘objetos libres’ en el centro del espacio.

23. Escrito en el plano publicado en *Œuvre complète*, op. cit.

24. Ver NAM, Sung-Taeg, “Le Corbusier et la salle de bains ‘ouverte’”, op. cit.

25. Entre el 2 de noviembre y el 22 de diciembre de 1929. El cuarto de baño de Le Corbusier realizado para el *Salon d'Automne* en 1929. Separado mediante una pared baja (75cm), se integra en la habitación. El lavabo y el bidet permanentemente expuestos en el cuarto de baño, como las sillas que Le Corbusier dibuja en colaboración con Charlotte Perriand, y que distribuyen libremente por el salón.

En cuanto al espacio funcional, se trata de una ‘máquina de habitar’ o un hábitat que combina mínima superficie y máximo equipamiento, y que se corresponde con el *Existenzminimum*, el tema del segundo CIAM de Frankfurt ese mismo año. El espacio funcional se constituye mediante la yuxtaposición de las tres funciones siguientes: una habitación, un cuarto de baño y una cocina. Los dos espacios, uno libre y el otro funcional, separados por la banda lineal de cajones, dialogan entre ellos a través de vanos que permiten la visión.

Es interesante observar el cuarto de baño (Fig. 10). La separación viene de una pared con una altura de 75 cm, lo que hace que se pierda completamente la percepción del cuarto de baño

Fig. 12. Le Corbusier, villa Savoye (1929), dos versiones del lavabo del hall de la planta baja. De izquierda a derecha: planos de la planta baja, de la primera y de la última versión.

Fig. 13. Le Corbusier, villa Savoye (1929), lavabo del hall de la planta baja. De izquierda a derecha: serie de fotos (publicadas en *Œuvre complète 1929-1934*, op. cit., pp. 26-27) y una foto del lavabo del hall entre ellas.

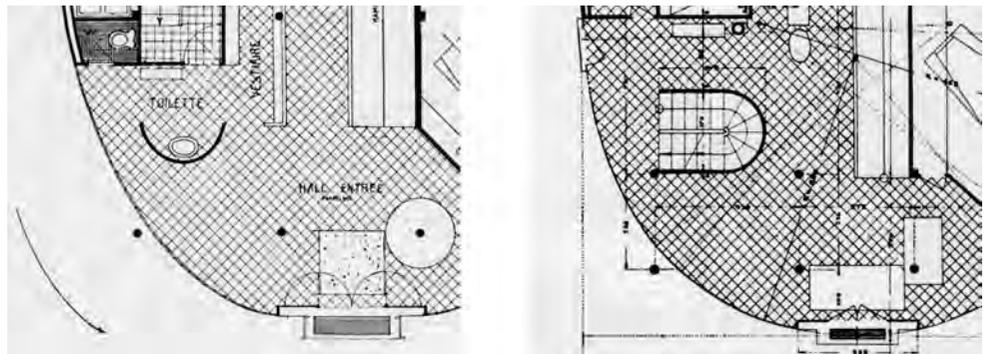
Fig. 14. Le Corbusier, villa Savoye (1929), lavabo del hall de la planta baja, serie de fotos de archivo FLC (L2-17-155).

Fig. 15. Le Corbusier, villa Savoye (1929), lavabo del hall de la planta baja, foto de archivo FLC (L2-17-62).

Fig. 16. Le Corbusier, villa Savoye (1929), lavabo del cuarto de baño del primer piso, foto de archivo FLC (L2-17-117).

Fig. 17. Le Corbusier, villa Savoye (1929), lavabo del cuarto de baño del primer piso, foto de archivo FLC (L2-17-118).

Fig. 18. Le Corbusier, villa Savoye (1929), lavabo del cuarto de baño del primer piso, serie de fotos de archivo FLC (L2-17-163).



12



13

El cuarto de baño no dispone de ninguna pared lado habitación. Solo una cortina que puede, de requerirse, esconder el cuarto de baño, los dos espacios están separados por la construcción, en este caso, 'a medida' de un baño con un banco cuya forma retoma la de la famosa *chaise longue*³¹. Así, el cuarto de baño muestra su interior no solo a aquel que acaba de entrar en la habitación, sino también a aquel que se encuentra. El encuadre arquitectónico de todos los objetos 'industriales' ya mencionados —a los que se añade incluso un aseo, si la puerta queda abierta— con forma la escena casi teatral, que busca el arquitecto.

LOS OBJETOS SANITARIOS, EXPUESTOS Y REPRESENTADOS

El lavabo de la villa Savoye

Hay que volver a la *villa Savoye* y señalar la especial ubicación del lavabo en esta puesta en escena: solo, de pie como una escultura, en el espacio blanco de este cuarto de baño fuertemente iluminado de día por el pozo de luz cenital, y de noche por una lámpara industrial fijada en el poste. Esta puesta en escena del lavabo recuerda la de otro lavabo bastante más conocido que éste, el del vestíbulo de entrada en la planta baja de la villa. Esta última ubicación es tal vez más radical, ya que no se encuentra en una estancia sanitaria, sino en la entrada, el espacio donde se recibe a los visitantes.

En la primera versión de la *villa Savoye*, el lavabo del vestíbulo ocupa un espacio distinto a la ubicación de la versión terminada (Fig. 12). Situado en origen ante el aseo del vestíbulo, y tras una pared curva³², autónomo en el espacio. Pero en la versión construida, el lavabo se ubica en la alineación de los pilares centrales que bordean la rampa mientras que la escalera ocupa su antiguo emplazamiento. Alejado del W. C., desplazado hacia el centro y bien a la vista, está vez sin ninguna pared, el lavabo se convierte en un objeto autónomo todavía más notable. Este objeto industrial adquiere un estatus casi religioso, como una fuente de agua sagrada³³, convirtiéndose en paso obligado al principio del recorrido de la villa, transformada en catedral moderna.

31. Diseñado en 1928 por el taller Le Corbusier y Pierre Jeanneret con la colaboración de Charlotte Perriand. En cuanto a los muebles diseñado en 1928, ver McLEOD, Mary, (ed.), *Charlotte Perriand and an Art of Living*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 2003; RUÉGG, Arthur, *Le Corbusier. Meubles et intérieurs 1905-1965*, Verlag Scheidegger and Spiess, 2012.

32. Podemos encontrar el dispositivo del lavabo escondido tras la pared curva en la primera versión del proyecto de la casa Meyer, 1925.

33. En relación al lavabo de la villa Savoye ver ROWE, Colin, "Iconography", *The Architecture of Good intentions, Toward a Possible Retrospect*, Academy Editions, Londres, 1994, pp. 60-63; PASSANTI, Francesco, "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier", *JSAH*, v. 56, n. 4, diciembre 1997, p. 441.



14



15



16



17



18

Entre la serie de fotos (Fig. 13) relativas al ‘paseo arquitectónico’ de la villa publicadas en la *Œuvre complète*, existen dos³⁴ del interior del vestíbulo. De éstas, sólo una presenta una orientación alineada con el eje de la rampa que marca el recorrido principal. Pero sorprendentemente, Le Corbusier no hace la foto desde la entrada sino desde la garita del portero, en el punto opuesto a la ubicación de un visitante que siga el curso normal del ‘paseo arquitectónico’. Sin verdadera razón, la consecuencia es nada despreciable en cuanto a la percepción de la foto: el lavabo aparece en primer plano de la imagen, en la zona inferior derecha.

El lavabo expuesto en la representación fotográfica

Es cierto que este lavabo fascina un tiempo a Le Corbusier. En los archivos³⁵ existe una serie de fotos con distintos enfoques de los lavabos de la planta baja (Fig. 14) y del cuarto de baño del primer piso (Fig. 15). Hay que señalar que, en el plano que publica en el segundo tomo de la *Œuvre complète* como versión definitiva, la ubicación del lavabo del vestíbulo difiere de su emplazamiento real. Finalmente situado detrás del pilar, el plan inicial contempla instalar el lavabo frente al anaquel fijado en ese mismo pilar. En *Œuvre complète* no aparece el plano definitivo, sino un plano no realizado en el que el lavabo aparece más expuesto, por estar más cerca de la entrada.

Desde ese punto de vista, se plantea una interrogante: la foto que aparece publicada en la *Œuvre complète*, ¿no revela una puesta en escena intencionada que refuerza la presencia del lavabo cuya expresión es menos radical en la realidad construida³⁶ que en el plano publicado? Finalmente, en la foto del vestíbulo en cuestión, el corte refleja una forma de lavabo más elemental y más simple, más purista.

La puesta en escena del objeto industrial, en el primer plano de la imagen fotográfica, recuerda la de su propio automóvil *Voisin* que Le Corbusier coloca cada vez ante sus obras arquitectónicas para transmitir la analogía entre la máquina y la arquitectura que diseña. El mismo significado parece desprenderse de la foto con el lavabo en el interior de la villa. Existe potencialmente una analogía, un espíritu común entre la creación de este lavabo, que el arquitecto intenta ennoblecer a través de una exposición provocadora, y la creación de todos los otros elementos visibles en la misma foto.

Siendo más preciso, esta valorización afecta no sólo a productos industriales aparentes como las lámparas industriales, los radiadores, etc., sino también a los elementos que el arquitecto diseña, la rampa, la escalera, la estructura en hormigón armado, la puerta metálica, la fachada de cristal, etc. Estos últimos recuerdan las formas *trouvés* de los edificios industriales que nadie tiene costumbre de mirar como objetos industriales. Le Corbusier impone así una situación parecida a la provocación del *Readymade* de Marcel Duchamp³⁷. La foto invita a mirar el lavabo con especial intensidad, pero también a redescubrirlo, tanto a él, como a los demás objetos. Sugiere al lector con fuerza que sólo a través de ojos capaces de apreciar este lavabo se podrán entender todos los elementos constitutivos de la villa, y sólo entonces, la misma villa Savoye.

34. Otra foto, que enfocando una mesa en la que están dispuestos algunos objetos personales del arquitecto, no se realiza en el eje del recorrido principal sino perpendicularmente.

35. Archivo de la Fundación de Le Corbusier. El fotógrafo realiza, con interés especial, fotos de objetos sanitarios, tales como el lavabo de la planta baja y del cuarto de baño del primer piso.

36. Es posible que el desplazamiento del lavabo se deba a razones prácticas (uso del anaquel, conexión con la red de saneamiento).

37. El ejemplo más sorprendente viene del bidet de la habitación de la pareja de Le Corbusier de su apartamento. A este respecto ver RÜEGG, Arthur, “Le charme discret des objets indiscrets”, op. cit. Es igualmente interesante ver los análisis comparativos entre la *Fontaine* de Duchamp, el urinario que envía a una galería neoyorquina en 1917 y el bidet de Le Corbusier, cuya imagen fue publicada al principio de su artículo, “Autres icônes : les musées”, *L’Esprit Nouveau*, n. 20, enero-febrero 1924. Varios historiadores comparan los dos objetos sanitarios: COLOMINA, Beatriz, “Architecture and publicité”, en LUCAN, Jacques (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Centre Georges Pompidu, Paris, 1987, pp. 140-145; HEYNEN, Hilde, “Architecture or Révolution, Le Corbusier and the Avant-Garde”, en *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*, AA, Londres, 2003, p. 50; FEDUCHI, Pedro, “Le Corbusier privado: objetos y sexualidad”, Massilia, 2008, pp. 147-149; VON MOOS, Stanislaus, “The Missed Encounter with Le Corbusier”, en BANZ, Stefan (ed.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, 2011; NAM, Sung-Taeg, “Le Corbusier et la salle de bains ‘ouverte’”, op. cit.

ALCUNI DEI MIEI PROGETTI, UN LIBRO INÉDITO DE ALDO ROSSI

Victoriano Sainz Gutiérrez

El presente artículo da cuenta del hallazgo de un libro inédito de Aldo Rossi, cuyo original se conserva en el archivo del MAXXI en Roma. Ese texto, escrito en los años setenta, corresponde al esperado libro sobre la arquitectura análoga, del que el arquitecto milanés habló en numerosas ocasiones durante esos años y que, con la ayuda de Mario Gandelsonas, intentó publicar en Buenos Aires bajo el título Algunos de mis proyectos. Tras presentar una síntesis del contenido del libro, el artículo expone su complejo iter redaccional y lo sitúa en relación con los otros dos libros publicados por Rossi; finalmente, propone una interpretación de los motivos por los que su autor pudo renunciar a que viera la luz.

Palabras clave: Aldo Rossi, libro inédito, arquitectura análoga, teoría del proyecto
Keywords: Aldo Rossi, Unpublished Book, Analogous Architecture, Project Theory

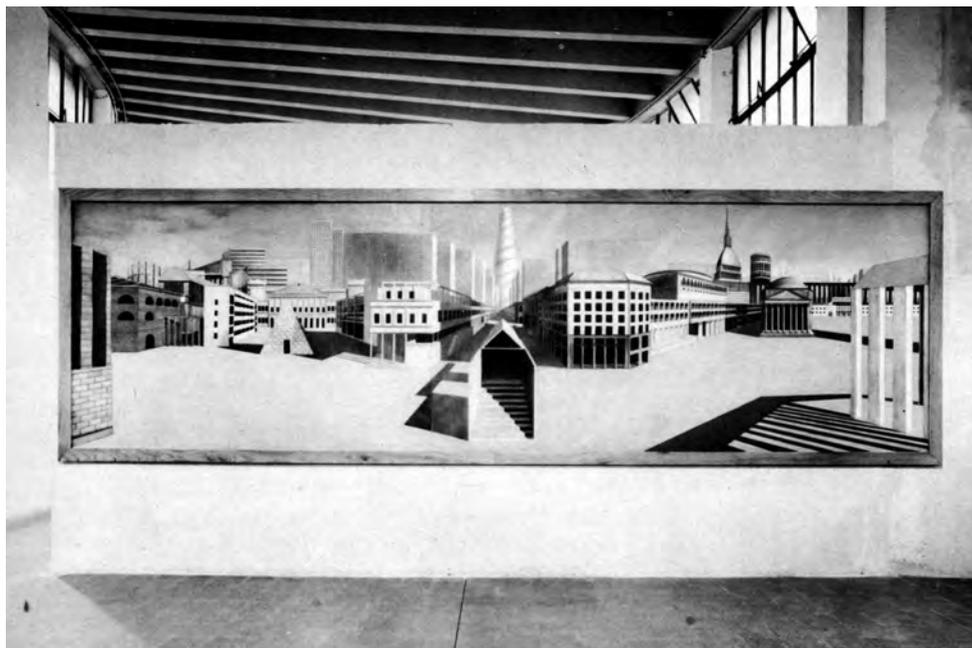


Fig. 1. Arduino Cantàfora, *La città analoga*. Óleo expuesto en la XV Trienal de Milán, 1973 (tomado de *Controspazio*, n. 6, 1973).

A lo largo de la década de 1970, Aldo Rossi se refirió en distintas ocasiones a un libro que habría de desarrollar sus tesis sobre esa arquitectura análoga de la que había comenzado a hablar a finales de la década anterior. Así, por ejemplo, en el prólogo a la segunda edición de *L'architettura della città*, tras señalar algunas cuestiones de fondo que subyacían en el texto de 1966, apuntaba:

“Refiriéndome a tales conceptos he propuesto, después de este libro, la hipótesis de la ciudad análoga, con la que pretendo referirme a las cuestiones teóricas del proyectar en arquitectura; esto es, a un procedimiento compositivo que gira sobre algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales construye otros hechos en el marco de un sistema analógico”¹.

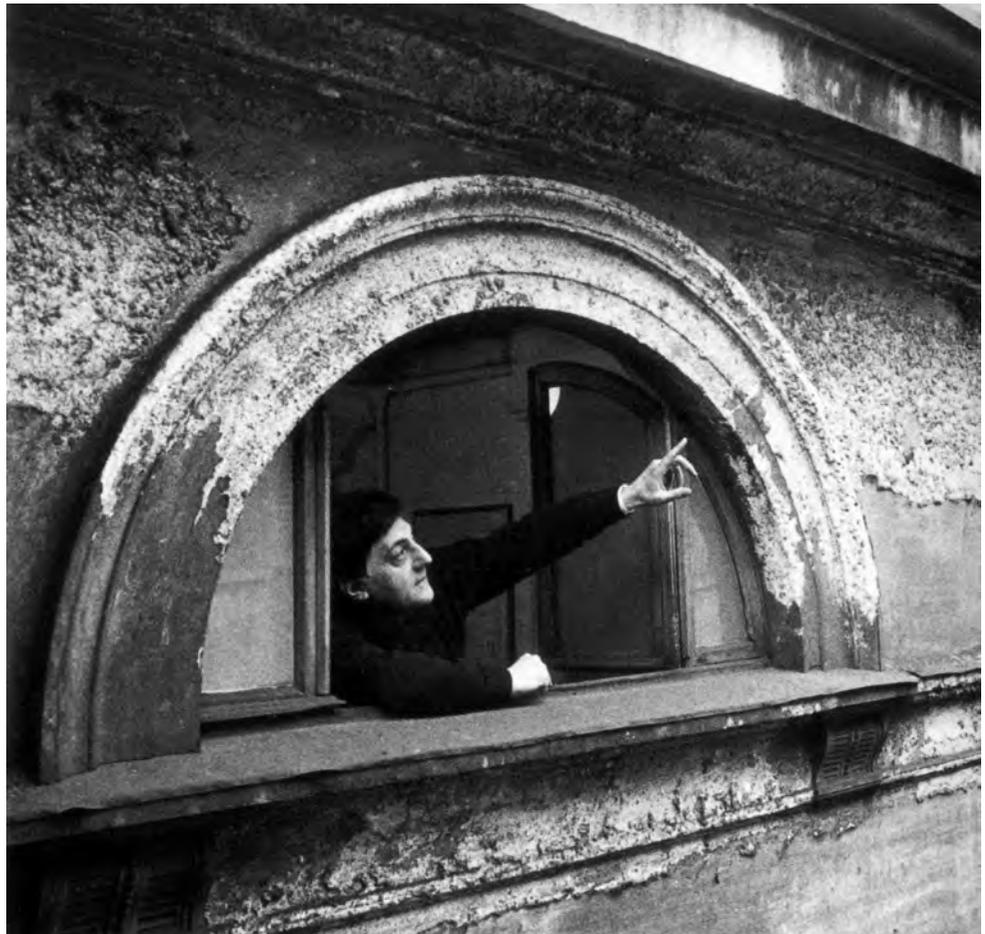
Esa ‘hipótesis’, cuyo origen puede ser rastreado años atrás, fue luego ampliada en algunos escritos –pocos y, por lo general, breves– de los años setenta, sin llegar a constituir una exposición sistemática de la misma (Fig. 1).

