

**Las revistas de arquitectura (1900-1975)
crónicas, manifiestos, propaganda**

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 3/4 mayo 2012

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de
Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Las revistas de arquitectura (1900-1975)
crónicas, manifiestos, propaganda

Se celebró en Pamplona los días 3 y 4 de mayo de 2012
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Comité Científico	Beatriz Colomina Juan José Lahuerta Juan M. Otxotorena José Manuel Pozo Jorge Tárrago Wilfried Wang
Secretario	Héctor García-Diego Villarías
Coordinación	José Manuel Pozo Héctor García-Diego Villarías Izaskun García
Maquetación	Maialen Apaolaza Nerea Aranzabal Sergio García Anais Iglesias David Menéndez Sara Poza Alejandra Suárez de Llano Fernando Zaiter
Edición	T6) Ediciones S.L.
Impresión	Gráficas Castuera
Depósito legal	NA752/2012
ISBN	978-84-92409-39-6

T6) Ediciones © 2012
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
31080 Pamplona. España. Tel. 948 425600. Fax 948 425629. E-mail: spetsa@unav.es

ÍNDICE

JUAN M. OTXOTORENA <i>Presentación</i>	9
CONFERENCIA INAUGURAL	
BEATRIZ COLOMINA <i>Little magazines: small utopia</i>	13
PONENCIAS	
RUBÉN A. ALCOLEA <i>La construcción de un mito. Richard J. Neutra en Europa</i>	23
MARISTELLA CASCIATO <i>Scienza e arte dell'architettura: due riviste nell'india di nehru</i>	35
ANTONIO PIZZA <i>El desenlace de una cultura autárquica en la prensa nacional e internacional: hacia la IX Trienal en Milán y la I Bienal Hispanoamericana en Madrid, 1951</i>	41
JOSÉ MANUEL POZO <i>Una historia de 1962. Werk descubre a Ortiz-Echagüe y Ortiz-Echagüe les descubre España</i>	53
COMUNICACIONES	
LAS REVISTAS Y LA GÉNESIS DE LA ARQUITECTURA MODERNA	
AITOR ACILU FERNÁNDEZ <i>Cortijos y Rascacielos. La vanguardia y retaguardia de la arquitectura</i>	71
ANDRÉS ANGUIA DÍAZ <i>Crónicas desde el extranjero. El papel de la arquitectura española en la historia de la revista AUCA, 1965-1980</i>	79
RUTH ARRIBAS BLANCO <i>La revista como manifiesto. El caso de Adriano Olivetti, el movimiento Comunità y la revista Comunità</i>	87
MARILDA AZULAY TAPIERO <i>Dos revistas de arquitectura en el Oriente Próximo 1934-1938: la construcción en el Oriente Próximo.</i>	97
ANTONIO BENAVIDES <i>The Architectural Forum y la difusión de la vivienda moderna norteamericana en los años treinta: transferencia e influencia en los inicios de la revista El Arquitecto Peruano (1937-1940)</i>	109
CARLOS BERIÁN LUNA <i>La arquitectura japonesa en las revistas europeas</i>	117
ENRIQUE M. BLANCO LORENZO, PATRICIA SABÍN DÍAZ <i>Los catálogos de las Mail Order Houses</i>	129
GAIA CAMELLINO <i>The "shelter project" and the multiple itineraries of american modernism</i>	137

FRANCISCO JAVIER CORTINA MARUENDA <i>La revista El Arquitecto Peruano. Modernidad, entre otras cosas</i>	147
DANIEL DÍEZ MARTÍNEZ <i>El escaparate del cambio. La publicidad en las revistas de arquitectura estadounidenses (1945-1950)</i>	155
JUAN ANTONIO GARCÍA ESPARZA <i>Lo vernacular, lo nacional y lo internacional. Alfredo Baeschlin (1883-1964) y las revistas técnicas</i>	163
RAFAEL GARCÍA <i>Mostrar e instruir. Planteamientos sobre el espacio expositivo en la revista de 8 en Opbouw</i>	173
JULIO GARNICA <i>1950-1953. La alternativa de Spazio</i>	183
IGNACIO GONZÁLEZ GALÁN <i>Building an interior for modern society, building a society for that interior [Domus and Casabella, 1928-1936]</i>	195
PABLO JESÚS GUTIÉRREZ CALDERÓN <i>Après einstein, después de einstein: la teoría de la relatividad y su difusión para la arquitectura</i>	205
MIGUEL LUENGO ANGULO <i>Archigram. Lo extraño como vehículo para la crítica arquitectónica. People are walking architecture</i>	213
NUÑO MARDONES FERNÁNDEZ DE VALDERRAMA <i>La crítica arquitectónica como génesis de la fractura entre planning y arquitectura en la Gran Bretaña de los años 50 y 60. El papel de la revista Architectural Review</i>	221
JORGE NUDELMAN <i>Corporativismo, urbanismo y política en las revistas de arquitectura en Uruguay</i>	229
FEDERICO GUILLERMO NICOLÁS PASTORINO <i>La [041]: una re-vista a la arquitectura de las décadas del 50 al 70 en búsqueda de una raíz para la arquitectura contemporánea una mirada desde el arquitecto proyectista</i>	237
SILVIA PEREA <i>Revista A: destrucción y creación en cuatro movimientos</i>	247
ALBERTO PIREDDU <i>Quadrante 1933-1936. Entre realismo y abstracción</i>	255
LOURDES ROYO NARANJO <i>Las revistas de arquitectura en la definición moderna del turismo: casos de estudio y correspondencias para una arquitectura como respuesta</i>	261
TEODORO SÁNCHEZ-MIGALLÓN JIMÉNEZ <i>La arquitectura popular en la revista Reconstrucción</i>	271
PATRÍCIA SANTOS PEDROSA <i>De España con amor. Los años 1960 y los ecos de las reflexiones arquitectónicas españolas en Portugal</i>	281
NICOLÁS SICA PALERMO <i>El hormigón prefabricado industrial y la arquitectura moderna en los EEUU: 1956-1965</i>	285
MONTSERRAT SOLANO ROJO <i>Team 10, evidencia de un nuevo comienzo de la modernidad a través de la revista Architectural Design (1959-1964)</i>	295
ANDRÉS TABERA ROLDÁN <i>La revista como cauce del cambio: el manifiesto del Grupo Austral 'voluntad y acción'. El crecimiento de la semilla corbuseriana en Argentina</i>	303

PAULO TORMENTA PINTO <i>Portuguese architecture and ceramics and edification (reunited). 1935-1945 discourse and ideology, the case of the Spanish Civil War</i>	311
HORACIO ENRIQUE TORRENT <i>La revista Arquitectura y la transformación del campo disciplinar: vanguardia, cuestión social, planificación urbana y arquitectura moderna</i>	319
BEATRIZ VILLANUEVA CAJIDE, AGNIESZKA STEPIEN, LORENZO BARNÓ, F. JAVIER CASAS COBO <i>Neoliberty y funcionalismo o el fin de una tradición el debate anglo-italiano de Banham y Rogers en Casabella y Architectural Review en las revistas españolas de los años 60</i>	327
LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA Y LAS REVISTAS	
JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ <i>Galicia, panorama periférico. La recuperación de la modernidad como presencia y ausencia en las revistas de arquitectura</i>	341
JON ARCARAZ <i>El cambio de paisaje. relación entre Nueva Forma y l Architecture d Aujourd hui relación entre Juan Daniel Fullaondo y Claude Parent</i>	349
ÓSCAR M. ARES ÁLVAREZ <i>La arquitectura como propaganda. Los fines de la revista AC</i>	357
FELIPE ASENJO <i>Carlos de Miguel. La Revista Nacional de Arquitectura a través de sus portadas</i>	365
PABLO BASTERRA EDERRA <i>Las inexistentes universidades laborales y su difusión en las revistas de arquitectura españolas. 1952-1976</i>	373
AMPARO BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE <i>Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura de 1960 a 1970: el carácter de las revistas a partir del análisis bibliométrico</i>	381
BEATRIZ CABALLERO <i>las revistas de arquitectura y los poblados de colonización españoles. Referencias extranjeras importadas, un canon para la colonización</i>	389
DAVID CARALT <i>Painting with light in Barcelona (ca. 1929). La difusión de la imagen nocturna de la exposición internacional en las revistas científicas y de ciencia popular norteamericanas</i>	395
ELISA CEPEDANO BETETA, ROBERTO BARRIOS PÉREZ <i>Casto Fernández-Shaw: imagen, arquitectura. Marbella, un discurso de la modernidad</i>	403
FLAVIO CODDOU <i>La génesis de Arquitecturas Bis</i>	411
YARA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ <i>Los principios de Cuadernos de Arquitectura (1944-1950): convicciones entre líneas durante la posguerra</i>	419
NUNO CORREIA <i>La llamada 'Escuela de Barcelona' en la revista Arquitectura Portugal 1961-1970</i>	427
CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ <i>Arquetipos de arquitectura moderna en la revista Arquitectura: su difusión y práctica en España (1925-1936)</i>	437
DÉBORA DOMINGO CALABUIG, RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ, JORGE TORRES CUECO <i>El mat-building en las revistas de arquitectura españolas de los 60: la oportunidad de los nuevos campus universitarios</i>	447

ISABEL DURÁ GÚRPIDE <i>La revista como referencia, testigo y difusora de la nueva arquitectura escolar</i>	455
ESTEBAN FERNÁNDEZ-COBIÁN <i>La arquitectura religiosa española y las revistas extranjeras: el caso de Chiesa e Quartiere</i>	465
JAIME J. FERRER FORÉS <i>La arquitectura nórdica a través de las revistas españolas</i>	475
JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO <i>El valor de la arquitectura popular en la búsqueda de una modernización de la arquitectura española de posguerra a través de la revista Cortijos y Rascacielos</i>	483
ELENA GARCÍA CRESPO <i>La revista ARA (1964-1981) y la vanguardia del posconcilio en España</i>	493
CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ <i>Zelesste no era un color. Santiago Roqueta, redactor de Mobelart 1972-1975</i>	501
PEDRO GARCÍA MARTÍNEZ, JUAN PEDRO SANZ ALARCÓN, MIGUEL CENTELLAS SOLER <i>En portada: Arquitectura vs. Quaderns. Las revistas de Madrid y Barcelona</i>	511
MARISA GARCÍA VERGARA <i>In/Out. Epígonos manieristas</i>	521
MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO <i>José Moreno Villa y la arquitectura moderna en España</i>	529
ROBERTO GOYCOOLEA PRADO, GONZALO MUÑOZ VERA <i>La expresión gráfica en la revista Arquitectura, COAM, 1918-1974</i>	537
ALBERTO GRIJALBA BENGOETXEA <i>1961. Cincuenta años. Revista Arquitectura: de la localización, al panorama</i>	547
JULIO GRIJALBA BENGOETXEA, ENRIQUE JEREZ ABAJO <i>Las revistas de arquitectura como instrumento de propaganda: manifiestos efímeros, de París a Nueva York pasando por Bruselas</i>	555
SALVADOR GUERRERO, MARÍA CRISTINA GARCÍA GONZÁLEZ <i>Otra mirada a la arquitectura española de la Segunda República: la revista APAA de la asociación profesional de alumnos de arquitectura</i>	563
MIRIAM LOUSAME GUTIÉRREZ <i>Una ausencia inexplicada en AC: la Casa Duclós de José Luis Sert en Sevilla</i>	575
DAVID HERNÁNDEZ FALAGÁN <i>Cuando las revistas de arquitectura no eran suficiente polémica y debates en la arquitectura catalana de mitad del siglo XX a través de las publicaciones no especializadas</i>	585
CARLOS LABARTA AIZPÚN <i>Una arquitectura honesta traspasa fronteras: la joven arquitectura española en Architecture d'Aujourd'hui, 1950-1965</i>	595
RUBÉN LABIANO NOVOA <i>Fray Coello de Portugal y las revistas de arte sacro: una relación indirecta</i>	605
ELENA LACILLA LARRODÉ <i>El urbanismo en las revistas de arquitectura. 1940-1970</i>	615

ANA C. LAVILLA IRIBARREN <i>Las salas de proyección cinematográfica extranjeras en las revistas técnicas de arquitectura españolas</i>	625
INÊS LIMA RODRIGUES <i>“No son genios lo que necesitamos ahora”. Las relaciones entre la Escuela de Barcelona y la Escuela de Oporto, a través de las revistas (1961-1974)</i>	635
PABLO LLORCA <i>Bonet a través del espejo</i>	645
F. JAVIER LÓPEZ RIVERA <i>Fotografía para la publicidad. El caso de AC</i>	655
ÓSCAR LORENTE ALCOYA <i>La arquitectura japonesa en las revistas españolas: de la tradición a la vanguardia a través de la utopía tecnológica</i>	663
CELIA MARÍN VEGA <i>CAU. Disidencia desde la arquitectura (1970-1974)</i>	671
MARÍA JOSÉ MÁRQUEZ BALLESTEROS, NURIA NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, CARLOS ROSA JIMÉNEZ <i>La postal revelada. Una revisión de la arquitectura del turismo a través de las revistas <i>Quaderns</i> y <i>Arquitectura</i></i>	679
ANDRÉS MARTÍNEZ MEDINA, MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO <i>Nuevas Formas, Nueva Forma: revistas de arquitectura</i>	687
GEMMA MEDINA ESTUPIÑÁN <i>La revista Costa Canaria: arquitectura, publicidad y las estéticas del placer</i>	695
ISAAC MENDOZA RODRÍGUEZ <i>La presencia extranjera en la Revista Nacional de Arquitectura en los años 40. Una transición hacia la modernidad</i>	703
JOAQUIM MORENO <i>Arquitectura Bis (1974-1985). From publication to public action</i>	711
FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ <i>La arquitectura publicada. Revistas vascas de arquitectura (1922-1936)</i>	719
YOLANDA ORTEGA SANZ <i>Arquitectos españoles en las revistas nórdicas</i>	729
LUCÍA C. PÉREZ MORENO <i>Referencias foráneas para una crítica de la arquitectura española: Rafael Leoz y Roberto Puig en Nueva Forma (1968)</i>	741
PABLO RABASCO <i>El reflejo del regionalismo. Una mirada al sur desde la revista California Arts and Architecture</i>	749
LOLA RODRÍGUEZ DÍAZ <i>Arquitectura, EXCO y Carlos de Miguel</i>	757
ÁNGELA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ <i>La revisión crítica de la arquitectura moderna en las revistas españolas. Los primeros artículos de Rafael Moneo y la conciencia de la superación de la ortodoxia moderna</i>	765
CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET <i>Dos revistas en la encrucijada. Relato de una polifonía crítica en torno a Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura (1959-1961)</i>	775

ROGER SAUQUET <i>AC versus Civitas; disparidad formal y convergencias conceptuales</i>	785
BRETT TIPPEY <i>From modernization to humanism: Spain's evolving impressions of Richard J. Neutra</i>	795
ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS <i>20 años de colonización a través de las revistas Colonización y Vida Nueva</i>	805
JORGE TORRES CUECO, RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ, DÉBORA DOMINGO CALABUIG <i>Serra d'Or, 1959-70: hacia una arquitectura realista</i>	813
JUAN J. TUSET <i>Pasar revista. La voz del paisajismo en España</i>	823
JOSÉ V. VALLEJO <i>Cuando las revistas son lo que queda de la historia. A propósito de una obra perdida de Ángel Hernández Morales</i>	833
CARLOS VELASCO BARRAL <i>La arquitectura popular en las revistas de la primera mitad del siglo XX. Distintas formas de acercamiento e intentos de integración en la modernidad</i>	841
ÁNGEL VERDASCO <i>La influencia de Curro Inza en la revista Arquitectura (1960-1972)</i>	851
MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ <i>Iconos del diseño, entre mito y realidad. Mobiliario de arquitectos extranjeros en las revistas de arquitectura españolas (1925-1936)</i>	857

ARQUITECTURA Y REVISTAS, MODERNIDAD Y PUBLICÍSTICA

Juan M. Otxotorena

Las revistas de arquitectura han desempeñado a todo lo largo del siglo XX una función decisiva. Han ejercido un intenso protagonismo en el panorama de las vanguardias. No cabe exagerar el impacto de sus contenidos de textos e imágenes: de escritos analíticos y críticos y de fotografías de las últimas novedades en materia de obra construida. Han jugado un papel determinante como fuente de información y referente de emulación. Como vehículo para la transmisión de noticias e intercambio de opiniones, y para la popularización de las sucesivas alternativas de modas, lenguajes y consignas. Este papel se hace aún más intenso, si cabe, en torno a la irrupción de la denominada 'modernidad'. Las revistas se convirtieron en medios óptimos e indispensables para la expansión de los ideales del Movimiento Moderno. Constituyeron el cauce ordinario para la difusión los manifiestos dedicados a la exposición y defensa de las nuevas ideas y de sus nuevos principios estéticos. Fueron fundamentales para reafirmar sus logros y fortalecer las convicciones asociadas a ellos.

La época de la consolidación del Movimiento Moderno fue incluso una época dorada para las revistas desde el punto de vista de su relevancia histórica. En adelante han proliferado, han ganado muchísimo en penetración y universalidad, han experimentado una auténtica revolución en lo relativo a medios, vistosidad y calidad técnica; y su influencia y protagonismo es tanto o mayor que antes. Pero quizá hayan perdido algo de su vibración, capacidad de liderazgo y sentido de la responsabilidad histórica.

Hace ya tiempo que las revistas han dejado de tener el carácter que tuvieron de escaparate de lo ideal y lo deseable, de lo debido y aun de lo utópico, ligado al horizonte de una nueva sociedad. Ese carácter les daba un valor muy especial; y, en fin, se habría desvirtuado. Las vemos ya, a veces, tan ayunas de contenido conceptual como abonadas a la seducción del *couché*: repletas de espectáculo y novedades en materia formal. Son los signos de los tiempos, y sin duda hay que fijarse en ellos.

Este es, de alguna manera, el asunto del *Congreso*. Se organiza según dos grandes bloques temáticos: uno se dedica al estudio del concepto y la identidad de las revistas de arquitectura, con su diversidad desde el punto de vista de sus perfiles y orientaciones y la atención a su misión y sus objetivos, sus contenidos y su carácter, su autoridad y eficacia documental; y otro segundo agrupa diferentes investigaciones relativas al papel que las revistas desempeñaron en los años de la génesis de la arquitectura moderna en España, como medio de formación e información para los arquitectos y como cauce para la difusión de sus ideas y obras.

El *Congreso* ha suscitado un enorme interés. Ha merecido una atención que supera con mucho la de anteriores ediciones. Hay más ponentes que nunca; y la convocatoria ha adquirido un lustroso perfil internacional. Ha recibido un alto número de contribuciones, de un altísimo nivel intelectual y de un enorme rigor técnico; y esto da cuenta de la consolidación de nuestros hábitos colectivos en materia de investigación académica. Sólo una ardua labor selectiva por parte del Comité Científico ha permitido contener el aluvión y hacerlo derivar en un volumen de textos más o menos manejable. Tan grueso libro de Actas da una idea del asunto. El resultado, no obstante, es tan gratificante como comprometedor. Y responde a un trabajo esforzado. Recoge los frutos de una intensa tarea de dos años, soportada por un equipo de investigación y gestión cada vez más nutrido; un equipo siempre liderado por el incansable profesor José Manuel Pozo, sin cuya combinación de carisma, iniciativa y tesón tan magna empresa hubiera resultado imposible.

El *Congreso*, entre otras cosas, ha tenido precisamente dos antecedentes significativos: de un lado, un *Seminario* sobre los aspectos más genéricos del tema celebrado en octubre pasado en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile; y de otro, el *workshop* titulado *What happened to the architectural manifesto?*, celebrado el pasado mes de noviembre en Nueva York, en la GSAPP de la Universidad de Columbia, con la intervención de una docena de ponentes mayoritariamente norteamericanos y la participación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra y de algunos de sus profesores. Obviamente, estos eventos proporcionan al *Congreso* un acompañamiento sustantivo; y, más que complementarlo, componen con él un movimiento integrado de creciente empaque, de alcance y ambición en aumento.

Y hay todavía un nuevo ‘anexo’ o fruto añadido. Acompaña al *Congreso* una exposición sobre la revista *Werk* que evoca el momento heroico en el que la arquitectura española de los cincuenta salió del cascarón y se presentó gallarda ante Europa. La exposición se refiere al número monográfico dedicado a la arquitectura española del momento que la revista encargó a César Ortiz-Echagüe; y ha constituido también la ocasión para la publicación de una edición facsimilar de tan memorable entrega de *Werk*, asociada a la iniciativa del *Congreso*. La exposición, a su vez, resulta muy especial. Lo confirma el hecho de que en ella ha colaborado el propio Ortiz-Echagüe, protagonista destacado del momento en cuestión y del acontecimiento concreto evocado.

César Ortiz-Echagüe constituye una figura muy cercana a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, por mil motivos: estuvo en su fundación; le ha legado su archivo; se hizo presente en su docencia ordinaria, durante décadas, gracias al brillante magisterio de su socio, el recordado Rafael Echaide; y enriquece todavía sus aulas, de tanto en tanto, con su presencia y sabiduría. Y es lógico ver esta colaboración como una aportación singularísima, que contribuye también a que esta edición de *Congreso* tenga un significado particular, con el valor añadido correspondiente.

No hay que decir que el logro de sus objetivos encontraría su culminación en el interés de su celebración y de este libro. En espera de que no falte, sólo queda agradecer a los participantes en él como asistentes y como ponentes la generosidad de su confianza y de su trabajo intelectual. Y quedamos convocados para la siguiente edición. Se agradece toda clase de sugerencias y aportaciones.

CONFERENCIA INAUGURAL

BEATRIZ COLOMINA
Little magazines: small utopia

LITTLE MAGAZINES: SMALL UTOPIA

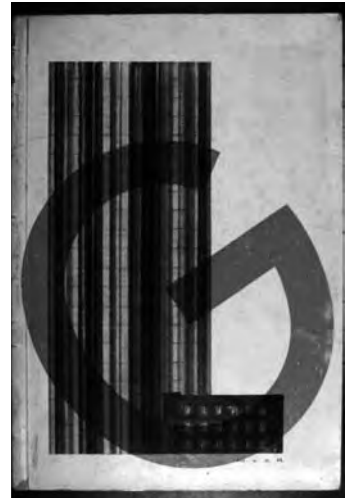
Beatriz Colomina

The history of the avant-garde in art, in architecture, in literature can't be separated from the history of its engagement with the media. And it is not just because the avant-garde used media to publicize their work. The work simply didn't exist before its publication.

Futurism didn't really exist before the publication of the Futurist manifesto in *Le Figaro* in 1909. Adolf Loos didn't exist before his polemic writings in the pages of newspapers and in his own little magazine *Das Andere* (1903). Le Corbusier didn't exist before his magazine *L'Esprit Nouveau* (1920-25) and the books that came out of its polemical pages (*Vers une architecture, Urbanisme, L'art decoratif d'aujourd'hui, Almanach*). He became known as an architect and created a clientele for his practice through these pages. The very name Le Corbusier was a pseudonym used for writing about architecture in *L'Esprit Nouveau*. In that sense, one can argue that Le Corbusier was an effect of a little magazine. Even an architect like Mies van der Rohe, who is primarily thought in terms of craft and tectonics, didn't really exist without *G*, the journal that he was part of, and the many little magazines to which he contributed, from *Frühlicht* to *Merz*.

These magazines didn't report on the world. They incubated whole new worlds, offering glimpses of societies living under completely different physical, social and intellectual rules. Each little magazine is a portable utopia, a space unrestrained by conventional logic. It perforates the real world with alternative visions, a puncturing of the real whose effect is multiplied by the repetition of each printed copy, the regular rhythm of serial production, and the viral spreading of images shared between magazines. Free of the constraints of gravity, finance, social convention, technical assumptions, hierarchies, and responsibilities, the ever widening network of little magazine incubates a new architecture. The portable utopia becomes a real construction site.

The portable utopia it is not just a container of dreams. The little magazine is itself an artwork, an architecture crafted with all the precision given to any design object. It is a multiple produced by a collaborative team of artists/architects. Magazines are all about repetition. They hit again and again. And they keep moving. Like a boxer. This relentless logic of the multiple infects the projects being promoted. Modern architecture literally takes form in the world as a multiple. The design that appears a thousand times in the issue of a magazine ends up being reproduced globally. Experimental multiples by artists-architects become mass produced norms.



Mies van der Rohe, Cover of *G* magazine n. 3, 1924, with elevation of Miesas Glass skyscraper of 1922.

THE ARCHITECT AS ARTWORK

Mies is a classic example. His place in architectural history, his role as one of the leaders of the modern movement, was established through a series of 5 projects (none of them actually built, or even buildable—they were not developed at that level), he produced for competitions and publications during the first half of the 1920s: the Friedrichstrasse Skyscraper of 1921, the Glass Skyscraper of 1922, the Reinforced Concrete Office Building of 1923, and the Concrete and Brick Country Houses of 1923 and 1924. These projects were inseparable from the magazines in which they appeared. The layout of the buildings and the layout of the pages are interwoven.

It was these five projects, this “paper architecture”, together with the publicity apparatus enveloping them that first made Mies into a historical figure. The houses that he had built so far, and that he would continue to develop during the same years, would have taken him nowhere. While the Riehl house of 1907 was noted by a critic and published in *Moderne Bauformen and in Innen Dekoration* in 1910, between the somewhat modes articles about this house and Mies’ own article presenting the glass skyscraper in *Frühlicht* in 1922, nothing else of Mies’s work was published.

Could we attribute this silence, these 12 years of silence, to the blindness of architectural critics of his time, as some historians seem to imply? Mies’s attitude is much more clear. In the mid-1920s he destroyed the drawings of most of his work prior to that time, thereby constructing a very precise image of himself from which all incoherencies had been erased. (Note the parallelism with Loos, who destroyed all the documents from his projects when he left Vienna for Paris in 1922, and with Le Corbusier, who excluded all his early houses in La Chaux-de-Fonds from publication in his *Oeuvre complète*.) Still in 1947, Mies did not allow Philip Johnson to publish his early work in the monograph that Johnson was preparing as catalog for the first “comprehensive retrospective” exhibition of Mies’ work at the Museum of Modern Art, and that would constitute the first book on him. “Not enough of a statement”, Mies is supposed to have said about some early houses that Johnson wanted to include. Mies excluded all his more traditional early work up to 1924, with the exception of the project for the unbuilt Kröller-Müller house of 1912-1913, which symptomatically was only a photograph of the 1:1 cloth and cardboard model that was built on the site to try to persuade the client.

Mies’s work is a text book case of a wider phenomenon. Modern architecture became “modern” not as it is usually understood by using glass, steel, or reinforced concrete, but by engaging with the media: with publications, competitions, exhibitions. The materials of communication were used to rebuild the house. With Mies this is literally the case. What had been a series of rather conservative domestic projects realized for real clients became in the context of the Berlin Art Exhibition, of *G*, of *Frühlicht* and so on, a series of manifestos of modern architecture.

Not only that, but in Mies one can see, perhaps as with no other architect of the modern movement, a true case of schizophrenia between his “published” projects and those developed for his clients. Still in the 1920s, at the same time that he was developing his most radical designs, Mies could build such con-

servative houses as the Villa Eichstaedt in a suburb of Berlin (1921-23) and the villa Mosler in Potsdam (1924).

Can we blame these projects on the conservative taste of Mies's clients? Mosler was a banker and his house is said to reflect his taste. But when in 1924 the art historian and constructivist artist, Walter Dexel, who was very much interested in and supportive of modern architecture, commissioned Mies to do a house for him, Mies blew it. He was unable to come up with the modern house his client had desired within the deadline. He gave one excuse after another. The deadline was repeatedly postponed. And in the end Dexel gave the project to another architect. For a long time, then, there was an enormous gap between the flowing architecture of Mies's published projects and his struggle to find the appropriate techniques to produce these effects in built form. For many years he was literally trying to catch up with his publications. Perhaps that is why he worked so hard to perfect a sense of realism in the representation of his projects, as in the photomontage of the Glass Skyscraper with cars flying by on the Friedrichstrasse.



Cover of *Archigram* n. 4.

The utopian space of little magazines acted as the real building site for the production of a whole new Mies. In fact, the only Mies we know. His canonic steel, glass and marble assemblages were actually made possible by the most ephemeral serial publications. It was the repetition of his images and words in an expanded network of such magazines what gave an ever increasing sense of reality to highly experimental forms and to Mies himself.

THE RADICAL MULTIPLE

Even entire groups from *De Stijl* to *Archigram* became an effect of their journals. The critic Reyner Banham used to tell a story about a limousine full of Japanese architects that one day stopped in the street he used to live in London and asked directions for the office of Archigram. But *Archigram* didn't exist as a group at the time. Archigram was just a little leaflet produced in the kitchen of Peter Cook who lived across the street from Reyner and Mary Banham. Only later did the loose group of young architects (Peter Cook, Mike Webb, Dennis Crompton, Ron Herron and David Greene) call themselves Archigram, after their magazine, as in tele-gram, architecture as a communication system.

During the 1960s and 1970s there was an explosion of architectural little magazines which instigated a radical transformation in architectural culture. You can argue that during this period little magazines –more than building– were again the site of innovation and debate in architecture. Banham could hardly contain his excitement. In an article entitled “Zoom Wave Hits Architecture” of 1966, he throws away any scholarly restraint to absorb the syncopated rhythms of the new magazines in a kind of Futurist ecstasy:

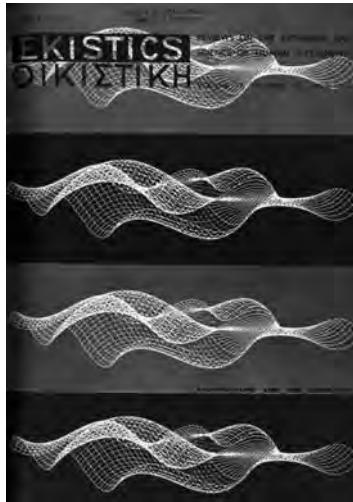
Wham! Zoom! Zing! Rave!—and it's not Ready Steady Go, even though it sometimes looks like it. The sound effects are produced by the erupting of underground architectural protest magazines. Architecture, staid queen–mother of the arts, is no longer courted by plush glossies and cool scientific journals alone but is having her skirts blown up and her bodice unzipped by irregular newcomers, which are 'typically' rhetorical, with– it moralistic, mis-spelled, improvisatory, anti-smooth, funny-format, cliquy, art-oriented but stoned out of their minds with science-fiction images of an alternative architecture that would be perfectly possible tomorrow if only the Universe (and specially the Law of Gravity) were differently organized.