Según afirmaba el propio Rossi en un texto de 1975 que no alcanzó a ver la luz, hacía tiempo que se había comprometido con la editorial milanese Franco Angeli a escribir un libro titulado *La città analoga*, en el que debería haber proporcionado esa explicación². Pero ese libro nunca llegó a publicarse. En un determinado momento, que no es posible precisar con exactitud, pero

1. ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 43. La segunda edición italiana fue publicada en abril de 1970, pero el prólogo es de diciembre de 1969.

2. Cfr. ROSSI, A., “Alcuni miei progetti. Avvertenza”, texto inédito de diciembre de 1975 (Archivo MAXXI, Roma: AR-6.DID/024).

Fig. 2. Aldo Rossi en su estudio de Milán, 1973 (tomado de CELANT G., (ed.), *Aldo Rossi: drawings*, Skira, Milán, 2008).



que cabe situar en torno a 1979, Rossi decidió renunciar a ese proyecto editorial y centrar sus esfuerzos en acabar otro libro, cuya gestación se había ido produciendo en paralelo: la *Autobiografía científica*. Las anotaciones contenidas en los *Quaderni azzurri* muestran que Rossi redactó el texto definitivo de ésta en los primeros meses de 1980 y que lo entregó a Peter Eisenman en el verano de ese mismo año³. Como es sabido, *A Scientific Autobiography* apareció en 1981 y significó de algún modo el inicio de una nueva etapa en la trayectoria personal y profesional de Rossi; así lo consignaba él mismo en una anotación de marzo de 1980: “Me parece que acabando este libro comienzo un nuevo periodo / nuevas cosas que hacer”⁴.

Ese proceso simultáneo de redacción de ambos libros, *La città analoga* y *Autobiografía científica*, ha hecho pensar a un sector de la crítica que en el fondo podían ser el mismo o que, al menos, con el transcurso del tiempo uno se habría convertido en el otro. Por mi parte, siempre he creído que eran dos textos distintos, con objetivos también diferentes. Un explícito testimonio de esa diversidad se encuentra en la breve nota que Savi antepuso a los proyectos incluidos en la parte final de su monografía de 1976, donde explicaba la procedencia de los textos y las imágenes allí recogidos; entre otras cosas dice:

“Este conjunto de escritos y proyectos es quizá una anticipación de aquel libro sobre la *ciudad analoga* o sobre la *arquitectura analoga*, que Rossi no ha escrito aún, o quizá no escriba nunca. Creo en cualquier caso que esta selección, con las publicaciones existentes y las que se están preparando, es suficiente para una interpretación crítica planteada desde diversos ángulos. Además... está la autobiografía, la *fiesta móvil* (para citar un Hemingway muy querido por Rossi), que puede darnos explicaciones o reinventones de su obra como vida, o de su vida como obra, que no conocemos”⁵.

Sin embargo, hasta ahora no se había podido comprobar si el libro sobre la arquitectura analoga llegó a escribirse o no, por cuanto el propio Rossi no había dado muchas más pistas al respecto. Por señalar tan sólo una referencia española, cabría referirse aquí a aquel “silencio del capitán de la *Tendenza*” que Antón Capitel evocaba en 1979, cifrándolo precisamente en el hecho de haber “renunciado a publicar su esperado libro *La città analoga*”⁶. La pregunta que

3. No obstante, las primeras notas para ese libro son de diciembre de 1971; a ellas se refería Rossi cuando escribió: “Inicié estas notas hace casi diez años y ahora intento acabarlas para que no se conviertan en memorias” (ROSSI, A., *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 9).

4. ROSSI, A., *I quaderni azzurri, 1968-1992, cuaderno 26: Architettura. Venezia + New York. Il teatro del mondo, 11 novembre 1979*, Electa & Getty Research Institute, Milán 1999.

5. SAVI, Vittorio, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milán 1976, p. 165. Esa nota sustituye a la escrita por Rossi en diciembre de 1975 y luego no publicada; cuando Savi afirma que el libro sobre la arquitectura analoga tal vez no se escribiera nunca, está citando de manera implícita la nota de Rossi, que probablemente conocía.

6. CAPITEL, Antón, “*Tendenza* y postmodernidad”, en *Común*, n. 1, 1979, p. 26.

hasta ahora me había planteado muchas veces era: ¿no lo había publicado o no lo había escrito? El presente artículo está dedicado a ofrecer una respuesta a esa pregunta, que resultaba imposible de contestar antes de que el legado documental de Rossi estuviera accesible a los estudiosos de su obra. Después de haber visitado recientemente el archivo del MAXXI en Roma, donde existe un amplio fondo constituido por escritos, dibujos, cartas y fotografías procedentes del estudio del arquitecto, estoy en condiciones de afirmar que Rossi escribió ese libro y que el manuscrito del mismo se encuentra depositado allí. Si no ha sido identificado hasta ahora, probablemente se deba a que su título no es el que cabría esperar, sino este otro: *Alcuni dei miei progetti* (Fig. 2).

UN LIBRO QUE AÚNA LÓGICA Y BIOGRAFÍA

Bajo este título, que Rossi ya había utilizado para algunas conferencias de los años setenta dedicadas a comentar sus proyectos, se cuela el célebre libro sobre la arquitectura análoga⁷. De su estructura nos informa un folio que antecede al manuscrito, en el que se explica el plan del libro; éste consta de dos partes: la primera, “La città analoga”, contiene el cuerpo teórico del libro, articulado en cinco capítulos, mientras que la segunda, “Alcuni miei progetti”, es una selección de catorce proyectos que incluye un comentario y diversas imágenes de cada uno de ellos. Posteriormente, Rossi escribió una introducción que pretendía aclarar la estrecha relación existente entre ambas partes, insistiendo en la inseparabilidad de los principios teóricos y los resultados proyectuales. Así pues, el libro resulta ser una hermosa y lúcida ilustración de aquella idea formulada en la *Autobiografía científica* que resume todo el procedimiento compositivo rossiano: “la simple adición de lógica y biografía”⁸.

La primera parte está centrada en algunas cuestiones que quieren desarrollar el discurso teórico de su anterior libro, a cada una de las cuales se dedica un capítulo. He aquí cómo lo explica Rossi en la introducción:

“Los temas de este libro, a los que siempre están referidos los proyectos, son fundamentalmente cuatro: la arquitectura análoga; la fábrica de la ciudad; la vivienda; el abandono. Repito que estos títulos son el desarrollo de la investigación emprendida en *L'architettura della città*; pero no se trata sólo de un simple desarrollo. Quien lleva a cabo una búsqueda –y la primera es nuestra propia vida– está obligado a vivirla hasta el fondo; a menudo, viviéndola, encontramos caminos imprevistos, ocupaciones, observaciones, afectos, que nos llevan lejos o desarrollan lo que en realidad necesitábamos y temíamos saber”⁹.

La idea no es nueva, por cuanto ya en el prólogo a la edición portuguesa de *L'architettura della città* Rossi había señalado que la teoría de la ciudad análoga constituía “un desarrollo derivado de las tesis sostenidas en este libro”¹⁰.

En ese mismo prólogo el maestro lombardo había intentado también dar cuenta de algunos avances producidos en la investigación desde la publicación del libro; desde esta perspectiva, la principal novedad de la primera parte de este nuevo libro no reside tanto en los temas como en el punto de vista desde el que se abordan. Es quizá esto lo que llama la atención en primer lugar cuando se procede a compararlos: si en *L'architettura della città* predominaba un enfoque analítico, en *Alcuni dei miei progetti* el tratamiento de los temas quiere ser más netamente proyectual. Esa transformación en el punto de vista, que se había desplazado del análisis urbano a la proyectación arquitectónica, explica que su primer libro pudiera ser considerado en 1966 “el bosquejo de una teoría urbana fundamentada”, mientras que en el epílogo a la edición alemana, sin haber modificado una sola línea del texto, el mismo libro se presentara como “un proyecto de arquitectura”¹¹. Habrá ocasión de volver más adelante sobre este punto; vayamos ahora con la segunda parte del libro.

En el archivo del MAXXI sólo se conserva el texto de la primera parte; de la segunda, que probablemente nunca llegó a ser escrita, existe una breve descripción en el folio antes citado, la cual permite hacerse cargo de su contenido: “Ilustración de 14 proyectos. Cada proyecto está representado por fotografías de la obra o planos técnicos, por croquis o dibujos relacionados y por un comentario. El comentario escrito varía entre una página y un máximo de 10 páginas”¹². Hay además otro documento en el que Rossi anotó una relación con los proyectos que había elegido, indicando la proporción de páginas de texto y páginas gráficas correspondiente a cada uno; los proyectos son los siguientes: el monumento a la resistencia de Cuneo (1962), el teatro Paganini de Parma (1964), la fuente monumental de Segrate (1965), los ayuntamientos de Scandicci (1968) y Muggiò (1972), el Gallarate de Milán (1969), la escuela De Amicis de

7. Son varios los manuscritos titulados *Alcuni dei miei progetti* que se conservan en el fondo Aldo Rossi del archivo del MAXXI; los que corresponden al libro sobre la arquitectura análoga tienen las signaturas AR-6.DID/047 y 048.

8. ROSSI, A., *Autobiografía científica*, cit., p. 18.

9. ROSSI, A., “Introduzione”, p. 2. (Archivo MAXXI, Roma: AR-6.DID/047). En realidad, los temas del libro, que coinciden con los capítulos, son cinco; en la relación transcrita falta uno de los temas: los monumentos, que corresponde al capítulo cuarto de la primera parte del libro.

10. ROSSI, A., *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 58. Aunque la edición portuguesa se publicó en noviembre de 1977, el prólogo había sido escrito por Rossi en 1971.

11. Ibid., p. 69; ROSSI, A., *Die Architektur der Stadt*, Bertelsmann, Düsseldorf, 1973, p. 173. En la introducción a *Alcuni dei miei progetti*, tras afirmar que no cree “que haya una división entre el aspecto teórico de los problemas y el proyectual”, Rossi añade: “Siempre he estado convencido de ello y en este sentido siempre he considerado mi libro *L'architettura della città* como mi proyecto más comprometido, si no como mi primer gran proyecto” (ROSSI, A., “Introduzione”, cit., p. 1).

12. ROSSI, A., “Schema libro” (Archivo MAXXI, Roma: AR-6.DID/047).

Broni (1969), la ampliación del cementerio de Módena (1971), las viviendas de Broni (1972), la escuela de Fagnano Olona (1972), la casa Bay de Borgo Ticino (1973), el edificio para la administración regional de Trieste (1974), las residencias de estudiantes de Trieste (1974) y Chieti (1976)¹³ (Fig. 3).

No parece difícil establecer el motivo por el que Rossi no acabó de dar forma definitiva a esta segunda parte. A diferencia de la primera, que requería un cierto esfuerzo de reelaboración de materiales previamente seleccionados¹⁴, la segunda debía tenerla mucho más clara, pues las conferencias tituladas precisamente así, “Alcuni dei miei progetti”, tenían ya esa misma estructura y en algunos casos incluían casi los mismos proyectos que luego escogió para el libro. En cierto modo, la mencionada monografía de Savi tenía una estructura semejante al libro ideado por el arquitecto milanés y la colección de proyectos que mostraba era casi un adelanto del mismo, como el propio Rossi reconocía en la nota inédita que entonces escribió: “Los proyectos aquí recogidos constituyen en cierto modo una variante de aquel libro [sobre la arquitectura análoga] y, en su conjunto, son mucho más que una selección cronológica”¹⁵. Por eso –continuaba diciendo–, la inminente aparición del libro de Savi le había llevado a posponer la redacción del suyo; a eso había que añadir que estaba para publicarse en Sevilla otro libro de estructura semejante, que recogía las conferencias impartidas en esa ciudad durante la primavera de 1975, entre las cuales estaba la titulada “Algunos de mis proyectos”.

El libro sevillano debía haber aparecido a finales de 1976, editado por el Colegio de Arquitectos de Andalucía occidental, pero los cambios que por entonces se produjeron en la estructura organizativa del Colegio, impidieron que viera la luz. Ignoro si éste fue el único motivo, pero lo cierto es que en 1977 Rossi procedió a redactar la primera parte de *Alcuni dei miei progetti* y que casi simultáneamente inició las gestiones para su publicación. Las fuentes documentales muestran que su idea era que el libro se publicara en diversas lenguas al mismo tiempo; de hecho, en las dos copias del manuscrito de la primera parte conservadas en el archivo romano figuran anotaciones en este sentido: “para la traducción al francés” dice una de ellas y “para la traducción al castellano y al inglés” se lee en la otra¹⁶. Por otra parte, en el folio escrito a mano por Rossi anteriormente mencionado, además de los proyectos seleccionados para el libro, se indican también algunas posibles editoriales en las que se podría intentar su publicación: Gustavo Gili en España, Springer o Siedler en Alemania, Electa o CLUP en Italia y MIT Press en Estados Unidos. El hecho de que esa relación de editoriales venga precedida del término ‘coedición’ permite suponer que Rossi estaba pensando en un lanzamiento simultáneo del libro en diversas lenguas.

LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA PARA NUEVA VISIÓN

El indicio más claro de que Rossi consideró seriamente la publicación del libro sobre la arquitectura análoga lo constituye la traducción española que se encuentra depositada en el archivo del MAXXI: es la fotocopia de un texto mecanografiado con correcciones a mano, que se conservaba en el estudio del arquitecto milanés dentro de un sobre con la indicación “Texto español proyectos”¹⁷. Aunque no contiene fecha ni indicación alguna que permita conocer quién ni cuándo la encargó –únicamente figura el nombre de la traductora–, algunos acontecimientos recientes me han permitido averiguar su origen. El texto corresponde a la traducción realizada para una editorial argentina, que deseaba incorporar el libro de Rossi a su catálogo formando parte de una nueva colección, cuya gestación data de esos años. En esa dirección apuntaba ya el folio con membrete de un hotel de Nueva York en el que el arquitecto italiano había escrito: “Para Mario / libro Buenos Aires”¹⁸.

Una referencia más precisa la encontré en la conferencia dada por Tony Díaz en octubre de 2011 durante el congreso celebrado en Venecia, con motivo del XLV aniversario de la publicación de *L'architettura della città*. En su intervención, Díaz habló de “un libro, llamado *Algunos de mis proyectos*, que se tradujo al castellano en Buenos Aires, pero que nunca se publicó”¹⁹, añadiendo que en uno de sus *Quaderni azzurri* el maestro milanés había anotado la dirección y el nombre de un editor argentino, al que tenía intención de visitar durante su primer viaje a Buenos Aires, en noviembre de 1978. La anotación dice: “Tucumán 3748 by Grisetti”²⁰; no hay duda: se trata del arquitecto Jorge Grisetti, propietario y responsable de Nueva Visión, la editorial que había nacido en los años cincuenta al amparo de la revista homónima fundada por Tomás Maldonado. En ese primer viaje a Argentina, Rossi visitó efectivamente a Grisetti y durante ese encuentro debieron concretar los detalles para la publicación del libro titulado *Algunos de mis proyectos*, cuya tra-

13. La relación, que en realidad sólo contiene 13 proyectos –falta el Gallaratese–, se encuentra en un folio manuscrito con membrete del Gramercy Park Hotel de Nueva York, sin fecha y con la indicación: “Para Mario / libro Buenos Aires”; a continuación se señalan el autor y el título del libro: “Aldo Rossi; Algunos de mis proyectos / Some of my projects” (Archivo MAXXI, Roma: AR-6.DID/047).

14. Era su método habitual de trabajo: en el archivo del MAXXI se conservan numerosos escritos que estaban en una carpeta titulada “Schema Alcuni dei miei progetti”, donde Rossi los guardaba para utilizarlos en el momento de dar forma definitiva al libro.

15. ROSSI, A., “Alcuni miei progetti. Avvertenza”, cit.

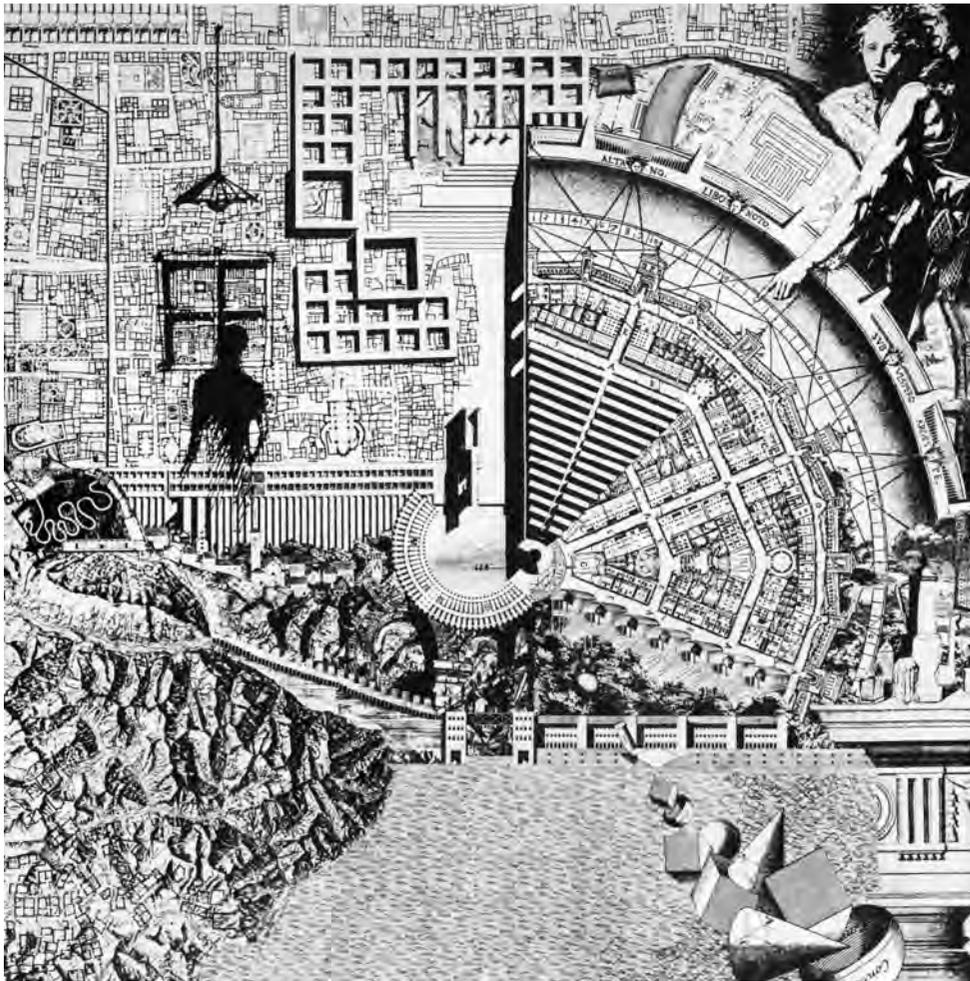
16. Es interesante a este propósito que en el folio con la relación de los proyectos, citado en la nota 13, aparezca el título en español y en inglés.