Poster for the exhibition *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X-197X*, Storefront for Art And Architecture, New York, November 2006.



If little magazines drove the historical avant-garde of the 1920s, the 1960s and 1970s witnessed a rebirth and a transformation of the little magazine. New kinds of experimental publications acted as the engine for the period, generating an astonishing variety and intensity of work. In recent years there has been a huge interest in the experimental architecture of this time, from Archigram, the Metabolists, Antfarm, Superstudio, Archizoom, Haus Rucker Co, etc. dubbed “Radical Architecture” by Germano Celant in 1972. But the little magazines that were the real engine of that revolution have been for the most part neglected.

The term “little magazine” is an Anglosaxon term first used to describe small avant-garde literary publications, such as Margaret Anderson’s *Little Review* of the 1910s and 1920s, that were dedicated to progressive theory, art and culture. They were set apart from established periodicals by their non-commercial operations and small circulation. But they aimed to influ-



ence the dominant periodicals, claiming to be “the magazines read by those who write the others”, as Margaret Anderson put it. The term was transplanted to architecture in the 1970s by Denise Scott-Brown, who used the term to describe magazines like *Archigram* and *Clip Kit*, in an insightful review article.

Cover of *Architectural Design*, February 1967.

Cover of *Ekisctics*, April 1965.

Cover of *Domus*, n. 487, 1970.

“Little magazines” in architecture refer to small circulation, self-published magazines, often difficult to obtain and produced with little or no support, on kitchen tables or in the backrooms of schools. The phenomenon is pivotal both for the physical and intellectual objects produced and as something that functioned as a networked, interactive and international platform for experimental design and discourse. Little magazines operate as an infrastructure for hosting change. One can even consider, as Denise Scott-Brown has suggested, “little magazine phases in architecture” appearing “...when a debate has expanded enough to demand organization and a rudimentary mailing system”. Little magazines have to be analyzed as systems. Their littleness and ephemerality is directly related to the wide spread and resilient network in which they appear.

Professional magazines can be considered *little* for certain periods of time. Changes in the magazines’ economic model and editorial policy are reflected in everything from the types of paper and printing methods used, to the kinds of projects featured in their pages. Conversely, we may see the “littleness” of a self-published, small circulation magazine dissipate as publication numbers and circulation expand. Littleness is fleeting and improvised. The publications remain as the surprisingly permanent but almost invisible record of the pulse of a moment.

For example, *Architectural Design* during the years of Peter Murray and Robin Middleton as technical editors in the mid-1960s and 70s, decided to pass on advertising, change the paper quality, and start publishing the same kind of work that little magazines were publishing, especially in a section called “Cosmorama”, printed in cheap, non-glossy, colored, rough paper and dedicated to ecology, counter-culture, new materials, electronic technology,

mobility, and disposability. This is what can be called “moments of littleness” in big magazines, which are a crucial part of this phenomenon and include the *Casabella* of Alessandro Mendini (1970-76), the *Bau* of Hans Hollein, Günter Feurstein and Walter Pichler (1965-70), the *Domus* of Gio Ponti in the 1970s, *Aujourd’hui: Art et architecture* of André Bloc, etc. If Margaret Anderson wanted the big publications to read the little ones, here the logic of the little magazines had literally been absorbed into the big magazines, like a Trojan horse, and would ultimately leak out across the wider landscape.

There has been some kind of amnesia about this exuberant moment. Even the protagonists, the editors and architects involved in the production of these magazines seem to have forgotten how amazing, dense and explosive that moment was. While often referred to in passing, the little magazines were soon scattered in libraries, archives, and private collections as the discourse moved on. Bringing them back to light today exposes both the key arguments of that time, but also the crucial role played by medium that fostered and disseminated these polemical positions. As the discourse today is absorbing a whole wave of ephemeral communication systems, this earlier shift of technology suddenly snaps into focus.

What made this explosion possible? The rise of new and low-cost printing technologies such as portable mimeograph machines and offset lithography in the early 1960s was of crucial importance. Not only did these technologies make printing accessible to more people, they enabled entirely different methods for assembling publications. The page could now be prepared on the drawing board or the kitchen table rather than at the compositors print-bed. In this new informal space architects could clip and recombine materials from a variety of sources, and experiment with the effects of juxtaposition and scaling, the mobility of transfer lettering, the properties of lithographic color, etc. In fact, there is a relation between the production of architectural concepts in those years and the different production techniques used to create the publications themselves. Not by chance, *Clip Kit* takes its name and unique format from the concept of “Clip-on architecture” that it promoted in its pages, having picked up the concept from Banham’s reading of *Archigram*. Likewise the pop-up technique of the *Archigram Zoom* issue unconsciously communicates their polemic for instant architecture—medium and message inseparable.

These innovative and energetic publications helped form a global network of exchange amongst students and architects, but also between architecture and other disciplines. Interconnections and shared obsessions between different magazines built a formidable network of little publications collaborating as a single intelligent organism testing all the limits of architecture. Everything but architecture in the conventional sense of a building or an architect in the conventional sense. Look at the covers. You rarely see the image of a building or the face of an architect. In the moment in which Hollein famously claimed that “Everything is Architecture” everything but architecture is splashed across the covers of radical magazines in an orgy of intense and sophisticated graphic design, a collaborative utopia acting as an incubator of new ways of thinking and a key arena in which the emerging problems facing architectural production could be debated.

EARLY WARNING SYSTEMS

Within this utopic marginal space, a series of themes were explored as the basis of a hypothetical improved society, the very themes that are seen today to be at the very center of the contemporary global reality. Indeed practically all the themes that preoccupy us today can be said to have emerged during those years. You find the first preoccupations with recycling, with energy responsibility, cardboard architecture, emergency architecture, synthetic materials, digital data flow, global mobility, the first oil crisis, the emergence of computers, machine intelligence, polymers, terrorism...

The space program acted as a catalyst for dreaming of new social and architectural problems. The mobilization of a vastly expanded sense of scale in outer space was counter posed by miniaturization, a fascination with the new existence-minimums of the sealed capsule and the space suit. The launch of satellite communications generated an enthusiasm for planetary interconnection, as well as a concern about the expansion of forms of political and intellectual power beyond traditional territorial limits. Little magazines extrapolated from the science facts of the space program to conjure up a series of science fictions about the future evolution of buildings and cities. The cybernetic understanding of communications and feedback control processes in biological, mechanical, and electronic systems coming out of World War II likewise provoked experimental scenarios in which information itself would become the basic building material. Computation and the relationship of hardware to software were seen to liberate new urban and biological realities.

Emergent ecological concerns were closely tied to a rethinking of the condition of the house and its natural, urban, and global economies. The house was re-conceptualized in terms of “whole earth systems”, which entailed the recycling of both material and energy, and hybrid systems of natural and artificial elements. A more extreme and radical response encouraged a retreat to self-sufficient shelters in nature, autonomous from established communities. Architectural magazines found themselves in an incredibly intimate dialog with a wide range of counter publications. Self help manuals (*Whole Earth Catalog*, *Dome Cook Book*, *Shelter*, *Farallones Scrapbook*) featured architectural design and architectural magazines featured self help techniques. Figures like Buckminster Fuller acted as crucial cross-overs, constantly going back and forwards between architecture and counter-culture.

The emergence of protest movements around the globe in the 1960s was paralleled by critiques of architecture in little magazines. The architectural object was devalued in favor of questions of self organization, urban sociology, and participation. This wider expression of political protest and self-questioning was fostered in different ways by many little magazines around the globe. In some cases we find specific issues devoted to protest movements and to instances of brutality against demonstrators (*Architectural Design*, *Arquitectos de Mexico*, *Architecture Mouvement Continuité*, *Casabella*, *Le Carré Bleu*, *Perspecta*). Other magazines became the vehicles for student demands for reforms in architectural education (*Melp!*, *Klubseminar*, *ARse*, *Arquitectura Autogobierno*). In other magazines, this critical self-questioning contributed to the formulation of ideological and historical critiques of architecture's role within culture (*Angelus Novus*, *Carrer de la Ciutat*, *Contropiano*, *Utopie*).



Cover of *Le Carré Bleu*, n. 3, 1968.



Cover of *Arquitectos de Mexico*, September-October 1969.



Cover of *Contropiano* n. 1, 1968.



Cover of *Arquitecturas Bis*, n. 22, May 1978.

The 1960s saw also the rise of what is understood today as architectural “theory”. Magazines like *Oppositions*, *Arquitecturas bis*, *Lotus*, etc. launched a whole new kind of discourse. They cultivated a general philosophical and historical self-consciousness. These magazines often modeled themselves in the image of the avant-garde magazines of the 1920s and 1930s, giving the contemporary theorist the status of a radical artist. Peter Eisenman, for example, claims to have started *Oppositions* because he felt there was never an avant-garde in the USA and that a magazine was the necessary vehicle for it.

All these utopian speculations in little magazines about miniaturization, information, computation, sexuality, ecology, radical politics, philosophy, etc resonate today with the dominant obsessions in the mass media with sustainability, the occupy movement, digital culture etc. The issues of the little magazines of the 1960s and 1970s have migrated to the mass media. As with the historical avant-garde, the seemingly unrealistic medium of the little magazine calibrated to the micro experience of its serial repetition acts as the generator of a new mass reality. Utopia becomes palpable.

AFTER THE MULTIPLE

New media today brings new portable utopias. A new generation is perforating the world with the ever evolving technologies of social media. The logic of the multiple is being taken to a whole new extreme.

PONENCIAS

RUBÉN A. ALCOLEA

La construcción de un mito. Richard J. Neutra en Europa

MARISTELLA CASCIATO

Scienza e arte dell'architettura: due riviste nell'india di nehru

ANTONIO PIZZA

*El desenlace de una cultura autárquica en la prensa nacional e internacional:
hacia la IX Trienal en Milán y la I Bienal Hispanoamericana en Madrid, 1951*

JOSÉ MANUEL POZO

Una historia de 1962. Werk descubre a Ortiz-Echagüe y Ortiz-Echagüe les descubre España

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO RICHARD J. NEUTRA EN EUROPA

Rubén A. Alcolea

“El autor de las letras siguientes, Richard J. Neutra se presentó ante el público alemán por el excelente libro *Wie Baut Amerika?* Neutra es vienés de nacimiento y procede de la escuela de Otto Wagner antes de establecerse en América, donde se convirtió en íntimo amigo de Sullivan y Wright. Ahora trabaja en la floreciente ciudad de Los Ángeles”.

Con esas palabras, los editores de *Das Neue Frankfurt* presentaban, en el número de abril de 1928, a Richard J. Neutra, quien había emigrado a los Estados Unidos fascinado por la industria americana para convertirse en su más ferviente defensor. La inteligente labor realizada en libros y revistas de arquitectura durante sus primeros años de ejercicio profesional en el nuevo continente, cuando apenas había realizado un par de obras, debe entenderse como un magistral ejemplo de ‘conquista mediática’, sólo comparable a las labores propagandísticas de Le Corbusier. Sin ánimo de restar importancia o valía a sus obras, cuya relevancia es absolutamente indiscutible, puede ser interesante aproximarse a la figura de Neutra algo más tangencialmente, desde la óptica meramente mediática, destacando el papel clave tanto de sus propios libros como de las revistas que publicaron su obra, a la vez que dar cuenta de algunos de los tópicos o errores en los que, por desconocimiento o mero reciclaje, iban incurriendo algunas de las revistas de época.

En cualquier caso, sin considerar la ayuda de los medios impresos, se hace difícil comprender cómo en muy poco espacio de tiempo este joven arquitecto dejara su posición de simple colaborador en el estudio de Mendelsohn para convertirse en el principal y mayor representante del funcionalismo tecnológico, además de estandarte americano y figura de absoluta referencia dentro del panorama de la arquitectura moderna a nivel internacional. Neutra había abandonado su posición acomodada en el estudio de Mendelsohn para viajar en 1923 al país del automóvil y los rascacielos, y desde su desembarco en Nueva York, sus impresiones fueron una mezcla de asombro y decepción pero, sobre todo, de absoluta fascinación. Es simpática a este respecto la conocida descripción que el arquitecto escribió a su esposa desde Nueva York: “...Es un país en el que uno, continuamente, compra calcetines nuevos para desechar los viejos...”¹.

Después de algún tiempo dedicado a explorar la ciudad y a colaborar de manera esporádica con algunos estudios neoyorquinos, Neutra abandonó Nueva York en febrero de 1924 de camino a Chicago, la ciudad que él consideraba como el “centro de la nueva arquitectura”². Allí estuvo trabajando en el estudio de Holabird&Roche, la prestigiosa firma que, junto con Adler&Sullivan y Burnham&Root, se había convertido en pionera del desarrollo de rasca-

1. HINES, Thomas, *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, Oxford University Press, Nueva York, 1982, p. 46.

2. Carta de Richard J. Neutra a Dione Neutra en febrero de 1924. *Ibid.* p. 48.



NEUTRA, Richard J., *Wie Baut Amerika?*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927.

3. NEUTRA, Richard J., *Life and shape*, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1962, p. 190.
4. NEUTRA, Richard J., *Wie Baut Amerika? Gegenwärtige Bauarbeit Amerikanischer Kreis*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927. Este libro no se encuentra traducido al español, aunque hay una traducción al inglés, no editada, por Regula Niedermann Fybel, depositada en el UCLA Research Library's Department of Special Collections. Cfr. También NEUTRA, Richard J., *Amerika, Die Stilbildung des neuen Bauens in der Vereinigten Staaten*, colección Neues Bauen in der Welt, n. 2, Anton Schroll & Co., Viena, 1930.
5. El primer libro de Neutra precedió a *Internationale Neue Baukunst –Arquitectura Internacional–*, de Hilberseimer y a *Groszstadarchitektur –Arquitectura para la gran ciudad–*, del mismo autor. Al año siguiente, en 1928, verían la luz otros dos libros de Schneck sobre mobiliario, seguidos de *Beton als Gestalter –Hormigón como generador de forma–*, de Hilberseimer y Julius Vischer. HILBERSEIMER, Ludwig, *Internationale Neue Baukunst*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927; HILBERSEIMER, Ludwig, *Groszstadarchitektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927, ed. en castellano en HILBERSEIMER, Ludwig, *La arquitectura para la gran ciudad*, Edición Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1979; SCHNECK, Adolf G., *Der Stuhl, stuhltypen aus verschiedenen Ländern und versuche neuerliche lösungen in ansichten uns masszeichnungen*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928; SCHNECK, Adolf G., *Das Möbel als Gebrauchsgegenstand*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928; HILBERSEIMER, Ludwig, VISCHER, Julius, *Beton als Gestalter*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928.
6. Según Thomas Hines: "(...) en comparación con la belleza poética de sus cartas, el estilo de *Wie Baut Amerika?* es pesado, retorcido y, ocasionalmente ofuscado. (...) Sin embargo, en ocasiones, las montañas de datos son tediosamente formidables". HINES, Thomas, *Richard Neutra and the search for modern architecture*, op. cit., p. 64.
7. HITCHCOCK, Henry-Russell, "How America Builds", en *Architectural Record*, vol. 63, n. 6, junio 1928, pp. 594-595.
8. La construcción del Hotel Imperial de Tokio se desarrolló entre 1915 y 1922, antes de la llegada de Neutra al estudio de Wright. Durante su breve estancia en Taliesin, Neutra colaboró en varios proyectos interesantes pero ninguno de ellos llegó a construirse. En cambio, la participación de Schindler en el desarrollo del Hotel Imperial está perfectamente documentada. Recientes investigaciones de Maureen Mary en el archivo de Schindler demuestran la importante participación de éste en el proyecto. La famosa disputa que tuvo lugar en 1931, por la que Schindler se presentaba como arquitecto al mando de la oficina de Wright durante las estancias del maestro en Japón, y que Wright desmentía, había puesto en tela de juicio el trabajo de Schindler junto al maestro. Sin embargo, la correspondencia entre ambos, la mayoría de la cual cubre el periodo entre 1918 y 1922, confirma de manera definitivamente la versión de Schindler. Cfr. SHEINE, Judith, *R. M. Schindler*, Phaidon Press Limited, Nueva York, 2001, pp. 35 y ss.

cielos a finales del siglo diecinueve. Neutra trabajó durante algunos meses en la construcción del *Palmer House Hotel*, y esa experiencia consolidó definitivamente su admiración por la industrialización americana. El propio Neutra escribiría muy en extenso, más tarde, a propósito de los procesos industriales, la prefabricación y la construcción empleados en ese edificio, dedicando a ese tema varios capítulos en sus libros³.

Los meses de trabajo en Chicago, a pie de obra del *Palmer House Hotel*, calaron tan hondo en Neutra que su experiencia daría origen en 1927 a su primer gran éxito mundial, el libro titulado *Wie Baut Amerika? –¿Cómo construir América?–*⁴. El título original propuesto por Neutra era *Amerikanischer Kreis –Amerikanischer Bauen– La órbita americana –el edificio americano–*, pero los editores decidieron cambiarlo por *Wie Baut Amerika?* considerando que éste podría causar un mayor impacto entre el público y ejercer un fuerte reclamo para incrementar su venta.

Wie Baut Amerika? constituía el primer volumen de una de las famosas colecciones publicadas en esos años, *Baubücher*, que pretendía conjugar tanto la voluntad de ofrecer una visión más internacional de la arquitectura como de aportar posturas más íntimamente ligadas a la modernidad⁵. Pese a su contenido bastante áspero, la difusión del libro fue muy amplia, además de producirse muy rápidamente⁶. De hecho, Neutra mezcla las descripciones de proyectos construidos con sus propios planteamientos teóricos, por lo que es posible intuir la idea de fondo de impedir el discernimiento entre la realidad y sus propuestas teóricas. Sin embargo, el libro consigue adoptar un carácter lógico y muy riguroso, muy acorde con las publicaciones alemanas de la época. La dificultad para descubrir que las propuestas teóricas son únicamente eso, teóricas, insertadas entre el amasijo de datos y exaltaciones a la industria americana, favoreció tremendamente al arquitecto, que se vio de repente, aunque no de manera involuntaria, encarnando los profundos valores de la construcción moderna.

La buena aceptación de *Wie Baut Amerika?* entre la crítica europea se debió en gran medida al precedente que supuso la aparición de la reseña de Henry-Russell Hitchcock en el *Architectural Record* de junio de 1928. La presentación de Hitchcock ofrece una extensa síntesis del contenido del libro, alabando especialmente el proyecto teórico *Rush City*.

Destaca, a primera vista, la manera en la que el crítico presenta al autor, describiéndolo como "el colaborador austriaco de Frank Lloyd Wright en la construcción del Hotel Imperial de Tokio, y ahora arquitecto americano que ejerce al oeste del país"⁷. Es más que conocido el error cometido por Hitchcock, confundiendo a Neutra con Rudolf M. Schindler, ya que fue este último el que realmente colaboró con Wright durante el desarrollo del Hotel Imperial⁸. Se trata sólo de la primera de una larga serie de imprecisiones respecto la autoría de algunos proyectos realizados conjuntamente en los que será Neutra, en solitario, quien acabe atribuyéndose la autoría del trabajo. También es posible que Hitchcock no cometiera el error intencionadamente, ya que la ambición de Neutra le llevó a presentarse, en más de una ocasión, como un importante colaborador de Wright pese a haber trabajado sólo algunos meses junto a él. En cualquier caso, Neutra apareció ante el público europeo nada menos que como el sucesor del gran maestro Frank Lloyd Wright.



La alabanza final de Hitchcock ahonda conscientemente en la polarización entre las figuras de Schindler y Neutra, omitiendo de manera definitiva al primero. Según Hitchcock:

“Neutra se presenta como uno de los poco menos de media docena de arquitectos que trabajan en los Estados Unidos –y es el único seguidor de Wright de formación extranjera– realmente convencidos, al igual que los maestros de la arquitectura francesa, alemana u holandesa, de la relación esencial entre el diseño moderno y sus métodos y formas de construcción”.

Hitchcock sitúa a Neutra junto a los maestros europeos –Le Corbusier, Walter Gropius y J. J. P. Oud– a quienes en el número anterior de *Architectural Record* había considerado “los nuevos pioneros”⁹. A este respecto, Hitchcock concluye:

“Para el arquitecto de *Rush City* [Neutra], al igual que para el arquitecto de Pessac, Desau o Róterdam, la arquitectura es la cristalización estética de las soluciones ingenieriles a los problemas de construcción. La creación vuelve a ser, al igual que en los tiempos de las grandes estructuras arquitectónicas del pasado, una posibilidad, y nunca en un lugar mejor que en la propia América”¹⁰.

En su defensa convencida de los métodos de prefabricación industrial, Neutra aboga en las páginas de *Wie Baut Amerika?* por una nueva arquitectura, de tipo impersonal y anónima, contradiciéndose, sin embargo, con el ensalzamiento efectivo que lleva a cabo de algunas de las grandes figuras heroicas de la arquitectura, como Wagner, Mendelsohn, Sullivan o el propio Wright. Con todo, Neutra se ofrece, a través de sus propias páginas, como un arquitecto capaz de conjugar ambas posturas, pretendiendo convertirse en un nuevo profeta o como él mismo se definió, un “nuevo mesías” de la arquitectura moderna.

No cabe duda de que *Wie Baut Amerika?* se convirtió quizá en uno de los primeros manifiestos arquitectónicos americanos, si es posible considerarlo así, alcanzando una gran influencia y repercusión sobre todo en Europa. La propia editorial Julius Hoffmann incluiría, en otros volúmenes y a modo de publicidad, algunas reseñas llevadas a cabo por medios de prensa europeos. Así, por ejemplo, el diario *L'Enterprise* de Zúrich lo describiría así:

Building the Palmer House Hotel, publicado en *Wie Baut Amerika?*, 145.

Reseña publicitaria de *Wie Baut Amerika?* en HILBERSEIMER, Ludwig, *Groszstadtar- chitektur*, p. 107.

9. HITCHCOCK, Henry-Russell, “Modern Architecture. The New Pioneers”, en *Architectural Record*, vol. 63, n. 5, mayo 1928, pp. 453-460.
10. HITCHCOCK, Henry-Russell, “How America Builds”, op. cit.

“La obra del Sr. Richard J. Neutra no es un simple manual de construcción, sino que se trata más bien de una lectura extremadamente sugerente tanto para arquitectos como para los ingenieros que se interesen por las cuestiones modernas de la circulación y la construcción. La excelente presentación del libro, especialmente desde el punto de vista de la impresión de las ilustraciones, y también por su estilo vivo, no hará que le falten los lectores”¹¹.

Del mismo modo, el periódico berlinés *Die Baugilde* iría más allá, y en su reseña del libro no duda en describir a Neutra como a un arquitecto de grandes rascacielos cuando, en realidad por aquellas fechas, apenas había consruuido un par de pequeños proyectos en California:

“Se trata del libro de un especialista, del mismo que ha llevado a cabo grandes edificios en Nueva York, Chicago y Los Angeles. No se podría hacer un mejor reportaje sobre el maravilloso mundo de la arquitectura americana, sino de mano de los que conocen a fondo los problemas de la construcción de ese país: los técnicos con un profundo conocimiento de números, materiales y su utilización”¹².

Es obvio que para Europa, y especialmente en el ambiente germano, Neutra irrumpe en escena de manera arrolladora, no sólo como un gran experto en los sistemas de gestión y construcción de la tan mitificada como desconocida arquitectura americana, sino que además era capaz de ocupar el vacío que el ya muy depreciado Frank Lloyd Wright había dejado.

Los primeros contactos de Neutra con el mundo editorial se remontan a los pocos meses de trabajo en Taliesin junto a Wright. De hecho, el joven arquitecto fue el encargado de preparar y traducir parte del material que habría de conformar los números especiales que la revista *Wendingen* estaba elaborando sobre la obra del maestro Wright¹³. Estas tareas venían a completar su formación como publicista en Viena antes de llegar a Estados Unidos. En definitiva, la experiencia que Neutra adquirió durante la preparación de estas publicaciones fue muy valiosa, por no decir definitiva, para que pudiera llevar a cabo con éxito la edición de *Wie Baut Amerika?* un par de años después.

Los orígenes europeos de Neutra, y en especial el dominio de la lengua alemana, también contribuirían a situarle como el único corresponsal americano de la industria gráfica europea, colaborando en varias ocasiones en las prestigiosas *Das Neue Frankfurt* y *Architectural Record*¹⁴. La colaboración de Neutra con *Das Neue Frankfurt* comenzó en 1928 y fue más o menos continuada hasta 1931. Además, el contenido de sus artículos, casi siempre, procedía de textos publicados en sus libros. La aparición de Neutra fue crucial a partir de su primera colaboración con la revista en abril de 1928¹⁵. La publicación de su artículo “Um die neue Gestaltung. Amerika –Por una nueva formalización. América–” le permitió asumir una posición privilegiada en la escena europea. La progresiva desaparición de Wright del escenario de las vanguardias encontraba en Neutra un sustituto más que adecuado. El artículo aparecía firmado por “Richard J. Neutra, American Institute of Architects”, haciendo gala de la preciada licencia que el arquitecto había conseguido a principios de 1926. La breve biografía de Neutra aparece flanqueada por una flamante fotografía del arquitecto, a modo de gran maestro. La pequeña nota de los editores que hace mención a su etapa de formación con Otto Wagner, acaba “...viajó a América, donde entabló amistad con Sullivan y Wright. En la actualidad trabaja en la floreciente ciudad de Los Ángeles”.

No cabe duda de que la revista nos presenta a Neutra como una gran figura, que incluso se codea con los grandes mitos de la arquitectura americana.

11. Cit. En HILBERSEIMER, Ludwig, *Groszstadtar-chitektur*, op. cit., p. 107.

12. *Ibid.*, p. 107.

13. La revista *Wendingen* se publicó entre 1918 y 1931. Se editaron un total de 116 números y en ella se difundieron las ideas expresionistas de la Escuela de Amsterdam. La revista debatía temas relacionados con las innovaciones y aportaciones tecnológicas así como aspectos humanísticos vinculados a la arquitectural. La publicación conseguía distanciarse de otras publicaciones por el ámbito internacional de sus contenidos, el cuidadoso diseño gráfico y de portadas y, en sus números finales, por la primacía de la imagen respecto al texto. LE COULTRE, Martijn F., *Wendingen. A Journal for the arts, 1918-1932*, Princeton Architectural Press, New York, 2001.

14. La colaboración de Neutra con *Das Neue Frankfurt* comenzó en abril de 1928 y se desarrolló de manera bastante continuada hasta 1931, mientras que su relación con *Architectural Record* fue menos intensa, limitándose a la inclusión de tres artículos. El contenido de las colaboraciones de Neutra en estas revistas guarda estrecha relación con el de sus dos libros, por lo que juntos componen un discurso teórico de capital importancia para referenciar las primeras obras de Neutra. Cfr. “Um die Neue Gestaltung. Amerika” en *Das Neue Frankfurt*, n. 4, año 2, abril 1928, pp. 68-71; “Amerika. Körperübung und gegenwärtige Bauarbeit” en *Das Neue Frankfurt*, n. 5, año 2, mayo 1928, pp. 90-92; “Amerika. Bauliche Stilbildung. Bemühungen Einzelner” en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 2, septiembre 1928, pp. 173-174; “Hauseinrichtung. Mailorderhäuser. Möbelmessen in Amerika” en *Das Neue Frankfurt*, n. 2, año 3, febrero 1929, p. 43; “Um die Neue Gestaltung. Verkehr und Bauen in Amerika” en *Das Neue Frankfurt*, n. 7-8, año 3, julio-agosto 1929, pp. 160-161; “Architecture conditioned by Engineering and Industry” en *Architectural Record*, vol. 66, n. 3, septiembre 1929, pp. 272-274; “City planning” en *Architectural Record*, vol. 66, n. 5, noviembre 1929, p. 504; “Terminals? – Transfer!” en *Architectural Record*, vol. 68, n. 2, agosto 1930, pp. 99-104; “Bericht aus Amerika. Umbaute Grössträume in U.S.” en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 5, septiembre 1931, pp. 171-173.

15. NEUTRA, Richard J., “Um die Neue Gestaltung. Amerika” en *Das Neue Frankfurt*, n. 4, año 2, abril 1928, pp. 68-71.



"Um die Neue Gestaltung. Amerika", en *Das Neue Frankfurt*, n. 4, año 2, abril 1928, pp. 68-69.

Aunque sí es verdad que Neutra sentía una tremenda admiración por la figura de Sullivan, quizá es un tanto aventurado decir que mantenían una relación de amistad. Pese a que ambos arquitectos se reunieron en un par de ocasiones, la verdad es que no tuvieron demasiado tiempo para intimar. Neutra llegó a Chicago en marzo de 1924, y Sullivan murió en esa misma ciudad a mediados del mes siguiente. Algo parecido sucede respecto a Wright, aunque en este caso, el hecho de haber trabajado en su estudio durante algunos meses les podría haber llevado a entablar una relación más profunda aunque no por ello afable, pues el maestro americano criticará duramente a Neutra años después.

Es obvio que el propio Neutra, en una intensa labor propagandística, había encontrado en la revista alemana un espléndido cómplice. El primer artículo de Neutra no aporta grandes novedades. La relativamente reciente publicación de *Wie Baut Amerika?* había tenido tanto éxito que el propio arquitecto no duda en reutilizar aquí parte del material. La primera parte del artículo trata sobre cuestiones desarrolladas en su libro, ilustrándolo con dos proyectos suyos: *Los Jardinette Apartments* y *los Ambrose Vermont Apartments*.

La construcción de los *Jardinette Apartments* se llevó a cabo durante 1927, de la mano de Neutra y Schindler, asociados bajo la firma AGIC, acrónimo de *Architectural Group for Industry and Commerce*. AGIC formaba parte de la campaña de Neutra para conseguir mayores encargos. Se anunciaban como una empresa que “incluye tanto arquitectos licenciados como ingenieros y especialistas en el diseño de fachadas, interiores y paisajismo, conocidos internacionalmente por el carácter progresista de su trabajo”¹⁶. El proyecto debía contemplar la construcción de tres bloques, aunque solamente llegó a edificarse uno de ellos. Los *Ambrose Vermont Apartments*, en cambio, no llegaron a construirse, quedándose tan sólo en el papel.

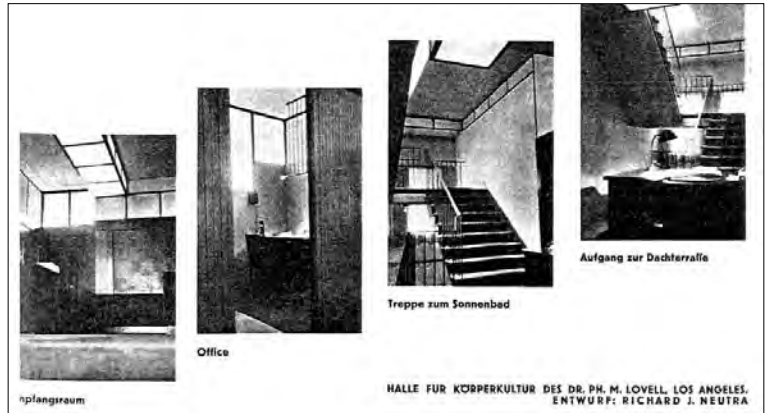
A lo largo del artículo, Neutra omite cualquier referencia a Schindler, pese a que los *Jardinette* fueran realizados bajo la firma AGIC, de la que participaban ambos. En verano de ese año, 1928, la *Christian Science Monitor* y *Los Angeles Examiner*, dos periódicos locales, citaban, al igual que *Das Neue Frankfurt*, sólo a Neutra como autor del proyecto, lo que sin duda debió sulfurar a Schindler.

Pocos meses después, la referencia a los *Jardinette Apartments* se publicó también en la sección del *Architectural Record* dedicada a reseñar publicacio-

16. HINES, Thomas, *Richard Neutra and the search for modern architecture*, op. cit., p. 57.



Lovell Health House, en *Das Neue Frankfurt*, mayo 1928, p. 91.



Lovell Physical Center, en *Das Neue Frankfurt*, mayo 1928, p. 91.

nes extranjeras, a cargo de Henry-Russell Hitchcock¹⁷. En este número, Hitchcock escribía “es interesante apuntar que el edificio de apartamentos construido en Los Ángeles por Neutra, y que se ilustra en la revista *Baugilde*, es tan elegante y moderno como cualquier obra alemana”. Como se ve, Schindler no aparece citado en ninguna de todas estas revistas.

Esta tónica será común en el resto de colaboraciones con la revista alemana. Así, por ejemplo, el número de *Das Neue Frankfurt* de mayo de 1928 incluye algunas fotografías del la reforma que Neutra había hecho en el interior del *Lovell Physical Culture Center*, los primeros dibujos de la *Lovell Health House* y también una diminuta reseña de la *Lovell Beach House* de Schindler¹⁸.

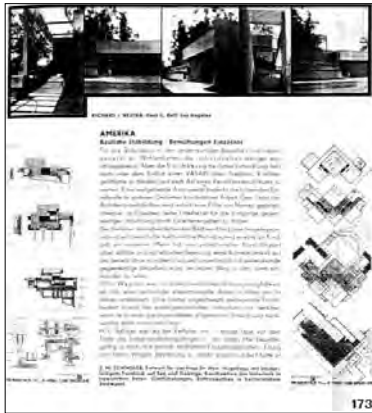
Las obras del *Lovell Physical Culture Center* habían finalizado justo antes del inicio del proyecto de la *Health House*, durante el año de 1927, y en esencia constituye la primera obra en solitario de Neutra. Las imágenes que se muestran en *Das Neue Frankfurt* son puramente descriptivas. Se retrata la zona de acceso, oficina, solarium, el gimnasio, ... El interés de este primer encargo directo a Neutra, realizado por el Dr. Lovell, radica básicamente en posibilitar que Neutra llevara a cabo, inmediatamente después, el proyecto que le catapultaría definitivamente hacia la fama: la *Lovell Health House*. Como también es sabido, la materialización de este encargo enfrentará de manera definitiva a Schindler y Neutra.

La información de la *Lovell Health House* publicada en este número de *Das Neue Frankfurt* se reduce a un croquis de planta y a una perspectiva general. El hecho de que por esas fechas la obra estaba ya en construcción y que no se incluyan fotografías hace pensar que la documentación publicada debió de llegar a la redacción algunos meses atrás o, posiblemente, junto al artículo publicado el número anterior. La perspectiva de esta temprana versión de la casa, aunque espectacular, sólo permite intuir de momento el aire que adoptaría el proyecto terminado. A su vez, el croquis de planta incluía, en un solo documento y grafiando en un mismo plano, todas las plantas del edificio.

Del contenido del artículo es posible extraer otras conclusiones, como que el interés de *Das Neue Frankfurt* se centra, al menos de momento, en argumentos no estrictamente arquitectónicos. El título del artículo ya lo anuncia, “Amerika. Körperübung und gegenwärtige Bauarbeit – América. Culto al cuer-

17. HITCHCOCK, Henry-Russell, “How America Builds”, en *Architectural Record*, vol. 63, n. 6, junio 1928, pp. 594-595.

18. NEUTRA, Richard J., “AMERIKA. Körperübung und gegenwärtige Bauarbeit”, en *Das Neue Frankfurt*, n. 5, año 2, mayo 1928, pp. 90-91.



"Amerika", en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 2, septiembre 1928, pp. 173-174.

po y Arquitectura reciente—". En él se advierte claramente dónde se centra el énfasis. En esta ocasión, la posible modernidad desarrollada en la formalización arquitectónica se ve eclipsada por algo que causaba un mayor impacto entre una sociedad europea con el recuerdo vago pero constante de la primera guerra mundial: el floreciente modo de vida americano.

La colaboración entre la revista *Das Neue Frankfurt* y *Neutra* se enfriará durante unos meses, para reanudarse en septiembre de 1928. En ese número apareció un artículo titulado "Amerika. Bauliche Stilbildung. Bemühungen Einzelner –América. Desarrollos estilísticos. Viviendas Unifamiliares—"¹⁹. El texto entronca de una manera muy directa con el contenido de *Wie Baut Amerika?*, y es obvio que su título, en el que se incluye la palabra *Amerika*, al igual que en la mayoría de los textos de esta época publicados por *Neutra*, era utilizado por el autor como un reclamo con el que pretendía ser identificado para convertirse, poco a poco, en su único representante.

Neutra presenta a los pioneros, ofrece un resumen del panorama arquitectónico americano y enumera los arquitectos que, supuestamente, llevaban el peso de la modernidad en el continente. El texto propone una rápida evolución con inicio en la tradición de Giorgio Vasari, para dar paso a la figura de Otto Wagner como gran maestro de la arquitectura. *Neutra* habla después, de manera breve, de Sullivan y de Wright, dedicándoles en total unas escasas cinco líneas. Finalmente, la parte final de texto introduce la figura de Irving Gill, considerándolo como el verdadero arquitecto moderno del panorama actual americano²⁰.

Al margen del contenido del texto, conviene destacar las ilustraciones que lo acompañan. Si *Neutra*, en su artículo, había dejado claro que la evolución de la arquitectura moderna en California debería tener su punto de partida en la figura de Irving Gill ahora, en las ilustraciones, se presentaba a sí mismo y, en menor medida, a Schindler como sus continuadores.

El final del artículo se ilustra con la *MacKenna House*, de Irving Gill y la *S. Freeman House*, de Frank Lloyd Wright. Las fotografías se enmarcan además con un grueso reborde negro, recordando el tipo de presentación de moda de aquellos años, y que *Neutra* ya había utilizado en *Wie Baut Amerika?* Este modo de presentar las fotografías provenía del método de composición de la editorial Julius Hoffmann, de Stuttgart, y la moda se extenderá por varias revistas y

19. NEUTRA, Richard J., "AMERIKA. Bauliche Stilbildung. Bemühungen Einzelner", en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 2, septiembre 1928, pp. 173-174.

20. La pasión de *Neutra* por Irving Gill era profunda. Apenas dos años antes, en 1926, Richard y su esposa Dione recorrieron gran parte de California para visitar todos los edificios de Wright en la zona. Sin embargo, el descubrimiento de Gill conmocionó a *Neutra*. Irving Gill había llegado a California en la década de 1890, y tras trabajar con Wright y Sullivan, llevó a cabo una arquitectura con referencias a la arquitectura colonial española en combinación con una abstracción sincera y geométrica. La pasión de *Neutra* por este arquitecto fue tal que fotografió ávidamente muchos de sus proyectos para incorporarlos después como ejemplos en sus propias publicaciones. La obra de Irving Gill se ha recuperado recientemente. MCCOY, Esther, *Five California architects*, Hennessey and Ingalls Inc., Los Ángeles, 1960, pp. 59-102; y HINES, Thomas S., *Irving Gill and the architecture of reform: a study in modernist architectural culture*, Monacelli, Nueva York, 2000.

Conrad Buff House, en *Architectural Record*, noviembre 1930, p. 438 / licencia de construcción del Garaje Buff.



publicaciones de arquitectura de los años 30, entre ellas la propia *Das Neue Frankfurt* o la española *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*.

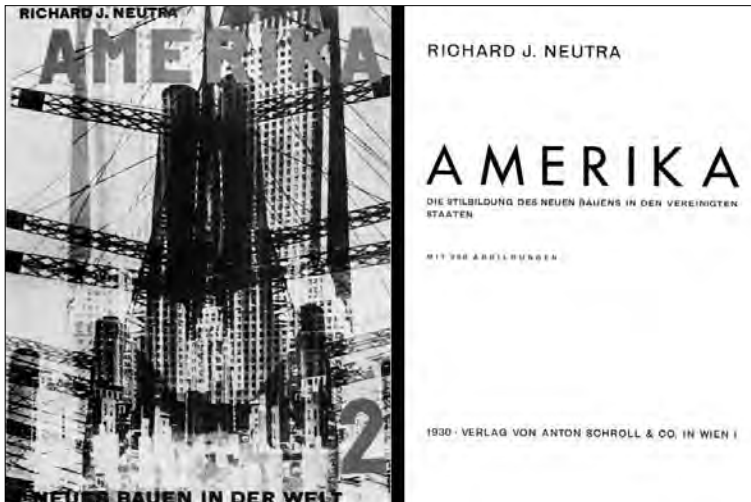
Si Neutra utiliza las instantáneas de la obra de Frank Lloyd Wright e Irving Gill como el punto de partida de la arquitectura moderna en California, los motivos de la aparición en escena de Schindler y del propio autor es clara. La primera parte del artículo se ilustra con proyectos de Schindler y Neutra. El texto aparece flanqueado por una reproducción de los planos –no fotografías– de la *How House*, de Schindler.

Los planos corresponden a las plantas completas, un par de alzados, una sección e incluso algún detalle de encuentros de carpintería. Sin embargo, y pese a publicar su proyecto casi al completo, la figura de Schindler queda algo eclipsada por la aparición de las cinco fotografías de la *Conrad Buff House*, de la que Neutra se atribuye el diseño pero de la que sólo realizó el garaje y acceso.

Neutra colaboró en el diseño y ejecución de la casa, aunque sólo podría haber colaborado en sus fases finales, limitándose sus labores a la construcción de la zona de garaje y terrazas²¹. Las fotografías publicadas en *Das Neue Frankfurt* sólo corresponden a la zona de acceso y las pérgolas, de la que Neutra sería autor, pero la ambigua descripción con las que se acompañan “Richard J. Neutra, casa C. Buff, Los Ángeles”, permite considerar a Neutra como un arquitecto de cierta consistencia, con obra construida, cuando la realidad es que sólo había llevado a cabo labores menores de diseño.

La colaboración de Richard J. Neutra en *Das Neue Frankfurt* continuará durante 1929. En febrero de ese año, la revista alemana publicó un texto titulado “Hausenrichtung, mailorderhäuser, Möbelmessen in Amerika –Normativa, Viviendas por correspondencia y mobiliario en América–”²². En él, Neutra realza de nuevo la aplicación de la industria a la construcción de viviendas. La segunda parte de este artículo se publicó unos meses más tarde, en el número de julio-agosto de 1929. Este nuevo texto de Neutra, titulado “Verkehr und Bauen in Amerika –Movimiento y Construcción en América–” ahondaba aún

21. Según el testimonio de Mrs. Buff, procedente de conversaciones con Nancy Moure, *Eagle Rock Valley Historical Society*, ERVHS Vertical Files, 2035 Colorado Blvd, Eagle Rock 90041.
22. NEUTRA, Richard J., “Hausenrichtung, Mailorderhäuser, Möbelmessen in Amerika”, en *Das Neue Frankfurt*, n. 2, año 2, febrero 1929, p. 43.



NEUTRA, Richard J., *Amerika*, Anton Schroll&Co, Wien, 1930.

Richard Neutra en la Lovell Health House, 1929.

más en la prefabricación asociada al desarrollo de viviendas²³. Se incluía, además, un par de fotografías que ilustraban el transporte y montaje de una de estas casas. La segunda mitad del texto está dedicada a desarrollar algunos aspectos anticipados en *Wie Baut Amerika?*

La intensidad con la que Neutra describe todos estos aspectos relacionados con el progreso de la sociedad estadounidense hace que sus textos se alejen de aspectos arquitectónicos. Son pues las crónicas de un arquitecto en un mundo nuevo que, a la vista de un Europeo, se ofrecía como el paraíso del desarrollo. La arquitectura deja paso a la industria.

Hasta este momento, la mayor parte del contenido de todas las aportaciones de Neutra a *Das Neue Frankfurt* había estado íntimamente relacionado con lo expuesto en su primer libro, *Wie Baut Amerika?* Sin embargo, el especial hincapié que este último artículo hace sobre los medios de transporte, y especialmente sobre el automóvil, lo convierte en el precedente más claro de la publicación de su segundo gran libro, titulado *Amerika, Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten – América. La formación de la nueva arquitectura en los Estados Unidos*²⁴. De hecho, la imagen aérea sobre la ciudad de Chicago será utilizada en ese segundo libro, y la fotografía que ilustra el transporte de una vivienda forma parte, pese a no ser la misma, de la serie que tomó el mismo autor para la publicación de *Amerika*²⁵.

La colaboración del arquitecto con esta revista se interrumpirá aquí brevemente, para reanudarse dos años después, en septiembre de 1931. Esta nueva colaboración, titulada “Bericht aus Amerika. Umbaute Grössträume in U. S. –Informe desde América. Grandes sueños no construidos en los Estados Unidos–” sigue insistiendo en las grandes construcciones estadounidenses, para hacer referencia a la fabricación de hangares aeronáuticos²⁶. El texto se ilustra con los planos de hangares y una fotografía de un gran *zeppelin* en construcción²⁷. Este halo místico producido en torno de la figura de Neutra gracias al gran éxito conseguido con la publicación de *Wie Baut Amerika?* y después *Amerika*, además de sus colaboraciones en *Das Neue Frankfurt* sería aprovechado por el arquitecto para su consolidación, en 1930, como principal repre-

23. NEUTRA, Richard J., “Verkehr und Bauen in Amerika”, en *Das Neue Frankfurt*, nn. 7-8, año 3, julio-agosto 1929, pp. 160-161.

24. NEUTRA, Richard J., *Amerika: Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*, col. Neues Bauen in der Welt n. 2, Anton Schroll & Co., Viena, 1930.

25. Estas imágenes corresponden a NEUTRA, Richard J., *Amerika*, op. cit., p. 61 y p. 65.

26. NEUTRA, Richard J., “Bericht aus Amerika. Umbaute Grössträume in U. S.”, en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 5, septiembre 1931, pp. 171-173.

27. NEUTRA, Richard J., *Amerika*, op. cit., p. 136.

AC, Documentos de Actividad Contemporánea, n. 6, 2 trimestre 1932, pp. 39-40.



sentante de la vanguardia norteamericana e indiscutible punto de referencia de la modernidad en ese país, abanderando la integración entre arquitectura, progreso e industria.

Sería entonces cuando Neutra dedicaría casi un año a promocionarse por todo el mundo, y especialmente para dar a conocer el que puede considerarse su primer edificio de relevancia: la *Lovell Health House*. Durante la primavera de 1930, Neutra emprendió el largo viaje que acabaría en Europa. Se embarcó en California y atravesó el Pacífico, haciendo escala en Japón con la intención de “ver algunas cosas de Oriente antes de llegar a Europa”. Lo más relevante de su estancia en Japón fue la oportunidad de exponer la *Lovell Health House* en Tokio, Kyoto y Osaka, preparando lo que sería su gira europea. En el viejo continente, Neutra impartió conferencias en ciudades como Ámsterdam o Basilea, consiguiendo incluso que Mies van der Rohe le invitara a participar de la vida activa de la Bauhaus durante seis semanas. De hecho, todas las charlas de Neutra tuvieron un contenido muy similar, haciendo un hincapié especial, podría decirse que casi exclusivo, en la presentación de la *Lovell Health House*.

Hasta tal punto que el propio Wright, en una carta a Lewis Mumford, hará referencia, algo más tarde al contenido de las conferencias de Neutra por Europa, sobre las que Wright dijo: “le invitaron a dar una conferencia en Ámsterdam, y Neutra aburrió a la audiencia con 76 diapositivas, de las que 65 eran de su *Health House*”. La carga crítica de este comentario de Wright estaba más que justificada. La realidad es que, por las fechas en que Wright escribió esas líneas, enero de 1932, y catapultado por su participación en la exposición del Estilo Internacional, Neutra era ya considerado el máximo exponente –por no decir el único– de la modernidad americana, habiendo desbancado definitivamente a Wright y empujando a Schindler al olvido.

Si bien es cierto que, por aquel entonces, Neutra tenía muy poca obra construida, la realidad es que la mera descripción de la *Lovell Health House* bastaba para seducir a los primeros espadas de la arquitectura moderna europea que, como Mies, veían en esa casa la encarnación absoluta de los principios básicos del funcionalismo más puro. Se había construido, al fin, la auténtica máquina de habitar, un edificio en el que la industria y la tecnología más punteras se integraban con la arquitectura para dar una respuesta conjunta. Neutra



AC, *Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 6, 2º trimestre 1932 y *De 8 en Opbouw*, n. 19, 16 de septiembre de 1932.

omitía descaradamente las descripciones compositivas o volumétricas, siendo consciente que la realización de un prisma puro, blanco y acristalado quedaba en segundo plano. Eso podía construirse en cualquier lugar del mundo, pero la tecnología utilizada, propia de los rascacielos y la industria automovilística o aeronáutica, sólo estaba disponible en los Estados Unidos.

Así sucedió también en España, que por medio de la revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*, quiso ver en la obra de Neutra la exaltación de la precisa modernidad funcionalista mucho más allá de la estética purista de Le Corbusier. Aunque no había mantenido aún contacto directo con el arquitecto americano, *AC* publicó en su sexto número, en 1932, un breve artículo sobre la ya famosa vivienda²⁸. Destaca, por ejemplo, la forma en la que la revista de vanguardia describía el proyecto:

“Ricardo J. Neutra, es un conocido defensor de los conceptos modernos de la arquitectura (...) esta casa ha servido para toda clase de trabajos científicos. (...) Además de cinco salas de baño existe una piscina y un estanque para los niños, sin dejar de contar con el riego del jardín y la limpieza de la cubierta. La instalación eléctrica comprende, además de la iluminación y el teléfono, proyectores, cocinas eléctricas, radio, un sistema de señales y un aparato de control de la temperatura (...)”²⁹.

A la específica descripción del proyecto se añadieron unos planos de plantas en los que, para su publicación, los rótulos en inglés que describen los espacios fueron sustituidos por su correspondiente traducción, manuscrita, al español. Se incluyen fotografías del interior, de Luckhaus, y la famosa instantánea de Willard Morgan, en la que se ve el armazón de la vivienda en construcción.

Las fotografías de este gran volumen blanco acristalado enfatizan la imagen de vivienda de lujo que se deseaba transmitir. La descripción del programa es abrumadora. Si ya en Alemania, e incluso en los Estados Unidos, había sorprendido el alto nivel tecnológico alcanzado en la construcción y las instalaciones de la casa, los españoles vieron en la *Lovell Health House* un objeto más propio de otro mundo.

Por las mismas fechas en que se publicaba este artículo, la redacción de la revista intentó mantener contacto directo con el arquitecto en California. En mayo de 1932, llegaba la contestación a Barcelona, en la que el arquitecto hizo llegar a la redacción algunas fotografías, añadiendo “Todas las fotografías tienen su descripción escrita el reverso. ¡Por favor, devuélvanme todo este material después de usarlo!”³⁰. Se iniciaba así una colaboración que iba a continuarse de manera intermitente hasta la Guerra Civil española³¹.

28. “Casa de la Salud. San Francisco de California. Arquitecto: Ricardo J. Neutra”, en *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 6, 2 trimestre 1932, pp. 39-40.

29. *Ibid.*

30. Carta de Richard J. Neutra a la redacción de la revista *AC*, fechada el 11 de mayo de 1932. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.

31. Junto a la carta, Neutra envió fotografías de la *Ringplan School* y del *Dixie Drive-in Market* en Lexington, además de una fotografía de la maqueta del Museo de Astrofísica y Planetario y dos imágenes de una maqueta de la *Lovell Health House*. La documentación que llegó acompañando la carta del 11 de mayo de 1932 no está catalogada, pero la misiva sí hace referencia a la *Ringplan School* para ilustrar un artículo sobre *Rush City Reformed*. Las imágenes correspondientes a los otros proyectos, conservadas en archivo histórico del GATCPAC en Barcelona, además de tener características parecidas vienen manuscritas en el reverso de manera idéntica a las anteriores, por lo que no cabe duda que llegaron juntas.

Las imágenes llegadas desde California causaron una excelente impresión entre los redactores de la revista por lo que, conscientes de la importancia de mantener el contacto con el arquitecto, no se tardó en contestar agradeciendo las fotografías e intentando de nuevo que Neutra colaborase en la exposición sobre arquitectura escolar que el grupo estaba organizando³². La figura de Neutra gozó de un ensalzamiento fuera de lo normal, quizá excesivo en comparación a la publicación de obras de otros arquitectos extranjeros. Esto fue debido, sobre todo, a la precisa descripción de las abrumadoras técnicas constructivas utilizadas en los Estados Unidos, que eclipsó a los redactores barceloneses hasta el punto de considerar al arquitecto en un verdadero punto de referencia y convertirlo en la figura más publicada por la revista durante toda su vida editorial. Como era de esperar, y dada la influencia de la revista *AC* en Europa durante esa época, la arquitectura californiana sedujo más allá de los círculos lectores de la revista del GATCPAC, volviendo así a tener un momento de gloria pocos años después de su irrupción en *Das Neue Frankfurt*. En concreto, el material enviado a *AC* llegó a otras publicaciones europeas, como la revista holandesa *De 8 en Opbouw*³³. Esta última, al igual que *AC*, tendría un trato muy especial con la obra de Neutra. La aparición de la *Lovell Health House* en ambas publicaciones se produjo de manera casi paralela en 1932³⁴, algo parecido a lo que sucedió con la *Ringplan School*³⁵, lo que indica que ambas revistas recibieron el material al mismo tiempo.

Obviamente, no sería justo tildar a Neutra de manipulador mediático, ya que el valor de sus primeros trabajos, especialmente su *Lovell Health*, es indiscutible. Pero tampoco es posible entender su influencia sin considerar el minucioso esfuerzo y control en todo lo publicado, tanto en sus libros como en los artículos en aquellos años. En cualquier caso, tampoco es un hecho aislado ni el caso del arquitecto californiano es atípico, pues los grandes maestros de la arquitectura moderna han sabido construir su imagen, y también su mito, en el día a día en publicaciones impresas.

Finalmente, y para acabar, un par de anécdotas o episodios que quizá ilustran el trasvase de imágenes y contenidos entre las publicaciones de vanguardia, y en concreto entre *De 8 en Opbouw* y *AC*. El número 17 de la revista holandesa, por ejemplo, incluía un extenso reportaje sobre la reunión preparatoria para el IV CIAM, que tuvo lugar en Barcelona a finales de marzo de 1932, y además muestras recientes de arquitectura moderna española³⁶. Obviamente, todas las fotografías utilizadas eran procedentes de *AC*, incluso la de un idílico palmeral que, bajo el título de “paisaje”, ilustra el ambiente mediterráneo de la costa catalana, aunque realmente perteneciera a un remoto lugar de la costa italiana. Al mes del número monográfico del CIAM, *De 8 en Opbouw*, siguiendo con la práctica común entre las revistas de época, volvió a reutilizar material, directa y literalmente extraído de *AC*. En esta ocasión, la documentación correspondía de nuevo a nuestro icono: la *Lovell Health House*³⁷. Entre la información reutilizada aparecieron unos planos de planta en los que las estancias estaban rotuladas en castellano, prueba inequívoca de que el reciclaje se había llevado a cabo de manera literal. La rotulación a mano de las estancias se había llevado a cabo en Barcelona y así se había mantenido en la edición holandesa. Esta es, desde luego, una simpática prueba, irrefutable, de la construcción múltiple del imaginario moderno por parte de las revistas de época, así como una pequeña muestra de la influencia ejercida por *AC* en Europa, incluso en aquellos lugares que, como Holanda, se encontraban a la cabeza del desarrollo de la modernidad y pensamiento arquitectónicos.

32. "Hemos recibido su amable carta del 11 de mayo, así como las fotografías que nos indicaba, que han causado una excelente impresión en este grupo (nuestra enhorabuena). La exposición sobre arquitectura escolar se ha retrasado hasta mediados de septiembre y como hay ahora mucho más tiempo sería muy amable por su parte poder preparar más material de este tipo, si es posible no publicado. También le agradeceríamos si nos pudiera enviar una lista de los principales libros pedagógicos de referencia. Estamos recopilando gran cantidad de material muy interesante, lo que nos lleva a pensar que esta exposición será un gran éxito". Carta enviada por la redacción de la revista *AC* a Richard J. Neutra el 7 de junio de 1932. Este es el único documento que se conserva en el archivo histórico de la revista de las contestaciones a las cartas de Neutra.

33. La revista *De 8 en Opbouw* unía los esfuerzos del grupo *De Acht*, de Amsterdam, y *Opbouw*, de Róterdam, que a partir de 1932 decidieron colaborar conjuntamente en la edición de una publicación única. *De 8 en Opbouw* salía a la luz con una frenética frecuencia quincenal y se ocupaba, al igual que el resto de publicaciones de este tipo, de componer un discurso arquitectónico que tras sus inicios, centrados principalmente en torno a la vivienda, pasó a abordar otros temas de carácter más general y ambicioso.

34. *De 8 en Opbouw* publicó por primera vez una fotografía de la *Lovell Health House* en el número 5 de 1932, correspondiente al 4 de marzo, p. 49, mientras que *AC* lo hizo en su número 6, correspondiente al segundo trimestre de 1932, pp. 39-40.

35. *De 8 en Opbouw* publicó la *Ringplan School* en su número 14, de 8 de julio de 1932, pp. 140-141, casi inmediatamente después de recibir el material, mientras que *AC* esperaría casi un año desde la llegada de las fotos a Barcelona, haciéndolo a mediados del año siguiente, en su número 10, del segundo trimestre de 1933, p. 41.

36. La reunión preparatoria de los CIAM marca un punto de inflexión en la relación entre ambas revistas. Los anfitriones Sert y Mercadal conocieron allí a muchos de los editores de las revistas con las que mantenían contacto. Van Eesteren, presidente del comité e intenso colaborador de *De 8 en Opbouw*, fue uno de los personajes con los que el grupo catalán estableció mejores relaciones, lo que llevó al holandés, a su vuelta a Holanda, y después de recibir el ejemplar en el que *AC* publicaba las fotografías de las reuniones, sacara a la luz el citado número especial sobre la arquitectura moderna. Cfr. *De 8 en Opbouw*, n. 17, 19 de agosto de 1932.

37. "Zoo ging het met een school in San Francisco, arch. Richard J. Neutra", en *De 8 en Opbouw*, n. 19, 16 de septiembre de 1932, pp. 198-199.

SCIENZA E ARTE DELL'ARCHITETTURA: DUE RIVISTE NELL'INDIA DI NEHRU

Maristella Casciato

Il processo di decolonizzazione del sub-continente indiano, la cui origine porta ufficialmente la data del 15 agosto 1947, si era preparato lungo un arco di tempo di quasi mezzo secolo attraverso un susseguirsi di avvenimenti che avevano via via dato voce a un'élite di intellettuali e uomini politici, i cui due nomi più noti, almeno per quanto riguarda la storia dell'India indipendente, sono certamente quelli del Mahatma Gandhi e del Primo Ministro Nehru¹.