17. ROSSI, A., *Algunos de mis proyectos*, traducción de Donatella Castellani (Archivo MAXXI, Roma: AR-6.DID/048).

18. El tal Mario no podía ser otro que Mario Gandelsonas, el arquitecto argentino instalado en Estados Unidos a comienzos de los años setenta, con quien Rossi estaba en contacto al menos desde 1976.

19. DÍAZ, Tony, “Precisiones acerca de los viajes de Aldo Rossi a Latinoamérica”, *pro manuscrito*, p. 5.

20. ROSSI, A., *I quaderni azzurri*, cuaderno 23: *Architettura. Argentina/Brasile, 30 luglio 1978-1 gennaio 1979*, cit.



3

ducción fue encargada a la filóloga argentina de origen italiano Donatella Castellani, que en aquellos años hizo también otras traducciones para la editorial. El texto en español le fue remitido luego a Milán para que lo revisara y diera su conformidad (Fig. 4).

Rossi había ido a Buenos Aires para dar unas conferencias en la Escuelita, una institución alternativa para la enseñanza de arquitectura iniciada en 1976 por los arquitectos Ernesto Katzstein, Justo Solsona, Tony Díaz y Rafael Viñoly²¹. Tanto ese viaje como la visita a Grisetti habían sido propiciados por el también argentino Mario Gandelsonas, al que Rossi debió conocer personalmente durante su primer viaje a Norteamérica. Los primeros contactos del arquitecto milanés con la cultura arquitectónica estadounidense son, sin embargo, anteriores; se remontan cuando menos a la XV Trienal de Milán de 1973, que contó con la presencia de algunos proyectos del grupo neoyorkino Five Architects. Al año siguiente, a su regreso de Princeton, donde había dado varias conferencias, Manfredo Tafuri informaba a Rossi de que “el ambiente de los Five y Co. está muy interesado por tu trabajo”²²; un interés que el propio Tafuri se había encargado de alimentar con sus intervenciones, como lo demuestra el ensayo publicado poco después en *Oppositions*, la revista fundada por Eisenman, Frampton y Gandelsonas²³.

El arquitecto milanés fue invitado para dar un curso en la Cornell University de Ithaca en marzo de 1976, terminado el cual estuvo en Nueva York²⁴. Allí contactó con Eisenman y Gandelsonas; a ambos les invitó a participar en el I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (SIAC), que por entonces se estaba gestando y que tuvo lugar en octubre de ese mismo año. Gandelsonas, que junto con su mujer, Diana Agrest, hizo enseguida amistad con Rossi, dio en Santiago una conferencia sobre la evolución urbana de Nueva York²⁵. En el contexto de esa relación de amistad se fraguó la idea de publicar *Alcuni dei miei progetti* en español, dentro de una colección de monografías sobre arquitectos contemporáneos que Grisetti y Gandelsonas habían proyectado iniciar en la editorial argentina (Fig. 5 y 6). El folio manuscrito



4

Fig. 3. Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976 (colección privada, courtesy Fondazione Aldo Rossi © Eredi Aldo Rossi).

Fig. 4. Aldo Rossi, autógrafo de la introducción a *Alcuni dei miei progetti*, en *I quaderni azzurri*, n. 22, 1978 (The Getty Research Institute, Los Angeles © J. Paul Getty Trust).

21. Los textos de esas conferencias se conservan en Archivio MAXXI, Roma: AR-6.DID/049; sobre la experiencia docente de la Escuelita, cfr. DÍAZ, Tony & SOLSONA, Justo, *La Escuelita. Cinco años de enseñanza alternativa de arquitectura en Argentina, 1976-1981*, Espacio, Buenos Aires, 1982.

22. Carta de Tafuri a Rossi, 31 de mayo de 1974, conservada en el archivo del MAXXI en Roma.

23. Cfr. TAFURI, Manfredo, “L’architecture dans le boudoir. The language of criticism and the criticism of language”, en *Oppositions*, n. 3, 1974, pp. 42-46.

24. Por su vinculación al Partido Comunista Italiano y por haber viajado en su juventud a la Unión Soviética, al arquitecto milanés no le resultó sencillo obtener el visado para viajar a Estados Unidos. Pocos días antes de comenzar el viaje escribía: “No sé si marcharé a USA porque no me dan el visado” (carta de Rossi a Lino Álvarez, Francisco Torres y Guillermo Vázquez, marzo de 1976, conservada en el archivo del Colegio de Arquitectos de Sevilla).

25. Cfr. GANDELSONAS, Mario, “La arquitectura entre la memoria y la amnesia”, en AA. VV., *Proyecto y ciudad histórica*, COAG, Santiago de Compostela, 1977, pp. 117-122.

to donde Rossi concreta a Gandelonas la posible estructura del libro debe ser anterior a la redacción definitiva del texto y bien puede datar de marzo de 1977, coincidiendo con la segunda estancia neoyorkina de Rossi para impartir unas clases en la Cooper Union.

Para hacerse cargo de los motivos que pudieron llevar al arquitecto milanés a tomar la decisión de publicar ese nuevo libro en castellano y en una editorial hispanoamericana, hay que tener presente que en aquellos momentos sus relaciones con la cultura española eran particularmente estrechas, hasta el punto de afirmar que se consideraba “con orgullo y presunción un hispanista”²⁶. Ciertamente, Rossi había comenzado a viajar a España a mediados de los años sesenta y a lo largo de la década siguiente fue consolidando sus relaciones con un número creciente de arquitectos españoles, singularmente catalanes, gallegos, vascos y andaluces. Su presencia entre nosotros experimentó un notable impulso desde que en 1971 apareció, publicada por Gustavo Gili, la traducción castellana de *L'architettura della città*²⁷. A su traductor, el arquitecto catalán Salvador Tarragó, le cupo un importante papel como difusor de las ideas rossianas en el mundo de habla hispana a través de empresas culturales tales como la creación de la revista *2C Construcción de la Ciudad*, que serviría también para que se conociera a Rossi en ultramar²⁸.

Esas relaciones no fueron ajenas a la militancia política de Rossi, cuyos planteamientos nunca llegaron a ser aceptados por la cultura académica italiana, tampoco por la de izquierdas, que tendió a minimizar la importancia de su aportación al debate de ideas que entonces se estaba desarrollando. Ese relativo aislamiento fue quizá lo que le llevó a buscar en el exterior un reconocimiento que, más allá de los reducidos límites de la *Tendenza*, no encontraba en su propio país. En este contexto, Rossi no tardaría en percibir una mayor receptividad a sus ideas en otros ámbitos; de hecho, los viajes a la península ibérica de los años setenta comportaban una cierta componente de ‘política cultural’, de colaboración con una generación de arquitectos comprometida en la oposición a las dictaduras de sus respectivos países, aunque tuvieran también otra componente de ‘apertura de mercados’, de búsqueda de proyectos por parte de un arquitecto que aún había construido poco²⁹. Con la publicación en Argentina de ese nuevo libro, Rossi pretendía probablemente prestar una mayor atención a un ámbito hasta entonces poco atendido y por el que desde hacía tiempo sentía una especial predilección: Latinoamérica³⁰.

EL LIBRO DENTRO DE LA TRAYECTORIA DE ROSSI

Una pregunta se plantea inmediatamente: ¿por qué renunció Rossi a la publicación de ese libro sobre la arquitectura análoga? No es fácil encontrar una respuesta plausible a este nuevo interrogante, pero en todo caso, para poder hacerlo, resulta imprescindible situar el libro dentro de la trayectoria de los escritos rossianos. Sólo así estaremos en condiciones de vislumbrar algunas de las razones que pudieron mover al arquitecto milanés al desistimiento de una empresa en la que había invertido tanto tiempo y esfuerzo, porque a *Alcuni dei miei progetti* se le puede aplicar lo que Rossi escribió a propósito de la *Autobiografía científica*: “Acabar este libro es como abandonar una cosa que me ha acompañado durante años”³¹. Ya he recordado que los dos escritos tuvieron un iter redaccional paralelo, pero un significado muy diferente dentro de la compleja y ambigua trayectoria intelectual de su autor: en cierto modo, uno representaba el final de una época mientras que el otro inauguraba una nueva etapa en su vida profesional. Los años setenta constituyen el arco temporal en que se produjo la transición entre esos dos momentos de su agitada existencia y en que se llevó a cabo el largo proceso de maduración de ambos libros, de los que sin embargo, como explicaré con algún detalle a continuación, sólo llegaría a publicarse el segundo.

El recurso a la analogía como procedimiento compositivo había comenzado a ser investigado por el arquitecto milanés en los años sesenta. Su teoría de la ciudad análoga, cuyo origen sitúa Savi en 1964, cuando Rossi descubre el *Capriccio veneziano* del Canaletto en el museo de Parma³² (Fig. 7), ya estaba presente en las lecciones impartidas en el Politécnico de Milán a finales de esa década:

“Lo que buscamos frente al estudio de la ciudad en que vivimos —afirmaba en la lección inaugural del curso 1968-69— es el intento de proceder a la construcción de una ciudad análoga; en otros términos, servirnos de una serie de elementos diversos, vinculados entre sí por el contexto urbano y territorial, como fundamentos de la nueva ciudad. Esta ciudad análoga utiliza lugares y monumentos de un sistema cuyo significado está en la historia y se construye en torno a ellos definiendo la propia forma. Pienso que, a partir de este concepto de la ciudad análoga, podremos desarrollar una nueva y válida teoría del proyecto y ofrecer indicaciones y resultados positivos mediante grandes proyectos de arquitectura urbana”³³.

26. ROSSI, A., *Autobiografía científica*, cit., p. 90.

27. Sobre las circunstancias que rodearon a esa edición, cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi, “Memorias editoriales. Las traducciones españolas de Venturi y Rossi”, en *Arquitectura Viva*, n. 18, 1991, p. 8.

28. Cfr. DÍAZ, Tony, “Aldo Rossi y Buenos Aires”, en ID., *Incertidumbres*, Arquitectura Veintiuno, Puerto Rico, 2002, pp. 234-235.

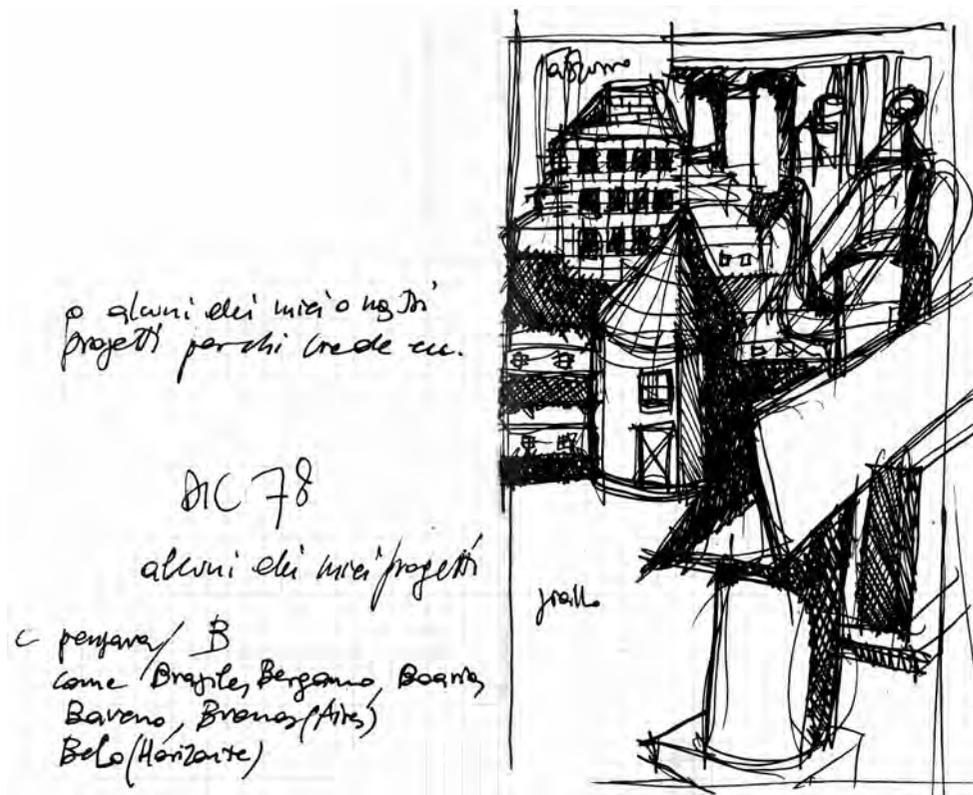
29. Pueden verse a este respecto las observaciones realizadas por José Charters y César Portela, dos de los protagonistas de aquellos años, en una conversación entre ambos publicada en la revista italiana *D'Architettura*, n. 23, 2004, pp. 156-161; téngase en cuenta que el encargo de los proyectos para Sevilla (Corral del Conde) y Setúbal (Bacalhau) es de 1975, coincidiendo con un viaje a la península ibérica en abril-mayo de ese año.

30. Pienso, por ejemplo, en la referencia hecha en *L'architettura della città* a las ciudades fundadas en América por españoles, portugueses y franceses o en la visita al Archivo de Indias, coincidiendo con alguno de sus viajes a Sevilla, para estudiar los planos de las misiones latinoamericanas.

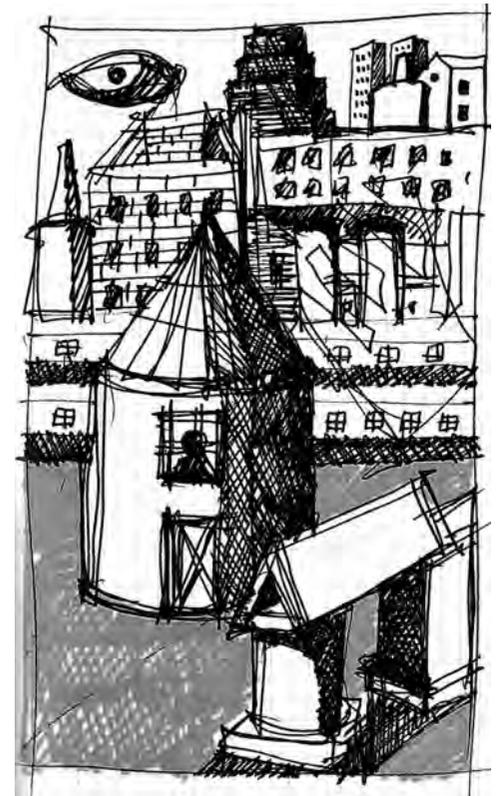
31. ROSSI, A., *I quaderni azzurri*, cuaderno 26: *Architettura Ve + NY. Il teatro del mondo*, 11 novembre 1979, cit.

32. Cfr. SAVI, V., op. cit., p. 106.

33. ROSSI, A., “L'obiettivo della nostra ricerca”, en AA. VV., *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milán, 1970, p. 20.



5



6



7

Fig. 5. Aldo Rossi, boceto para *Alcuni dei miei progetti*, en *I quaderni azzurri*, n. 23, 1978 (The Getty Research Institute, Los Angeles © J. Paul Getty Trust).

Fig. 6. Aldo Rossi, *Alcuni dei miei progetti*, en *I quaderni azzurri*, n. 23, 1978 (The Getty Research Institute, Los Angeles © J. Paul Getty Trust).

Fig. 7. Giovanni Anton Canal, llamado el Canaletto, *Capriccio veneziano con il ponte di Palladio*, ca.1745 (Galleria Nazionale, Parma).

La construcción de esa teoría del proyecto, que habría de ser transmisible y simultáneamente servir de cauce para la expresión individual, atraviesa todo el itinerario docente rossiano. Ambos extremos eran, para el maestro lombardo, irrenunciables y debían ser afirmados con igual fuerza: la racionalidad y la invención, la lógica de los principios y la singularidad de la experiencia, la arquitectura y la ideología: “Ciertamente –dirá– cada técnica crece a partir de sí misma y elabora su propio discurso autónomo, pero los contenidos auténticos del discurso progresivo están en la sociedad y en los conflictos sociales como en la biografía de las personas”³⁴. Ese convencimiento le acercaba a los surrealistas por lo menos tanto como le distanciaba de los sectores más influyentes de la cultura arquitectónica italiana, que no tardarán en presentarle como un extra-

34. ROSSI, A., “Le teorie della progettazione”, *Ibid.*, p. 111.

Fig. 8. Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milán, 1976.

Fig. 9. Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981.

Fig. 10. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padua, 1966.

vagante, un 'caso' raro, alguien inactual y controvertido a la vez. De hecho, en las críticas vertidas con motivo de los acontecimientos que condujeron a su salida del Politécnico de Milán en noviembre de 1971³⁵, ya quedó clara la dificultad para comprender los motivos de fondo de sus planteamientos.

Esa abrupta interrupción de la carrera académica debió suponer un contratiempo para Rossi, que veía desvanecerse lo que hasta ese momento era el principal apoyo de su trayectoria profesional, la de un arquitecto que había escrito mucho y no había construido casi nada. Resulta, pues, comprensible que precisamente entonces se planteara hacer balance en unas notas que constituyen el punto de partida para lo que luego se convertirá en la *Autobiografía científica*. Y es que, al decir del propio Rossi, ese balance venía exigido por la "necesidad de [...] afrontar nuevos problemas"³⁶. Comenzaba así, en cierto sentido, la búsqueda de otro modo de definir su "imagen de arquitecto"³⁷, marcada por la transición del interés por cuestiones teóricas de orden más general a la insistencia en aspectos proyectuales propios de su personal poética, donde la analogía jugará un papel cada vez más relevante. Este proceso terminaría, como es sabido, con la definitiva renuncia a prolongar, mediante la formulación de una teoría del proyecto ligada al desarrollo del concepto de 'ciudad análoga', el discurso iniciado con *L'architettura della città* y vinculado en gran medida a su condición de docente.