Il sipario che in quel giorno di metà agosto si aprì a New Delhi, si era sollevato il giorno prima a Karachi in Pakistan –ossia la ‘terra dei puri’–, il nome del nuovo stato originato dalla suddivisione, su base religiosa, dei territori del Raj britannico. Dall'una come dall'altra il processo di decolonizzazione si presentava complesso², tanto nella governance delle suddivisioni e degli attriti interni a ciascuno stato, quanto nel controllo delle aree di confine, dove la guerra scoppiata quasi immediatamente, continua ancora oggi ad essere oggetto di preoccupazione internazionale.

Guardando alla parte indiana il teatro della decolonizzazione si presentava gestito da un gruppo di attori, per la gran parte educati in Inghilterra, fortemente motivati a legittimare il processo di modernizzazione della loro nazione attraverso una posizione di “*modern Indianness*”, ossia attraverso modalità che potessero fare dell'India uno stato moderno senza per questo occidentalizzarsi.

L'immagine dell'India –o meglio della ‘Madre India’ come la definì Nehru nel testo che può di ogni altro segnò il corso del nazionalismo indiano all'epoca dell'indipendenza, quel *Discovery of India*, scritto nel 1944 durante cinque mesi di prigionia e pubblicato due anni dopo– si andò costruendo attraverso una doppia storia, quella della colonia britannica che si erodeva via via che, in un sofisticato processo di *Enlightenment*, emergeva la nazione indipendente.

Questo processo che per anni è stato letto in chiave di evoluzione delle relazioni fra colonizzati e colonizzatori, è stato sottoposto a una revisione storico-critica fondata sull'analisi della nascita dei modelli culturali e politici che hanno prodotto la genealogia della “*colonial modernity*” indiana, da cui è emersa la posizione del pensiero post-coloniale contemporaneo. Il passaggio che ha portato il moderno stato indiano a essere espressione dell'essenza stessa della nazione è stato analizzato con strumenti maturi da Partha Chatterjee

1. Nella *longue durée* della storia britannica in India è importante ricordare che l'Indian National Congress, ancora oggi il maggiore partito politico indiano, laico e di ispirazione social-democratica liberista, fu fondato a Bombay nel lontano 1885.
2. *Crossing Boundaries*, a cura di Geeti Sen, Orient Longman, Hyderabad 1997. La *partition* in due stati, arrivata al momento dell'indipendenza, produsse un'immediata rottura politica, ma a livello più profondo comportò la frantumazione di una civilizzazione millenaria.

già a metà degli anni Ottanta del secolo scorso in un testo che prendeva le mosse dal saggio di Carlo Marx, *British Rule in India* (1853). Il lavoro di questo storico, in particolare il suo *A Possible India. Essays in Political Criticism* (1998,) ha gettato le basi per una critica della storiografia tradizionale e rinnovato il discorso postcoloniale, che ha prodotto, ad esempio, un testo brillante come quello di Gyan Prakash, *Another History. Science and the Imagination of Modern India* (1999)³.

Nello scenario carico di conflitti e di contraddizioni in cui si assistette alla nascita dello stato moderno irruppe, nell'arco di un decennio, due riviste di arte, architettura, design, scienza, letteratura, che erano il prodotto di una storia intellettuale tesa a creare una forma ibrida di conoscenza, in cui le idee occidentali si associavano alla presa di coscienza del significato delle forme di vita e di sapere locali.

MARG apparve con il suo primo numero nell'ottobre del 1946. Era stata fondata da Mulk Raj Anand (1905-2004), che la diresse fino alla sua morte.

DESIGN entrò in scena nel 1957. Al suo timone era Patwant Singh (1925-2009).

Il decennio che divide queste due riviste vide consolidarsi la politica del Primo Ministro Nehru tesa a trasformare l'India rurale in un moderno stato urbano. Al cuore della vicenda della decolonizzazione si situava la volontà di ricostruire una geografia del sub-continente declinando modernizzazione e collasso dell'imperialismo come motori della nascita della nazione moderna. Il modernismo di cui Nehru si fece portavoce, si articolava nelle due dimensioni, quella etica e quella esistenziale-umanitaria, un modo di dare risposta alle esigenze del tempo presente e costruire una civilizzazione alternativa, una "indigenized modernity" come ha scritto Gyan Prakash.

Nel caso di *MARG* la personalità del suo fondatore acquista una particolare rilevanza, perché espressione di un'India laica, in cui scienza e razionalismo divennero strumenti per dare voce a una modernità che era al tempo stesso prodotto della cultura indigena, quanto di quella occidentale.

Mulk Raj Anand era nato a Peshawar (oggi in Pakistan), nell'area del tanto conteso Punjab, nel 1905 e aveva studiato a Amritsar, la città santa del Sikhismo. Partito per l'Inghilterra per compiere studi superiori di filosofia, nel 1929 aveva ottenuto il dottorato con una tesi su *Bertrand Russell and the English Empiricists*. I suoi interessi lo avevano legato agli intellettuali del Bloomsbury Group e lo avevano portato spesso a Ginevra, dove aveva insegnato per la Scuola di Cooperazione intellettuale della Società delle Nazioni.

La sua carriera letteraria ebbe inizio nel 1935 con la pubblicazione del romanzo *Untouchable*, in cui narra della tragedia nata dall'incontro fra i due protagonisti, appartenenti a caste diverse. Uscito in inglese, scritto con una prosa che conservava tutta la ricchezza e la vivacità delle lingue Hindi e Punjabi, il libro, introdotto da E. M. Forster, gli valse l'appellativo del Dickens indiano⁴. Combattente volontario durante la guerra civile in Spagna, lavorò negli anni della Seconda Guerra Mondiale come sceneggiatore per la BBC. Intanto non aveva abbandonato la sua passione di narratore; pubblicò ancora numerosi romanzi prima di rientrare in India nel 1946, quando il

3. Sulla quarta di copertina Chatterjee scrive del libro di Prakash: "... [l'autore] affronta il tema della disseminazione della scienza nell'India coloniale non come la storiografia convenzionale avrebbe fatto, ossia come la soppressione graduale dell'arretratezza e della superstizione, e la diffusione di un universale illuminismo, ma come un caso di crescita ibrida".

4. Circa la sua scelta di scrivere nella lingua dei colonizzatori piuttosto che nella sua lingua natale, Mulk Raj Anand così rispondeva nel corso di un'intervista concessa a Amarjit Chandan nel 1982: "Q. Why did you choose to write in an acquired language? A. At that time there were no publishers and the books written about India, certainly by me, were banned and there was no way by which even one could express oneself in Punjabi to the people who were around us in the Indian national movement. Also Punjabi was not used in courts under British rule, instead Urdu and English were used. Even Puran Singh started writing in English first. He was the writer of the Punjab in English language before me if you like. Bhai Vir Singh was a different case. He belonged to the elitist Sikhs' Singh Sabha movement and was the source of the whole movement. He did not express the sentiments of the Punjab but of the Sikhs only. I owe to Puran Singh much more than I owe to Vir Singh. The question of language is bound with our national history".

movimento per l'indipendenza si era ormai radicato nel paese. In quello stesso anno fondò *MARG*, una rivista per la quale aveva fissato due obiettivi: creare una piattaforma pubblica in grado di dare una storia a oggetti, luoghi, idee in modo che questi potessero continuare a fiorire anche dopo la fine del colonialismo; incoraggiare la conoscenza del patrimonio culturale indiano (e più in generale asiatico), dando voce alle espressioni della memoria collettiva e regionale attraverso un processo di conoscenza che attraversava tutta la nazione.

MARG. A Magazine of Architecture and Art, rivista trimestrale, vide raccogliersi a Bombay intorno al suo fondatore una redazione di intellettuali molto motivati, provenienti da discipline e nazioni diverse e lontane. Due sorelle nate in una ricca famiglia di Ceylon, molto in vista nel campo delle arti, Anil e Minnette De Silva, ne furono le muse ispiratrici.

Anil fu nominata assistente del direttore e si occupava della grafica, mentre Minnette, che studiava architettura presso l'Architectural Association a Londra, divenne uno dei redattori di architettura. Dalle parole di Minnette emergono le origini e i valori della rivista. Così scriveva nella sua autobiografia:

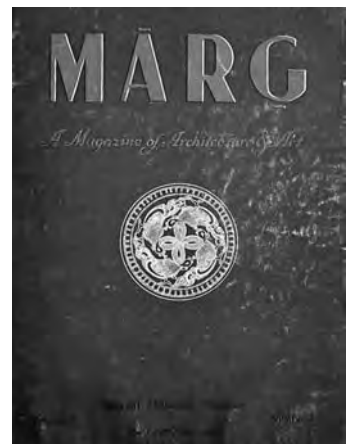
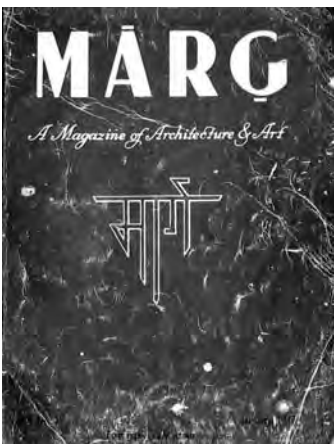
“Mi era stato chiesto di preparare un numero sull'architettura per una rivista di moda. Si discuteva molto del futuro dell'architettura e ci erano giunte notizie del pensiero di Le Corbusier espresso nel volume *Towards a New Architecture* [riferimento alla traduzione inglese uscita nel 1927], dove egli aveva dichiarato ‘L'architettura non è uno stile come la moda di un cappello da donna’; conoscevamo MARS (*Modern Architecture Research Society*) e la loro ricerca di una espressione contemporanea in architettura [si tratta dello straordinario think tank fondato nel 1933 da Morton Shand, Wells Coates, Maxwell Fry e F.R.S. Yorke]; sapevamo della fondazione dei CIAM, che avevano riunito gli architetti progressisti dei paesi occidentali”.

MARG (Modern Architectural Research Group) nasceva così, in un clima di entusiasmo, mutuando il suo nome proprio dal gruppo di architettura inglese, ma allo stesso tempo si riappropriava dell'antico Sanscrito, in cui *marg* significa “la strada da seguire” (*pathway*=il sentiero), un presagio più che promettente.

A fianco di Mulk Raj Anand lavoravano dunque Anil De Silva e Karl J. Khandalawalla, *art adviser*, e una redazione molto articolata formata, per citare alcuni nomi, da: Otto Koenigsberger (tedesco, emigrato in India nel 1939, architetto capo dello stato di Mysore); M.J. P. Mistry, J.P.J. Billimoria, Andrew Boyd, e Percy Marshall, architetti come Minnette; Herman Goetz, storico dell'arte asiatica e John Irwin, curatore della sezione indiana del Victoria and Albert Museum a Londra; Rudy Van Leyden, un imprenditore viennese che sosteneva l'artigianato e l'arte indiana; Bishnu Dey, celebre narratore e poeta bengalese, esponente della generazione post-Tagore, profondamente influenzato dal pensiero marxista.

Rivista indipendente, *MARG* ebbe un ruolo pionieristico, di avanguardia, nel catalizzare lo sviluppo di un dibattito pubblico sul ruolo dell'educazione artistica, dell'urbanistica e dell'architettura, del patrimonio culturale indiano. Pubblicò numeri sulla fotografia, sull'archeologia, sul folklore, sui grandi maestri dell'architettura occidentale, con celebri fascicoli dedicati a Le Corbusier e a Frank Lloyd Wright, sulla danza, sul cinema, sulla letteratura e la

5. Minnette De Silva, *The Life-Work of an Asia Woman Architect*, stampato in Sri Lanka 1998.



poesia, sul piano e le architetture di Chandigarh e ancora molto altro. Fu decisamente il terreno più fertile per nutrire quel concetto di *planning & dreaming*, che si era fatto sempre più incisivo dopo il 1947⁶.

Quando *DESIGN* apparve nel 1957, preceduto dalla pubblicazione, nei quattro anni precedenti di *The Indian Builder*, lo spazio per presentare i prodotti del design e dell'architettura indiani era già molto più recettivo. Anche il suo fondatore era un personaggio mediatico, scrittore certo, ma anche assai noto come commentatore radiofonico e televisivo.

Patwant Singh, rampollo di una famiglia Sikh, era nato a New Delhi nel 1925. Ben prima di dedicarsi a una brillante carriera di scrittore e editore, aveva lavorato nel mondo delle costruzioni, derivandone quell'interesse per l'architettura come pratica del costruire che si ritrova nelle due riviste di cui fu l'animatore. Il suo primo libro *India and the Future of Asia* uscì nel 1967 aveva come sfondo gli anni tormentati della guerra con la Cina, così come temi politici erano al centro di *The Struggle for Power in Asia* del 1971. Fu solo dopo il 1984 che cominciò a occuparsi di temi collegati alla cultura e alla storia degli eroi Sikh; un interesse che negli anni successivi si esprime in un numero rilevante di pubblicazioni.

DESIGN fu una rivista di architettura con una matrice multidisciplinare, che diversamente da *MARG* era per molti versi l'altra faccia della personalità di Patwant Singh, un visionario indipendente, allo stesso tempo un manager pragmatico, un uomo capace di tracciare, con energia, un cammino.

Anche in questo caso l'*editorial board* serve a farci percepire come l'India, a dieci anni dall'indipendenza, fosse una nazione pronta a ricoprire un ruolo di leader nel continente asiatico; allo stesso tempo, la presenza di alcuni nomi dà la misura di quanto cosmopolita fosse la sua cultura. Sigfried Giedion accanto a Neutra, Breuer e Gropius, ma anche le giovani generazioni degli architetti indiani: A. P. Kanvinde, che aveva studiato a GSD proprio con il fondatore del Bauhaus, e Pilo Mody, uno dei collaboratori più accreditati dell'Architects' Office a Chandigarh. Isamu Noguchi e Gio Ponti erano certamente i corrispondenti che costituivano il riferimento più internazionale e qualificato per il mondo del prodotto di design.

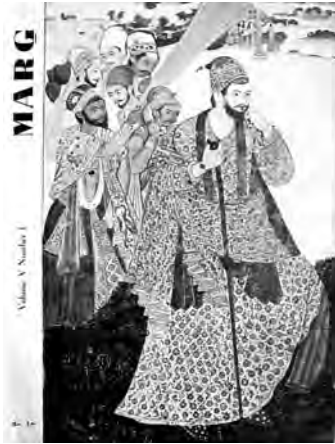
La rivista non ebbe un'uscita regolare; i numeri erano sovente monografici. Le copertine presentano una grafica astratta, con colori forti, che permettono un'associazione diretta con l'esperienza della tipografia Bauhaus. Alcuni fascicoli, a mo' di esempio, meritano di essere citati per l'incisività delle posizioni espresse o per i temi trattati: vol. 4, n. 11, Novembre 1960, *Three Structures by Buckminster Fuller*; vol. 5, n. 1, Gennaio 1961, dedicato alla lezione di Chandigarh, *What about the lessons learnt from Chandigarh? 3 Points of View*; vol. 6, n. 1, Gennaio 1962 sulla Indian Industries Fair del 1961⁷.

In chiusura, riprendo alcune frasi dal primo editoriale di *MARG*, che riassumono con efficacia quell'elan vitale, che costruì la storia intellettuale dell'India moderna:

"...planning does not mean what it is superficially supposed to mean, a mechanised, regimented life. On the contrary planning is like dreaming... And in that sense economic and

6. In allegato una selezione di copertine e articoli da *MARG*.

7. In allegato una selezione di copertine e articoli da *DESIGN*.



political planning becomes an essential ancillary to the planning of villages, towns and cities, the centers of human culture, where men and women congregate in a small or large communities, to live the good life... There is, therefore, no time to lose. We have to be up and doing. We have literally and metaphorically to build a new India. And, as architects of this new India... we must refine our creative energy in such a way that we achieve a true synthesis between the lasting values of our past heritage and the finest impulses of the new modern civilization which has been growing up around us⁷⁸.

8. *Planning Et Dreaming*, editoriale, *MARG*, vol. 1, n. 1, Ottobre 1946.

EL DESENLACE DE UNA CULTURA AUTÁRQUICA EN LA PRENSA NACIONAL E INTERNACIONAL: HACIA LA IX TRIENAL EN MILÁN Y LA I BIENAL HISPANOAMERICANA EN MADRID, 1951

Antonio Pizza

En el año 1946, una de las pocas publicaciones existentes en el campo de la arquitectura durante el régimen franquista empezaba con unas significativas palabras de Franco, el dictador autoproclamado “jefe del movimiento”, totalmente desprovisto de una ideología política verosímil (Fig. 1): “Un siglo de dejar hacer, un siglo de no ordenación y de abandono, un siglo de anarquía, de dejar todo a su propio esfuerzo, de no marchar todos en una dirección, agotaron a nuestra España, estropearon nuestras ciudades, destruyeron nuestros monumentos...”¹.

Al tiempo que se atribuyen al pasado reciente desorden, pérdida de valores y perversiones civiles, se anuncia que el Nuevo Orden instaurado deberá necesariamente imponer un enfoque unitario de salvación a todas las manifestaciones de la vida asociativa y de la cultura. En efecto, el discurso político que se articula en la posguerra a partir de un proyecto de claro restablecimiento de principios reaccionarios –destinados a estructurar formas distintas de convivencia–, junto con la negación del carácter clasista del capitalismo económico, se caracterizaba por la adhesión ideológica al moralismo católico y la fundación del mito de la *unidad*. La sociedad era diseñada como un cuerpo compacto y armónico, organizado de forma piramidal, libre de conflictos peligrosos y en el que se afianzaba otro mito constitutivo: el de la nación española.

Este Nuevo Estado debía encarnar los principios expansionistas y reproductores de un “Imperio”, aunque nunca quedaría claro lo que en realidad se ocultaba bajo dicho eslogan publicitario. De hecho resulta difícil comprender a qué se refería exactamente esta idea imperial, ampliamente publicitada en la época. Y todavía menos explícita y tangible será la relación que dicha idea de estado pretendía establecer con el arte delegado a representarla. Al respecto, uno de los pocos textos aclaratorios de las intenciones políticas del régimen, fue el fundamental *Arte y Estado*, publicado ya en el año 1935 por Ernesto Giménez Caballero (Fig. 2).

En este libro, después de un feroz alegato contra la arquitectura moderna, acusada de ser “nómada y materialista”, se plasma una asociación conceptual grávida de consecuencias; la que, según Giménez Caballero, debe establecerse indisolublemente entre “Estado” y “Arquitectura”:

“Toda resurrección de lo ‘estatal’ en la historia significa un resucitamiento de ‘lo arquitectónico’. Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura. Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado. Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo –genio de Roma, jerárquico, ordenador– ha llegado al mundo”².



Fig. 1. Cartel de propaganda de la dictadura, 1939; colección Carlos Velasco.

Fig. 2. Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Gráfica Universal, Madrid, 1935.

1. "Palabras de S.E. el Jefe del Estado a la Comisión de Arquitectos", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n. 1, Madrid 1946, p. 3.
2. GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Arte y Estado*, 1935, p. 72.

Fig. 3. Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera et al., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1559-1584.



A partir de estos presupuestos el arte como “suprema arma de combate” se transforma directamente en *propaganda*, instrumento ideológico de difusión de determinados valores y convicciones. De manera casi profética asistimos a la instauración de un sistema de pensamiento que legitima las iniciativas del poder invocando una concepción autoritaria del estado, con la propuesta inicial de un modelo que tendrá un éxito apabullante en la arquitectura oficial del franquismo: el Escorial³ (Fig. 3).

Si el Escorial es interpretado como una especie de entelequia del poder monárquico español, la identificación entre arte y estado conducirá inexorablemente a la definición de un *estilo* unitario, proceso de decantación de una serie de códigos lingüísticos facilitadores de los procesos de reconocimiento e identificación con las ideas y valores portantes del sistema político. Sin embargo, estas conjunciones serán objeto de escasa elaboración en términos teóricos, dando además únicamente frutos aislados en el terreno estrictamente constructivo.

Entre los raros intentos de determinar el campo semántico de la deseable “estilización” de los presupuestos ideológicos encontramos, ya en la posguerra (1943), el texto de Diego de Reina *Ensayo sobre las directrices de un estilo imperial*. En esta ocasión, el “estilo” es significado más por lo que no tiene que ser que por lo que no podría no ser; lo que permite apuntar una identificación fugaz son las duras recriminaciones contra el enemigo, más que un posible esbozo de signos de identidad⁴. Y tras el imaginable ataque contra todo lo que inspira la arquitectura internacional moderna, en la alusión a las características denotativas se emplean simplemente una serie de atributos genéricos: “proporción armónica”, “perfecto equilibrio entre el espíritu y la materia”, “serena ponderación”.

La máxima concreción histórica de estas virtualidades se halla –según Diego de Reina– en tres edificios españoles, que se proponen como modelos inspiradores para el presente: El Real Monasterio del Escorial, el Alcázar de Toledo y el Ayuntamiento de Madrid, a los que se añade “la producción de dos maestros como Ventura Rodríguez y Villanueva”, reafirmando la vigencia de un neoclasicismo español “pleno de aciertos, de sabor nacional y de templado rigorismo canónico.” En definitiva, se trata de prefigurar para esa arquitectura investida de miras institucionales, un neoclasicismo de líneas rectas y paramentos planos, regulado por órdenes compositivos respetuosos de ejes jerárquicos y organizaciones simétricas, ennoblecido por el uso de materiales preciosos.

3. GIMENÉZ CABALLERO, E., *op.cit.*, p. 236; p. 239: “El Escorial no es un tratado, no es un ensayo filológico, sino un resultado: un estado que fue, mientras ese estado se sintió estante, sostenido en vilo por una plenitud de plenitud. (...) El Escorial era un Estado. Era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado, y el supremo estado de nuestro pueblo, de nuestro genio.”

4. “Solo es anticristiano y antiespañol el racionalismo frío, la negación de lo superfluo, el menosprecio de la belleza, lo engendrado por aquel lema de sinagoga ‘función contra forma y confort contra lujo’, postulado que es menosprecio del espíritu al repudiar la belleza, sofisma matemático al suponer confortable una habitación mínima, polifacética, con muebles inamovibles, con un espacio mínimo entre ellos.” Diego de Reina, *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, ejemplar mecanografiado, Madrid 1943, p. 4.



De hecho escasean los proyectos elaborados durante el franquismo que respondan a los requisitos deseados de una representatividad elocuente. Por supuesto el conocido episodio del Valle de los Caídos (Pedro Muguruza y Diego Méndez, 1942-1959)–, el Ministerio del Aire (Luis Gutiérrez Soto, 1940-1951), el “Sueño Arquitectónico para una arquitectura nacional” (Luis Moya, 1936-1939); o, en cierto sentido, las Universidades Laborales de Gijón y Zamora (Luis Moya et al.; 1946-1956, 1947-53), podrían constituir ejemplos válidos pero casi únicos que reflejan la aspiración a dar cuerpo a un *estilo* franquista (Fig. 4).

Tal vez sea el propio Ministerio del Aire el ejemplo más promocionado; el hecho es que su mismo autor, al final de esta experiencia proyectual, durante una charla pública en el marco de la I Biental Hispanoamericana (1951), se refería con estos términos a sus atribuciones *estilísticas* (Fig. 5):

“Primero: cuando me encargaron el proyecto sólo se sabía que iba a ser un edificio del Estado. Segundo: lo que he creado no es un simple Ministerio, sino una urbanización de la Moncloa. (...) Y, desde luego, pese a las cuatro torres, mi preocupación ha sido que no se pareciera a El Escorial.’ Y añadió más bajo: ‘Aunque se parece’. (...) ‘¿Le parece bien, señor Gutiérrez Soto, llenar España de Escoriales pequeños?’ ‘Si esos Escoriales están bellamente proporcionados, mejor es llenarla así que de otro modo’”⁵⁵.

Es una argumentación falaz, que puede resumirse en la correspondencia presunta entre “clásico” y “español”, a propósito de la cual, ya en 1948 Miguel Fisac, alertando sobre el carácter capcioso de tales referentes, dirá (Fig. 6):

“¿Donde está lo clásico en estas obras? Vemos con tristeza que está –que quiere estar– en esas pilastras, y cornisas, y frontones rotos o sin romper, en esas bolas y en esos pináculos; en fin, en todo aquello que se ha *pegado* allí, venga o no a cuento. (...) ¿Qué es la arquitectura española? No voy a intentar definirla, ni creo, por otra parte, que sea algo tan concreto que quepa en una definición. Si tiene algo de común denominador puede ser esa reiteración de enfoque de problemas análogos a lo largo de nuestra Historia. Algo, en fin, que no se puede definir con un edificio”⁵⁶.

En cualquier caso, para el mundo arquitectónico local “1949”, sin duda constituye una fecha nodal: desde el 10 al 18 de mayo se desarrolla la “V Asamblea Nacional de Arquitectura” (entre Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia) durante la cual, además de la exposición de arquitectura que permitirá a Gio Ponti conocer la casa Garriga-Nogués de Coderch y Valls, se darán una serie de importantes conferencias en las que participará de manera muy activa el propio Ponti:



Figs. 4 y 5. Luis Gutiérrez Soto, Ministerio del Aire, Madrid, 1940-1951.

Fig. 6. FISAC, M., “Lo clásico y lo español”, *Revista Nacional de Arquitectura* n. 78, VI, 1948.

5. CALVO HERNANDO, M., “Nuevas indiscreciones sobre la Biental. Vázquez Díaz, Gutiérrez Soto y José Caballero contestaron muy nerviosos, a preguntas bastante inquietantes”, *Pueblo*, Madrid, 1-12-1951, citado en M. Cabañas Bravo, *Política Artística del franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1996; pp. 617-618.

6. FISAC, M., “Lo clásico y lo español”, *Revista Nacional de Arquitectura* n. 78, Madrid 1948, pp. 197-198.



Fig. 7. SARTORIS, A., "Las fuentes de la nueva arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura*, nn. 11-12, 1-2 trim., 1950.

Fig. 8. SARTORIS, A., "La nueva arquitectura rural", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 96, XII, 1949.

Fig. 9. Pág. dcha: "A proposito della 'casa dell'uomo'", *Domus*, n. 250, IX, 1950.

Fig. 10. Pág. dcha: PONTI, G., "Dalla Spagna", *Domus*, n. 240, XI, 1949.



"Nuestro mundo se va mecanizando demasiado y esto es peligroso. Vamos a tener fe en el espíritu latino. Los arquitectos españoles podéis traer una noble aportación a la arquitectura moderna sin necesidad de seguir el estilo que impera en el mundo. (...) Encuentro entre vosotros incertidumbre y tuteos. Desechad eso, si me permitís el consejo: haced tranquila, serena y honradamente la arquitectura que salga de vosotros mismos".

Debemos añadir que poco antes, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona, habían tenido lugar algunas conferencias de gran importancia para el ambiente de la época; nos interesa señalar sobre todo aquellas a cargo de Alberto Sartoris, en las que se proponía una revisión de la arquitectura moderna, despojándola de cualquier connotación incómoda, tanto en sentido temporal como político, habida cuenta de los tiempos *peligrosos* por la dictadura imperante: "...la arquitectura moderna ha existido siempre (...) Se puede probar muy fácilmente que el concepto racional y funcional del arte de la construcción es tan viejo como el mundo y apareció en las costas del Mediterráneo"⁷ (Fig. 7).

En esta revisión básica de los principios de entreguerras, sostenida por el más importante publicista europeo de la modernidad, adquieren relevancia el respeto por las potencialidades ambientales del sitio, la referencia al uso proyectual del *genius loci*, la defensa de un ponderado regionalismo, tomando partido, finalmente, por una cautelosa normalización de los componentes edilicios y no por el culto a la prefabricación que, en el mecanismo estandarizado de la producción, anularía cualquier especificidad de la contribución individual.

En su resumen, que sugería una aproximación entre construcción popular y arquitectura moderna, Sartoris, además de citar obras contemporáneas de Antonio de Moragas, Carlos de Miguel y Coderch-Valls, llegaba incluso a ofrecer concretas indicaciones operativas; se habla del (Fig. 8):

"...abandono de las viejas ideas y de la adopción, también por parte de la arquitectura rural, de los más nobles y modernos métodos constructivos; de los tabiques corredezidos a los tejados a una sola agua, de los pisos de hormigón armado al empleo del hierro y del vitrocemento, de las puertas abatibles horizontalmente con apertura y cierre magnético a las ventanas metálicas o de hormigón armado, de los pavimentos de goma y corcho a las numerosas obras de acabado, para las cuales se vienen usando las aleaciones metálicas de níquel o de aluminio"⁸.

7. "El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea", *Revista Nacional de Arquitectura* n. 90, Madrid 1949, p. 260.

8. SARTORIS, A., "Las fuentes de la nueva arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura* nn. 11-12, Barcelona 1950, p. 40.

9. SARTORIS, A., "La nueva arquitectura rural", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 96, Diciembre de 1949, pp. 515-516. Algo más tarde Sartoris ratificaría, también en una cabecera española, sus convicciones a este respecto: "[La arquitectura funcional] vuelve a las orillas del mediterráneo, al mar de Ulises, a buscar ese espíritu que ha conocido las horas largas de sus inicios, de sus primeras realidades y de sus primeras aventuras. Allí, en las orillas del Mar de la Cultura, encuentra ese espíritu fértil, que le presta de nuevo energía para caminar a través de sus propias experiencias. Sí; la arquitectura moderna, como antaño la clásica, propende hacia los temas mediterráneos, a quienes debe sus conquistas.", SARTORIS, A., "Ir y venir de la arquitectura moderna", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 146, febrero 1954; p. 11.

En efecto, se trata de *detalles* constructivos industrializados; justamente lo que podía ser visto como manifestación de la inexorable des-humanización de la cultura contemporánea:

“Hay diversas maneras de deshumanizar en arquitectura. (...) Esta posibilidad existe al surgir nuevos materiales y técnicas constructivas. Por ejemplo, un voladizo de hormigón o un muro de cristal. Otro procedimiento, el más lógico, y que podemos llamar *geometrización*, consistirá en aplicar sobre las formas arquitectónicas actuales el método de abstracción o supresión de características o cualidades vitales”¹⁰.

Es, éste último, un motivo recurrente en las revistas españolas de la época, en el mismo momento en el que Gio Ponti, casi como “respuesta”, publicaba en *Domus* la vivienda de Coderch en San Gervasio, presentándola con el título programático de “A propósito de la ‘casa del hombre’”¹¹ (Fig. 9).

Había, por otro lado, quien creía posible huir de la alienación moderna reivindicando la *hispanidad* de ciertos materiales, aparentemente ajenos a las corrientes internacionales; tal como sostuvo Luis Felipe Vivanco, caldeando una recuperación de “la realidad española del ladrillo”, sin renegar de los logros del ‘funcionalismo’, y apostando más bien por una especie de conciliadora ‘tercera vía’: “Los funcionalistas saben muy bien que la época en que vivimos les pide la humanización de la Arquitectura. (...) ¿Es posible hoy día, una renovación formal ‘ladrillista’? (...) Poniendo un ladrillo sobre otro podemos, también, hacer buena Arquitectura”¹².

En todo caso, por lo que atañe a Coderch, la incipiente amistad con Ponti desempeñará un papel decisivo en su biografía profesional¹³; y aunque Coderch ya era lector de *Domus* (a partir del año 1937 los números de la revista se encuentran con cierta regularidad en su estudio), el nuevo vínculo con su director robustece una fundamental comunión de intereses y posiciones disciplinares.

Justo después de la V Asamblea, un Ponti simétricamente entusiasta, por un lado, de la arquitectura ibicenca, y por otro, de las obras realizadas por el estudio Coderch-Valls, publica en las páginas de *Domus* un amplio reportaje titulado “Dalla Spagna”, introduciendo por la imagen de una iglesia de Ibiza seguidas por varias páginas dedicadas a “Due ville” y al complejo de “Las Forcas” en Sitges (Fig. 10):

“Mientras que en las arquitecturas recientes no encontré casi nada de conceptualmente moderno, hallé en cambio en la arquitectura antigua unas sorprendentes sugerencias de pureza para nuestro trabajo y coincidencias también sorprendentes con el gusto moderno. Observemos por ejemplo esta iglesia ibicenca ... [...] Qué difícil nos resulta a nosotros, los arquitectos, conseguir un resultado de la pureza que muestran estas ‘arquitecturas sin arquitecto’, que campesinos y marineros edificaron con feliz inconsciencia. Ibiza es una lección cautivadora para todo el mundo y un apoyo para los jóvenes españoles que aspiran a una expresión pura de nuestra arquitectura, y cuya obra me ha parecido todavía algo perdida entre demasiadas construcciones recientes de puro carácter comercial corriente”¹⁴.

El proyecto cultural de Ponti –estrenado en el lejano 1928, con la fundación de *Domus*¹⁵–, se articulaba en torno al reconocimiento de una filosofía doméstica de nuevo cuño, tendente a redescubrir en la casa el lugar de celebración, y de prolífica confluencia simbólica, de un conjunto de valores religiosos, éticos y sociales. Favorecido por la mediación del “mediterraneísmo”, Coderch sintonizará inmediatamente con estas premisas, convirtiéndose en activo colaborador de sus empresas editoriales¹⁶.



10. RODRÍGUEZ AVIAL, M., “Arquitectura moderna y deshumanización del arte”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Vol. V, 1º trim. 1951, p. 12.

11. “A propósito della ‘casa dell’uomo’”, *Domus* n.250, Milán, Septiembre 1950, pp. 17-20.

12. VIVANCO, L. F., “Funcionalismo y ladrillismo”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 119, Madrid, Noviembre de 1951, pp. 38 y 45.

13. En una carta enviada por Coderch a Ponti el 21-6-1949, leemos: “Vôtre visite en Espagne, vos conférences et vos opinions nous ont fait, à tous les Architectes, un bien immense”. Archivo Coderch, ETSAV.

14. G. Ponti, “Dalla Spagna”, *Domus* 240, Milano 1949, p. 1. Una vez publicadas en *Domus*, se desencadena el interés internacional hacia las obras de Coderch y Valls: *Edilizia Moderna, L’Architecture d’Aujourd’hui, Wie Wonen Wij, Werk* muestran su deseo de publicar la obra de los dos españoles, a menudo por la mediación del mismo 15. La experiencia de la primera *Domus* durará hasta 1940; en 1941 Ponti fundará *Lo Stile*, volviendo a *Domus* en 1947, después de un breve paréntesis bajo la dirección de Ernesto Nathan Rogers. El objetivo de la revista en manos de Ponti consistirá sustancialmente en la defensa denodada de una cultura del hábitat de carácter atemporal que debía confrontarse, sin embargo, con las evoluciones internacionales de la disciplina y con los fenómenos emergentes debidos al crecimiento económico de los años cincuenta.

16. A una carta enviada por Ponti (8-5-1950), en la que se le pregunta “êtes vous si gentil d’accepter d’être un des correspondants de *Domus* pour l’Espagne”, podemos asociar la inmediata respuesta de Coderch (17-5-1950): “Je suis très content d’accepter d’être un des correspondants de *Domus* pour l’Espagne”. (Archivo Coderch, ETSAV) De hecho, gracias a Coderch, en las páginas de la *Domus* de los años cincuenta, además de los muchos proyectos del estudio, veremos aparecer un buen número de producciones españolas. En los mismos años, se consolidará también su relación con *L’Architecture d’Aujourd’hui*.



Fig. 11. PONÇ, J., "Animal, paraigua i mà", 1948.

Fig. 12. CIRLOT, J. E., *El arte de Gaudí*, Ed. Omega, Barcelona, 1950.

En el verano de 1950, gracias a la fundamental mediación de Ponti, miembro influyente del consejo de administración y del comité ejecutivo de la Trienal de Milán, se plantea para Coderch la posibilidad de revestir el papel de comisario en la participación española a la IX edición de esta importante manifestación internacional (mayo-septiembre de 1951). El reglamento general de esta institución italiana, cuyo cometido estribaba en mostrar las formas de la nueva expresividad artística, con particular propensión a la valorización de las posibles relaciones creativas entre las diversas artes, señalaba: "...sólo se admitirán obras de inspiración moderna, de efectiva originalidad y ejecución ejemplar. Quedan excluidas copias y falsificaciones, así como los productos que no se ajusten a los usos y gustos modernos"¹⁷.

El primer guión de la participación española, perfilado por Coderch en una carta a F. Prieto Moreno –Director General de Arquitectura en el Ministerio de la Gobernación– de finales de 1950, preveía el siguiente esquema expositivo:

"La participación española consistiría en objetos de artesanía y decoración coincidentes con el gusto moderno (cerámica, vidrio, tejidos, hierro, alfombras, muebles, etc.), pintura decorativa, escultura y arquitectura moderna, así como algunas piezas de museo y reproducciones y fotografías de las pinturas rupestres de Altamira, de casas de Extremadura, Ibiza, etc. de los trabajos de Gaudí, pintura románica, etc"¹⁸.

De hecho, el encargo de la Trienal pondrá directamente en relación a Coderch con el ambiente artístico barcelonés de finales de los cuarenta, en el que se estaban apreciando importantes fermentos innovadores. 1948, por ejemplo, fue tanto el año de la aparición del primer número de la revista *Dau al Set* como el del primer "Salón de octubre" en las Galerías Layetanas (en donde se expondrán Cuixart y Tàpies), o de la primera exposición de Picasso después de la Guerra Civil.

Hacia el final de la década, la difusión generalizada, en los cenáculos modernos, de un lenguaje mágico surrealista (Fig. 11) (evidente en las obras de Modest Cuixart, Joan Ponç, Josep Guinovart y Antoni Tàpies, en un lapso de tiempo que va de 1948 a 1951)¹⁹ se carga de explícitos tintes contestatarios con respecto al sistema dominante que encontraba en las distintas formas de "realismo" las modalidades reproductivas de su identidad artística. En palabras de uno de sus protagonistas, Arnau Puig:

"Como va quedando bien patente el punto de concentración de seis voluntades, que significó la publicación de *Algol* y *Dau al Set*, fue el de que se impusiera un nuevo lenguaje, al margen de lo establecido. Ayudó a ello la opción decidida, consciente o no, del surrealismo que nos liberaba de los convencionalismos establecidos"²⁰.

Y serán estos también años de un compartido "retorno" a Gaudí, interpretado a la luz de las nuevas instancias arquitectónicas que aspiran a ampliar las rigideces lingüísticas del estilo internacional²¹ (Fig. 12).

Era asimismo perceptible en las iniciativas de la época la voluntad de trazar un regreso a los orígenes, de restablecer un inicio incontaminado, un primitivismo, en fin, que inspiró muchas manifestaciones artísticas de la actualidad española en este final de los años cuarenta. Basta sólo pensar en la importante fundación en Santander de la "Escuela de Altamira" en 1948, a cargo de Mathias Goeritz, quien organizó ya en 1949, con Ángel Ferrant y Rafael Santos Torroella, un primer congreso internacional en Santillana del Mar, en

17. *Nona Triennale di Milano, regolamento generale*, Milano 1950. El opúsculo consultado es el recibido por Coderch –ahora depositado en el archivo–, que subraya con énfasis todo el párrafo citado y, sobre todo, la expresión "gusto moderno". 18. Carta de J. A. Coderch del 6-11-1950 depositada en el Archivo Coderch, ETSAV.

19. Como apunta LCirlot: "Una de las notas más características en la pintura de Tàpies durante 1951 es la importancia de las líneas o ejes oblicuos que, junto con los efectos luminicos, fragmentan en determinadas ocasiones la superficie de los lienzos. Tan sólo un año después comienza el procedimiento basado en el realce de la textura de la obra a invadir el terreno dominado hasta el momento por la figuración mágicista." CIRLOT, L., *El grupo 'Dau al Set'*, Cátedra, Madrid 1986, p. 36. De hecho, Tàpies a partir de la exposición en la sala Caralt de Barcelona (octubre de 1951) se alejará del grupo de "Dau al Set" siguiendo un camino artístico mucho más personal y solitario. La revista *Dau al Set*, seguirá de todos modos publicándose hasta 1956, sobre todo por iniciativa de Joan Josep Tharrats.

20. PUIG, A., *Dau al Set, una filosofía de la existencia*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona 2003, p. 111. 21. Podemos recordar algunos títulos: SOSTRES, J. M., "Sentimiento y simbolismo del espacio", *Proyectos y Materiales*, Nueva York, sept-oct 1949; CIRLOT, J. E., *El arte de Gaudí*, Ediciones Omega, Barcelona 1950; DE MORAGAS, A., "Gaudí o la arquitectura teológica", *Mundo Hispánico*, Oct-nov.1951-. Naturalmente este interés gaudiniano tuvo su momento culminante en 1952, con la celebración del centenario de su nacimiento. Véase "Conmemoración del centenario de Gaudí", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Vol. VII, marzo 1953, Madrid, p. 33.

el que participaron personajes de la talla de Sebastiá Gasch, Alberto Sartoris, y Eduardo Westerdahl.

Si, por un lado, es probable que la agudeza de Coderch logre reflejar en la ideación de la participación española las inquietudes artísticas que aleteaban en el ambiente, es por otro indiscutible el asesoramiento decisivo de Santos Torroella, una de las figuras centrales de los movimientos barceloneses empeñados en una renovación capaz de conectar las peripecias del arte local con los anhelos de vanguardia (Fig. 13). Una entrevista con el autor, de hace unos cuantos años, nos permite reconstruir con cierta verosimilitud las circunstancias de tal colaboración:

“Un día me telefonó un señor a quien apenas conocía. (...) Me explicó que le habían nombrado comisario de la IX Trienal de Milán y que el tema de aquel año era ‘Las tradiciones populares desde el arte antiguo en las artes decorativas, el arte popular y la artesanía en relación con las corrientes de vanguardia’. Me comentó también que él no conocía mucho el tema del arte, que sabía montar un pabellón y dar a conocer a artistas como Gaudí, pero que necesitaba el resto: la cerámica, el hierro, el arte antiguo junto al arte de vanguardia, a Miró y a Picasso. Me dijo que se sentía un poco perdido y me invitaba a participar como asesor. Yo no sabía qué tenía que hacer, cuál era su idea. Él me explicó que pediría dinero al Ministerio para que, por mi cuenta, viajase para localizar objetos de arte popular que tuvieran interés y que fueran susceptibles de relacionarse con la vanguardia. Y, efectivamente, Maite, mi esposa, y yo hicimos un viaje por Castilla y León, por Extremadura, por Andalucía... fuimos por los pueblos y encontramos lo que me pidió”²².

En el pequeño pabellón de aproximadamente 70 metros cuadrados, diseñado por Coderch mediante el signo inicialmente extensivo de un elemento ameboideo, que pronto se retomará exclusivamente en la mesa sobre la cual se apoyan los diversos objetos, asistimos a un auténtico ensayo evocativo: una especie de ejercicio sintético, destinado a exhibir la quintaesencia de la “modernidad” española, tal como la entendía nuestro arquitecto (Figs. 14, 15).

A lo largo de la pared de la izquierda, una estructura de persianas Llambí, como surrealista sinécdoque (el detalle por el conjunto), *contiene* un arriesgado montaje entre fotografías de la arquitectura menor ibicenca e imágenes con detalles gaudinianos, obra de Joaquín Gomis; en la pared del fondo, encontramos colgadas, en la zona verde, una pintura románica de escuela catalana y, en la roja, la talla medieval en madera de una virgen, a cuyos pies se alinean sombreros de uso en las fiestas populares del salamantino; en la pared de paja de la derecha, reconocemos “Muchachas” de Ángel Ferrant y una “Composición” de Joan Miró, intercalados entre una serie de ménsulas de vidrio con cerámicas de Antoni Cumella, un vaso de vidrio de Santiago Padrós, muchos *xiulets* mallorquines, mayólicas populares, platos decorados, figuras de yeso y cerámica de Josep Llorens Artigas; sobre el zócalo, moldurado “orgánicamente”, entre porrones, mantillas y diversos testimonios de artesanía española, vemos “Maternidad” de Jorge Oteiza, una “Mujer” de Ángel Ferrant, una “Vaca” y una “Mujer” de Eudald Serra, aguafuertes de Guinovart para las ediciones de todas las obras de García Lorca –en curso de publicación en las Ediciones Cobarco–, “El beso” de Eudald Serra.

Finalmente, sobre la pared del corredor, frente a la sala, encontramos diversos objetos artesanales y productos de orfebrería de Jaume Mercadé,



Fig. 13. Los Coderch y los Santos-Torroella en la IX Trienal de Milán, 1951.

Figs. 14 y 15. Vistas del Pabellón Español en la IX Trienal de Milán, 1951.

22. VIDAL OLIVERAS, J., “El tiempo del arte. Conversación con Santos Torroella”, *Kalías. Revista de Arte*, n. 17-18, IVAM, Valencia, 1997, p. 105.

Figs. 16 y 17. Carta de José Antonio Coderch a Rafael Santos Torroella, 30-3-1951, Archivo Santos Torroella.



mientras en el centro del pabellón campea una mesa de madera con seis sillas de enea, de factura Llambert.

Aunque en una *mezcla* ideológica con fines atemperantes, en este amplio muestrario aparecen bien representados artistas “de vanguardia” y, en primer lugar, Joan Miró; si bien, en este caso, los anhelos artísticos revolucionarios del mismo podían resultar matizados, de cara a la opinión pública, por una intensa atención hacia las tradiciones populares.

Una valoración positiva de Miró que en todo caso procedía básicamente de las mismas instituciones franquistas, tal como revela una carta de Coderch a Santos Torroella donde se citan las intenciones de J. M. Legendio, director general de Relaciones Culturales (Figs. 16, 17): “(Legendio) demostró muchísimo interés en organizar al tiempo una exposición cultural de las obras de Miró en algún palacio de categoría, si no podía ser en el mismo Ministerio de Asuntos Exteriores”²³.

Ponti, por su parte, no desaprovechará ninguna oportunidad para ensalzar la instalación de Coderch y Santos Torroella en la IX Trienal, concretando de forma detallada los posibles parámetros activos para una auténtica seducción hacia el patrimonio artístico y arquitectónico de España:

“España tiene una forma propia de ser presente en el arte y la cultura moderna: nada de escuelas, nada de teorías, nada de polémicas, nada de movimientos y sin embargo Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris, García Lorca son españoles. En la arquitectura moderna tampoco hay programas, ni vanguardia teórica y sin embargo la pureza arquitectónica más esencial ya se encuentra en las anónimas y seculares construcciones populares de Ibiza; y Gaudí, el arquitecto más extraordinario del último siglo es español. Podríamos afirmar que en España el arte es aristocrático y popular, no democrático: la suya es una aristocracia de temperamentos no educados sino surgidos como un milagro directamente de un terreno popular anónimo, prodigiosamente potente de inventiva y poesía. (...) Esta es la España que el arquitecto Coderch quiso presentar en la Trienal”²⁴.

De manera significativa acompañará este artículo, junto con las imágenes fotográficas del pabellón, una doble columna de vistas arquitectónicas en las que se exhibe el “paralelismo entre la arquitectura popular y la arquitectura moderna española”.

23. Carta de Coderch a Santos Torroella, 30-3-1951 (Archivo Santos Torroella, Barcelona). Citado en: VIDAL OLIVERAS, J., “Más allá de la escritura: la promoción cultural en Rafael Santos Torroella”, AA. VV., *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2003, p. 111.
24. “Spagna”, *Domus*, n. 260, Milán, julio-agosto 1951, pp. 22-26. Encontraremos análogas consideraciones elogiosas, no exentes de “sorpresa”, en otras cabeceras internacionales: véase VALSECCHI, M., “Giro d’orizzonte alla T9”, *Edilizia Moderna*, n. 47, Milán, diciembre 1951, p. 58. Por otro lado, en el ámbito local, O. Bohigas reprochará a los instaladores haber citado entre los arquitectos únicamente a Gaudí: “Es grave que no se haya encontrado un solo arquitecto post-gaudiniano capaz de soportar la vecindad de las representaciones extranjeras.” BOHIGAS, O., “9 comentarios a la 9ª Triennale di Milano”, *Cuadernos de Arquitectura*, nn. 15-16, diciembre de 1952-enero de 1953, p. 50.

Hay otra revista italiana que, dedicando amplios espacios al pabellón español, insiste en los valores de la tradición constructiva: se trata de *Spazio*, dirigida por Luigi Moretti. En el número 5 (1951), en el resumen redactado por Agnoldomenico Pica sobre la experiencia milanesa, encontramos estas referencias:

“Es en este filón post racionalista que –en nuestra opinión– se injertan las experiencias arquitectónicas más interesantes, diversas y vigorosas de la Trienal (...); quisiéramos destacar la belleza llamativa de la sala española de Coderch, que logró reducir en un orden seguro elementos de una concitación cromática y plástica realmente conturbadora”²⁵.

Cabe además destacar –en el mismo número de la revista *Spazio*– la presencia de un largo artículo monográfico, abundantemente ilustrado con las fotos de Ibiza utilizadas en el montaje del pabellón, firmado por el mismo Luigi Moretti bajo el título: “Tradizione muraria a Ibiza”. Esta aportación enfatiza la comparación propuesta por Coderch entre arquitectura gaudiniana y la popular ibicenca, cual signo del “actualísimo latido” de ambas; pero no por proponer “lo mismo”, sino porqué las dos series icónicas contrapuestas se alimentarían de una substancial complementariedad:

“Las dos arquitecturas son los polos extremos, enlazados por un sinfin de pasos continuos, por una misma tendencia al alejamiento y a la renuncia (...); renuncia en Gaudí a la casuística móvil de la naturaleza y refugio en los poseídos movimientos del espíritu, mientras que en la otra arquitectura se produce el abandono de la casuística intelectual y espiritual reducida a unos pocos elementos convertidos –por reiteraciones tradicionales– en volúmenes, como si fueran objetos del mundo natural (...). En otras palabras una arquitectura rechaza lo que la otra asume. Es ésta la ley de las auténticas arquitecturas de todos los lugares según sean fruto del individuo o de la comunidad”²⁶.

En cualquier caso, la oportunidad expositiva de la Trienal constituyó un episodio absolutamente decisivo para las interrelaciones entre España y el mundo; por primera vez el arte español se mostraba oficialmente al exterior con rasgos tendencialmente modernos, consiguiendo un éxito importante. Y también para Coderch se trató de un paso decisivo para la consolidación de su imagen pública así como de sus conexiones con la arquitectura europea²⁷.

Por otro lado, la presentación de esta peculiar España causó una grata sorpresa en los asistentes, recibiendo un gran número de elogios y de premios como el Gran Premio a Coderch por la instalación del stand, el diploma de honor para las fotografías de Gomis, el diploma de honor a Oteiza²⁸ y a Miró, la medalla de oro a la Escultura para Ferrant, la medalla de oro a la Cerámica para Cumella, etc.

Fue pues muy apreciado el reportaje fotográfico de Joaquim Gomis, ratificación de una perseguida poesía objetual, según una aptitud y una técnica que llevó a Prat a acuñar un neologismo: “fotoscop”; indicando dicho término la intención de “mirar la luz” o, más bien, lo que la luz revela de los aspectos más inéditos y anómalos de las cosas mismas: una pasión investigadora por los desechos, lo trivial, lo etnográfico, volcada a escarbar en la tierra, en el espíritu del lugar retratado²⁹ (Fig. 18).

1951, además de ser el año de la participación en la IX Trienal y de la fundación del Grupo R, será para Coderch también el de la adhesión a la “I Bienal Hispanoamericana”, (12 de Octubre de 1951-febrero de 1952 en Madrid; sucesiva exposición antológica, sin arquitectura, en Barcelona: marzo-abril de



Fig. 18. Montaje fotográfico de Joaquim Gomis en el Pabellón Español; IX Trienal de Milán, 1951.

25. PICA, A., “Propositi e forme della 9ª Triennale”, *Spazio*, n. 5, Roma, 1951, pp. 91-92. Cabe destacar que también O.Bohigas, en un artículo publicado posteriormente, se referirá al intenso cromatismo del pabellón: “...la gracia decorativa de la instalación, en la que sobresale una valiente policromía que, desgraciadamente y a pesar de todos los tópicos, ha estado demasiado ausente de la arquitectura española de estos últimos tiempos.” BOHIGAS, O., “9 comentarios...”, *cit.*, p. 50.

26. MORETTI, L., “Tradizione muraria a Ibiza”, *Spazio* n. 5, Roma, 1951, pp. 35-36.

27. Por un lado, tuvo ocasión de conocer propuestas, situaciones y personajes que resultarán centrales en la prosecución de su carrera; recordemos, por ejemplo, el pabellón suizo, con la presencia de Alfred Roth y de Max Bill, el pabellón holandés en el cual fue presentada una sugerente reseña de la arquitectura del “Nieuwe Bouwen” y de la producción artística e industrial ligada a ella –comisariada por Jan Rietveld y Aldo Van Eyck–, las exposiciones “Architettura misura dell'uomo”, a cargo de Rogers, Gregotti y Stoppino, y “Urbanistica”, con Giovanni Astengo, pero también la “Mostra dell'architettura spontanea”, un catálogo sinóptico de la arquitectura italiana popular y sin autor, que se proponía “contribuir a la búsqueda de nuevos valores que la arquitectura moderna lleva a cabo hoy para reconstituir un ambiente vital para los hombres.” *Nona Triennale di Milano - Catalogo*, Milán 1951, p. 90. (Archivo de la Trienal, Milán).

28. “Últimamente he sido seleccionado para la Trienal de Milán, junto con Ferrant, Serra y Ferrera, y al primero y a mí nos ha destacado la crítica extranjera. Primera vez que en un certamen internacional de este tipo España es mirada con respeto, porque hasta ahora solo habíamos cosechado fracasos, no porque los españoles no seamos artistas, sino por una desacertada orientación que hacía enviar al exterior, no lo más nuevo, sino lo más pasadista y atrofiado de nuestro arte.” J. Oteiza citado en CABAÑAS BRAVO, M., *op.cit.*, p. 180.

29. Y que, en todo caso, fue objeto de esta explicación pública: “Fotoscop o secuencia de fotografías colocadas en el mismo orden que determina la sugestión plástica del edificio, según un ritmo riguroso en la distribución de los temas, la dosificación de las distancias, entre el gran plano general y el primer plano próximo, los escorzos y la relación entre términos distintos, lo mismo que en el *découpage* de un film.” *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí*, Omega, Barcelona, 1952; el texto aparece en la solapa interior de la sobrecubierta del libro.



Fig. 19. 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo, Madrid, 12 de Octubre de 1951; archivo E. Granell.

1952) la primera de una serie de iniciativas destinadas a reforzar los vínculos con los países de ultramar (Fig. 19).

Con tales empresas culturales, se comienza a reconocer en los países de las ex-colonias uno de los canales preferentes para establecer una nueva política “internacional”, en una fase histórica en la que la voluntad del régimen se orienta claramente hacia una superación de la precedente coyuntura *autárquica*, que había impedido al país beneficiarse de las importantes ayudas americanas del Plan Marshall, destinadas a recuperar, o mejor a “colonizar”, las desastreadas economías y los respectivos mercados de la posguerra europea.

Nos encontramos, pues, en un momento de relativa suavización del aislamiento internacional del régimen franquista: Francia había reabierto las fronteras en 1948; hacia finales de 1950 la Asamblea General de la ONU revocaba la resolución de 1946, que aconsejaba el retiro de los embajadores acreditados en Madrid, comenzando así a perfilarse el ingreso progresivo de España en este organismo, logrado en 1955. En la reestructuración ministerial de julio de 1951, por otro lado, el nombramiento de ministros más liberales en el terreno económico constituía el signo discreto de una actitud más abierta y conciliadora en el campo cultural, mientras, al mismo tiempo, se asiste a la simbólica acreditación en Madrid de los embajadores inglés y norteamericano. Es también el momento de la subida al poder de sectores del Opus Dei, que privilegiarán una cultura de mercado, con una defensa del individualismo más extremado, basada en la ética del trabajo y la libre iniciativa.

El “Instituto de Cultura Hispánica” (ICH), fundado en el mes de diciembre de 1945 y basado más en representantes del catolicismo que del falangismo, se convirtió de hecho en el motor de difusión más poderoso de la cultura española de la época, facilitando la adhesión a sus iniciativas de un amplio círculo de intelectuales y artistas en búsqueda de un acercamiento no tanto a la “comunidad cultural de la Hispanidad”, cuanto al estado norteamericano, usando la cultura en general como eficaz canal diplomático. “La estrategia del ICH triunfó. España pasó a ser escenario de exposiciones del más moderno arte norteamericano, el expresionismo abstracto; España pasó a exportar sus jóvenes artistas informalistas a famosas bienales”³⁰.

Era el reconocimiento definitivo de que el arte (también el *moderno*) no podía dañar los intereses del régimen; al contrario, servía para crear una impresión superficial de liberalidad cultural, propulsora de acercamientos diplomáticos enfocados a un filoamericanismo que también se reflejaba, con total evidencia, en la propaganda de este período:

“Si en los primeros años cuarenta los nombres publicitarios por excelencia habían sido Imperio, Triunfo o Invicto, ahora serán La Americana, América, Manhattan, Washington, etc. Madrid y otras ciudades se llenaron de cafeterías con nombres de estados de la Unión –California, Nebraska, Nevada...–, servidas por camareras y donde se podía comer en la barra un ‘plato combinado’”³¹.

Terreno propicio para que se decante, por parte de las instituciones oficiales, una mayor propensión al *informalismo* más que al *surrealismo*; respecto a este último movimiento, demasiado contaminado por los legados de las vanguardias históricas y por su compromiso político, el primero resultaba ser “nuevo”, “español”, de tendencia humanista y cristiana, además de declarada-

30. MARZO, J. L., *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010, p. 47.

31. AA. VV., *Posguerra: Publicidad y Propaganda [1939-1959]*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p. 241.



Fig. 20. José Antonio Coderch, Manuel Valls, Casa Garriga-Nogués, Sitges 1947.

mente receptivo frente a los acontecimientos artísticos contemporáneos estadounidenses, precisando al mismo tiempo especificidades *nacionales*.

Una cultura artística, por tanto, explícitamente interpretada como *instrumentum regni*, que lleva a un crítico en línea con el régimen – Luis Felipe Vivanco³²– a elogiar sin titubeos a un artista declaradamente antifranquista como Antoni Tàpies (por su “autenticidad” y “universalidad”), mientras que Luis González Robles, autentico hacedor de la política artística del momento, leía en el mismo autor: “...una actitud ética ante la vida y una visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española”³³.

Probablemente se trataba también de una confirmación de la durante largo tiempo deseada “tercera vía”, promovida por críticos como Enrique Azcoaga o Enrique Lafuente Ferrari, que apostaban por una salida autóctona de los extremos contrapuestos de un realismo provinciano y de las subversivas vanguardias internacionales.

Entre los materiales proyectuales que se exhibieron en ocasión de la I Bienal (un panorama de la arquitectura española contemporánea absolutamente heterogéneo y ecléctico) estarán la casa Garriga-Nogués y el campo de deportes de Sitges de Coderch y Valls; un bloque de viviendas en Madrid de Alejandro de la Sota y Ricardo Abaurre, pero también –por ejemplo– el Edificio para el Alto Estado Mayor y Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto, diversas obras “dinámicas” y “aerodinámicas” de Casto Fernández Shaw, o el proyecto de monumento a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún³⁴ (Fig. 20). En el texto de presentación de la sección arquitectónica, redactado para el catálogo por José Camón Aznar se afirma: “Aquí se enfrentan dos concepciones: la de una repetición de formas garantizadas por su nobleza y por la pátina de la Historia y la de una fidelidad al futuro que ha de manejar unos materiales y unos espacios que desde ahora ya podemos presentar”³⁵.