Pero hasta llegar ahí Rossi vivió en una constante duda acerca de la conveniencia o no de escribir y publicar ese libro sobre la arquitectura análoga, que debía, de una parte, desarrollar un discurso teórico de carácter proyectual y, de otra, explicar su arquitectura, la cual alcanzaría en esos años una extraordinaria intensidad a través de algunos de sus proyectos más emblemáticos. Éste era ya el planteamiento inicial de aquel libro que Scolari le había pedido en 1972 para la colección que iba a comenzar a dirigir, la misma en que varios años después Savi publicaría su monografía sobre el maestro lombardo. En mayo de ese año anotó en uno de los *Quaderni azzurri*: "Propuesta de Massimo Scolari de escribir un libro sobre mi arquitectura para su nueva colección de Franco Angeli. Enunciación de la teoría, etc. – Finalidad perseguida también con estos cuadernos"³⁸. Y a continuación dedica el resto del cuaderno y el siguiente a analizar algunos de sus proyectos, partiendo del cubo de Cuneo hasta llegar a los dos más recientes: el cementerio de Módena y la escuela de Fagnano Olona. La idea que parece presidir ese recorrido por su arquitectura es la búsqueda un hilo conductor que explique los mecanismos compositivos.

El cuaderno inmediatamente posterior se abre con esta anotación: "Contrato de Angeli para libro – iniciar maqueta / La ciudad análoga. Para una teoría de la arquitectura. Arquitectura analítica. Fragmento y repetición": éstos parecen ser los epígrafes de la parte teórica del libro, que en una nota fechada el 1 de diciembre tienen un desarrollo aún más preciso. Más adelante, al comienzo de lo que parece ser el borrador para la introducción del libro, se expone su estructura como sigue:

"En este libro están recogidas algunas de mis arquitecturas. Siempre he afirmado la necesidad de explicar la propia obra según el modelo de Raymond Roussel: Cómo he escrito algunos de mis libros. El modelo de Roussel me ha interesado por el mecanismo mismo de su obra. Cada proposición es presentada como descripción de una situación aparentemente incomprensible que viene explicada a continuación. Cada libro se divide así en dos partes / pero la segunda explica sólo el mecanismo que ha conducido a los resultados de la primera. La obra resulta, por tanto, lógica 'en sí', y consecuente 'en sí'. Este procedimiento es importante en el arte y en la arquitectura"³⁹.

En los *Quaderni* no hay nuevas referencias al libro hasta febrero de 1975, en que Rossi anota: "La arquitectura análoga / Autobiografía científica. Ilustrar sólo con los ejemplos citados, sin arquitecturas mías"⁴⁰. Dos consideraciones tienen particular interés a este respecto: de una parte, que los dos libros mantienen una identidad perfectamente diferenciada; de otra, que el libro sobre la arquitectura análoga parece haberse convertido aquí en un libro exclusivamente teórico, sin referencia alguna a los proyectos del arquitecto milanés, por cuanto todo hace pensar que la advertencia sobre las ilustraciones está referida a ambos escritos. Por lo demás, esa anotación es contemporánea del estudio monográfico preparado por Savi (Fig. 8), para el cual Rossi escribió la breve introducción ya mencionada en diciembre de 1975; allí señalaba:

"Con esta nota preliminar quiero aclarar algunos puntos. Desde hace años debía a Massimo Scolari y al editor Franco Angeli un libro titulado *La città analoga*, al que me había comprometido; en ese libro pensaba esclarecer las relaciones entre mis proyectos y las cosas, desarrollando temas y tesis a los que me he referido en varias ocasiones. Después, diversas circunstancias, pero sobre todo la amplia investigación que Vittorio Savi ha llevado a cabo sobre mis escritos y mis dibujos [...], me han alejado por completo de ese libro"⁴¹.

35. Cfr. "Cronaca di una polemica", en *Controspazio*, n. 10-11, 1971, pp. 2-11, en particular el artículo de Melograni titulado "Il nodo della polemica è culturale" (pp. 6-7) y las respuestas de Rossi y Portoghesi (pp. 8-11).

36. ROSSI, A., "Note autobiografiche sulla formazione", en FERLENGA, Alberto (ed.), *Aldo Rossi: tutte le opere*, Electa, Milán, 1999, p. 8.

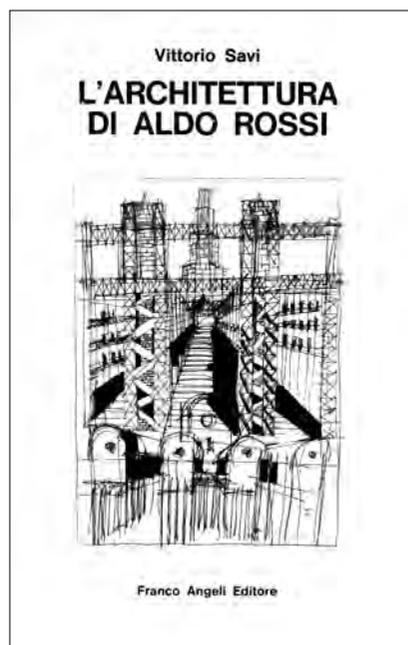
37. "Considero que mi imagen de arquitecto es bastante reciente; quiero decir que sólo recientemente se ha separado de otros intereses", *Ibid.*, p. 10.

38. ROSSI, A., *I quaderni azzurri*, cuaderno 12: *Alcune mie architetture*, giugno 1972, cit.

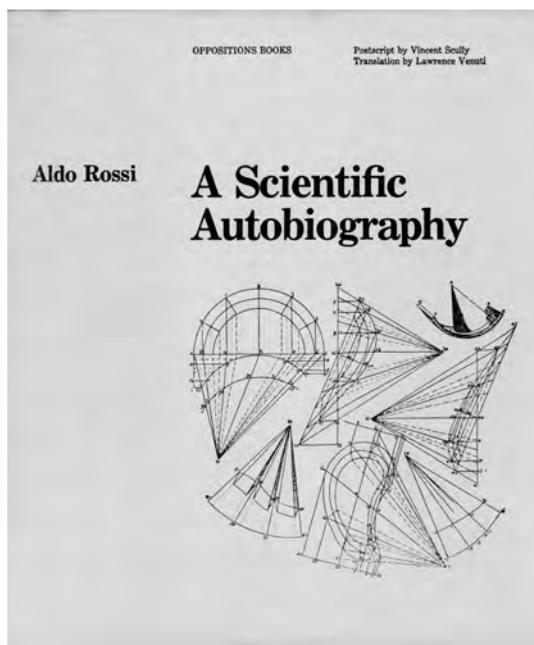
39. *Ibid.*, cuaderno 14: *Architettura. Architettura analitica – città analoga*, 5 novembre-31 dicembre 1972, cit.

40. *Ibid.*, cuaderno 18: *Architettura*, 8 gennaio-12 giugno 1975, op. cit.

41. ROSSI, A., "Alcuni miei progetti. Avvertenza", cit.



8



9



10

Parece, pues, que Rossi hubiera renunciado a dar forma definitiva al libro, justo en el mismo momento en que estaba realizando, a través de Gianni Contessi, las primeras gestiones para publicar en italiano la *Autobiografia scientifica*, que resultaron negativas⁴².

Hay luego un nuevo silencio en las fuentes documentales hasta llegar a 1977, en que vuelven a aparecer sendas referencias a ambos libros, coincidiendo con el segundo viaje de Rossi a Estados Unidos. Allí Gandelsonas y Eisenman, cada uno por su cuenta, debieron pedirle un libro para publicar en América. Ya conocemos la historia de cómo *La città analoga* pasó a llamarse *Alcuni dei miei progetti*, un cambio relacionado con el tipo de colección del que el libro iba a formar parte en Nueva Visión, pero perfectamente coherente con la idea de fondo de Rossi, por cuanto el nuevo título constituía una explícita referencia a Roussel⁴³. En septiembre de 1977 —es decir, una vez terminada la redacción de la primera parte del libro y antes de haber escrito la introducción—, Rossi anota: “Retomar a toda costa la autobiografía científica”⁴⁴; este comentario hay que ponerlo en relación con lo que ha contado Peter Eisenman: “En cierto momento le dije: ‘Aldo, ¿por qué no escribes un libro en Nueva York?’. Él tenía una gran pasión por los Estados Unidos y aceptó: escribió la *Autobiografia scientifica*”⁴⁵. Es obvio que Rossi no escribió el libro en Nueva York, pero sí es cierto que le dio su forma definitiva para que pudiera ser publicado allí.

La última mención al libro sobre la arquitectura análoga recogida en los *Quaderni azzurri* es de marzo de 1979; dice así: “Acabar ‘Algunos etc.’ para París / Autobiografía científica para América, para la primera edición en inglés”⁴⁶. A partir de aquí, los siguientes cuadernos están centrados en la redacción de la *Autobiografia scientifica* y desaparece cualquier rastro de aquel libro en el que el arquitecto milanés había consignado su explicación de la ciudad análoga. Nunca más volvería sobre él; de hecho, cuando poco después José Charters le preguntó en Lisboa “si pensaba publicar otro libro”, en referencia a un texto que de algún modo desarrollara las tesis expuestas en *L'architettura della città*, la respuesta fue tajante: “No. Lo que tenía que decir, ya lo he dicho. Estoy más interesado en una obra literaria”. Ésta sería —precisa el arquitecto portugués— la *Autobiografia scientifica*⁴⁷. Efectivamente, en los meses sucesivos Rossi trabajó con intensidad para ultimar su redacción definitiva. El 8 de marzo de 1980 anota: “Mergozzo. Fin de la autobiografía para la edición americana, que debo llevar a Peter”⁴⁸; en las semanas siguientes, sin embargo, todavía añadirá algunas páginas más al libro, que finalmente es enviado a América en la primera semana de agosto de ese mismo año: “3-10 de agosto. Fin del ensayo sobre AL [Adolf Loos] y autobiografía expedida a USA”⁴⁹ (Figs. 9 y 10).

Cabría decir que, como no podía ser de otro modo, Norteamérica le había ganado la partida a Latinoamérica. Rossi había comprendido ya que la celebridad deseada, y que Italia nunca le daría, debía buscarla en los Estados Unidos; allí no tardaría en llegarle el reconocimiento de las universidades y las instituciones culturales, así como abundantes encargos de clientes adinerados.

42. Contessi recuerda que “a mediados de los años setenta, cuando la redacción no estaba todavía muy avanzada, acordó con Aldo Rossi una toma de contacto con la editorial Einaudi. El intermediario fue Paolo Fossati, entonces responsable de la editorial turinesa, conocido crítico de arte y buen colega y amigo nuestro. [...] El contacto tuvo lugar, pero después de un tiempo nos llegó por escrito una respuesta negativa, firmada por el propio Fossati”. (CONTESSI, Gianni, *Vite al limite. Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko, Christian Marinotti*, Milán, 2004, pp. 134 y 136); la respuesta de Fossati, reproducida en el texto, está fechada en Turín el 9 de diciembre de 1975.

43. En el borrador para la introducción del libro, redactado en un hospital de Bérgamo en julio de 1978, Rossi escribió: “Ya en los comienzos de mi trabajo señalé la importancia de explicar y describir los propios proyectos. El objetivo y el modelo era, como figura en el título de este volumen, el libro de Raymond Roussel *Comment j'ai fait certains de mes livres*”. (ROSSI, A., *I quaderni azzurri*, cuaderno 22: *Architettura. Ospedale di Bergamo '78, 15 maggio 1977-21 luglio 1978*, cit.).

44. Ibid.

45. EISENMAN, Peter, “Su Aldo Rossi. Entrevista di Flores Zanchi”, en *D'Architettura*, n. 23, 2004, p. 166.

46. ROSSI, A., *I quaderni azzurri*, cuaderno 24: *Architettura. Alcuni dei miei progetti 2. New York – Cranbrook – Detroit – Chicago, 3 febbraio-18 giugno 1979*, op. cit.; la referencia a ‘Algunos etc.’, escrita en español por Rossi, es una mención explícita del libro *Alcuni dei miei progetti*. Ya señalé que en el archivo del MAXXI en Roma hay un ejemplar del manuscrito con la indicación “para la traducción al francés”, pero ignoro si ésta llegó a realizarse.

47. “César Portela e José Charters Monteiro su Aldo Rossi”, en *D'Architettura*, n. 23, 2004, p. 161.

48. ROSSI, A., *I quaderni azzurri*, cuaderno 26: *Architettura. Venezia + New York. Il teatro del mondo, 11 novembre 1979*, op. cit.

49. Ibid., cuaderno 27: *Architettura. Per autobiografia scientifica – Loos – Francia, 20 aprile-agosto 1980*, op. cit.

dos. Se hacía necesario, pues, adaptar el discurso a las nuevas circunstancias, y para ello era mucho más apta la introversión literaria de *A Scientific Autobiography* que el rigor teórico y el compromiso político-cultural de *Algunos de mis proyectos*. El motivo que encontró para justificar esa dolorosa decisión lo proporciona él mismo al sentenciar que “los grandes hechos han prescrito históricamente”⁵⁰: había llegado el momento de abandonar la ‘batalla de las ideas’, de renunciar al ‘sistema’ y limitarse a los ‘fragmentos’; así esperaba probablemente ser aceptado con más facilidad en el contexto de la postmodernidad triunfante. Los cambios que el *american way of life* introdujo en su vida y en su arquitectura fueron numerosos, aunque no le impidieran permanecer fiel al *procédé* rousseliano. Por paradójico que pueda resultar, Rossi encontraría el modo de seguir siendo él mismo en esas nuevas circunstancias.

Examinando su contenido, se comprueba que el inédito *Alcuni dei miei progetti* se sitúa a caballo entre los dos libros publicados por su autor. Los capítulos centrales de la primera parte, dedicados a los problemas de topografía urbana, a la vivienda y a los monumentos, profundizan desde otras claves algunos temas ya planteados y no desarrollados en *L'architettura della città*. En cambio, el capítulo inicial sobre la analogía y el final sobre el abandono avanzan algunas cuestiones que serán centrales en la *Autobiografía científica* y que habían sido exploradas por Rossi en sus clases y conferencias de los años setenta. ¿Cómo intervenir en la ciudad histórica?, se preguntaba por entonces el arquitecto milanés. Y respondía: “Hay que encontrar un difícil equilibrio entre la realidad, ciertamente precaria, de las viejas construcciones y nuestro proyecto, nuestra alternativa”⁵¹. Precisamente en esa búsqueda de equilibrio entre el abandono y la destrucción resultaba vital “el principio de la analogía, de una arquitectura que, por medio de relaciones analógicas, pudiera continuar el discurso de la ciudad”⁵²; es este principio el que permite, además, “considerar lo ya construido como un ‘material’ de nuestra propia construcción”⁵³. Sin olvidar el problema del tiempo, que “en su doble aspecto atmosférico y cronológico devuelve siempre la arquitectura a la naturaleza, a un paisaje construido y a la vez intacto. [...] Así, el proyecto y el abandono son dos caras de la misma experiencia y es difícil decidir cuál de los dos caminos debe elegirse”⁵⁴.

El libro sobre la arquitectura análoga queda, pues, como un importante testimonio de uno de los hallazgos más relevantes de Aldo Rossi, porque la analogía es una clave fundamental de su teoría del proyecto, de su peculiar modo de relacionar los principios con la imaginación. En la medida en que esa propuesta rossiana no se limita a explicar cómo hizo sus proyectos, sino que señala un camino que puede ser recorrido por otros, constituye también un punto fuerte, particularmente fecundo, de su legado. ¿Quién como él ha puesto en práctica la vieja idea de los surrealistas según la cual es necesario explorar vías que permitan a la dinámica histórica encontrar modos de expresarse en la vida personal de cada quien, y viceversa⁵⁵? Por ello habría que considerar seriamente la posibilidad de publicar *Alcuni dei miei progetti*, que se ha convertido entre tanto –como el libro de Roussel invocado por el arquitecto milanés en los *Quaderni*– en un libro póstumo. Así, por un camino inesperado, esa publicación terminaría por hermanar definitivamente al maestro lombardo con uno de sus referentes intelectuales más queridos, el que quizá esté en condiciones de arrojar más luz sobre el sentido último de toda su compleja y ambigua experiencia vital y, por tanto, de su arquitectura. Y es que, en palabras del propio Rossi, “no existe arte que no sea autobiográfico”⁵⁶.

50. ROSSI, A., *Autobiografía científica*, cit., p. 33. Ciertamente, se dieron algunas circunstancias tales como las dificultades económicas de Nueva Visión o el deterioro de la salud de Grisetti, que probablemente impidieron que el libro saliera en Buenos Aires. Pero es claro que, más allá de esos problemas concretos, a partir de un determinado momento Rossi tomó la decisión de no seguir adelante con ese libro, que bien podría haber publicado en alguna otra editorial.

51. ROSSI, A., *Alcuni dei miei progetti*, p. 39 (Archivo MAX-XI, Roma: AR-6.DID/047).

52. *Ibid.*, p. 42.

53. *Ibid.*, p. 43.

54. *Ibid.*, p. 44.

55. Ya Semerani vio en Rossi esa “capacidad de llegar, antes que los demás, a afirmaciones, conquistas, verdades provisorias que están en el aire, en la historia que está acaeciendo” (SEMERANI, Luciano, “Alcune cose che dovete sapere ancora su Aldo Rossi”, en POSOCCO, Pisana; RADICCHIO, Gemma & RAKOWITZ, Gundula (eds.), *Care architetture. Scritti su Aldo Rossi*, Umberto Allemandi, Turín, 2002, p. 57); también desde este punto de vista resulta revelador que, con ocasión del concurso para el cementerio de Módena, eligiera como lema de su proyecto *El azul del cielo*, que es el título de una novela de Bataille, uno de cuyos temas es precisamente éste: mostrar cómo las “monstruosas anomalías” vividas por el protagonista del libro, escrito en 1935, tienen el carácter de “signos anunciadores” de la posterior “tragedia”, esto es, “la guerra de España y la guerra mundial”.

56. ROSSI, A., “Introducción a Boullée”, en *ID.*, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 222.



JAVIER CARVAJAL, IN MEMORIAM

José Manuel Pozo

EL 14 de junio de 2013 falleció Javier Carvajal Ferrer que, durante veinte años, ejerció como catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En el número anterior de Ra se dio cuenta de la entrega y concesión a Kenneth Frampton del Primer Premio Carvajal creado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra para premiar la excelencia en la docencia y en la defensa de la arquitectura. En este número de Ra es obligado hacer referencia aquí a otros dos hechos importantes acontecidos este año relativos a Javier Carvajal. En primer lugar la Concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura. El día 20 de marzo de 2013, poco antes de su fallecimiento, su hijo Javier Carvajal recogió en su nombre ese galardón, concedido por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España como premio y reconocimiento a la labor de toda su vida en pro de la arquitectura española, desde su estudio, en sus escritos y conferencias y en los distintos cargos públicos que ejerció. El segundo hecho a destacar es que, tras su muerte, acaecida en Madrid, sus restos fueron trasladados a Roma, para que reposen en el Panteón de los españoles del Cementerio del Campo de Verano, del que fue autor en 1957 el propio Javier Carvajal. Al emotivo acto acudieron, junto a sus familiares, varios profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Con ese acto se coronaba de modo muy digno y conveniente toda una vida de entrega a la arquitectura, siendo reconocido por la profesión y recibido, para el descanso eterno, en una de sus obras. La frase de Jorge Santayana: "Cristo ha hecho posible para nosotros la gloriosa libertad del alma en el Cielo", que él dispuso en ese panteón es un buen epitafio para él. Para ambos actos Alberto Campo Baeza preparó sendos textos que reproducimos aquí como la mejor despedida a Javier Carvajal Ferrer.

20 de marzo. Real Academia de San Fernando, Madrid

ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DE LA ARQUITECTURA A JAVIER CARVAJAL FERRER

Laudatio, a cargo de Alberto Campo Baeza

GRACIAS

Gracias en nombre de Javier Carvajal a los miembros del jurado de este prestigioso premio. Porque los premios son más muestra de la generosidad de quien los da que fruto de los méritos de quien los recibe, aunque estos méritos fueran infinitos. No puedo disimular la profunda alegría que tuve cuando supe de ésta más que acertada decisión.

Gracias a todos los presentes hoy en este acto, manifestación clara de la admiración y el respeto y el cariño inmensos a Javier Carvajal.

Por fin los arquitectos le han concedido la Medalla de oro de la Arquitectura a Javier Carvajal. Y mira que les ha costado tiempo. Aunque en este caso es Javier Carvajal quien honra y prestigia al galardón que se le concede. A él, a quien ya todo esto le da lo mismo, porque por circunstancias bien conocidas por todos ahora está por encima de estas vanidades. Pero, a pesar de todo, tengo la seguridad de que en el fondo, aunque parezca que ya no se entera, seguro que se da cuenta y que le hace mucha ilusión y que también lo agradece profundamente.

Me viene aquí al recuerdo el dilatado tiempo que se necesitó para otorgarle a Velázquez ¡a Velázquez! la encomienda de la orden de Santiago con la que aparece pintando en Las Meninas. Los enredos, en su caso de los pintores, retrasaron hasta el borde de la vida del maestro aquel galardón que él hizo universal.

Javier Carvajal ha sido y es una figura clave de la Arquitectura Española Contemporánea. Cuando construyó en Nueva York el Pabellón de España para la Exposición Universal de 1964 recibió todos los premios, honores y reconocimientos posibles, como el Premio de Arquitectura de la A.I.A. Claro que antes ya había sido distinguido con la Medalla de Oro de la XI Trienal de Milán en 1957. Y más tarde le concedieron el Premio Schumacher a la mejor arquitectura de Europa en 1968. Por sólo citar algunos premios internacionales. Aunque después el tiempo implacable sumiera todo aquello en el olvido. Ya iba siendo hora de poner las cosas en su sitio. Y esta Medalla de Oro lo hace, y bien.

“Todo está dicho ya, pero como nadie escucha, es necesario empezar continuamente.” Un conocido escultor español, Ángel Ferrant, escribía estas palabras que aquí vienen que ni pintadas. Tanto he escrito ya sobre Javier Carvajal en tantas ocasiones. Pues habrá que repetir las cosas mil veces más para que se enteren. Y aunque volveré a proponer otra vez algunas de las cosas ya dichas, querría hoy que el tono de mis palabras fuera más académico.

EJERCICIO ACADÉMICO

En las antiguas oposiciones a cátedra de Proyectos era costumbre del tribunal solicitar del opositor, en el último ejercicio, el análisis de una obra de arquitectura. En esta ocasión de la Medalla de Oro de la Arquitectura, que quiere y debe ser un acto académico en honor de un maestro, lo haré analizando una de sus obras. Y habiéndome sugerido que en mi parlamento subrayara la faceta docente del premiado, he creído más que oportuno el hacer, como si de un ejercicio de aquellos se tratara, el análisis de su primera obra, de su “opera prima”.

LA ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS MERCANTILES EN BARCELONA

En unos conocidos párrafos de *El Principito* de Saint-Exupéry, tan querido y citado por Javier Carvajal, dice el pequeño protagonista:



D. Javier Carvajal en una de sus últimas conferencias en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

-Éste es demasiado viejo. Quiero un cordero que viva mucho tiempo.
Entonces, impaciente, como tenía prisa por comenzar a desmontar mi motor, garabateé este dibujo:
Y le largué:
-Ésta es la caja. El cordero que quieres está adentro.

Pues así, como esta caja fascinante, veo yo la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, su primer edificio construido. Y en esta caja con agujeritos se contiene en germen con gran claridad toda la arquitectura de Javier Carvajal.

Si hubiéramos de buscar piezas fundamentales de la arquitectura contemporánea en Barcelona no queda más remedio que acudir a Mies van der Rohe con su magistral pabellón; a Sert con sus viviendas en la calle Muntaner donde, casualidades de la vida, llegaría a vivir el mismísimo Carvajal; a Coderch con las viviendas de la Barceloneta; y a Carvajal, barcelonés por nacimiento, con la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, resultado de un concurso que ganó recién llegado a España tras su apasionado paso por Roma como pensionado en la Academia española.

Cuando a Mies van der Rohe le decían que una arquitectura suya era “interesante” respondía airado: “No quiero que mi arquitectura sea interesante, ¡quiero que sea buena!” Pues buena, muy buena es la arquitectura de este edificio de Carvajal en la Diagonal de Barcelona.

Y pasemos ya a analizarlo.

CONTEXTO

El edificio se hace presente a la ciudad como una pieza fuerte y rotunda de marcada horizontalidad. Y a pesar de sus grandes dimensiones aparece con extrema ligereza emergiendo sobre una potente base pétrea. Lo que Kenneth Frampton llamaría, aquí con toda propiedad, una pieza tectónica posada sobre un basamento estereotómico. El elemento tectónico ligero, abierto, luminoso, apoyado sobre el estereotómico pesante, cerrado, oscuro. La cabaña sobre la cueva. Este tipo de operaciones dialécticas, de contraste, será constante en muchas de las obras de Carvajal.

FUNCIÓN

Javier Carvajal ha sido siempre un funcionalista convencido. Y aquí también. Con un sentido casi pedagógico, casi escolar. No en vano fue siempre un profesor extraordinario. Distinguiendo como Kahn entre partes servidoras y partes servidas. Entre partes más públicas y partes más privadas.

ESPACIO

De las muchas secuencias espaciales que se pueden analizar en este edificio me interesaría destacar, lógicamente, el vestíbulo, tanto por su manipulación en planta como por su sección.

Pero me gustaría poner todavía más énfasis en la sabia operación de colocar en alto el plano principal, el “piano nobile”. Se levanta a una altura suficiente para que se note. Una vez más Mies, una vez más el podio. Una vez más Grecia, una vez más el estilóbato. Esa más que sutil elevación, la de la Farnsworth, la del pabellón de Barcelona, otorgan a ese plano horizontal una flotabilidad que hace que al pasear por él vuelva uno a entender la importancia de esos mecanismos tan propios de la arquitectura.

ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN

Como no podía ser menos, la estructura marca aquí desde el primer momento el ritmo espacial del edificio. Lo ordena. La fuerza de la gravedad transmite, como hemos repetido tantas veces, no sólo las cargas a la tierra sino que, sobre todo, establece el orden del espacio. La estructura, que curiosamente luego permanecerá en silencio en muchas de las obras de Carvajal, se alza aquí en protagonista del orden espacial que el arquitecto establece.

REFERENCIAS

Al hablar de este edificio decía Carvajal que era “de un racionalismo con más ecos de Terragni que de los otros maestros, y con los ecos del racionalismo barcelonés, del GATCPAC”. Y aunque es evidente que resuena allí el mejor Terragni y también el mejor Le Corbusier, lo que allí se levanta es algo original, nuevo y distinto.

IDEA

Ante nosotros se aparece el edificio como acostado, tumbado, reclinado, contemplando la ciudad que discurre a sus pies. Con la serenidad que provee la horizontalidad. A la manera en que en la pintura lo hacen las Venus o las Majas de la mano de Tiziano, de Velázquez o de Goya. Frontal, desplegando todo su ser, el edificio de la Diagonal lo muestra todo, también toda la arquitectura por venir de Javier Carvajal.

CONCLUSIÓN

Y analizados ordenadamente su perfecta relación con el contexto, su ordenada estructura y su lógica construcción, su fluidez espacial y su ajustado cumplimiento de la función, el edificio de Javier Carvajal en la Diagonal de Barcelona se nos muestra como una pieza maestra. Y se entiende que con la de Mies, la de Sert y la de Coderch, pueda yo más que recomendarla a mis amigos arquitectos cuando van a la ciudad condal.

Ya he contado y escrito muchas veces la anécdota de Peter Eisenman en su visita a Barcelona en 1979 como prelude de sus conferencias en Madrid, invitado precisamente por Carvajal. Preguntó de quién era aquella impresionante pieza de Barcelona de la que ninguno allí le había sabido dar razón.

UN CÍRCULO EN EL AGUA QUE SE DISIPA EN LA NADA

Javier Carvajal jamás ha vendido bien su imagen. Aunque no se deba parecer y no ser, en esta sociedad de la imagen en la que vivimos no se puede ser y no parecer, ser y no aparecer, no se puede desaparecer. Desaparecer para un creador, para un arquitecto, es morir.

Bien lo dice San Pablo a los romanos: “¿Cómo pues invocarán a Aquél en quien no creen? ¿Y cómo pueden creer si no han oído de Él? ¿Y cómo oirán si nadie les dice nada? ¿Y cómo les dirá alguien algo si no es enviado?”. Desgrana con gran sentido pedagógico el apóstol de Tarso la necesidad de acompañar a la fe la decidida y eficaz voluntad de difundirla.

Hay que decir las cosas de las que uno está convencido. Y escribirlas. Y publicarlas. Y difundirlas. Con decidida determinación. Y es en este sentido en el que esta medalla es importante para colocar la figura de Javier Carvajal en el lugar que le corresponde. Pues aunque él pudiera citarnos aquí las bellísimas palabras que sobre la fama escribiera Shakespeare: “un círculo en el agua / que nunca cesa de agrandarse / que se disipa en la nada”, yo le respondería que el genial escritor inglés las escribió cuando aún estaba vigente el dicho castellano “el buen paño en el arca se vende”, y que hoy día, inmersos ya en el nuevo milenio, el buen paño en el arca no se vende, se apolilla.

FINAL

Se dice en el texto que acompaña a la concesión de esta Medalla de Oro que el jurado “ha valorado especialmente su condición de maestro y referencia dentro de la arquitectura española contemporánea, la calidad de su obra construida, arquitectura a la vez racional y expresiva. Se reconoce así la gran importancia del premiado en el ámbito docente, que ha creado escuela y desarrollado un pensamiento que se prolonga en sus discípulos, además de su labor dentro de las instituciones colegiales.”

Pero no quisiera yo, antes de terminar, en este excepcional escenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dejar de recordar, junto a Javier Carvajal, a Oiza, a Sota y a Fisac. Todos ellos verdaderos maestros de la Arquitectura Española Contemporánea. Ellos, con muchos más méritos y motivos que nosotros, deberían haber estado aquí prestigiando la Institución que hoy nos acoge. A todos ellos mi recuerdo lleno de gratitud, de admiración y de cariño.

Mis palabras quieren ser tributo a Javier Carvajal como arquitecto. Como un gran arquitecto. Como un maestro de la arquitectura en la cruz de su tiempo y de su espacio, en la cruz de su docencia y de su labor creadora.

Javier Carvajal, el maestro.



14 de septiembre de 2013

Panteón de los Españoles. Cimitero Campo di Verano, Roma

JAVIER CARVAJAL VUELVE A CASA

Alberto Campo Baeza

Fotografías del acto de traslado de los restos mortales de D. Javier Carvajal al Panteón de los Españoles el 14 de septiembre de 2013.

Nunca pensaría Javier Carvajal en que iba a volver a Roma para permanecer allí para siempre. Javier Carvajal murió en Madrid el 14 de junio de 2013. Y ahora sus restos se han trasladado a Roma, al Panteón de los Españoles del Cementerio del Campo Verano de la Ciudad Eterna que él hiciera en 1957.

Javier Carvajal fue a Roma con el Premio de Roma de la Real Academia de Bellas Artes de España en 1957. Y allí proyectó y construyó, con José María García de Paredes, el Panteón de los Españoles en el Cementerio de Campo Verano. Una obra maravillosa, fuera del tiempo, exquisita, que parece hecha hoy.

Cuando el año pasado le dieron la Medalla de Oro de la Arquitectura a Javier Carvajal, en la Laudatio en la ceremonia que tuvo lugar en el Salón de Actos de la Real Academia de San Fernando en Madrid, conté la historia del nombramiento de Velázquez como Caballero de la Orden de Santiago y de cómo el nombramiento le llegó al genio sólo seis meses antes de morir. Pues también Javier Carvajal como Velázquez, ha muerto seis meses después de recibir la Medalla de Oro de la Arquitectura.

Javier Carvajal, uno de los mejores arquitectos de la Arquitectura Moderna española, creyente profundo, reposa ahora, desde el 14 de septiembre, en la Ciudad Eterna. Me imagino a Javier Carvajal pensativo y en silencio, contemplando desde esa colina romana las hermosísimas puestas de sol, sonriendo.

“Lo que importa es querer, saber qué se quiere y por qué se quiere”.



Universidad
de Navarra
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

información y consultas *information and enquires*
T +34 948 425 600 Ext. 802732
F +34 948 425 629
lunes de 10 a 11 h
monday open: 10 until 11 h
www.unav.es/congreso/historia-arquitectura
congresoarqu@unav.es

IX Congreso Internacional *9th International Congress*

Escuela de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 7/9 MAY 2014

**Historia de la Arquitectura Moderna Española
*The History of Modern Spanish Architecture***

**Las exposiciones de arquitectura y
la arquitectura de las exposiciones
La arquitectura española
y las exposiciones internacionales (1925-1975)
*Architecture Exhibitions and
Exhibiting Architecture
Spanish Architecture
and the International Exhibitions (1925-1975)***



ARCHITECTURE, CRITIQUE, AND LITERARY GENRE THE REALM OF THEORY IN THE ARCHITECT'S PROFESSIONAL DISCOURSE

Juan Miguel Otxotorena

We often talk from *hearsay*. If we were 'serious', we should admit that the usual *architect's discourse* is not profound, concise nor sound. It often lacks 'rigor'; revealing an extreme 'amateurism': missing systematization, methodology, and framework. It has scarce accuracy and consistency: needy of technical clearance. It reveals fickle and winky; and at times, even embarrassing.

SPEAKING ABOUT ARCHITECTURE. When an architect claims that "shape does not make the project" and "the project sprouts out of the idea" he understands himself very well. However, the unaware audience will find it hard to find the meaning of ordinary concepts such as 'idea', 'make', 'shape' or 'project'. It perceives it wrapped around impetuosity, suspiciously proportioned to its ambiguity. This phenomenon is meaningful.

Whoever listens something like "the opposite of a deep truth is another deep truth" will obviously experience the same feeling: it is not difficult to imagine the impact on alien ears of such emphatic statement, articulated in an implicit challenging mode. The reaction to it and its boastful grandiloquence. The foreign listener will have a hard time accepting is something more than a mere unsubstantial tautology, a *boutade*.

The experience is generalized. Identical amazement will engulf the layperson when hearing a professional say that a construction or building 'is not architecture'. The unaware audience will wisely understand this words are used here in an accusing and sobering manner: with certain added connotations whose meaning ignores, confirming the speaker's knowledge and the additional attention that must be provided if he or she will explain them.

The circle is soon completed: it all points out at the idea that if he or she talks about the 'modern regard', a 'contemporary attitude', a 'cold functionalism', the 'mystery of space', the 'built idea', the 'banality of language' or a 'superficial historicity', he or she knows very well what he or she wants to express and there are those who can follow and understand. The case of students before their professor or a prestigious author is not different.

Anyhow we must detain to observe this matter: Is it such language clear and unambiguous? Is it presentable and understandable? Does it seem ripe? Does it correspond to a reliable reasoning? Does it not enclose an endless amount of rather crude, blurry and contrived statements?

THE FASHION POLICE

Mark Wigley

"The fashion has somewhat worn itself out, but to white the word fashion never can apply. White always has been used and probably always will be in some form or other, in every dwelling".

C. H. Eaton et al., *Paint and its Part in Architecture*, 1930.

When Le Corbusier reactivates the white wall, he attempts to mobilize it to the most modern of agendas while crediting it with some kind of trans-historical status. The white garment is meant to be at once up-to-date and timeless. The architect enters the fickle world of clothing to extract the seeming stable order of the man's suit. While all such type-forms are meant to be changed, the changes have to last much longer than a season. The white wall is meant to precede fashions rather than participate in them. At the end of *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier argues that the "decisive" phase of his formative years began when he rejected the architectural fashions of the metropolis and headed off in search of the world as yet "unspoiled" by such suspect trends:

"This [phase] again finds me travelling abroad in quest of the lesson that will clarify my mind, and in an attempt to capture the source of art, the reason for art, the role of art. I acquainted myself with the fashions of Paris, Vienna, Berlin, Munich. Everything about all these fashions seemed to be dubious.... I embarked on a great journey, which was to be decisive, through the countryside and cities of countries still considered unspoiled.... After such a voyage my respect for decoration was finally shattered".

The discovery of white walls in the Mediterranean, the buildings "clothed in a majestic coat of whitewash," as *Le Voyage d'Orient* puts it, is the discovery of the

clothing that precedes fashion, the garment that enables the fashionable condition of all other garments to be exposed and removed. The garment that, if you put it on, allows you to appear undressed. Still, like Semper, Le Corbusier has to guard against the ever-present dangers of fashion that his understanding of architecture as clothing raises. If the decorative styles he wants to strip off are "no more than an accidental surface modality, superadded to facilitate composition, stuck on to disguise faults, or duplicated for the sake of display," the whitewash that displaces them is just as much a surface modality that exposes architecture to all of the same risks. By removing the authority of the structure and investing everything in the surface, the architect exposes architecture to the degenerate potential of the surface that modern architecture is meant to stand against. Drifting somewhere between the fickle world of fashion and the permanence of art, architecture needs to be disciplined against the dangers posed by its very means of operation. Because this discipline cannot be provided by the structure, the only role of which is to prop the garments up, a whole new regime of control has to be instituted to regulate the surface.