Se analizan distintos proyectos presentes en la exposición, pero sin mencionar ni los presentados por Coderch y Valls, ni el bloque de viviendas de de la Sota y Abaurre, que mereció, en cambio, este comentario de Miguel Fisac:

32. Autor que se había estrenado en la crítica artística en 1940, invitando a todo el mundo “...al qué y no sólo al cómo de cada obra de arte. Este es el paso que no tendrá más remedio que dar todo el que –joven y creador en este momento histórico de España– sienta su vocación artística desde la unidad y la altura de su espíritu.” VIVANCO, L. F., “El arte humano”, *Escorial*, cuaderno I, noviembre 1940, p. 150. Y, hablando de su condescendida admiración por el Tàpies visto en la I Bienal: “Es lo más fuerte plásticamente después de Miró. (...) Ahora ya tenemos un nuevo pintor universal. Auténtico. (...) Hace mucho tiempo que no me proporcionaba la pintura una emoción tan fuerte.” VIVANCO, L. F., *Diario*, 1946-1975, Taurus, Madrid, 1983, pp. 101-102.

33. BORJA, M., “Conversaciones con Antoni Tàpies”, *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 203.

34. Estaba prevista en la convocatoria de la I Bienal la concesión de dos premios de arquitectura (uno para el concurso de la catedral) que, sin embargo, no fueron asignados, provocando un gran malestar en el ambiente profesional de la época, que veía así no satisfechas las expectativas de que el certamen pudiera servir para sancionar algún tipo de tendencia arquitectónica legítima: “El magnífico esfuerzo de la Bienal Hispanoamericana hizo concebir fundadas esperanzas a los arquitectos españoles e hispanoamericanos, convocados expresamente al Certamen. Después... Patente es la injusticia cometida luego con la Arquitectura a la hora del fallo.” “La Bienal y sus enseñanzas”, *Cortijos y rascacielos* 67-68, Madrid, 1951, p.1. Véase también el conjunto de comentarios presentes en la intervención colectiva “Opiniones sobre la Bienal”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. VI, Madrid, 1952, pp. 26-31.

35. CAMÓN AZNAR, J., “Arquitectura a la Bienal”, *I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo*, Madrid, 12 de octubre de 1951, p. 193.

“En contraposición a la grandilocuencia, la aportación modesta de una casa de vecinos, de Sota y Abaurre, por ejemplo, es el camino sin afectación de nuestra arquitectura”³⁶.

La casa Garriga Nogués de Coderch y Valls, por otro lado, había sido de alguna forma el punto de arranque de la recuperación de la arquitectura española, en ocasión de la exposición de 1949, a los ojos de la publicística internacional: leída como una forma *original* de interpretar la dialéctica entre tradición y modernidad parecía indicar un camino compartible, ajeno por un lado a los academicismos reaccionarios y original, por el otro, en su dejar vislumbrar un recorrido disciplinario consciente de su propia historia e interactivo con las peculiaridades del lugar.

Sin embargo pasará bastante inobservada en la I Bienal, confusa entre una acumulación de arquitecturas extremadamente distintas y a menudo anacrónicas; quien en cambio alertó sobre su valor fue el mismo de la Sota, en un artículo dedicado a la I Bienal Hispanoamericana, acompañado de croquis autógrafos de algunas de las obras expuestas:

“Coderch y Valls aman la sencillez del campesino y del pescador en sus obras; aman esta sencillez y penetran en ella sabiendo encontrar todo lo profundo que encierran. Somos algunos los que creemos en este camino, el de la cal y del barro, tal vez mucho más que en otros más leídos y estudiados; este candor y limpieza de formas nos llena de felicidad”³⁷.

36. FISAC, M., en "Opiniones sobre la Bienal", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. VI, Madrid, 1952, p. 31.

37. DE LA SOTA, A., "I Bienal Hispanoamericana", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. VI, febrero 1952, Madrid, p. 18. La respuesta de Coderch no se hace esperar (25-3-1952): "No sabes cuanto te agradecemos Manuel y yo tu cariñosa mención de nuestras obras, tan sobadas ya desde luego, expuestas en la Bienal. Leímos tu artículo en un momento de gran pesimismo y te hemos de agradecer realmente que nos levantarás el ánimo cuando más lo necesitábamos."

UNA HISTORIA DE 1962 WERK DESCUBRE A ORTIZ-ECHAGÜE Y ORTIZ-ECHAGÜE LES DESCUBRE ESPAÑA

José Manuel Pozo

Me decía hace unos años un prestigioso arquitecto parisino, ahora ya jubilado, que le había producido cierta conmoción personal, que había afectado a su trabajo, darse cuenta un día de que realmente a lo que más atendía cuando recibía un número nuevo de una revista era comprobar si el número de páginas que dedicaban a sus obras era mayor o menor que el que dedicaban a las de otros colegas.

Lo decía con cierto sonrojo, porque no la consideraba una actitud recomendable, y por eso he pensado que podía servirme como arranque para referirme al caso que quiero considerar, muy alejado de esa actitud, exagerada pero bastante extendida hoy día.

Porque las revistas pueden ser un instrumento docente espléndido cuando son rigurosas y suscitan un uso igualmente riguroso.

Pero una actitud como la apuntada justificaría tal vez la distancia y aun el desprecio o la desconfianza hacia esos medios, como potencial peligro distorsionador de la formación de los arquitectos y de sus clientes, e incluso como amenaza para el ejercicio profesional honesto, por la ausencia de sentido crítico que domina muchos de esos medios, que reducen la difusión de la arquitectura realizada a una cierto género de crónica social, en la que prima la vistosidad de la apariencia sobre la calidad del contenido. De modo que, en la actualidad, en el mundo editorial de la arquitectura es muy raro encontrar una sola línea menos favorable a lo publicado, por dudosa que sea su calidad.

Por eso me gustaría aprovechar la intervención en este foro además de para exponer un caso u objeto de investigación más o menos interesante, también para mostrar a través de él el valor que una revista puede llegar a tener cuando se utiliza adecuadamente como estímulo y acicate para el progreso de la arquitectura y como lugar de encuentro y difusión de aciertos y de corrección de errores.

Aunque por otra parte lo que cierto es que se hizo tan buena arquitectura y está teniendo efectos tan duraderos en el tiempo, que conocer y desvelar sus entresijos es siempre muy interesante; y más aun en momentos de crisis de identidad como el presente, en el que ganan terreno de nuevo y se propugnan muchas arquitecturas huecas y banales que por supuesto pueblan las publicaciones –revista es un término más serio– y amenazan con desbaratar la enseñanza que aquellas espléndidas obras nos transmitieron, regresando a los

formalismos previos a la revolución de la modernidad, con el agravante de la falta de cultura que al menos aquellos solían mostrar.

Y digo esto porque trascendiendo el episodio concreto al que voy a referirme y el interés que pueda suscitar en los investigadores presentes, me gustaría intentar proponer alguna buena idea que resulte provechosa en esta Escuela de Arquitectura y en otras.

Ya que la arquitectura española de aquellos años no fue muy diferente de la de México, Argentina o Chile, sin ir más lejos, donde aun se conservan muchos edificios de entonces de factura similar, con geometrías claras y limpias, perfiles rectos, aspecto general sobrio, industrializado y modular, al tiempo que atento al clima y al lugar, que podríamos calificar genéricamente de racionalismo crítico sirviéndonos de la categorización framptoniana; y sin embargo cincuenta años después la derrota tomada por las arquitecturas de esos países está siendo radicalmente distinta de la observada en España, y en general no muy afortunada, lo cual tiene que ver seguramente con la actitud con la que se construyó entonces y con muchos otros factores que sería muy interesante analizar; como podrían ser el magisterio, esto es la relación maestro-discípulo que se dio en la docencia en España en aquellos años, o el origen tectónico y no formal de la arquitectura, y varios hechos más que concurren, muchos de los cuales han pervivido en el tiempo haciendo que aquel fenómeno aquí no menguara en su eficacia y fuera asumido por las generaciones posteriores que la llevaron a madurez. Mientras que en esos otros países mencionados aquel impulso se ha perdido. Posiblemente por no haber logrado hacer ‘escuela’, agruparse, apoyarse y crear el clima apto para la transmisión a la siguiente generación.

Y lo que voy a exponer se refiere a un episodio que fue importante para lograr eso en España; porque pienso que se puede extraer alguna buena idea provechosa a partir de la gestación y el modo en que se produjo la presentación pública ante Europa y el mundo de la “arquitectura española de los cincuenta”, cosa que sucedió en junio de 1962.

Fue un episodio muy concreto del que podremos extraer enseñanzas útiles, más allá de entretenernos con los detalles de un acontecimiento interesante de nuestra historia, aunque resulten tan atractivos como la personalidad desbordante de sus protagonistas: Bohigas, Ortiz-Echagüe, Fisac, De la Sota..., maestros de nuestros maestros, y artífices del milagro de las obras construidas en el siglo de oro de la arquitectura española, un siglo a caballo entre otros dos del calendario –el XX y el XXI–, del que aún nos quedan algunas décadas para completarlo, y algunas obras o joyas por recibir que están ahora levantándose.

Pues bien, si a comienzos de los cincuenta diversos arquitectos españoles obtuvieron galardones importantes en el extranjero, como bien es sabido, e incluso algunas obras llegaron a encontrar sitio ocasionalmente en publicaciones de arquitectura fuera de España, sin embargo pienso que podemos decir que la presentación en sociedad de la arquitectura española se produjo en la década siguiente, a comienzos de los años sesenta, por obra de César Ortiz-Echagüe, a través de la revista *Werk*, con un efecto definitivo fuera y dentro de España que él mismo ni intuía cuando se ofreció a esa revista como corresponsal en 1961 tras el éxito alcanzado en sus conferencias en Alemania.

Como sabemos Ortiz-Echagüe había tenido ocasión de mostrar su obra en Estados Unidos con ocasión de la recepción del Premio Reynolds en 1957¹ y con eso había puesto sobre aviso al mundo de que en España comenzaban a suceder cosas interesantes; pero tampoco una tormenta hace verano, y el edificio de los Comedores de la Seat se interpretó en general más como una casual ocurrencia, feliz pero casual, que como la proa de un barco que se estaba echando al agua; y de hecho, como vamos a ver, ese edificio no se conoció enseguida en Europa, ni siquiera en la revista ‘culpable’ del Premio; pero en cualquier caso aun debían pasar unos años hasta que Kidder Smith escribiese un tanto asombrado aquello de que “la arquitectura española era una de las más sorprendentes contribuciones europeas del momento”²; e incluso a pesar de una afirmación tan favorable (hecha en 1961), realmente él sólo recogió en su libro siete obras, de cinco equipos de arquitectos españoles distintos; y de ellas dos eran iglesias, que era un tema que se ve que le interesaba mucho³ y distorsionaba tal vez su juicio. Así es que, propiamente, ni siquiera el propio Kidder creía demasiado en lo que por otra parte afirmaba. Y su libro tampoco tuvo un reconocimiento ni difusión excesiva, la verdad.

De modo que a fin de cuentas la noticia que se tuvo de esas pocas obras a finales de aquella década hay que tomarlo como algo puntual y aislado, no relevante dentro del escenario de la crítica de la arquitectura europea y norteamericana.

Al terminar los cincuenta la nueva arquitectura española no era todavía ni conocida ni mucho menos considerada un fenómeno vigoroso, nuevo y generalizado; y, sin embargo, muy poco después pasaría a serlo, y hasta se pondría de moda; e iba a ser gracias a *Werk* e, indirectamente, gracias a la empresa Reynolds y a Ortiz-Echagüe y a su triunfo de unos años antes en Estados Unidos con los Comedores de la Seat, junto a Barbero y De la Joya.

Es claro, visto lo acontecido después, que la arquitectura española estaba llamada a irrumpir en la escena mundial antes o después; iba a suceder en cualquier caso; lo que Ortiz-Echagüe provocó fue una irrupción solemne y descarada, precipitando los acontecimientos y dándoles una forma adecuada, prudente y conjunta que llevó a Burckhardt, director de la revista suiza en aquellos años, al principio distante y frío, a descubrir en ella un “estilo característico sencillo y fuerte, sin pretensiones y sin embargo inconfundible”⁴. Lo cual, en definitiva, suponía reconocer un clima, una actitud de grupo, no establecido pero real, del que surgían los frutos que contemplaba, y en los que se iban a basar su continuidad y la maduración.

A la afirmación de Kidder Smith antes mencionada él añadía el asombro que le producía encontrar esa arquitectura en un país “atrasado y aislado cultural, geográfica y políticamente y con tantas diferencias de clase y tan pobre”⁵; no le sorprendía en cambio que hubiese grandes músicos, escultores o pintores españoles, porque los artistas siempre pueden ir por libre, e incluso se exilian con relativa facilidad y ejercen su arte en cualquier parte; pero lo que no esperaba encontrar es una arquitectura tan desarrollada y acorde con los tiempos en suelo hispano, porque eso ya requiere algo más que la acción de un artista aislado, y porque además chocaba con su prejuicio de considerarnos un país dominado por un gobierno autoritario que se supone que imponía una arquitectura oficial.

1. Vid. POZO MUNICIO, José Manuel, “Viajar con brújula, a propósito de un viaje de García Mercadal y otro de Ortiz-Echagüe”; en AA.VV. *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, T6) Ediciones, Pamplona, mayo 2010, pp. 63-90.

2. KIDDER SMITH, George Everard, *The new architecture in Europe*; Meridian Books, Cleveland, 1961; capítulo “Spain”, pp. 280-290.

3. De todos los países recoge una o varias iglesias o capillas en su *The new architecture in Europe*; y poco después publicaría *The new Churches in Europe* (Rinehart and Winston, Chicago, 1964) y *Neuer Kirchenbau in Europa*, (Teufen : Niggli, 1964).

4. BURCKHARDT, Lucius, Basilea, Carta 2 de mayo de 1962. (Original de la carta en alemán con firma autógrafa; copia en español a mano traducida por César Ortiz-Echagüe y copia dactiloscrita en español) Legado Ortiz-Echagüe; Archivo Histórico de la ETS Arquitectura Universidad de Navarra.

5. KIDDER SMITH, G. E.; *The new architecture in Europe*; op. cit., p. 280.

Como vamos a ver la misma sorpresa y perplejidad de Kidder Smith antes esa arquitectura, por inesperada, afectó a los arquitectos suizos y alemanes, y dio lugar al festejo de presentación en sociedad de los arquitectos españoles y de sus obras; que es lo que fue el número 6/62 de la revista *Werk*; el éxito que obtuvo contribuyó mucho a la consolidación de la arquitectura española naciente y a su fortalecimiento en la década de los sesenta y su pervivencia futura.

ALEMANIA SE FIJA EN ESPAÑA Y WERK LA INMORTALIZA

A raíz del periplo americano de Ortiz-Echagüe y de la divulgación de su obra de los Comedores de la SEAT, el mundo descubrió con asombro que en España podía haber cosas interesantes en arquitectura; y así, sin proponérselo, ese arquitecto pasó a ser el faro hacia el que dirigirán la brújula casi todos los que intentarán ir a buscarlas a través de las supuestamente procelosas y difíciles aguas de la arquitectura española de la época, que se daba por hecho que estaba estancada en la estética más o menos fascista o al menos en la ‘tradición española’, entendiéndolo en un sentido poco definido, y por eso fácilmente utilizable como epíteto o como receloso pretexto para mantenerse alejado.

De hecho, incluso el propio Ortiz-Echagüe en la versión inicial de la primera ‘carta desde España’ que escribió para *Werk* (después publicada de otro modo) se sintió obligado a disculpar a los colegas que tras la guerra civil, “intentaron crear una arquitectura con personalidad nacional propia, inspirada en las edificaciones de la época pretérita de máximo esplendor de la nación”⁶. Pero si este equívoco camino representa un bache muy peligroso del que ha resultado mucho trabajo salir, como seguía diciendo, los mismos arquitectos que lo promovieron reconocieron su error y coincidiendo con la incorporación de España al concierto mundial de naciones, surge al fin un trabajo acertado, serio y actual, con creaciones de auténtico interés y personalidad”⁷.

Estaban haciendo un trabajo serio, que no podía haber surgido de la noche a la mañana, pero que a los ojos del mundo aún pasaba oculto; con imagen micológica muy propia de esta tierra navarra, era como el crecimiento del micelio, que se extiende lentamente bajo la tierra y cuya presencia sólo se percibe cuando, de pronto, al darse las condiciones adecuadas, los hongos brotan y se dejan ver en la superficie, y eso se produce en pocas horas, aunque el micelio que subyace muchas veces lleva siglos de existencia oculta bajo tierra.

Y así sucedió con el número de junio de 1962 de la revista *Werk*, que ofreció al mundo una estupenda floración de magníficos frutos, que tal como se veía desde más allá de los pirineos, surgía aparentemente de repente en medio del bosque oscuro de nuestra arquitectura ‘nacional’.

Y sin embargo, la historia que termina en la preparación de ese número de *Werk* llevaba tiempo gestándose, tanto por lo que hace a su contenido como por lo que se refiere al encadenamiento de acontecimientos que lo hicieron posible, y tienen su origen varios años antes, en 1957, y en un suceso que tiene los mismos protagonistas: la revista *Werk* y Ortiz-Echagüe.

Como es sabido, ese arquitecto se había formado en el colegio alemán de Madrid y su dominio del alemán no sólo le había permitido ser el anfitrión elegido en su momento por las autoridades españolas para acompañar a Neutra

6. ORTIZ-ECHAGÜE, César, “Artículo para la revista *Werk*”, abril 1962; Legado Ortiz-Echagüe; Archivo Histórico de la ETS Arquitectura Universidad de Navarra.

7. ORTIZ-ECHAGÜE, C., *Ibid.*



Fig. 1. Revista *Werk* 3/1957. Portada. Anuncio de la convocatoria del Premio Reynolds. Revista *Werk* 3/1957. 'Chronik', p. 45*.

cuando éste visitó España en 1954, sino que eso le consentía ser lector habitual de revistas alemanas de arquitectura, y en concreto de *Werk*, que se editaba en Zurich; la revista se publicaba en alemán y, como me decía no hace mucho Ortiz-Echagüe, le gustaba mucho porque estaba muy bien documentada y porque además entendía perfectamente su contenido, (cosa que no podía decir del inglés, que no dominaba en absoluto); y *Werk* en aquellos años tenía un contenido muy acertado.

La revista tenía una estructura clara; cada número tenía tres tipos de páginas de contenidos bien diferenciados; primero las que componían el bloque que Burckhardt, su director en 1962, llamaba la parte principal, que iban situadas inmediatamente después del primer bloque de publicidad, y definían un dossier compacto de obras relativas al tema a que se dedicaba cada número: viviendas unifamiliares, hospitales, oficinas,....; estas páginas eran en papel de mayor calidad y satinado, para que la reproducción de los planos y dibujos fuera correcta; el segundo tipo era el de las páginas de publicidad, que tenían dos ubicaciones; unas formaban un bloque importante y continuo dispuesto entre el Sumario y la parte principal, y las demás aparecían saltadas entre las páginas de la última parte de la revista, llamada 'Chronik', que era una parte que tenía mucho texto, letra menor y pocas imágenes y peores, porque el papel en este caso ya no era satinado, e incluso era un poco rugoso. Era una revista por tanto con noticias de dos 'clases sociales'. Hasta el punto de que cada una de las tres secciones: la principal, 'Chronik' y las páginas de publicidad tenía numeración independiente y distinta.

Y esta descripción que puede parecer innecesaria, no lo es en absoluto en relación a lo que veremos después.

Pues bien, cuando Ortiz-Echagüe recibe el número de marzo de 1957, descubre en él, en la sección 'Chronik', una breve reseña de la convocatoria del Premio Reynolds por parte de la AIA americana para edificios realizados en Aluminio⁸. Como él acababa de terminar uno hecho en ese material, decide presentarse y gana el premio, como sabemos. Y eso le hará volver victorioso no sólo a Europa, sino también a *Werk*, y no ya a 'Chronik' sino a las páginas satinadas e importantes.

8. *Werk*, 3/1957; 'Chronik', p. 45*.



Fig. 2. Edificio Mutua Vaudoise de Accidents en Lausanne. Revista *Werk* 3/1957. 'Chronik', pp. 82-87.

Pero antes de continuar con esta historia deseo hacer un breve inciso para apuntar dos detalles de este episodio me parece que a este foro le interesarán mucho.

De una parte, quiero hacer notar que el anuncio aparecía en esas páginas finales de noticias variadas con pocas ilustraciones y con letra pequeña y apretada. De lo cual podemos deducir de entrada que Ortiz-Echagüe estudiaba la revista con detalle. Y esto es interesante si nos fijamos en el resto del contenido de ese número concreto, porque nos dará pistas acerca de cómo llegaron donde llegaron él y sus contemporáneos; y me permito para eso hacer unos apuntes acerca del contenido de ese número marzo de 1957, sin extendernos, pero para ver de qué revista se trataba; el sumario era deslumbrante en su conjunto; en la parte principal destacaban el artículo sobre el edificio de Jean Tschumi en Lausanne, de soberbia factura y del que aparecían detalles constructivos espléndidos, y el del edificio de oficinas Rautatalo de Aalto en Helsinki; eso sólo ya sería mucho, pero no era todo; y en la 'Chronik', junto al anuncio mencionado, aparecía la reseña de la concesión de los premios Olivetti del año 56 en arquitectura y en urbanismo, que habían recaído respectivamente en el Pabellón de Venezuela para la Bienal de Venecia, obra de Carlo Scarpa y en la urbanización en torno a la Iglesia de La Martella (Matera) de Ludovico Quaroni. Concedido por un jurado que evoca momentos estelares de la crítica y la historiografía europea: con Giulio Carlo Argan, Ernesto Rogers y Bruno Zevi entre sus miembros.

Evidentemente poder ser lector de *Werk* era, en aquellos años, un regalo.

Indudablemente si Ortiz-Echagüe y sus contemporáneos se asomaban asiduamente y con detenimiento a este tipo de revistas y manejaban esa información, no se puede seguir diciendo que no estaban enterados de nada, y que la arquitectura que ya entonces estaban luchando por hacer, surgió casi de la nada, o por imitación; o seguir mirando con nostalgia hacia los tímidos barruntos de los "ejercicios de niños aplicados de los años treinta" y seguir reivindicando el exilio de 'los buenos'. O bien pretender encontrar la explicación de nuestra arquitectura de los cincuenta en la imposible reanimación de aquella difunta arquitectura pseudo racionalista de anteguerra.

Lo que faltaban en España indudablemente eran medios, como podemos observar sin salir de ese mismo número de *Werk* de marzo de 1957, en el que aparece abundante publicidad de materiales y medios constructivos que los arquitectos españoles no tenían a su alcance, de lo que resulta paradigmático el anuncio de carpinterías de aluminio que aparece casi al final; Ortiz-Echagüe, que iba a ganar el premio Reynolds con un edificio hecho todo él de aluminio, había tenido en cambio que emplear carpintería de hierro y madera porque la carpintería de aluminio aun no existía en España.

Hecho este inciso, no gratuito en este foro, continuemos.

Sin saberlo Ortiz-Echagüe, aquel número de marzo de 1957 que tenía entre sus manos iba a ser decisivo para él y para toda su generación, y será el causante del contenido de otros números de *Werk* que más de cinco años después harán de escaparate en Europa para la nueva arquitectura española.



Fig. 3. Revista *Werk* 8/1958, portada y página interior con los Comedores de la Seat. Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya.

Avisados por ese anuncio aparecido en *Werk*, Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya se presentaron al Premio Reynolds con el desenlace que ya conocemos. Pero a pesar de ese triunfo, continuaba ignorándose fuera de España lo que sucedía aquí, y apenas se enteraba nadie de lo que nuestros arquitectos estaban haciendo; seguían convencidos probablemente de que aquí todo lo que se hacía eran pequeños escoriales. Y alguno que otro se hizo desde luego.

Tendrá que ser Ortiz-Echagüe el que dé el paso al frente, y acabe escribiendo a *Werk* a comienzos de 1958 diciéndoles que tal vez les interesase publicar el Edificio de los Comedores de la SEAT; en efecto, les interesó y lo publicaron, dedicándole cuatro páginas en la parte principal del número de agosto, incluyendo planos y seis fotografías⁹.

Y esta es la espoleta de la historia que termina con la publicación del número 6/62; pero antes pasarán casi cuatro años, que fueron muy fecundos en España.

Werk era entonces una revista muy importante, y de mucha difusión, sobre todo en centroeuropa; y Ortiz-Echagüe y su 'obrita' publicada en *Werk* atraen la atención de unos y otros, y se le empiezan a abrir puertas, y comienzan a interesarse por él, y él sabrá aprovechar la ocasión. La cosa no era fácil en absoluto, pues las prevenciones acerca de lo que pudiera encontrarse en un país antidemocrático y oscuro, presuntamente fascista, eran grandes en Europa.

Una anécdota de la que es protagonista el propio Ortiz-Echagüe nos dará una pista al respecto: cuenta él que tras la publicación de los Comedores en *Werk*, un arquitecto alemán, Ernst Schwarzer, que era una autoridad allá, le escribió para felicitarle y para decirle que deseaba conocerle; y que iba a viajar a España, y que le agradecería que le acompañase a ver el Valle de los Caídos, nada menos; Ortiz-Echagüe le contestó amablemente que le atendería si venía, pero que allí no le acompañaría porque esa arquitectura se oponía a sus principios, a lo cual Schwarzer respondió entonces, se ve que algo sorprendido, diciéndole que España era "uno de esos países en los que junto a una arquitectura oficial muy tradicional, se hace en ocasiones una arquitectura muy avanzada"¹⁰. Pero a la vez que lo decía escribía a un arquitecto cuya obra le

9. *Werk*, 8/1958, pp. 280-283.

10. SCHWARZER, Ernst, Carta abril 1959; Legado Ortiz-Echagüe, Archivo Histórico de la ETS Arquitectura Universidad de Navarra. Cit. en ORTIZ-ECHAGÜE, César, "Historia de la génesis del número 6/62 de *Werk*", en *Werk 6/62, un retrato de España*, T6 Ediciones, Pamplona 2012, pp. IX-XIX.

Fig. 4. *Binário* 27, portada y página interior 40 anhos.



había atraído por su modernidad, para pedirle ver el Valle de los Caídos. Y es que posiblemente esa era la imagen que él tenía asociada a España, y lo otro –esa arquitectura de Ortiz-Echagüe por ejemplo– representaba para él una divertida excepción de las que no esperaba encontrar muchas.

Pues bien *Werk*, como sabemos, se publicaba en alemán; y pronto Ortiz-Echagüe comienza a recibir invitaciones y atención por parte de los medios profesionales alemanes; el primero fue el profesor Schwarzer, como hemos señalado; después un tal Dunkel, personaje curioso y prestigioso que era profesor en el ETH de Zurich, al que Ortiz-Echagüe había conocido en España unos años antes a través de Fisac¹¹. De esos contactos surgirán enseguida ocasiones de pronunciar conferencias en Alemania, en la medida en que su nombre sonaba y tenía algunos amigos; pero Ortiz-Echagüe, por fortuna, no pensaba en su triunfo y en ir a hablar sólo de sus obras, cosa que hubiera podido hacer perfectamente, porque iba teniendo muchas para enseñar y asombrar.

Por eso cuando se le abrieron las puertas de Alemania él no fue a hablar de él y de sus obras sino de lo que estaba haciendo en España toda su generación.

Y para poder estar preparado para eso fue determinante que la revista *Binário* de Portugal propusiese a Ortiz-Echagüe ser su corresponsal en España, y le pidiese que enviase noticias de lo novedoso que se fuese produciendo. La revista no era gran cosa y su difusión limitada. Ortiz-Echagüe duda, tarda muchos meses en contestar (de enero a octubre de 1960), pero finalmente acepta.

No interesa propiamente hablar ahora de la colaboración de Ortiz-Echagüe en esa revista, que para lo que tratamos no fue relevante, pero es necesario mencionarla por dos cosas. Primero porque esa colaboración le obligará a pedir información a sus colegas para poder ilustrar los artículos que envía, y eso les obliga a su vez a ellos a preparar lo que no tenían; y después, por la experiencia que esa tarea le supondrá para el futuro; ambas cosas fueron importantes para él y ellos de cara a lo que Ortiz-Echagüe haría después en *Werk*.

De hecho su primer trabajo para *Binário* (octubre 1960) se tituló “cuarenta anos de arquitectura espanhola” (cuarenta años de arquitectura española),

11. Según señala él (cfr. ORTIZ-ECHAGÜE, C., “Historia de la génesis del número 6/62 de *Werk*, *Ibid.*)

Fig. 5. *Binário* 31, "Os pequenos congressos."

que fue la falsilla del primer artículo publicado en *Werk*, que se tituló "Dreisig Jahre spanische Architektur" (treinta años de arquitectura española), en el que reutilizó imágenes e ideas del artículo de *Binário* de 1960.

El propio Ortiz-Echagüe al referirse al momento de comenzar a ser corresponsal de *Werk* señalará que:

"para entonces contaba ya en mi estudio con un excelente secretario, Pedro Regueira, con cuya ayuda empecé mis 'ofensivas' para lograr de mis compañeros arquitectos el material necesario para la publicación. (...)

Poco a poco, pero teniendo que repetir la petición en muchas ocasiones, fue llegando el material solicitado en mis cartas. Bastantes respuestas expresaban su pesar por lo desatendido que tenían ese sector. Todos tenían mucho trabajo y lo que yo les pedía no sólo suponía tener que disponer de buenas fotografías, sino también dedicar tiempo para dibujar planos apropiados para la reproducción en una revista"¹².

En *Binário* colaborará poco tiempo, y el contenido de lo que le pedían normalmente no era muy específico. En *Werk* en cambio los envíos serán más sistemáticos, metódicos y meditados.