PEDIGREED WATCHDOGS

Modern architecture was explicitly launched against fashion, and its white surfaces played a key role in that attack. Its very modernity was repeatedly identified with the rejection of architecture's nineteenth-century immersion in the world of fashion. As the architecture's most influential manifesto –*Vers une architecture*– puts it, the "styles" of nineteenth-century architecture are but "the old clothes of a past age," clothes that "are to architecture what a feather is on a woman's head; it is sometimes pretty, though not always, and never anything more." For Le Corbusier, it is not just that this feminine clothing is a superfluous accessory added to the body of architecture, a decorative mask irresponsibly changed according to the dictates of the latest fashion. Even the organization of the building's structure that such fashions mask has been subjected to the seasonal mentality of fashion, because "architects work in 'styles' or discuss questions of structure in and out of season." But with the relentless emergence of new technologies that both mark and instigate modernity, the old clothes no longer even fit the body: "construction has undergone innovations so great that the old 'styles,' which still obsess us, can no longer clothe it; the materials employed evade the attentions of the decorative artist." It would seem that modern architecture literally begins with the removal of the florid fashionable clothing of the nineteenth century. The first act of modernization strips architecture and the second disciplines the structure that has been exposed. Both are explicitly understood as acts against the suspect forces of fashion. Modern architecture disciplines itself against fashion from the beginning.

Each of Le Corbusier's polemics is framed by such a rejection of fashion. His original manifesto for Purism, written with Amédée Ozenfant in 1920, concludes by saying: "One could make an art of allusions, an art of fashion, based upon surprise and the conventions of the initiated. Purism strives for an art free of conventions which will utilize plastic constants and address itself above all to the universal properties of the senses and the mind." The seminal "Fünf Punkte zu einer neuen Architektur" (Five points of a new architecture), written with Pierre Jeanneret in 1927 to describe the thinking behind their houses for the Weissenhofsiedlung, begins by asserting: "Theory requires precise formulation. We are totally uninterested in aesthetic fantasies or attempts at fashionable gimmicks. We are dealing here with architectural facts which point to an absolutely new kind of building." Likewise, Le Corbusier's account of the overall trajectory of his work in the 1929 introduction to the first volume of the *Oeuvre complète* symptomatically begins by opposing fashion:

"As I believe profoundly in our age, I continue to analyze the elements which are determining its character, and do not confine myself to trying to make its exterior manifestations comprehensible. What I seek to fathom is its deeper, its constructive sense. Is not this the essence, the very purpose of architecture? Differences of style, the trivialities [frivolités] of passing fashion, which are only illusions or masquerades, do not concern me".

The text then literally applies this generic image of fashion –as the exterior mask of an age that contradicts or dissimulates its inner structure– to buildings. The inner truth of modern construction is opposed to the exterior lie of the decorative masquerade that conceals it. The mask worn by a building veils its construction by literally covering it and by misrepresenting it. But it is not simply the disorderly surfaces of ornament that pose a serious threat. Rather, it is their concealment of an

internal disorder. Le Corbusier goes on to cite his mentor Auguste Perret's claim that ornament "always hides some fault of construction." Indeed, it is not that the superficial ornament is necessarily disorderly. On the contrary, it is precisely by representing a nonexistent order that the ornament can most threaten order. As such representations are rapidly changed according to the whims of fashion and independently of the structures they appear to articulate, this threat is greatly intensified.

Fashion is therefore the greatest danger of ornament, the extreme case of the ever-present risk of "mere" decoration against which architecture must be constantly disciplined. Le Corbusier predictably describes his own work as proceeding while "the architects of all countries were still busy decorating" but adds in parentheses: "whether with or without the direct application of ornament." The crime of the architect-as-decorator is not simply decorating architecture by adding gratuitous ornament to it, but rendering architecture decorative by making it subservient to the fickle sensibility of fashion rather than fixed standards like those offered by the new means of industrialized production. The risk of decoration is nothing more than a certain mobility of representation, an instability of the surface that effaces the ancient sense of order that the latest technologies unconsciously revive. The modern is advertised as the return of the transcultural and transhistorical truth that Le Corbusier repeatedly associates with the architecture of ancient Greece.

Regardless of its particular relationship to ornament, the change to a "modern" architecture has to be disassociated from a change of fashion in every detail. It must be presented as a change of an entirely different order—a difficult claim to make and one that must constantly be reasserted because it is so vulnerable to the countercharge that nothing could be more fashionable, more à la mode, than "the modern." Furthermore, once architecture has changed, there cannot be very much additional mobility. Each subsequent change, no matter how minor, has to be differentiated from fashion by being tied to the logic of a fundamental break necessitated by new materials and the technologies by which they are assembled. Construction and function must be seen to immobilize and thereby subordinate all the surfaces of architecture.

Indeed, the building must somehow exhibit this subordination. Or, more precisely, its surfaces must exhibit their subordination to something either hidden within them or displayed in front of them that is of a higher order. The inevitably time-bound surface must somehow exhibit timeless values. In the very name of modernity, time must be brought to a standstill. In the end, it is this exhibition of the subordinated surface, rather than an exhibition of the new means of production, that renders architecture modern. In a strange way, architecture can become modern before it fully engages with the forces of modernization. Its surfaces are not simply cleansed of ornament, the structure stripped of clothing, the layers of representation scraped off to expose the abstract forms of modern life, and so on. Rather, the surfaces are trained to represent the very process of cleansing, stripping, and scraping. The resistance to fashion is not so much achieved as constantly staged. Modern architecture is a kind of performance, both in terms of the specific details of buildings and the discourse that frames them. The white surface obviously plays a key role in this performance by announcing that the building is naked.

Much of the discourse around modern architecture can therefore be understood as an ongoing preemptive defense against the charge that it is itself a fashion. Fashion is portrayed as an insidious phenomenon that will inevitably return to contaminate the pure logic of architecture unless it is consciously held in check. To resist it requires a special vigilance. Most of the discourse of modern architecture is written by self-appointed watchdogs through which it constantly monitors itself, publicly censoring certain architects, building types, compositions, materials, and details as "decorative." The surfaces of both buildings and the texts that describe them are religiously scrutinized for signs of such "degeneration," "deviance," "contamination" and so on; each such term being explicitly mobilized in reference to suspect stereotypes of race, class, gender, and sexual orientation. But it is the word "fashion" that usually marks the ultimate moment of excommunication. To be branded as "merely" fashionable is to be ostracized.

This watchdog mentality is exemplified in the writings of Sigfried Giedion, the leading promoter of the movement and the very active secretary of C.I.A.M. (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), its at once promotional and defensive—if not

disciplinary—body. He describes modern architecture as the effect of an ethical refusal of the seductions of fashionable clothing in *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, a heavy book based on a series of lectures delivered at Harvard University between 1938 and 1939 at the invitation of Walter Gropius. The book was published in 1941 and immediately became the standard textbook on modern architecture for generations of architects and was regularly updated until a revised and enlarged version of the fifth edition came out 1969, a year after his death. Like Le Corbusier, Giedion identifies the styles of nineteenth-century architecture as fashion-conscious clothing, describing them as "the Harlequin dress of architecture." In so doing, he picks up the expression used by nineteenth-century critics to condemn stylistic eclecticism but argues that it refers to "a disease which is still malignant in our day," before adding, "nevertheless, beneath all the masquerade, tendencies of lasting importance lay hidden and were slowly gathering strength." Underneath the dissimulating and distracting layers of fashion that cover architecture, new technologies of construction were supposedly developing. The removal of fashion is again literally identified with the removal of ornamental clothing. Without fashion, there is "no disguise of structure." Relieved of the burden of carrying a mask, structure is able to develop freely and a new architecture emerges that embodies truths of material construction and functional utility independent of the vagaries of fashion.

This argument had already been put in place by Giedion's *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton (Building in France. Iron. Concrete.)* of 1928, which, in turn, was based on a series of articles he had published in the Berlin art journal *Der Cicerone* over the two previous years. Again, nineteenth-century architecture is seen to wear a "historical mask," which veils the emerging forms of construction that are fundamentally changing a building's mode of operation: "the new system was shrouded in the old formal decorations." The endless search for style is dismissed as but "wrinkles on the surface," "academic encrustations," the "haut-goût" of "architectural appendages" that "suffocate the building spirit." The book attempts to "peel off an outer layer from the century" in order to expose the modernity trapped underneath this suffocating mask. It does so by looking at the various transformations of buildings that occurred before architects got a chance to wrap them up in fashionable clothes and those parts of buildings that architects did not bother to clothe because they thought no one was looking, the adventurous developments hidden, as Giedion puts it, "behind the scenes" of architecture. To go around and behind the architects, he examines everyday, anonymous, and temporary constructions that had been put in the hands of engineers. The architects are then measured against the engineers. Their role is simply to transfer the new engineering realities to the sphere of "living space" by subordinating all surface play to the rigors of structural work, smoothing out the prematurely wrinkled skin of the building's young body, then putting that attractive body to work on new tasks.

The book is highly selective of the architects, buildings, and details with which it makes its case; praising those who, like Henri Labrouste, "saw the construction as the intimate side of architecture—the outside of buildings being mere wrapping (envelope) or skin" and slighting those like the "elegant," "formalist" Rob Mallet-Stevens, who apparently concern themselves only with the skin and thereby assist architecture's regression into the decorative folly of fashion. The book everywhere discriminates between progressive and regressive developments, monitoring architectural discourse like some kind of surveillance device looking for small flaws, traces of decorative play that act as telltale signs of a recurrence of fashion. *Space, Time and Architecture* resumes this surveillance operation, but on a much larger scale, broadening the field of inquiry and adding more and more territory with each successive edition, while remaining just as selective, if not more so. Those modernists who were previously identified with fashion, like Mallet-Stevens, are no longer even mentioned, a gesture that, as Richard Becherer has argued, was faithfully repeated by subsequent historians. As the years pass, the book maintains its alert stance against any possible contamination of the cause by fashion.

It is crucial to note that this sense of fashion—operative, if not an organizing force, in so much of the discourse around modern architecture—is explicitly associated with a psychology. *Bauen in Frankreich* identifies the new reality hidden behind the dissimulating layers of ornament, which have been mobilized by fashion's obsessive logic of compulsory change, with the "unconscious" of architecture: "In the 19th century, the construction only played a subconscious role. On the outside the old-

fashioned pathos reigned ostentatiously. Underneath, hidden behind the facade, the foundations of all our present being took shape." The story of modern architecture is the story of how this unconscious constructive reality came to the surface and "leaked out." This quasi-therapeutic narrative is continued in *Space, Time and Architecture*, which again describes modern construction technologies as "the unconscious," and elaborates the point by tacitly associating the role of the historian with that of the psychoanalyst who patiently reads the surfaces, looking at the marginal traces of everyday life for the small and easily overlooked gaps, slips, and displacements that mark the relentless operation of a repressed system. The book attempts to trace the way these unconscious tendencies gave rise to a new architecture by eventually forcing their way to the surface.

It is only in the less obvious, usually overlooked, domain of anonymous industrial buildings, or the backs and hidden details of public buildings, that these developments occur. They necessarily take place out of sight, away from the eyes that would find them shocking and demand that they be covered with clothes. As Giedion puts it, "the moment the nineteenth century feels itself unobserved and has no longer to make a show, then it is truly bold." Unrestricted by ill-fitting clothes designed only to please a nervous external eye, construction is finally able to emerge and transform itself. As the new forms of construction gain confidence, they are able to gradually move from the back stage to the foreground, such that "the undisguised shapes... that mark the rear and unobserved portions of railroad stations and factories begin to make themselves felt in the front walls of buildings," particularly in temporary constructions like Paxton's Crystal Palace, which, symptomatically, "aroused feelings that seemed to belong only to the world of dreams." The dreamworld of architecture starts to become visible. Eventually, architects are able to take responsibility for this dreamworld in permanent buildings in a gradual process that begins with Peter Behrens's engagement with factory design in 1909 and slowly develops, until finally, when the sheer glass curtain wall of Walter Gropius's 1925-1956 Bauhaus building in Dessau wraps itself around the corner, the unconscious of architecture has become the consciousness of the enlightened architect. Modern architecture arrives as such when the details of Gropius's design are understood "not as unconscious outgrowths of advances in engineering but as the conscious realization of an artist's intent." It is not that the unconscious of architecture has finally been liberated, or even absorbed into the architect's consciousness. Rather, it has been relocated, accommodated, and disciplined.

This discipline is required because, for Giedion, the suspect desire to adorn architecture with fashionable clothing is not produced by a love of clothing but by an anxiety about what that clothing will cover. The historicist clothes are not simply old garments that are no longer necessary or fit the new body of architecture badly. Rather, they have only recently been put on to deny that there is a new body. *Bauen in Frankreich* specifically identifies the use of historical clothes as a mask that is worn to cover new anxieties about industrialization: "The nineteenth century disguised its new creations with a historical mask, indifferently in all fields. This is just as true for architecture as it is for industry or society. New building methods were invented, but they created a climate of fear which suffocated them with an uncertainty, relegating them to behind the scenes of stone." The apparently gratuitous changes of fashion are actually a form of nervous resistance to the real changes going on. Hidden by the apparently playful surfaces of eclectic decoration is the serious fear of mechanization. As a result, "all the century's buildings were put up with a guilty conscience or with insecurity, so to speak." Ironically, inasmuch as fashion is a symptom of the repression of modernity, it becomes, for Giedion, an inadvertent symptom of modernity. The more frenetic the changes in clothing, the more insecurity must have been produced by modern techniques, encouraging the historian to uncover their hidden operations. For the psychohistorian, the dissimulating movements of fashion end up pointing to the very reality they attempt to conceal.

This association between fashion and insecurity is elaborated in the article "Mode oder Zeiteinstellung" (Fashion or the condition of the times) that Giedion published in a 1932 issue of *Information*, the anti-fascist magazine he edited. It warns against again being "suffocated," as in the nineteenth century, by "complexes about the past" that cover up the nightmares of the present: "Insecurity and the need to come out in favor of second-hand issues only reigns everywhere. Fashion reigns everywhere in place of seriously taking sides on the issues of the age." People use fashion to "shield themselves on two sides." But this defensive layer of "surface appearance" is not

simply made up of old styles laid over new structures. It is also made up of new styles laid over old structures. Objects are chosen that look modern: "That is, the external formula of new products that really stem from their own time are borrowed and applied to the old body or the old mentality, just as one glues on ornament." Consequently, most contemporary objects are neither old nor new. They neither promote nor resist the modern age. Rather, they replace the "condition of the times" with a persistent code of "fashionable conduct" that affects all objects, including architecture and urban design. This "intrusion of second-hand fashion in all areas of design" produces and is produced by a profound psychological insecurity in which "we are internally divided." More precisely, "self-certainty has dwindled" and "everyone feels it in their own person." Giedion actually proposes that history is the only agent of recovery from this malaise because it can provide "an overview of our ego" that tracks the way in which modern developments have already, albeit slowly, "penetrated the general consciousness" despite fashion's concerted attempt to stall them. History is literally prescribed as the appropriate therapy for the neurotic addiction to fashion. By systematically uncovering the fundamental condition of modern life that lies beneath the dissimulating layers of fashion, the historian can facilitate the emergence of the "new order" without anxiety. Writing history is a form of construction rather than a commentary on it. As Giedion concludes: "Today categorizing is more important than inventing." New forms are produced by reclassifying old ones.

It is not surprising, then, that such a bond between fashion and the insecurity of the modern underwrites *Space, Time and Architecture*, Giedion's explicit attempt at such a therapeutic history. The text guards itself against the darker side of industrialization as much as it guards itself against fashion: "the destruction of man's inner quiet and security has remained the most conspicuous effect of the industrial revolution. The individual goes under before the march of production; he is devoured by it." Indeed, for Giedion, the threat to humanity is made emblematic by the figure of the automaton, the mechanized human, the unfeeling robot. Industrialization is seen to have produced a fatal split between feeling and thought, a split that would become the major theme of his extraordinary *Mechanization Takes Command* of 1948. The staccato attacks on fashion that punctuated Giedion's early essays were gradually propped up by a detailed analysis of the conditions that are seen to have forced the adoption of fashion as a kind of psychological defense.

This analysis was continued in Giedion's Mellon lectures, delivered in 1957 at the National Gallery of Art in Washington, D.C. He looked at the origins of the arts in order to find some prehistoric condition that could be found within contemporary artistic practices, grounding their radical explosion of space and time in some fundamental condition of the human psyche. The lectures attempt to find a fixed structure that underpins current changes and distinguishes them from changes in fashion. For some years, the lectures were elaborated into manuscript form and then summarized in the inaugural Gropius lecture at Harvard in 1961 under the title "Constancy and Change in Architecture" before being published in two large volumes: *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, which came out one year later, and *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, which was published in 1964. The first volume begins by repeating the quasi-psychoanalytic claim that a history "of what has been suppressed and driven back into the unconscious," is needed to counter the "incessant demand for change for change's sake." The relentless and psychologically damaging logic of fashion can only be blocked by "restoring" these buried conditions. Giedion argues that while the historical avant-garde produced radically new work, effecting an "optical revolution" that launches a "new tradition," its very newness involves the recovery of transhistorical constants, such that by the sixties "a painting of 1910 does not hurt the eye as something 'out of fashion', something alien to the present day." Furthermore, such work is understood as a weapon against fashion to be deployed in the everyday battle for psychological security. The same argument underwrites the second volume, which attempts to isolate modern architecture from fashion by grounding it in prehistory, producing a history of three "space conceptions" through the millennia in which the third one, still being produced, is seen to recover much of the first one that "develops instinctively, usually remaining in the unconscious." No matter how high-tech it is, an architecture is only modern inasmuch as it reconnects anxious people to their pretechnological roots.

Giedion would go on to elaborate this history in his last book *Architecture and the Phenomenon of Transition*, the final manuscript of which he delivered the day before

his death in April 1968. His lifelong attempt to find a solid ground from which the restless movements of fashion could be distinguished from the necessary evolution of a new order had mobilized massive historiographic resources and produced a succession of monumental volumes that monitored a millennial field with a series of simple but globalizing arguments. The surveillance operation that began on the pages of *Der Cicerone* had covered an ever-increasing territory with a methodical sweep whose encyclopedic quality was already established with Giedion's barrage of articles for *Cahiers d'art* between 1928 and 1934 that systematically surveyed the production of modern architecture in each country of the world before being literalized when he was asked to do the architectural entries for *Encyclopedia Britannica* in 1957.

But, as this sheer weight of material might indicate, Giedion had long been on the defense. It is not by chance that he was reaching back as far as the ancient Egyptians for security at the very moment that he was adding a new introduction to the final edition of *Space, Time and Architecture* that portrays contemporary architecture as having to purge itself of fashion in the same way as it had at the turn of the century. Modern architecture is seen to have regressed into a form of stylistic eclecticism resembling that of the nineteenth century it had worked so hard to displace. He condemns the new "fashions" of the architecture of the 1960s that, after the International Style "had worn thin," exhibit a "tendency to degrade the wall with new decorative elements." The purity of modern architecture has not merely given way to the immoral excesses of the 1960s that disfigure the smooth white wall. Rather, modern architecture has itself been appropriated as a fashionable style of "en vogue" superficialities. Insisting that modern architecture is "not a sudden, quickly devalued, fashion," Giedion defends the original polemic of his own textbook from appropriation as a set of fashion tips.

In so doing, he echoes his original defense of the first polemic on the subject—Otto Wagner's 1896 manifesto *Moderne Architektur*, which, like *Space, Time and Architecture*, was, as Giedion puts it, "soon translated into many languages" and "became the textbook of the new movement." Just as he had defended that manifesto against the critics who claimed when it was first published that Wagner was "a sensation-monger, a train-bearer of fashion," Giedion resists the possibility that his own attempt to detach fashion from architecture is nothing more than the preparation for a new fashion. In fact, he had already defended modern architecture against the threat of dismissal as a new fashion in a newspaper article of 1927 entitled "Ist das neue Bauen eine Mode?" (The new building, is it a fashion?) The argument about fashion written into all of his work is, from the beginning, at once an attack and a defense.

The double-sided quality of Giedion's engagement with the question of fashion is exemplary of the whole discourse. The same identification of fashion with a generalized psychopathology of insecurity in the face of modernity can be found throughout the promotion of modern architecture. And it is not that this generic argument is simply applied to the ready-made forms of that architecture, or even used to supervise their construction. Rather, modern architecture is constituted as such by that very argument. The argument produces what it appears to merely describe. Giedion, for example, does not pretend that his writing simply offers a commentary on an existing tendency, acknowledging, with his very first lines, that he actively constructs that tendency as such because the historian inevitably rearranges the past in the light of present conceptions and "the backward look transforms its object." In an extraordinary gesture, the reader of *Space, Time and Architecture* is first taken through a lengthy chapter on the active role of history in everyday life and in the production of architecture. But perhaps only the acknowledgment that this is the case is unique. The wider discourse about modern architecture and the events that it addresses, including the specific details of architectural designs, are likewise structured by particular arguments about fashion. In fact, the antifashion argument has a unique privilege, a special hold on the protagonists, a vicelike grip on the discourse that appears to employ it only occasionally, if not tacitly.

The grip has yet to be eased. Contemporary discourse about architecture continues to be organized around nervous but sustained attacks on fashion. If anything, the campaign has been stepped up. All forms of debate are punctuated by sermons on the complicity between architecture and fashion, the symptoms of which can seemingly be found everywhere. In addition to the traditional sense of architectural styles as fashions, there are the obvious symptoms like architects appearing in

advertisements for clothing designers and stores, the featuring of architects and buildings in fashion magazines, fashion supplements in architectural magazines, fashion designers branching out into architectural design, architects branching out into designing clothes and other fashionable objects, the signature architecture of fashion stores, the emergence of fashion magazines specializing in promoting architecture, and so on. But there are also the less obvious symptoms: the strategic role of architecture in fashion images, the architecture of the fashion show, the actual "look" of architects, the architectonics of clothing, the ongoing transformations in the language used by architects and critics, the oblique but critical role of architect-designed objects and spaces in establishing identity in the mass media, and so on. Indeed, a whole terrain of effects presents itself, if not imposes itself, and demands some kind of sustained reading.

The phenomenon is often referred to but its symptoms have rarely been examined in any detail. Rather, they are simplistically and repeatedly identified as unquestionable evidence of the commodification of architectural discourse that is by now routinely associated with "postmodernism." In the most developed of such arguments, architectural discourse is not understood as postmodern simply because of the concern some of its participants might have with eclectic practices of decoration. Rather, it is the way the discourse itself operates as a form of superstructural decoration in contemporary society—despite architecture's ostensibly structural relationship to the dominant economic forces, given the amount of resources it inevitably mobilizes. This decorative role is portrayed as a loss of political agency, or, more precisely, the loss of a critical political agency in favor of a relentlessly conservative maintenance of given power relations. The conservatism of the discipline is not identified with the static nature of its forms, its conservation of an aesthetic or technological tradition, but with its fluidity, its capacity to circulate and recirculate heterogeneous forms in response to the eccentric rhythms of a fickle market. Architecture's complicity with the most transient aspects of commodity culture is seen to parallel and support its apparently tangential cultural role—one whose very tangentiality masks a fundamental complicity, a passivity that actively preserves suspect socioeconomic structures. Its fashion-conscious concern for "the look" that can be sold to an empowered client assumes political force, sustaining the overt and covert mechanisms of that empowerment.

It is in these terms that the discipline of architecture is seen to participate in the general phenomenon of postmodernism, understood as a collapse of the millennial discourses organized around the unified subject, originality, authorship, identity, and so on. Each of these threatened values is identified with a sense of interior. The phenomenon is no more than a crisis of interiority in which a whole series of supposedly stable interior values are displaced onto seemingly ephemeral exterior surfaces. Indeed, it is often explicitly described as a fetishistic obsession with surface at the expense of (what was once understood as) a concern for material and economic structure. It should go without saying that this generic description becomes all too literally applied when architecture is described as postmodern inasmuch as it is dedicated to the production and reproduction of fashionable surfaces. But it is important to note that this generic account is not simply applied to architecture. On the contrary, architecture is its paradigm. Since around 1984, almost all the influential writers on the question of the postmodern, whether for, against, or sideways, have addressed architecture in order to elaborate their position, arguing that not only is it the field in which the term first gained currency but also that it articulates the phenomenon more clearly than any other. Architecture has become the vehicle of both the celebration and condemnation of the so-called postmodern condition.

Indeed, it can be argued that the construction of the very category "postmodern" turns on a certain account of architecture, or, more precisely, a certain account of "modern" architecture. Contemporary trends in diverse fields, trends that threaten the very identity of those fields, are contrasted with the rejection of decorative surface by modern architects in favor of fundamental social structure. Images of white buildings by Le Corbusier are used surprisingly often to exemplify this social project. The rejection of nineteenth-century eclectic styles in favor of the clean-edged smooth white surface is used as a model for the contemporary critic's own rejection of postmodernism. In a quirky, but common, form of transference, the apparent rejection of particular forms by a particular historical avant-garde is tacitly extended into a model for the contemporary rejection of the means by which forms are

reproduced, circulated, and consumed in the, by now, electronic marketplace. The white surface is deployed, as it were, against surface. It apparently neutralizes the seductions of surface exploited by postmodernism and thereby makes available the structural issues that the fashionable play with external effects is designed to cover.

These images of white walls are usually installed without discussion, as if they have a unique ability to exemplify the complex arguments they punctuate. Their pale, almost ghostly, surface haunts the discourse like a spectral guarantee of some unspoken order. The polemical struggle over the contemporary economy of fashion is somehow underwritten by these less than innocent images. And when that discourse, as it were, returns to architecture by addressing architecture's involvement in the postmodern economy, their already complicated role is, at the very least, further convoluted. Or, more precisely, some of the convolutions that already structure architectural discourse become evident. The strategic status of these images is transformed. Some of their already strange effects become even stranger, while others are normalized in institutionally crucial ways. Likewise, the argument about the general phenomenon of fashion that the images supposedly secure is displaced and other arguments emerge that, in turn, open up new readings of architecture.

To even begin to address the complex role that fashion plays in the contemporary commodification of architecture, we must return to the sense of modern architecture that is seen to precede it. In particular, we must return to the white wall and scratch its surface to see exactly what it is made of.

CLOSET OPERATIVES

If modern architecture haunts contemporary debates then it is itself haunted by the specter of fashion. Fashion provides the basic frame of the discourse, its limit condition. Although the phenomenon is rarely, if ever, analyzed as such, and the term is only occasionally invoked to reestablish the limits, the space of modern architecture is defined by its exclusion of fashion. Furthermore, fashion is everywhere inscribed within the very system it delimits. It is never simply excluded. Or, more precisely, the very gesture of exclusion is so institutionalized that fashion ends up being a vital part of the system. Throughout Le Corbusier's canonic writings, for example, the rhetoric of "eternal truth," "spirit," "work," "order," "vigorous," "erect," "virginal," "rational," "standard," "essential," "honest," "life," "deep," "internal," and so on, is routinely opposed to that of "disorder," "chaos," "congestion," "intoxication," "play," "dishonesty," "illusion," "weakness," "sentimental," "trivial," "lies," "prostitution," "caprice," "arbitrary," "dishonesty," "death," "cosmetic," "seduction," "superficial," "vener," "fake," "substitute," "superficiality," and so on. Each of the latter set of terms, which are always used to mark that which his work attempts to resist, are, in the end, and at symptomatic moments (whose specificity needs to be carefully analyzed in detail), identified with fashionable clothing styles. Fashion is the key.

Still, these isolated identifications offer only a preliminary map of the complex network of associations between clothing and architecture that underpin Le Corbusier's texts, organizing them—even if often against their apparent grain. The line of argument about fashion only occasionally becomes evident because it is twisted, folded over on itself in an eccentric geometry, a series of knots that, in their very convolution, tie together the discourse on modern architecture. It is not the overt argument about fashion that structures the texts but the complications of that argument, complications that rarely become visible as such. These complications, which not only bind Le Corbusier's texts together but also bind them to other texts in architecture and in other disciplines, profoundly disrupt traditional accounts of modern architecture. It is only by actively neglecting them that those accounts have been able to sustain certain suspect institutional structures. And it is only by reopening the question of fashion that these structures can begin to be interrogated.

Clearly, the enigmatic argument about fashion that underwrites modern architecture needs to be patiently tracked through its conceptual variations and historical specificity in much more detail to comprehend its considerable strategic effects. But how exactly should this be done? Fashion is never simply an object that can be scrutinized by a detached theory. The phenomenon, if that is what it is, can never be detached from the way it is read. Just as Le Corbusier passes seamlessly from describing himself as a kind of archaeologist of his own time, who recovers the inner

logic of the age by going beyond the outer layers of fashion, to describing his work as being likewise stripped of fashionable ornament, Giedion's account of the modern architect is exactly the same as the account of the historian which precedes it. Supposedly, both the architect and the historian strip their objects of fashion. The opening chapter of *Space, Time, and Architecture* clarifies the therapeutic mission of history that had been prescribed in "Mode oder Zeiteinstellung?" by describing the task of the historian as clearing away the layers of fashion to discover the elemental truth they conceal and building a structure devoid of misleading superficial detail. The historian is an architect who must distinguish between the "transitory facts" and "constituent facts" that are usually "intermingled" in each site of investigation. Transitory facts are those with the seductive "dash and glitter" of fashions whose surface disorder must not be confused with the inner order of constituent facts, which, "when they are suppressed, inevitably reappear":

"[the historian] can tell more or less short-lived novelties from genuinely new trends... At first appearance they may have all the éclat and brilliance of a firework display, but they have no greater durability. Sometimes they are interlaced with every refinement of fashion... These we shall call transitory facts. Transitory facts in their dash and glitter often succeed in taking over the center of the stage. This was the case with the experiments in historical styles that went on—with infinite changes in direction—throughout the whole nineteenth century."

Giedion rehearses and elaborates the same point in *Mechanization Takes Command*. The historian's quasi-psychoanalytic reading is necessary because the surface play of fashion, the simulations of change with which each age nervously "drapes" itself, is actively involved in the suppression of the "fresh impulses," the constituent facts that have produced the nervousness because they are the possibility of real change. When these "repressed" impulses "come up again in man's consciousness," as they will inevitably do, they "form the solid ground for new departures," the ground on which the architect/historian can construct a new way of life. The book attempts to foster such changes by directing attention to the various coming to terms with the unconscious that have already occurred. Consequently, its concern for the "symptoms" that are "at work beneath the surface" is a concern for the "influence of mechanization where it was not hampered by fashion."

Here, as everywhere else, Giedion does not so much address fashion as invoke it. What is fashionable is, by definition, bad. The successive generations of historians of modern architecture have presupposed the same condemnation of fashion, sharing it with the historical figures they describe. It is in this way that they are, in the end, "operative" in Manfredo Tafuri's sense. In the very moment of asserting their neutrality under the guise of scholarly detachment, they insist on a particular ideological formation by projecting present values onto the past in order to project them into the future. Even Tafuri, for whom Giedion is the very model of the operative critic, is operative by virtue of the way he positions fashion as an unproblematically pejorative term. Indeed, it can be argued that the very concept of operative criticism is itself operative inasmuch as the strategic abuse of history it refers to is aligned with fashion.

When Tafuri's influential *Teorie e storia dell'architettura* (Theories and histories of architecture) introduced the category of operative criticism in 1968 precisely to counter it, a footnote identifies its most degenerate forms as those organized by fashion: "One cannot sufficiently condemn the naive or snobbish attempt to read historical phenomena by 'present' yardsticks of those, who, for the sake of feeling 'alive' and up-to-date, reduce critical transvaluation to exhibitionism and fashion." This opposition between history and fashion, which he symptomatically shares with the openly operative Giedion, is exhibited in the opening lines, which identify the book's task as that of mapping the specific obstacles facing "historians who refuse the role of fashionable commentator, and who try to historicize their criticism." These obstacles, in turn, are identified in the book's introduction with the unavoidable contradictions at work in the very idea of a history of the modern, given the ostensibly anti-historical stance of modern architects. When noting that contemporary architectural tendencies actually maintain this stance "behind the mask" of the new myths used to distance themselves from the historical avant-garde, Tafuri preserves the traditional opposition between a history that is critical in that it "digs deeper" and one "swallowed up by the daily mythologies," understood as fashionable masks: "The present moment, so totally bent on avoiding, through new myths, the commitment of understanding the present, cannot help turning even the researches that, with renewed vigor and rigor, try to plan a systematic and objective reading of the world, of things, of history and of human conventions into fashion and myth." Tafuri actively

resists the possibility, embedded within his own text, that what actually bonds contemporary practices to those of the historical avant-garde might not be what lies behind the fashionable mask but the fashionable mask itself.

This resistance is tested when the text later addresses the affinity between what seems to be a fashionably historicist use of “architectural images” by the Neo-Liberty school in Italy and the antihistorical stance of the modern movement it appears to emphatically reject. But the affinity is quickly described as being “underneath an immediately fashionable phenomenon” rather than at the same level. The “garish” “farce” of Neo-Liberty that the text symptomatically identifies with Art Nouveau, the Baroque, and Fellini, and whose “equivocal quality” supposedly parallels the bourgeoisie’s “own evasive costume,” is seen to occur on the “fringe” of the modern project rather than contradicting or opposing it. But it is seen to participate in that project because it only “flirts” with history and fails in its attempted “fetishism” of the architectural object, while leaving unquestioned the avant-garde’s own fetishistic flirtations. Furthermore, what Neo-Liberty merely appears to reject is not the avant-garde itself but the consequence of its transformation into a fashionable form of eclecticism with the so-called International Style. In this way, modern architecture is doubly immunized against prosecution on the charge of fashion.

Likewise, the book attempts to negotiate the specific terms of the same immunity for the historian, looking for the ways in which research can avoid becoming “another transient fashion under the flag of evasion,” even if that involves a sustained silence. The historical avant-garde acts here, as it does for so many contemporary writers, as the model of Tafuri’s own practice. Consequently, it is exempted from certain interrogations that might threaten that practice, even in the middle of such a comprehensive and nuanced reading. Despite the book’s constant call for a vigilantly self-critical stance like that supposedly assumed by the avant-garde, its analysis is, from the beginning, vulnerable to its own arguments about operative criticism. It is surprisingly reluctant to acknowledge the institutional practices it leaves intact, if not tacitly defends, most of which have survived the subsequent transformations in Tafuri’s work. Despite the invaluable insights of his at times explicitly Nietzschean accounts of the ruses of history, his equally sophisticated accounts of the complex economies of the mask operating in different historical sites are never quite extended to his own practices as a historian, or even those of his practices that he later, emphatically, rejects. While it can be demonstrated that his most Nietzschean account of history turns around, if not emerges out of, a certain account of fashion –to such an extent that it is illustrated with an image of a woman in a fashionable nineteenth-century dress which is polemically opposed to an image of a naked body which is in turn opposed to an image of a body without skin– Nietzsche’s own refusal of a distinction between fashion and history is never mobilized. On the contrary. Ten years after he distances himself from the final edition of *Teorie e storia dell’architettura*, Tafuri is still able to criticize the work of postmodern architects because “history has been reduced to fashion” and, like Giedion, he associates this with “anxiety” and “the sense of insecurity.” The term “fashion” retains its old disciplinary role in his argument, as it does throughout the economy of architectural theory that he is analyzing.

Indeed, later generations of “critical” writers have preserved this role for the term, deploying it at key points in their analysis without ever subjecting it to that analysis. The critical writer is understood to be, by definition, detached from fashion. Alternative modes of scholarship that are skeptical of the possibility of such a detached position are often dismissed as “fashionable,” “chic,” “modish,” and so on by proponents of well-established modes of research who presuppose that fashion is inherently bad and have difficulty recognizing that their own adherence to one mode among others, let alone acknowledge the structural role of fashion in those sections of the archives that they privilege. As a disciplinary concept, fashion necessarily remains untheorized. It props up theory rather than subjects itself to theoretical analysis. To address the question of fashion and architecture here will inevitably be to address the curious role of theory in the constitution of architecture.

But can one suggest that any inquiry into fashion must reform or deflect the modes of inquiry, if not tease the limits of a discipline that constitutes itself by ostensibly rejecting fashion, whether that discipline be that of architecture or scholarly argument in general, without having that very suggestion either uncritically embraced by certain well defined groups of readers or uncritically censored by other groups as too

fashionable? Probably not. And would not a rigorous interrogation of fashion, whatever that might mean, be rigorous only insofar as it confused the distinctions between such groups? Probably.