De sus colaboraciones en *Binário* quiero mencionar la información sobre los Pequeños Congresos¹³, no tanto por el contenido concreto sino por el clima de cambio en España que muestran, que representaba un segundo paso adelante en la búsqueda de nuevos caminos, después de los años de los manifiestos; el de Moya del 50¹⁴, el del Grupo R del 51 y el de la Alhambra, que fue el último (1953), y el más abierto de todos en cuanto a participación y por sus objetivos –porque carecía de orientación prefijada–, y por eso el que mejores resultados dio.

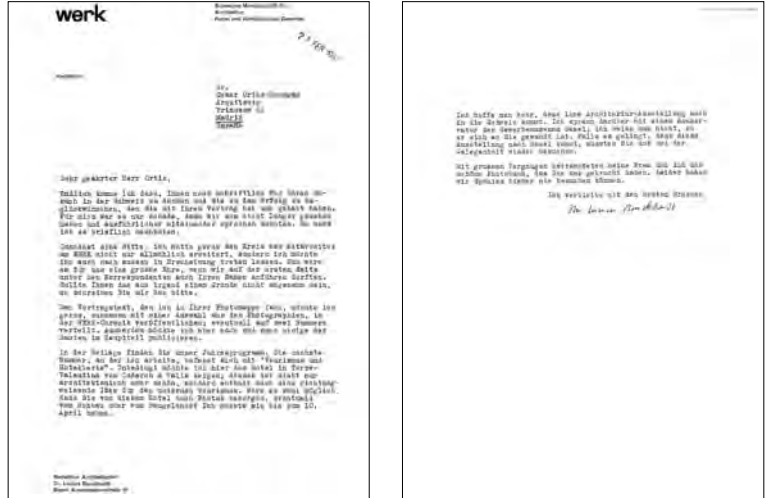
La publicación de los manifiestos y la celebración de los Pequeños Congresos, lo mismo que las sesiones Críticas organizadas por Carlos de Miguel desde la *Revista Nacional de Arquitectura*, revelan una evidente inquietud de los jóvenes por encontrar un camino nuevo para la arquitectura acorde con los nuevos tiempos y la nueva sociedad; y además muestran la necesidad que tenían de sentirse acompañados, apoyados y comprendidos, de hacer grupo, de encontrar otros que piensen lo mismo, y de cotejar impresiones y opiniones.

12. ORTIZ-ECHAGÜE, C., "Historia de la génesis del número 6/62 de *Werk*", *Ibid.*

13. *Binário* n. 25, octubre 1960, pp. 325-330, y *Binário* n. 31, abril 1961, pp. 197-203.

14. MOYA BLANCO; Luis, "Tradicionalistas, funcionalistas y otros" (I), *RNA* n. 102, 1950, pp. 261-69 y "Tradicionalistas, funcionalistas y otros" (II), *RNA* n. 103, 1950, pp. 319-26.

Fig. 6. Carta de Lucius Burckhardt de 27 de febrero de 1962.



Pero todas esas iniciativas seguían teniendo una nota común: sucedían dentro de España y entre españoles; en parte como consecuencia del aislamiento a que había estado sometida España, cuyos efectos aun persistían, y en parte tal vez como resultado de sus propios miedos y dudas, que intentaban resolver entre iguales, porque carecían de cauces fluidos para contrastar los resultados fuera, a campo abierto, allende los pirineos.

El reconocimiento de *Binário* era algo, pero era poco. El espaldarazo verdadero les llegaría a través de *Werk* gracias a Ortiz-Echagüe.

Animado por su trabajo para *Binário*, y cada vez más seguro de la calidad de los edificios que visitaban juntos durante los Pequeños Congresos, y ya medio pertrechado con las imágenes de lo que estaban haciendo sus compañeros de correrías, que les iba pidiendo para sus artículos en *Binário*, Ortiz-Echagüe se envalentona; y en la primavera de 1961 escribe a su amigo Schwarzer diciéndole que en verano irá a pasar unos días con unos amigos en Alemania y que podría llevar diapositivas y antes de volverse a España estaría dispuesto a dar conferencias acerca de la arquitectura que estaban haciendo él y sus amigos, los de los Pequeños Congresos.

Y así comienza su periplo de conferenciante por Alemania: entre 1960 y 62 pronunciará conferencias al menos en Frankfurt, Stuttgart, Munich y Wiesbaden; en algunos casos, como en Munich, acompañadas de exposiciones; y cierra aquel primer ciclo con la de Zurich, en febrero de 1962, la más importante de todas para lo que estamos considerando.

Para entonces Ortiz-Echagüe ya trabajaba para *Werk*¹⁵, ya que, sintiéndose cada vez más seguro de sí, en marzo de 1961 había escrito a la redacción de *Werk* ofreciéndose como corresponsal en España, presentando como aval su trabajo en *Binário* y sobre todo recordándoles que le habían publicado los Comedores en 1958, que debía ser la única obra española publicada hasta entonces.

Y es entonces cuando los acontecimientos se precipitan.

15. HUBER, Benedikt, Carta de 3 de agosto de 1961; proponiéndole ser corresponsal y respuesta de aceptación de Ortiz-Echagüe de 18 de agosto de 1961. "Legado Ortiz-Echagüe"; Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra.

Ortiz-Echagüe pronuncia la conferencia en Zurich el 14 de febrero, con diapositivas. No sé cuantas pudo emplear pero no debieron de ser muchas porque muchos de los arquitectos españoles no disponían de ellas, como muestra la correspondencia que se conserva.

Entre agosto, cuando acepta ser corresponsal y febrero de 1962, *Werk* había cambiado de director; ya no era Benedikt Huber sino Lucius Burckhardt, sociólogo, economista y urbanista que impartía clases en el ETH de Zurich, y que estuvo al frente de la revista hasta 1972; esto es casi todo el tiempo en que Ortiz-Echagüe colaboró con la revista.

La conferencia fue un éxito y Ortiz-Echagüe deja en manos de Burckhardt el dossier fotográfico que había llevado y regresa a España.

Burckhardt estaba indudablemente sorprendido por la conferencia, de modo que escribe enseguida a Ortiz-Echagüe comunicándole que quiere publicar el texto de la conferencia que había pronunciado en Zurich en la sección ‘Chronik’, ilustrada con algunas fotografías de las que había dejado en Zurich; y luego, si acaso, le plantea la posibilidad de ir incluyendo alguno de los edificios mostrados en la parte principal, si encajaba dentro de los temas previstos para cada número en el plan de edición; y para eso Burckhardt le envía adjunto el plan de publicaciones del año. Incluso se adelanta ya y le comenta expresamente que le interesa el Hotel Torre Valentina de Coderch, para incluirlo en el número de junio que iba a ser sobre ‘Turismo y hoteles’; se ve que Ortiz-Echagüe había proyectado diapositivas de la maqueta en su conferencia del 14 de febrero, y que a Burckhardt le gustaron las explicaciones y el concepto del proyecto de Coderch, y debía pensar que estaba construyéndose, porque le dice a Ortiz-Echagüe en su carta que “no sólo es una arquitectura bella, sino que también contiene una idea innovadora para el turista moderno” y que a ver si es posible conseguir fotografías pero que debe ser antes del 10 de abril.

Indudablemente ofrecía una colaboración muy concreta y específica. Y hasta con plazos. Por eso lo sucedido una semana después tiene mayor relieve.

Esta carta no está fechada, pero tiene sello de entrada en el estudio de Ortiz-Echagüe del 27 de febrero¹⁶. Así que probablemente la misiva estaba aún viajando hacia España cuando Burckhardt se reúne con Huber y el resto de la redacción para revisar el material que Ortiz-Echagüe les había dejado; que debía de ser mucho más rico que el que empleó en la proyección de diapositivas de su conferencia, porque entonces se produce un hecho insólito: les sorprende tanto lo que ven que deciden cambiar la programación editorial de la revista para poder dedicar un número monográficamente a la arquitectura de España. Y se ve que, dadas las fechas, tienen prisa, porque la carta que recibe Ortiz-Echagüe comunicándole el cambio de planes está fechada en Zurich el 4 de marzo; lo que quiere decir que entre una y otra carta hubo poco más de una semana de separación, aunque reflejan un abismo en la apreciación.

Burckhardt le dice a Ortiz-Echagüe que han cambiado de opinión y que han decidido dedicar el número de junio completo a España, en vez de al Turismo como estaba previsto¹⁷. El hotel Torre Valentina ya le parece poco y de hecho no lo publicarán¹⁸.

16. Carta 27 de febrero de 1962, Lucius Burckhardt, en “Legado Ortiz-Echagüe”; Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra.

17. Carta 4 de marzo de 1962, Lucius Burckhardt, en “Legado Ortiz-Echagüe”; Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra.

18. Ni en ese número ni en ninguno, aunque como sabemos Ortiz-Echagüe le envía a Burckhardt las fotografías previamente pedidas e incluso, probablemente a petición de Coderch, le sugiere que se publique para ver si al verlo publicado en *Werk* el cliente se anima porque “la construcción no e ha comenzado por temer el propietario que la solución sea demasiado atrevida” (Carta de 12 marzo de 1962 de César Ortiz-Echagüe; “Legado Ortiz-Echagüe”; Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra). Presumo que ese comentario con el que él pensaba forzar la publicación alejaba inevitablemente esa posibilidad al poner en evidencia que ni se había construido ni se iba posiblemente a construir. (n. del autor)



Fig. 7. Torre Valentina. José A. Corrales.

Me parece que este suceso merece una mínima consideración: se trataba de una revista suiza, prestigiosa, rigurosa y muy seria, que el 27 de febrero se mostraba interesada en ir haciendo algún sitio a la arquitectura española, pero sin prisa y de pronto, en menos de una semana, deciden cambiar su plan editorial, e incluso piden garantías de que no se publicará lo mismo en otra revista de lengua alemana.

Claramente habían descubierto algo impensado que les parecía espléndido y querían ser los primeros en darlo a conocer; estaban verdaderamente impresionados, y lo reconocen: “Al contemplar las fotografías, dirá Burckhardt, quedamos los cuatro¹⁹ muy impresionados por el característico estilo, sencillo y fuerte, sin pretensiones y sin embargo inconfundible, que se ha creado en España”. Lo cual les lleva a superar incluso el gran prejuicio que les atenazaba: “Después de haber tenido al principio reparos a la publicación de un número sobre España –ya que una parte de la generación anterior de arquitectos y de los críticos de arte no están dispuestos a olvidar el pasado tan pronto–, la selección que obtuvimos nos convenció plenamente de que podíamos afrontar el número con segura conciencia”²⁰.

Ortiz-Echagüe contesta enseguida a Burckhardt, entusiasmado por el cambio de planes y le manifiesta también su felicidad por haber visto ya su nombre en la primera página de *Werk* como corresponsal. Y después añade: “En mi nombre y en el de mis colegas españoles, le expreso mi agradecimiento por la deferencia que esto supone para nuestros trabajos”²¹.

Un agradecimiento lógico y nada protocolario, porque eso era lo que necesitaban los jóvenes que se reunían en los Pequeños Congresos: obtener el refrendo de Europa, para reafirmarse en el camino emprendido.

El mismo Ortiz-Echagüe sale reforzado. Y se nota enseguida la maduración de su juicio, y que no se siente un extraño en la revista, colado de rondón. Se siente entre colegas. La palmada en la espalda había dado su fruto. Así, en el texto de la ‘Brief aus Spanien’ (carta desde España) de 1964 cuando se refiere al Concurso de 1963 para elegir el Pabellón de España para la

19. Los cuatro eran Huber, Keller, Burckhardt y el delegado de la Editorial.

20. Carta 2 de mayo de 1962, Lucius Burckhardt, en “Legado Ortiz-Echagüe”, Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra.

21. Carta de 12 marzo de 1962 de César Ortiz-Echagüe, “Legado Ortiz-Echagüe”, Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra.

Exposición Universal de Nueva York de 1964 apuntará que “la premura de los plazos de construcción empujó sin duda al jurado a huir de las soluciones experimentales y a decidirse por un proyecto, el del arquitecto Carvajal, de indudable calidad, pero dentro de una línea arquitectónica bastante consagrada”²². Y advierte al lector de que no va a encontrar grandes novedades, ya que “los edificios terminados en 1963 que, en mi opinión, tienen mayor interés siguen siendo, en su mayor parte, obra de los arquitectos ya conocidos por los lectores de *Werk*”²³.

En apenas dos años lo extraordinario empezaba a ser ordinario. Y eso era muy bueno para ellos. De hecho el contenido de la ‘Brief aus Spanien’ de 1964 ya aparece en la sección ‘Chronik’, lo mismo que las sucesivas, hasta 1974. Mientras en la parte principal publicarán alguna obra singular que lo merezca y se adapte al tema correspondiente.

Y por si esto fuera poco beneficio, hemos de considerar también como otra ganancia todo lo que provocó el proceso previo al artículo²⁴; porque se trató de un proceso que duró al menos dos años, desde las primeras colaboraciones en *Binário* en 1960 y las primeras conferencias en Alemania, hasta febrero de 1962; y en ese tiempo Ortiz-Echagüe obligó casi sin querer a los arquitectos de su generación a documentar sus proyectos y a preocuparse de algo que hasta ese momento en España era desconocido y en cierto modo despreciado: la transmisión y divulgación de las buenas ideas. En lo cual él fue por delante, porque de hecho las fotografías de sus obras, retratadas por Catalá-Roca y Pando, sobre todo, son de una calidad envidiable, que no tenían otros en España; como testimonia la carta de Encío, autor junto a Peña Ganchequi de la Torre Vista Alegre en Zarauz, que escribía a Ortiz-Echagüe al recibir el número de *Werk* 6/62: “hemos recibido la revista *Werk* y desde luego está todo muy bien. Nosotros estamos un poco avergonzados, en cuanto nos pedisteis las fotografías mandamos hacerlas, pero no salieron nada bien”²⁵.

Desde luego lo conseguido por Ortiz-Echagüe, casi sin querer, no era poco.

Y además su efecto dura hasta hoy, aunque, como le sucedió al Manifiesto de la Alhambra, y le sucede a la sal en los buenos guisos, su eficacia y su valor se miden a partir de su disolución humilde y discreta, que en este caso se produjo por la desaparición de su artífice de la escena profesional en 1967, cuando cierra el estudio, y de la escena crítica e historiográfica en 1975, cuando deja de ser corresponsal de *Werk* y abandona España.

Pero si no hubiera sido por Ortiz-Echagüe, y su labor en *Werk*, no habría sido fácil abrirse un hueco y ganar en autoridad y confianza en tan poco tiempo. Ya que de entre el grupo que formaban la punta de lanza de la generación, sólo él se manejaba con soltura en alemán; además el tipo de edificios que había hecho para la Seat tenía buena entrada en Suiza; sin Ortiz-Echagüe la arquitectura española en vez de irrumpir de golpe, provocando la sorpresa, la admiración y la atracción, se habría conocido poco a poco, con otros resultados. Y no habría podido posiblemente ser tan fructífero el arranque de la modernidad y tan sólidos los cimientos de la brillantísima arquitectura de los ‘Brillantes Cincuenta’ y tal vez no hubiera oído decir a Gio Ponti que ese siglo en las artes plásticas de Europa era español, *il secolo spagnolo*.



Fig. 8. *Werk* 6/62, portada.

22. “Brief aus Spanien”, ORTIZ ECHAGÜE, C., *Werk* n. 5/64, mayo 1964, *Ibid.*

23. “Brief aus Spanien”, ORTIZ ECHAGÜE, C., *Werk* n. 5/64, mayo 1964, *Ibid.*

24. Que Ortiz Echagüe narra prolíjamente en *Werk* 6/62, *un retrato de España*, op. cit.

25. Carta 10 de julio de 1962 de Juan M. Encío, “Legado Ortiz-Echagüe”, Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSA de la Universidad de Navarra.

“¿Por qué lo dice Gio Ponti? Se preguntaba De la Sota, pues lo dice porque conoce individualidades nuestras y porque intuye”²⁶.

Y esta alusión a las artes plásticas me sirve para terminar estas líneas recordando que en ese número 6/62 de *Werk* a la redacción de la revista le pareció necesario acompañar la información sobre la arquitectura española con sendos artículos amplios sobre las obras y el pensamiento artístico de Chillida y de Tapies.

Da la impresión de que compartían el criterio de Ponti, y con su ocurrencia dieron un apoyo aun mayor a los jóvenes de los Pequeños Congresos y se anticiparon a algo que sucedió unos años después.

Ya que los tres protagonistas principales de la fiesta española de las artes plásticas que terminó siendo aquel número 6/62 de *Werk*, fueron recibidos uno tras otro en la Academia de Artes de Baviera: Chillida, Tapies y Ortiz-Echagüe.

Ya sólo queda Ortiz-Echagüe, y está ahora acompañado por personajes como Zumthor, Libetskin y Botero, entre otros. Gracias a *Werk*.

Una revista puede ser importante, muy importante, pero ha de ser rigurosa. Y entonces no le darán miedo la letra pequeña ni los textos largos.

26. DE LA SOTA, Alejandro, "La arquitectura y nosotros", conferencia en el Colegio Mayor La Estila, Santiago de Compostela, 1955, en Alejandro de la Sota. Escritos, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 142-148. (p. 147).

COMUNICACIONES

LAS REVISTAS Y LA GÉNESIS DE LA ARQUITECTURA MODERNA

AITOR ACILU FERNÁNDEZ

Cortijos y Rascacielos. La vanguardia y retaguardia de la arquitectura

ANDRÉS ANGUITA DÍAZ

Crónicas desde el extranjero. El papel de la arquitectura española en la historia de la revista AUCA, 1965-1980

RUTH ARRIBAS BLANCO

La revista como manifiesto. El caso de Adriano Olivetti, el movimiento Comunità y la revista Comunità

MARILDA AZULAY TAPIERO

Dos revistas de arquitectura en el Oriente Próximo 1934-1938: la construcción en el Oriente Próximo

ANTONIO BENAVIDES

The Architectural Forum y la difusión de la vivienda moderna norteamericana en los años treinta: transferencia e influencia en los inicios de la revista El Arquitecto Peruano (1937-1940)

CARLOS BERIÁN LUNA

La arquitectura japonesa en las revistas europeas

ENRIQUE M. BLANCO LORENZO, PATRICIA SABÍN DÍAZ

Los catálogos de las Mail Order Houses

GAIA CARAMELLINO

The "shelter project" and the multiple itineraries of american modernism

FRANCISCO JAVIER CORTINA MARUENDA

La revista El Arquitecto Peruano. Modernidad, entre otras cosas

DANIEL DÍEZ MARTÍNEZ

El escaparate del cambio. La publicidad en las revistas de arquitectura estadounidenses (1945-1950)

JUAN ANTONIO GARCÍA ESPARZA

Lo vernacular, lo nacional y lo internacional. Alfredo Baeschlin (1883-1964) y las revistas técnicas

RAFAEL GARCÍA

Mostrar e instruir. Planteamientos sobre el espacio expositivo en la revista de 8 en Opbouw

JULIO GARNICA
1950-1953. La alternativa de Spazio

IGNACIO GONZÁLEZ GALÁN
Building an interior for modern society, building a society for that interior
[Domus and Casabella, 1928-1936]

PABLO JESÚS GUTIÉRREZ CALDERÓN
Après einstein, después de einstein: la teoría de la relatividad y su difusión para la arquitectura

MIGUEL LUENGO ANGULO
Archigram. Lo extraño como vehículo para la crítica arquitectónica.
People are walking architecture

NUÑO MARDONES FERNÁNDEZ DE VALDERRAMA
La crítica arquitectónica como génesis de la fractura entre planning y arquitectura en la Gran
Bretaña de los años 50 y 60. El papel de la revista Architectural Review

JORGE NUDELMAN
Corporativismo, urbanismo y política en las revistas de arquitectura en Uruguay

FEDERICO GUILLERMO NICOLÁS PASTORINO
La [041]: una re-vista a la arquitectura de las décadas del 50 al 70 en búsqueda de una raíz
para la arquitectura contemporánea una mirada desde el arquitecto proyectista

SILVIA PEREA
Revista A: destrucción y creación en cuatro movimientos

ALBERTO PIREDDU
Quadrante 1933-1936. Entre realismo y abstracción

LOURDES ROYO NARANJO
Las revistas de arquitectura en la definición moderna del turismo: casos de estudio y
correspondencias para una arquitectura como respuesta

TEODORO SÁNCHEZ-MIGALLÓN JIMÉNEZ
La arquitectura popular en la revista Reconstrucción

PATRÍCIA SANTOS PEDROSA
*De España con amor:
Los años 1960 y los ecos de las reflexiones arquitectónicas españolas en Portugal*

NICOLÁS SICA PALERMO
El hormigón prefabricado industrial y la arquitectura moderna en los EEUU: 1956-1965

MONTSERRAT SOLANO ROJO
*Team 10, evidencia de un nuevo comienzo de la modernidad a través de la
revista Architectural Design (1959-1964)*

ANDRÉS TABERA ROLDÁN
*La revista como cauce del cambio: el manifiesto del Grupo Austral 'voluntad y acción'.
El crecimiento de la semilla corbuseriana en Argentina*

PAULO TORMENTA PINTO
*Portuguese architecture and ceramics and edification (reunited).
1935-1945 discourse and ideology, the case of the Spanish Civil War*

HORACIO ENRIQUE TORRENT
*La revista Arquitectura y la transformación del campo disciplinar:
vanguardia, cuestión social, planificación urbana y arquitectura moderna*

BEATRIZ VILLANUEVA CAJIDE, AGNIESZKA STEPIEN, LORENZO BARNÓ, F. JAVIER CASAS COBO
*Neoliberty y funcionalismo o el fin de una tradición el debate anglo-italiano de Banham y Rogers en Casabella y
Architectural Review en las revistas españolas de los años 60*

CORTIJOS Y RASCACIELOS. LA VANGUARDIA Y RETAGUARDIA DE LA ARQUITECTURA

Aitor Acilu Fernández

NACIMIENTO: ENTRE MÚLTIPLES REFLEJOS

Era el año 1930 y con casi un tercio de siglo XX consumido entre manifiestos, guerras y revoluciones, el mundo filosófico cerraba la persiana para dar pie a un tiempo en el que la política y la ideología tomaría el relevo¹. Ese mismo año, en el verano de 1930, salía a la luz el primer número de la revista *Cortijos y Rascacielos* (Fig. 1). Publicación de carácter trimestral, de tono vanguardista que trataría tanto la arquitectura rural como la más altamente tecnificada y también las cuestiones referidas a nuestra arquitectura pasada o del presente². La revista sería publicada en ochenta ocasiones, aunque únicamente las veinte primeras tendrían la posibilidad de ser leídas antes de la contienda civil de 1936. Continuidad que se retomaría a partir de 1944, atendiendo a un ambiente histórico alejado de las fervientes corrientes del *avant-garde* y centrando la atención en las necesidades de reconstrucción y realidades de nueva dimensión en una dañada España.

Pero precisamente en el comienzo de la década de los 30, España se hallaba sumergida en un novedoso periodo democrático, realidad que para el mundo del pensamiento se transformaba en un tiempo de “ensueño”. Había cabida para todos los tipos de pensamiento, inclusive aquellos de carácter más radical. Teorías, planes y propuestas de considerable diversidad que impulsarían una nueva sociedad, un futuro al alcance de todos. Pero, finalmente, nada de esto sucedió. Aunque la nostalgia y el romanticismo dominaron el pensamiento de vanguardia, las posturas más radicales triunfaron impidiendo la continuidad de un debate del que buen reflejo quedaría en las páginas de muchas de las revistas de época.

UNA REVISTA: REUNIÓN DE IDEAS Y PROTAGONISTAS

Desde su nacimiento y durante todo su primer periodo, la revista *Cortijos y Rascacielos* sería dirigida por el carismático arquitecto madrileño Casto Fernández-Shaw e Iturralde³ y su hermano Guillermo. Al indagar en la curiosa personalidad y trayectoria de éste, encontraremos un marcado desarraigo del pasado (punto de arranque en sus comienzos) y la certidumbre del siglo XX en plena euforia progresista, la conciencia de un mundo futurible pletórico en predicciones⁴. Y, precisamente a partir de estos determinados planteamientos, se debe entender el nacimiento de *Cortijos y Rascacielos*. Como un modo de búsqueda, de debate, de intercambio de percepciones, a partir del pasado y con visión de futuro.



Fig. 1. Portada del primer ejemplar de *Cortijos y Rascacielos*, editado en 1930.

1. "Se produce hacia 1931 un cambio de generación (...) una época de politización. Es decir, un tiempo en que todo —lo político y lo que no lo es— se toma políticamente, y como si fuera político, en que todo se reduce a esa 'única cuestión' de averiguar si algo o alguien es de derecha o de izquierda". Prólogo Julián Marías en ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, 5ª edición de Seleccionales Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1984. p. 11.

2. URRUTIA NÚÑEZ, A., *Arquitectura española siglo XX*, 2ª edición de Ediciones Cátedra, Grupo Anaya S. A., Madrid, 2003. p. 315.

3. FERNÁNDEZ-SHAW ITURRALDE, Casto. (Madrid, 1896 - Madrid, 1978). Arquitecto titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1919. Junto a su profesor Antonio Palacios realizar sus primeros trabajos e irá cogiendo experiencia en las grandes construcciones. A partir de 1930 se irá introduciendo en las corrientes funcionalistas pero sin renunciar a la imaginación y el futurismo. Fundador ese mismo año de la revista *Cortijos y Rascacielos* y posteriormente la Sociedad de Amigos de los Castillos. URRUTIA NÚÑEZ, A., op. Cit., pp. 311-317.

Este carácter de proceso hizo que los editores de la revista no se posicionaran en favor de una única tendencia en la selección de la obra a publicar. La estrategia editorial fue más allá permitiendo un marco plural, pero definido por una clara estructura, a la cual se someterían los sucesivos números de la revista madrileña. Cada ejemplar comenzaba analizando aquellos valores más destacados de la tradición, dando paso en sus páginas intermedias, a la publicación de las obras de algunos de los arquitectos más proliferos del momento. En ellas que se pudieran contrastar sus posiciones acerca de cómo habían de ser las nuevas construcciones. Ya en las páginas finales se incorporaban proyectos destacados por el empleo de innovadoras técnicas o aquellos proyectos imposibles, apoyados en teorías e ideas de futuro. Este mundo de contrastes, permitió a Casto Fernández-Shaw recoger la obra de personalidades muy dispares. Personajes de diferenciados círculos y opiniones, que dotarían de cierto exotismo los distintos números.

En estos primeros veinte ejemplares podemos observar la presencia de gran número de arquitectos del momento. Su aportación se presentará en la revista tanto a través de artículos temáticos y críticos escritos por los propios autores, como por la publicación de sus obras. En el campo de los artículos críticos encontraremos figuras de la talla de Antonio Prats, uno de los autores más publicados con quince artículos en su mayoría acerca del ornamento y la decoración clásica⁵.

En cuanto al campo de obras publicadas encontraremos una extensa lista de arquitectos. Comenzando por el propio Casto Fernández-Shaw y siguiendo por Secundino Zuazo, Luis Gutiérrez Soto, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler y José de Azpiroz, todos ellos vinculados a lo que Carlos de Miguel denominaría como Generación del 25^o. Por otra parte, también se publicarán proyectos de destacados miembros del Grupo GATEPAC como Fernando García Mercadal, Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurúa. Entre el resto de arquitectos cuya obra fue publicada, encontramos conocidos del panorama madrileño como Antonio Palacios, y otras muchas con un reiterado número de apariciones como es el caso de los arquitectos: Antonio Gómez Davó, José González Edo, Enrique Huidobro, Fernando Inciarte, Manuel Muñoz Monasterio o Luis Vallet⁷. Esto aportó a la revista un carácter heterogéneo con proyectos que se distribuían por todo el ámbito español⁸.

ECOS Y DONACIONES

En su comienzo obtuvo una interesante acogida social. Periódicos de temática especializada y en su mayoría de carácter local como: *el eco patronal* del 23 de junio⁹, el diario *ABC* en su número del 23 de julio, o la revista de urbanización *La ciudad línea* del 10 de diciembre, dieron la bienvenida a la recién nacida revista de arquitectura, deseándole un próspero porvenir. Con su tercer año de vida recién cumplido en su undécimo ejemplar, la revista haría público el éxito obtenido en las ventas de sus seis primeros números, y daba a conocer la reimpresión de éstos. Pero poco duraría el tiempo de bonanza. Tras las elecciones de 1933 el país comenzaría su transitar por los que serían sus dos últimos años de República. Un periodo quedó marcado por una mala gestión económica que repercutiría notablemente en la financiación del mundo de la publicaciones. La revista que hasta el momento garantizaba su publicación gracias a donaciones y principalmente a anun-

4. CABRERO GARRIDO, F., *Casto Fernández-Shaw*, Ed. Servicio de Publicaciones del COAM, Comisión de Cultura, Madrid, 1980, p. 11.

5. También serán publicados artículos críticos y teóricos de los siguientes arquitectos: Luis Vallet, Alfredo Baeschlin, Cartabón, Julián Delgado, José Fonseca, José Sanz y Díaz, Enrique Tienda, Miguel Duran, Luis Fernández Ardavin, o el ingeniero Morales Fraile.

6. "[...], grupo de profesionales madrileños que Carlos Flores denominó, con evidente acierto, la generación de 1925. Son arquitectos que obtuvieron sus títulos entre 1918 y 1923: "BOHIGAS, O., *Arquitectura española de la Segunda Republica*, Tusquets Editor, Barcelona, 1970, p. 13.