Anyway, it goes without saying that no discourse can simply isolate itself from fashion. At the very least, one is bound to ask here whether the question of fashion necessarily succumbs to what it addresses. To what extent does the very posing of the question commit us to a particular fashion regardless of our ostensible position on the subject? Either way, a more detailed (and fashion is, of course, always a question of details) account of fashion and its multiple and often conflicting relationships with architecture is needed. In the end, it is a question of the precise way that fashion is usually “intermingled,” as Giedion says of the “dash and glitter” of transitory facts, with what seems to be its other. To scratch the white surface here will be to look for the ways in which it is constructed out of the very operations of fashion whose exclusion it supposedly confirms. To show, that is, that the supposedly neutral white surface glitters –dazzling its audience in a way that fosters a series of bizarre, but extremely influential, collective hallucinations.

BLOQUE LAS FLORES, BY SECUNDINO ZUAZO

Carlos Sambricio

Secundino Zuazo provided Fullaondo at the time with an extensive list of works, informing about his professional life, in view of the publication of the number that the Madrid journal *Arquitectura* brought out on his work. The surprising thing was the important number of social housing projects that appear on this list and, furthermore, that this aspect of Zuazo’s work had never been studied.

In different works, I have pointed out that at the end of the twenties and beginning of the thirties, Zuazo’s professional studio went into a convulsion with the incorporation of García Mercadal, or the tandem of Arniches and Domínguez, as well as an important group of German architects, including Michael Fleischer who would shortly become the Studio Manager.

Zuazo’s projects adapted to a new type of client, which was no longer the white-collared worker who, until then had occupied the rented housing developed by the *Compañía Urbanizadora Metropolitana*, but a new middle class who no longer wanted to live on the edge of the Ensanche but rather, in privileged areas within it; this required a different type of housing programme. Consequently, the unique aspect is not the adoption of a new architectonic language, but the definition of an urban action where the different types of housing mix together in a new way, forming the blocks.

Concerned from the start about publicising “Las Flores” block project, there were many “scripts” or “indices” of publications that never saw the light. Aware of how much that project connected to the proposals formulated in Germany on how to redefine the closed block, the surprising thing, however, in those notes, is that back in 1928, Zuazo already proposed that project as an example of both “European modern architecture” and based on the reference of El Escorial.

The observations made of the “Las Flores” block project, which appear here, were personal notes written not so much to be published, but rather with the aim of defining and clarifying ideas. Likewise, the sketches of that project that are presented now are more an exercise of reflection –as shown by the spontaneity of the lines and the fact that they are sketches– and not notes to be published. But, and above all, they help us understand that Zuazo’s work was not so much linear, but that it was characterised by looking for and trying out solutions.

ARCHITECTURE AND POLITICS IN SPAIN THROUGH THE *BOLETÍN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA* (1946-1957)

Víctor Pérez Escolano

After the II World War, Franco’s Spain adapted to the geostrategic recomposition process. In 1953, the Alliance was signed with the United States and the Concordat with the Holy See. Architecture, as a symbolic expression and response to social needs, covered the transit from autarchic isolation to economic developmentalism, cultural and technological transformation. Between 1946 and 1957, the *Boletín de la Dirección*

General de Arquitectura the events of architectonic renewal, its modernisation and internationalisation. The architects who upheld that instrument were Francisco Prieto-Moreno, Director General, and Carlos de Miguel, also responsible for *Gran Madrid*, and for the *Revista Nacional de Arquitectura*, later *Arquitectura*. Together with them, the architect, José Luis Arrese, a historical figure of Franco's regime, closed the period with his move from Secretario General del Movimiento (General Secretary of the Movement to Ministro de Vivienda (Minister of Housing). The architectonic mutation was irreversible and crossed the political chessboard: from "the adventures of architectonic Falangism" to capitalism without freedoms.

LE CORBUSIER READ COMIC BOOKS. NOTES ON THE INTERACTIONS BETWEEN ARCHITECTURE AND GRAPHIC NARRATIVE

Luis Miguel Lus Arana

Tied to their early encoding as a children's medium, comics –comic strips, funnies, comic books or, more recently, graphic novels– have made their way throughout the XXth Century devoid of the intellectual legitimacy which other visual media, such as cinema, or photography, rapidly gained within the cultural scene. Consequently, comics have seldom been approached as an academic object of interest in architectural scholarship. And even when they did get featured, occasionally showing up in articles and exhibitions –especially after the 1960s, when authors such as Umberto Eco prompted their entrance into Academia–, their presence was always that of a mere curiosity. Comics are looked upon with a combination of fascination and despise, bound to be periodically rediscovered by those interested in exploring the visual production located in the periphery of the discipline and regarded as a decidedly minor, unserious by-product of popular culture and consumerism by the architectural establishment.

However, this has not always been the case. In the earlier decades of the XXth century, Gertrude Stein and Pablo Picasso were usual readers of *The Katzenjammer Kids* (Rudolph Dirks, 1897), and George Grosz mentioned them as a great influence on his own work. Picasso, Joan Miró and Willem de Kooning were great fans of George Herrmann's *Krazy Kat* (1913-44), as well as Walt Disney or Frank Capra, and both Picasso and Dalí, René Magritte and André Breton used the language of graphic narrative at some point. But this interest in comics was also present in the early stages of modern architecture, through such a seminal figure as Le Corbusier. As Stanislaus Von Moos has noted, Charles-Edouard Jeanneret grew up fascinated by Rodolphe Töpffer, a teacher, painter, cartoonist, and caricaturist best known as the Swiss father of bande dessinée. Jeanneret had discovered Töpffer through a children's book, *Voyages en Zigzag*, where Von Moos locates the origins of Le Corbusier's later passion for travel. This fascination for Töpffer did not fade with time, and in the following decades Le Corbusier became more interested in the histoires en estampes that the Swiss pedagogue had started producing in the 1830s, writing the first article on comics to be found in an architecture magazine, "Toepffer, précurseur du cinema", in *L'Esprit Nouveau* (1921), and even expressing his interest in writing a doctoral dissertation about him. Töpffer's shadow can be found in the Swiss architect's sustained evolution towards a sort of ligne claire rendering style, and even more so, in Le Corbusier's use of the techniques of graphic narrative in his earlier years, both on different occasions in *L'Esprit Nouveau*, or in his atypical, storyboarded *Lettre a Madame Meyer* of 1925.

Le Corbusier's early interest in the ability of graphic narrative to represent and imagine architectural space and in comics, notably absent from architectural publications until the recovery of the medium spanned by the publication of *Archigram 4* (May 1964), contrasted with the fascination that architecture provoked in comic authors since the very inception of the medium. The works of Winsor McCay (*Little Nemo in Slumberland*, 1905) or Frank King (*Gasoline Alley*, 1918) illustrated, with the medium barely a couple decades old, the potentialities of the graphic sequence's spatialization of time for the rendering and reinvention of architectural space. One century later, already in the age of digital reproduction it is architecture which looks back at comics, either trying to use their –still– transgressive aura (Koolhaas) or communicative qualities (BIG), because of their ability to capture architectural essence (Neutelings), or in the work of new generations of architects such as Wes Jones Jimenez Lai, who look at comics as a tool for architectural research.

EDOARDO PERSICO AND GIUSEPPE DE FINETTI: INCONSISTENCY AND COMPLEMENTARITY OF THE ITALIAN DEBATE ON LOOS

Francesca Fiorelli

Three occurrences between 1933 and 1934 denote the convergence of unprecedented attention by the Italian cultural establishment for Adolf Loos's work: firstly, the exhibition of his work at the V Triennale di Milano –inaugurated a few months before the demise of the Austrian architect– followed by the writing of an important memorial article in *Casabella* by Edoardo Persico and Giuseppe Pagano, and, only a few months later, the publication of the article "Ornamento e delitto", that appears for the first time in Italian on the pages of the same journal with a translation attributed to the Milanese architect Giuseppe de Finetti.

The critical enterprise of Edoardo Persico, often centred on the educational role of architecture, recommends Adolf Loos's work through a treatise not lacking in varying evaluations. On the other hand, Giuseppe de Finetti, the only pupil of the Austrian master, tries to enliven the interest of Italian critics with regard to Loos through the first Italian translation of his most influential theoretical writings and through the publication of hand-hitting writings, aimed at releasing the effectiveness and stability of his precepts in the modern architectural debate. In De Finetti's opinion, Adolf Loos was a proposer and a pioneer whose works of architecture led to the birth of a new "style", destined to be perpetuated in the postwar period in many countries thanks to his followers' activity.

After the publication of the latest polemical articles by Persico, Loos's work was doomed to fall silent between the pages of specialized journals; this silence lasted almost twenty-five years until the "critical revival" of the monograph edited by Aldo Rossi and published by *Casabella-Continuità*, directed by Ernesto N. Rogers. The republication of Persico's writings made him the leading reference for the work of the Viennese master, and represented a type of special operation that aimed at legitimizing the authenticity of the journal's historical-critical policy, which neglected –whether deliberately or not– the operation led by Giuseppe de Finetti.

In retrospect, however, the monograph dedicated to Loos paradoxically caused the ultimate coming together of Persico and De Finetti's assumptions. Thus, although both had sometimes contrasting opinions about Loos's work, their critical contribution can be reread in a complementary way regarding the crucial aspects of the Italian architectural debate focused on openness to modern European. In this sense, Persico's ideas, that emerged from his own critical perspicacity, offered Rogers a starting point for a new re-reading of modern architecture –that differed from the ideas of the Masters of Modern Architecture– and in which it is possible to trace the awareness-making activities with regard to Loos's work which De Finetti conducted until just a few years ago.

FROM FIGURE-GROUND STRATEGY TO NOTHINGNESS IN THE EARLY PROJECTS OF ALEJANDRO DE LA SOTA

Jorge Losada Quintas

1952 was a pivotal year in the career of Alejandro de la Sota. In a moment of reflection and supposed inaction –prior to the final construction of his character– Sota designed a number of retail spaces. Though small, humble and mostly unbuilt, these five shops are interesting insofar as they anticipate the foundation of his body of concepts. In these interiors the architect found freedom and got over the excessive liability he had suffered before. This program allowed him to unleash frivolity, something he would judge then necessary. The research in his personal archive has revealed a line that parted from the figure-ground strategy and came to nothingness –to the disappearance of architecture– in pursuit of an ideal display solution.

This article completes the information we had on two known shops and provides three unpublished ones. In the first two cases Sota responded to the exhibition problem from the figure-ground strategy. The influence of Aalto and his New Yorker "Northern Lights" can be tracked easily in "La Casa del Niño". As a matter of fact, Sota repeated the warm and vertically hatched background once again in "Dodó" shortly thereafter. In the following two projects Sota changed the way objects were underlined and chose curved surfaces to deny corners and isolate products, liberating them from the presence of architecture. The plan of the glove store in Santiago de Compostela shows clearly

expressive and sensual traces dominated by an energetic hand drawing. The interior is folded upon it and points to a scenic background. This procedure was continued and further developed in the “Pueblo Español”, a group of seventeen interiors devoted to Spanish arts & crafts where hand drawing acquired an extraordinary importance. The denial of corners gave way here to hiding the whole structural inheritance behind a voluptuous curvy plan. However, the truly zenith of this evolution was the watch store in Madrid. In this small project Sota intended to introduce the visitor to an illusionist empty space, “the interior of a coconut”. Plan and section discover a complex artifice that annuls perception and, consequently, makes objects look as though they were floating in nothingness. In conclusion, these interiors advance his work on nothingness, emptiness or silence, in other words, on disappearance as an architectural strategy. Despite the fact that these first attempts in disappearance were literal Sota defined his authorship from these concepts. The Galician architect detected the key questions of exhibiting, and attacked its core decidedly. Although these projects are far from the rationalist register we are accustomed to associate with the Spanish master, they share the poetic essence of his masterpieces. Therefore, it could be said that nothingness was the link between the young Sota and the mature Sota.

TOWARDS MODERNISM: ADAPTATION OF SPANISH GARDEN TO RATIONALISM

Juan J. Tuset

The adaptation of the Spanish Garden to the rationalist architecture was an attempt to avoid the dehumanization of architecture at a time when this same dehumanization was being incorporated into the principles of urban planning and modern architecture. Garden space stands as an example of a driving force of popular expression that satisfies both historical heritage and the needs of a citizen who felt alienated within the functionalist city.

The four proposals for private gardens that Sevillian gardener Javier de Winthuysen made for the residential colonies Parque Residencia and El Viso in Madrid from 1932 to 1934 are attempts to approach the concept of a Spanish modern garden type. The influence of theories and recommendations on garden design and the projects built in Spain by the French landscaper J.C.N Forestier impacted on Winthuysen's project to undertake the renewal of Spanish garden art in a cultural context characterized by the slow modernization of public and private landscaping in Spanish cities. The gardens described in the text –the Julio Blanco garden, Salvador de Madariaga garden, José Ortega y Gasset garden and José Olarra garden (four outstanding men of the Spanish cultural revival of the early twentieth century–, have specific differences regarding the suitability of their architecture, design elements and vegetation to the shape of the plots. But all have two common characteristics and invariant elements: a continuity of the Castilian and Andalusia popular tradition, and the vocabulary of an eclectic design with which Winthuysen developed his model of Spanish garden.

This new garden architecture was defined by harmonically arranged vegetal and construction elements: walkways covered with trellises and tree-lined boulevards, benches and floors made of stone, brick and ceramics, and all accompanied by abundant annual flowers and shrubs shaping parterres and flowerbeds stirred with fountains and small channels. It is a type which is subordinated to the architectural order so that the geometric composition allows the gardener to introduce new aesthetic resources through gardening and simplified design to better adapt the conditions of modern life. The concept of a modern garden proposed by Winthuysen is a way of idealization of our nature from his personal interpretation of the Spanish-Moorish garden. This allowed him to continue considering garden art as a stronghold of man's aesthetic expression in a time of profound transformation and social changes in the modern city.

LE CORBUSIER'S BATHROOM FITTINGS: THE FREE DISPOSAL AND THE RADICAL EXPOSURE IN THE IGLOOS

Sung-Taeg Nam

This paper is a study of the bathroom design of Le Corbusier, particularly his purist period in the 1920s. A bathroom is a domestic service room, invented by industrial civilization and often considered an ignoble work of anonymous design, exactly like

its plumbing fixtures (bathtub, washbasin, bidet, toilet, etc.). Nevertheless, this little room has historical significance because of its indispensable presence in the habitat and its considerable impact on changes in the plan composition and typology of housing architecture, as noted by Sigfried Giedion.

Among modern architects, it was Le Corbusier who was more sensitive to the issue and more interested in the question of bathroom design. He manifested its function (hygiene of the human body) representing modernity, declared that its physical condition should be bright and spacious as a living space –like a traditional salon– and brilliantly exploited the potential architectural qualities of this utility room in a singular and progressive manner. As an architect, he ennobles the bathroom.

As shown in the development of the series of Citrohan house projects from 1920 to 1927, the disposition of sanitary objects in the bathroom plan is made increasingly dynamic. The bathroom also obtains a free form, responding to the free disposition of sanitary objects and also to their free forms produced by anonymous industries. Through *Mariage d'objets par un même contour commun*, the pictorial technique of Purism is applied. The form of the bathroom wall converges with the outline of a commercial bathtub, for example in the Weissenhof house of the Citrohan type or in the Garches house, both constructed in 1927.

The bathroom of Le Corbusier is similar to the space for the exposition of *objets trouvés*. The best example is given by the villa Savoye (1929). Left open completely, its bathroom invites a look inside completely and appreciation of the sculptural quality of its objects under light. The washbasin, lonely and exposed in the vestibule of the villa, shows another interesting operation. The sanitary object is removed from its place of daily intimacy and put into another place, clearly more public. This process enables all spaces of the house to be transformed into a potential museum. Both architectural and artistic, the exhibition of the architect is not only appreciated by the visitors of his architectural works, but also by the readers of his written publications, through his photographic reproductions *mise-en-scène*.

ALCUNI DEI MIEI PROGETTI, AN UNPUBLISHED BOOK BY ALDO ROSSI

Victoriano Sainz Gutiérrez

The paper reports on the discovery of an unpublished book by Aldo Rossi, which original is kept at the MAXXI archive in Rome. This manuscript, written during the 1970's, belongs to the long-awaited book on the analogous architecture, of which the Milanese architect talked frequently in this years and tried to publish in Buenos Aires towards the end of this decade, with Mario Gandelsonas's help. Without changing his structure, the book named *The Analogous City* in a beginning at the end was titled *Some of my Projects*.

The writing process of this book is complex. The first plan goes back to 1970; two years later, at 1972, Rossi promised to bring it out in a collection directed by Massimo Scolari for the Milanese publishing house Franco Angeli, giving a major boost to the writing. However various circumstances led Rossi at 1975 to give up that editorial project and not picked it up until 1977, after his first journeys to the United States, where Gandelsonas asked him for a book to publish in Buenos Aires. Between 1977 and 1978 Rossi finished to write the book and sent it to the Argentinian publisher Nueva Vision. But again there were difficulties and the book was never published.

Examining the content of the manuscript, it realizes that the unpublished *Some of my Projects* is on the borderline between the two books published by Rossi. The central chapters, dedicated to the problems of urban topography, housing and monuments, go into some topics of *The Architecture of the City* (1966) in any depth from other keys. However the initial chapter on the analogy and the final on the abandon advance some main questions of *A Scientific Autobiography* (1981), that Rossi had stated in his lessons and lectures of the first half of the 1970's.

JAVIER CARVAJAL, IN MEMORIAM

José Manuel Pozo

Javier Carvajal Ferrer passed away on June 14, 2013. He had been chair of the Design Department at the Architecture School of Navarra University for over twenty years. In *Ra's* last issue we published an article about the First Carvajal Prize, created by

Navarra University's Architecture School to honor the excellence in teaching and the defense of Architecture, awarded to Kenneth Frampton.

In this number of *Ra* it seems compulsory to mention two other important events regarding Javier Carvajal that occurred this year. In the first place, the award of the Architecture Gold Medal, on March 20, 2013, a few days before his death. His son Javier Carvajal collected the prize in his name, awarded by the Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España as an award acknowledging his lifetime accomplishments in favor of Spanish architecture, regarding his work, writings and conferences, and the different public positions he held.

The second remarkable event is the transfer of his remains after his death, which happened in Madrid, to Rome, to be buried at the Spanish Vault at the Campo di Verano graveyard, which he designed in 1957. The moving ceremony was attended by his family members and a number of faculty members from the Architecture School of Navarra University. This event properly crowned a lifetime devoted to architecture, acknowledged by the profession and embraced for eternal rest in one of his masterpieces.

Jorge Santayana's phrase: "Christ has made possible for us the glorious liberty of the soul in the Sky" that Carvajal engraved in the vault became an excellent epitaph for himself.

Alberto Campo Baeza prepared two texts corresponding to each event that we publish as the best farewell to Javier Carvajal Ferrer.