7. También será publicadas obras de: Jacinto Alcántara, Fernando Arzadun, José Bardasano, Luis Berge, Pascual Bravo, el argentino Alejandro Bustillo, Victor D'Ors y Manuel Valdés, el ingeniero Rogelio Sol (colaborador de Casto Fernández-Shaw), Pedro Muguruza, José Luis Fuentes y Antonio de la Vega, Manuel Galindez, Francisco Giménez de la Cruz, Juan de la Mora, Baltasar Hernández Britz, D. E. Bustelo, Tomás Isern, Kiehnel y Elliot, Ángel de Lamorena, Valentín R. Lavín, José María Ledesma, José López de Coca, López Delgado y Esteve, Javier de Luque, Erwin L. Lutyens, el chileno Juan Martínez, Miguel Mieg, José Enrique Narredo, Martín Noel, José Osuna, el uruguayo Rius, José María Rivas de Eulate, Luis Rodríguez Quevedo, J. Sainz de los terreros, Luis Sala, Amos Salvador, Fernando Salvador, Manuel Soler, C. De la Torre Trasierra, Saturnino Ulargui, Alfredo Baeschlin, Manuel Muñoz Casayús, Miguel Duran y Loriga o Manuel Vías.

8. Los proyectos publicados se distribuirían por las siguientes provincias españolas: A Coruña, Álava, Asturias, Cantabria, Ciudad Real, Córdoba, Eivisa, Guipúzcoa, Madrid, Málaga, Navarra, Sevilla, Santa Cruz de Tenerife, Toledo y Valencia. También a lo largo de países como: Argentina, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, República Dominicana y Uruguay.

9. "*CORTIJOS Y RASCACIELOS*. Es una revista moderna que acaba de aparecer y que de momento será trimestral. La dirige D. Casto Fernández-Shaw, ilustre arquitecto. *Cortijos y Rascacielos* va a ocuparse de toda clase de edificaciones y decorados interiores, ya tratándolos de los estilos clásicos, ya en las nuevas formas que ahora se discuten en arquitectura. Reseñará el palacio y la casita económica, armonizando en lo posible lo idealista y lo práctico. En su primer número se insertan bellas fotografías de arquitectura popular en España, otros diseños de edificios más considerables y el proyecto de un aeropuerto. Deseamos larga vida a *Cortijos y Rascacielos*." AA. VV., diario *ABC*, Madrid, 23 de Julio de 1930, p. 7.

ciantes como: *Atwater Kent Radio* en sus primeros diez números y posteriormente *Refrigeradores Westinghouse* hasta el décimo octavo ejemplar, quedó huérfana de ayudas¹⁰. Ese mismo año el equipo editor reduciría su producción a la elaboración y divulgación únicamente de dos números. Los artículos introductorios de las posteriores publicaciones en los que se solicitaban donativos y colaboración para el mantenimiento de la revista, auguraban el primero de sus finales, que se consumaría en 1936 tras el vigésimo número. Todo ello no impidió que la publicación quedara guardada en bibliotecas y archivos personales.

Ya desde el primero de sus ejemplares la revista definiría sus objetivos y público¹¹. Ante las publicaciones más dogmáticas, *Cortijos y Rascacielos* aportaba en esos años de ilusión, un marco difusor para las valoraciones más dispares en torno al mundo del arte, la decoración y la arquitectura. La revista se erigió como auténtico reflejo de la riqueza de planteamientos y heterodoxia cultural. Conceptos que resumen a su vez, la naturaleza y esencia del área peninsular ibérica. Pero bien sabemos que la historia no es justa y que especialmente en este último siglo, la modernidad ha primado y se ha identificado no tanto por su diversidad de interpretaciones y aplicaciones, como por su ortodoxia atendiendo a sus principios más racionalistas¹².

Los diferentes apartados temáticos en los que se subdividía la revista, es prueba y a su vez resumen de la diversidad de polos que abarcó. En una primera aproximación podemos observar que en su mayoría, cada uno de los números comienza con lo que podríamos denominar como “carta al lector” o “consejos para el lector”. Apartado que recogerá los agradecimientos y mensajes hacia el público general. Pero también será fiel reflejo del interés de los editores de la revista por hacer de la arquitectura un mundo, en cierto grado accesible para todos. Con ello permitió aprender o reforzar conocimientos a través de pautas y lecciones interesantes de uso ordinario como: algunos consejos al lector que piensa construir una casa de campo, procedimiento para la elaboración de un presupuesto, consejos acerca de la elección de terrenos o asesoramiento sobre cercados de parcelas¹³. Sin embargo, los número dieciséis y diecisiete recogieron noticias de actualidad vinculadas con el mundo del arte y la arquitectura, anunciándose exposiciones y conferencias entre otras actividades, que tendrían lugar en el nuevo centro de Exposiciones de Madrid en la carrera de San Jerónimo¹⁴. Un edificio del que se incluirán planos y una valoración material en las páginas extra del mismo número. Esta obra adquiere por tanto un carácter simbólico al ser una de las formas de acercar el mundo de la construcción al ciudadano de a pie.

CORTIJOS: LEGADO DE TRADICIÓN PARA LA MODERNIDAD

Entrando en materia y en referencia a lo que el título de la revista condensa en la palabra “cortijos”, podemos encontrar artículos destinados explícitamente al estudio de la arquitectura popular y al casticismo. El partir desde una tradición presente en la mayoría de los números y que ocupará en la segunda y tercera página de cada entrega. Este primer apartado, alternará fotografías y dibujos a fin de ilustrar el patrimonio al que hace referencia según distintas localidades de provincias españolas¹⁵ (Figs. 2 y 3). Únicamente cuatro de los números prescindirán de este apartado, cediendo su espacio a referencias destacadas por la mayor riqueza ornamental¹⁶.

10. "La crisis espantosa que se ha producido en todos los sectores de la economía española, ha hecho restringir hasta el infinito, los créditos para propaganda y publicidad, parte esencial en los medios de vida del periodismo gráfico, haciéndola participe de la crisis general". AA. VV., *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1935, n. 19, p. 1.

11. La revista se definía a sí misma como: "una revista moderna que interese al público en general y en particular al técnico." AA. VV., *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, verano de 1930, n. 1, p. 1.

12. "C. Fernández-Shaw es una utopista, un visionario, un heterodoxo. Y la historiografía tradicional suele enclaustrar a los heterodoxos, confinar en aislamientos casi carcelarios a quienes se automarginan de los discursos dominantes. (...) Sus complicidades son más las de un *outsider* que las de un paradigma de cada una de las posibles adscripciones locales a las tendencias arquitectónicas del siglo". CABRERO GARRIDO, F., op. cit., pp. 9-10.

13. También se pueden encontrar otros de carácter más técnico como: "El agua en la construcción" (CyR n. 9, p. 1); "Iluminación" (CyR n. 10, p. 1); "Evacuación de aguas en las casas de campo" (CyR n. 12, p. 1); "Movimientos de tierras" (CyR n. 13, p. 1); "Muros" (CyR n. 14, p. 1); y "Cubiertas" (CyR n. 15, p. 1).

14. AA.VV., "Centro de Exposición e información permanente de la construcción", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1934, n. 16 p. XI.

15. Los pueblos de Cáceres (CyR n. 1, pp. 2-3), Valmaqueda, San Martín de la Vega y Colmenar de Oreja en Madrid (CyR n. 2, pp. 34-35), Carmona en Sevilla (CyR n. 3, pp. 68-69), Campo de Cartagena, Campo de Criptana y Vejer de la frontera en Murcia, Villarreal y Cádiz respectivamente (CyR n. 4, pp. 98-99), Tetuán (CyR n. 5, pp. 130-131), Durango en Vizcaya (CyR n. 6, pp. 162-163), Sequeros y Candelario en Salamanca (CyR n. 9, pp. 2-3), Benimant, Paterna y Godella en Valencia (CyR n. 9, pp. 2-3), Pedraza, Cuellar y Turégano en Segovia (CyR n. 10, pp. 2-3), Ajofrín en Toledo (CyR n. 11, pp. 2-3), Las murallas de Ávila (CyR n. 12, pp. 2-3), Valdellatas en Madrid (CyR n. 13, pp. 2-3), Úbeda en Jaén (CyR n. 14, pp. 2-3), Terque en Almería (CyR n. 18, pp. 2-3) y Fuentesovilla y Buendía en Guadalajara (CyR n. 20, pp. 2-3).

16. En los números 7, 16, 17 y 19 se publicaron artículos como: "El Monasterio de Guisado", "El nuevo puente sobre el río Tajo", "El monasterio de San Lorenzo del Escorial" o "Por tierras de Portugal" respectivamente.

Fig. 2. Editorial "Arquitectura popular", en *CyR* n. 5.

Fig. 3. Artículo "Arquitectura popular. Las barriadas de cuevas" por A. Baeschlin.



17. AA.VV., "Arquitectura hispanoamericana", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1931, n. 4 pp. 124-125.
18. AA.VV., "Inmueble Pleyel. 252 Faubourg Saint-Honoré", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1931, n. 5 pp. 156-159.
19. AA.VV., "Proyecto de Hotelito, propiedad del Señor Manuel Gómez, en Buenos Aires", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1932-33, n. 11 pp. 8-13.
20. Reportaje acerca de la visita de Sir Edwin L. Lutyens con motivo de su visita a España, dando noticia de su conferencia en la Residencia de Estudiantes, y brindando las ilustraciones de dos de sus obras: el proyecto para la Catedral Metropolitana de Liverpool y el Cenotafio de Londres. *CyR* n. 16, pp. VII-VIII.
21. Nueva sección mediante fotografías que muestran obras con tintes coloniales y regionalistas situadas en el estado de Florida, en Miami (*CyR* n. 13, pp. 4-7). A esta crónica le seguirán el hotel "The Alba" en Palm Beach de Florida, en el que Pedro Muguruza realizaría labores de asesoramiento arquitectónico y artístico (*CyR* n. 14, pp. 16-17). Y las obras de Kiehnel y Elliot, también en Miami, cuyas formas y adornos serán definidas como de "estilo español". (*CyR* n. 15, pp. 22-26).
22. PRATS, Antonio, "Las pinturas Mudéjares del Castillo de la Mota de Medina del Campo", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1935, n. 18, pp. 17-26.
23. PRATS, A., "La sala de Batallas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1934, n. 17, pp. 11-16.
24. PRATS, Antonio, "El jardín del Palacete de Moncloa", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1931, n. 6, pp. 166-171.
25. TIENDA, E., "Arquitectura Barroca en Córdoba", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1933, n. 13, pp. 10-17.
26. AA.VV., "Proyecto de casa mediterránea", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1930, n. 2, pp. 48-50.
27. AA.VV., "Arquitectura moderna en San Sebastián", *Cortijos y...*, n. 4, pp. 104-108.
28. VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "De los cigarrales de Fuentelarreyna", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1931-32, n. 7, pp. 10-14.
29. AA.VV., "La repaire, en Hendaya", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1932, n. 9, p. 18-19.
30. AA.VV., "Instalación óptica Av. De Eduardo Dato", *Cortijos y...*, n. 4, p. 109.

Por su parte, también son objeto de mención las publicaciones de arquitecturas foráneas. Entre las que cabe destacar la publicación de un total de treinta y siete páginas a lo largo de los veinte ejemplares del primer periodo. Entre ellos podemos encontrar: un proyecto de arquitectura residencial con ciertos aires racionalistas construida por el arquitecto Sr. Rius de Montevideo¹⁷; El inmueble Pleyel de Paris¹⁸; un pequeño hotelito en Buenos Aires¹⁹; o un reportaje acerca de la visita de Sir Edwin L. Lutyens con motivo de su visita a España²⁰. El interés por la repercusión de los estilos más españoles en el extranjero dará lugar a la creación de un singular apartado en el ejemplar de verano de 1933: la sección sobre arquitectura americana confeccionada con el material enviado por la colaboradora Gloria Molina, artista afincada en Miami²¹.

Guiado por la estructura fundamental de los ejemplares de este primer periodo de *Cortijos y Rascacielos*, podemos adentrarnos en un mundo en el que mediante la alternancia de opuestos, la revista tratará de involucrar al lector en un debate en torno al mundo de los estilos. En consecuencia se contrapondrán artículos críticos que estudiarán la decoración clásica con la publicación de proyectos de decoración de corte novedosos. Los primeros serán en su mayoría elaborados por el crítico del arte Antonio Prats entre los que destacan por su extensión: las pinturas mudéjares del Castillo de la Mota de Medina del Campo²²; la sala de Batallas del Monasterio de San Lorenzo del Escorial²³ o el análisis del Jardín del palacete de la Moncloa²⁴ entre otros. Tampoco hay que olvidar, según este criterio, el artículo acerca de la Arquitectura barroca de Córdoba escrito por el arquitecto Enrique Tienda²⁵.

Atendiendo a la publicación de proyectos de decoración moderna, un total de trece recogerán algunos de los principios más vanguardistas. La decoración de una tienda de libros y objetos de arte en la Gran Vía de Madrid del arquitecto Fernando García Mecadal²⁶, el cual prescinde de todo lo superfluo a favor del máximo de utilidad; Los interiores de Yacare Bar Club, El Restaurant piscina en el Monte Ulía o del Real Club Náutico de San Sebastián de Labayen y Aizpura²⁷; el diseño del Bar Chicote del arquitecto Luis Gutiérrez Soto²⁸; o el diseño interior del "Restaurant Amaya"²⁹ o la Instalación de Óptica³⁰ del arquitecto decorador Muñoz Casa-

yús son algunos de los más conocidos. También serán publicadas las propuestas de decoradores como Alonso y Peinador para interiores y las fachadas de la “tienda de sombreros Scot” y el local de artículos fotográficos Kodak³¹ (Fig. 4). Tanto arquitectos como decoradores incorporarán los nuevos materiales como estructuras tubulares de acero, tableros contrachapados, o carteles iluminados con gas neón en soluciones de interior, así como en el diseño de mobiliario. Estas decisiones obtiene una positiva valoración y apoyo editorial presente a través de artículos como el titulado “decoración moderna” en el segundo de los números³².

Ya en las páginas intermedias de la revista, este debate bipolar entre tradición y modernidad encuentra reflejo en la publicación de proyectos de arquitecturas residenciales de carácter aislado. Es decir, el mundo de las casas de campo y casas señoriales. Las constantes publicaciones acerca de casas señoriales se alternan con aquéllas que presentan mayor sencillez pero que buscan optimizar sus prestaciones. A lo largo de sus números la revista recoge un viaje por las residencias unifamiliares de las personalidades más destacadas de la sociedad madrileña. Por otra parte las nuevas construcciones de vanguardia, propondrán el rescate de referencias populares y modelos de arquitectura vernácula justificando su diseño como respuesta adecuada a las condiciones climáticas del lugar, así como a las tradiciones de una determinada cultura e identidad. La aplicación de los nuevos avances materiales y constructivos en las nuevas obras, dieron como resultado arquitecturas que respondieron a formas más racionalistas, abandonando las estructuras tradicionales.

En la categoría de proyectos de Casas Señoriales la revista publicará un total de treinta y cinco obras. Entre ellas destacarán por su extensión en la revista, lo cual indica el interés del editor al respecto, obras como: La casa de Catalina Bárcena de Secundino Zuazo³³, “Hortalaya” finca de D. José de Oñate, proyectada por Casto Fernández-Shaw³⁴, el proyecto de hotelito en Buenos Aires de Alejandro Bustillo³⁵ o el proyecto de hotel-residencia en la sierra de Guadarrama de Pedro Muguruza³⁶. No obstante los arquitectos con mayor cifra de obras publicadas atendiendo a éste apartado serían Antonio Gómez Davó con cuatro proyectos y Casto Fernández-Shaw con tres proyectos.

En lo que a Casas de Campo se refiere, el número de obras y proyectos publicados será de veintiocho y destacarán por extensión: el proyecto de la Casa de campo para el Sr. Conde de Tres palacios en Chamartín de la Rosa, de Fernández-Shaw³⁷ y la Casa de Campo para D. Alberto Robredo en Pozuelo de Alarcón, de Manuel Soler³⁸. El primero de los cuales aglutinará mayor cantidad de propuestas con siete obras, seguido de Enrique Huidobro con cuatro. Las propuestas de casas de campo fueron evolucionando a propuestas de corte más racionalista. Arquitectos como Fernando García Mercadal a través de su proyecto de casas medianeras³⁹, Luis Vallet mediante su casa vivienda para camineros⁴⁰, o Gómez Davó en su propuesta de casa de campo contemporánea⁴¹ son algunos de los ejemplos que muestran el transitar hacia una “nueva” arquitectura. Este interés editorial por las propuestas más iconoclastas, dio lugar a la publicación, en el ejemplar de verano de 1933, de dos propuestas de concurso: los Proyectos para una biblioteca al aire libre del Tercer Concurso Nacional de Arquitectura de los arquitectos José Luis Fuentes y Antonio Vega⁴², y posteriormente, en la entrega de primavera del siguiente año, se publicaría el proyecto de cine al aire libre realizado por Aníbal Álvarez para la siguiente edición del concurso, obteniendo este último el mayor de los reconocimientos⁴³.



Fig. 4. Proyecto de escaparate para tienda de Fotografía “Kodak”. Decoradores: Alonso y Peinador.

31. AA.VV., “Decoración Moderna”, *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1932, n. 8, pp. 8-11.

32. “Decoración moderna; (...) una decoración de pocas líneas, pero bien puestas; solo una sensación, una impresión de color, ahora que justa, precisa, en su armonía. Sus muebles serán de acero, de rígida solidez; los materiales, telas lisas, maderas sólidas, tableros contrachapados, como la carrocería de un automóvil. La iluminación por reflexión”. AA.VV., “Decoración Moderna”, *Cortijos y...*, n. 2, pp. 38-39.

33. AA.VV., “La casa de Catalina Bárcena”, *Cortijos y...*, n. 7 pp. 25-32.

34. AA.VV., “Hortalaya, Finca de D. José de Oñate, en Chamartín de la Rosa”, *Cortijos y...*, n. 1 pp. 12-18.

35. AA.VV., “Proyecto de Hotelito, propiedad del Señor Manuel Gómez, en Buenos Aires”, *Cortijos y...*, n. 11 pp. 8-13.

36. AA.VV., “Proyecto de Hotel-residencia, en la sierra de Guadarrama”, *Cortijos y...*, n. 6 pp. 176-181.

37. AA.VV., “Casa de campo para Sr. Conde de Tres palacios en Chamartín de la Rosa”, *Cortijos y...*, n. 18 pp. 27-31.

38. AA.VV., “Casa de Campo, para D. Alberto Robredo en Pozuelo de Alarcón”, *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1933, n. 12 pp. 24-28.

39. AA.VV., “Tres casas medianeras”, *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1933, n. 14, pp. 23-27.

40. AA.VV., “Casa vivienda para peones camineros”, *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1933, n. 14 pp. 18-19.

41. AA.VV., “Casa de campo contemporánea”, *Cortijos y...*, n. 14 pp. 20-22.

42. AA.VV., “Biblioteca Infantil al aire libre”, *Cortijos y...*, n. 13 pp. 22-23.

43. AA.VV., “Proyecto de cine al aire libre”, *Cortijos y...*, n. 16 pp. 21-24.



Fig. 5. Proyecto del "Sanatorio de la Solana". Arquitecto: Rafael Bergamín.

Esta inclinación por las arquitecturas más vanguardistas por parte de los editores continuó su evolución dando lugar a la publicación de obras de mayor envergadura. Éstas se sumarán en los números del segundo tercio del periodo. Ejemplo de ello son los "Estudios Cinema Español, S.A." en Aranjuez proyectados por el arquitecto Casto Fernández-Shaw⁴⁴, el sanatorio de "La Solana" de Rafael Bergamín⁴⁵ (Fig. 5), el club de Natación de López Delgado & Esteve⁴⁶, la residencia, estudio y oficinas junto con las casas de alquiler de José Enrique Narredo en Tenerife⁴⁷, la Clínica del Doctor Luque del propio Fernández-Shaw⁴⁸ o las casas en la avenida de Menéndez Pelayo del mismo arquitecto⁴⁹.

RASCACIELOS: BASES PARA EL FUTURO

Las idas y venidas entre clasicismo y modernidad junto con el debate en torno al papel de los avances de la técnica, los nuevos materiales y las nuevas tecnologías en la arquitectura, permitió la apertura de un pequeño hueco en la revista con una notable intensidad. En él, los artículos acerca de obras ingenieriles de diferente calado como: el Nuevo Puente sobre el Río Tajo en Aranjuez⁵⁰, la central de "El salto del Caprio" del ingeniero Carlos Mendoza⁵¹, o el proyecto de derivación del ferrocarril del Norte a San Lorenzo de El Escorial⁵², aportarían visiones diferenciadas en torno a los nuevos avances que determinarían el futuro más próximo. Proyectos como la "Casa Ford", retomaron la temática de la máquina para justificar su planteamiento, buscando anuar arquitectura y tecnología: "El proyecto que reproducimos es capaz para siete personas. Esto es, una casa "Ford" de siete asientos"⁵³. Éste paso permitió la entrada del lector en un mundo más ficticio, un punto extremo en este viaje desde los cortijos a los rascacielos, desde la retaguardia a la vanguardia, y que finaliza en las propuestas más idealistas.

La primera de las propuestas consideradas como futuristas será: El proyecto de Aeropuerto compuesto por faro, estación de viajeros, restaurante y hangares, elaborado junto con el ingeniero Rogelio Sol. En éste, la búsqueda del arquitecto se centra en la optimización del edificio y afirma: "La arquitectura ha de ser moderna como el avión, en el que no sobra ni falta ningún elemento"⁵⁴. Un número más tarde con el proyecto de Rascacielos apuntaría: "La religión con sus catedrales, fue siempre la que creó las más sublimes obras de arte de la arquitectura en todas las épocas. Solo hoy la industria y el comercio edifican sus rascacielos, que superan en grandiosidad y riqueza a los edificios destinados al culto. (...) "Cruz soñada", de 200 metros de altura, evocaría de nuevo las maravillas de la arquitectura religiosa (...)"⁵⁵. Un tercer proyecto a mencionar sería el Cinema Monumental⁵⁶ (Fig. 6). En él se incluyen como condiciones de proyecto dar respuesta a las necesidades del usuario que participa a través del automóvil, autogiro o avioneta. Un auténtico cine para el futuro también a día de hoy. Y por último hay que reseñar el archiconocido proyecto para el concurso para el faro a la memoria de Cristóbal Colon, en la isla de Santo Domingo⁵⁷. Propuesta que recogerá monumentalidad y futurismo, incluyendo los nuevos avances tecnológicos del momento, así como las tendencias que en apariencia tendrían ocasión en años venideros.

Todos ellos y algunos más, publicados a modo de artículos finales de algunos de los ejemplares, abandonaron su papel de cierre de edición para ser precursores en el caminar hacia el futuro. Primeros visos de un porvenir que apoyando sus bases en el pasado y la tradición, incorporarían los avances más

44. AA.VV., "Los Estudios Cinema Español S. A. en Aranjuez", *Cortijos y...*, n. 16 pp. 11-20.

45. AA.VV., "Sanatorio de la Solana", *Cortijos y...*, n. 17 pp. 22-24.

46. AA.VV., "Club Natación de la Coruña", *Cortijos y...*, n. 18 pp. 32-35.

47. AA.VV., "Varios proyectos en Tenerife del arquitecto José Narredo", *Cortijos y...*, n. 19 pp. 7-8.

48. AA.VV., "Clínica del Doctor Luque. Sanatorio para la mujer moderna", *Cortijos y...*, n. 19 pp. 19-32.

49. AA.VV., "Casa de alquiler en Menéndez Pelayo", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1932, n. 20 pp. 30-34.

50. AA.VV., "Nuevo puente sobre el río Tajo en Aranjuez", *Cortijos y...*, n. 16 pp. 2-4.

51. AA.VV., "El salto del Carpio. Empresas Menger", *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1932, n. 10 pp. 26-32.

52. AA.VV., "Proyecto de derivación del ferrocarril del Norte a San Lorenzo de El Escorial", *Cortijos y...*, n. 17 pp. 17-21.

53. AA.VV., "Proyecto de la casa Ford", *Cortijos y...*, n. 1 pp. 8-9.

54. AA.VV., "Proyecto de Aeropuerto", *Cortijos y...*, n. 1 p. 27-32.

55. AA.VV., "Proyecto de Rascacielos", *Cortijos y...*, n. 2 p. 64.

56. AA.VV., "Proyecto Cinema Monumental", *Cortijos y...*, n. 3 p. 96.

57. AA.VV., "Concurso para el faro a la memoria de Cristóbal Colón, en la isla de Santo Domingo", *Cortijos y...*, n. 6 pp. 188-191.

inesperados de la técnica permitiendo una nueva configuración de la arquitectura del siglo XX. El germinar de un nuevo modo de entender el futuro, que al igual que la revista *Cortijos y Rascacielos*, recogió todas las posibilidades a su alcance generando un provechoso debate con el que caminar hacia el mañana.

Con todo ello, la simplificación del concepto de modernidad desde un punto de vista propositivo por parte de la historia, ha provocado que a menudo se haya dejado en segundo plano la mirada que estos medios han llevado a cabo hacia el pasado, la historia o la tradición. Quizá creamos que las revistas de vanguardia destacaron en las primeras décadas del siglo XX por su determinante mirada al futuro. Pero a lo largo de estas páginas hemos comprobado que se presentaron diferentes visiones de la tradición con notable influencia en el camino de la investigación y la reflexión en la búsqueda de la denominada como Nueva Arquitectura.

Con ello, no hay que olvidar que fueron las pequeñas obras residenciales las más publicadas, sumando un total de cincuenta y seis entre casas señoriales y casas de campo. Lo que subraya el predominio del desarrollo de proyectos a pequeña escala en el proceso de debate, que iría configurando la evolución de una joven moderna arquitectura. Por su parte las obras que responden a las soluciones constructivas y tipológicas más novedosas, siendo a su vez las más extensas, como teatros, clínicas, cines, aeropuertos, destacaron por el número de páginas dedicadas a su publicación. Finalmente, no hay que olvidar que los proyectos que se recogerán en las portadas los sucesivos números, reflejarán una equilibrada presencia entre arquitecturas más relacionadas con la tradición y otras de marcada tendencia a la modernidad.

A lo largo del primer tercio de siglo XX, en el ámbito internacional también sucede algo similar, aunque lo vernáculo toma distintas acepciones o matices. Como muestra de ello, cabe citar a la revista *The Western Architect* que publicará artículos como "Aboriginal American Architectural Types"⁵⁸. En él se analizarán las arquitecturas Mayas como raíz de lo original americano. A lo largo del mismo número se alternarán dibujos en las que se ilustran los nuevos rascacielos, símbolo indiscutible de la emergente cultura Norteamericana. Esto que plantea una relación de opuestos, de estrecha similitud con lo estudiado en *Cortijos y Rascacielos*. Por otra parte, regresando al panorama mediterráneo, las propuestas de Gio Ponti y Bernard Rudofsky para un albergue en la isla de Capri serán publicadas en la revista italiana *Architettura* de 1940⁵⁹. Y un año más tarde, en 1941, la revista recuperará esa misma temática popular mediterránea basándose en las investigaciones llevadas a cabo tras la ocupación, por parte de las tropas italianas, de algunas de las islas del Dodecaneso en el mar Egeo⁶⁰. En ambos casos, la arquitectura más enraizada se expondrá como argumento de modernidad.

Estos pocos ejemplos son un claro reflejo de esa siempre presente mirada al pasado y a la tradición. Referencias que acompañará a la gestación de los movimientos de vanguardia en el ámbito de la arquitectura no solo en el ámbito español. Finalmente podemos evaluar que las propuestas vanguardistas tanto nacionales como internacionales, en su mayoría caracterizadas por su ruptura con el pasado, no alcanzaron el grado de ortodoxia esperado, ya que fueron siempre acompañadas de la riqueza que suponen conceptos como cultura, tradición e identidad. Una convivencia entre la vanguardia y la retaguardia, el germinar de una modernidad que se condensará entre: '*Cortijos y Rascacielos*'.



Fig. 6. Proyecto "Cinema Monumental". Arquitecto: Casto Fernández-Shaw.

58. NEWCOMB, Rexford, "Aboriginal American Architectural Types," *The Western Architect*, USA, July 1927, n. 6 pp. 106-113 (plates 109-114; 119-126).

59. AA.VV., "Albergo di San Michele o 'Nel Bosco' all'isola di Capri," *Architettura*, 1940, pp. 273-286.

60. BACCINI, A., "Case rustiche nel dodecaneso," *Architettura*, 1941.

ANEXO I

**CLASIFICACIÓN:
ARQUITECTOS CON OBRA MÁS PUBLICADA**

Nombre completo	Obras publicadas
FERNÁNDEZ-SHAW, Casto	25
GÓMEZ DAVO, Antonio	6
GONZÁLEZ EDO, José	6
VALLET, Luis	5
HUIDOBRO, Enrique	4
INCIARTE, Fernando	4
MUGURUZA OTANO, Pedro	4
AIZPURUA, José Manuel	3
LABAYEN, Joaquín	
BERGAMIN, Rafael	3
DURAN Y LORIGA, Miguel	3
FUENTES, José Luis	3
GARCÍA MERCADAL, Fernando	3
MUNOZ MONASTERIO, Manuel	3
RODRÍGUEZ QUEVEDO, Luis	3

**CLASIFICACIÓN:
TEMÁTICA MÁS PUBLICADA**

Temática	Proyectos publicados
CASAS SEÑORIALES	30
CASAS DE CAMPO	26
DECORACIÓN (M)	16
ED. RESIDENCIAL COLEC.	9
ED. DOTACIONALES	8
ED. DOTACIONAL Y SERV. (M)	8
DECORACIÓN	7
CASAS SEÑORIALES (M)	5
ED. INSTITUCIONAL	5
PROY. FUTURISTAS	5
CONCURSO	4
ESCALPURA	3
PAB. EXPOSICIONES	3
ED. EXTRANJERO	3
CASAS DE CAMPO (M)	2
ED. RELIGIOSO	2
INGENIERÍA	2
JARDINES Y PAISAJES	2
REFORMA Y RESTAURACIONES	2
INDUSTRIA (M)	1

**CLASIFICACIÓN:
PUBLICACIONES DE OBRAS MÁS EXTENSAS**

Nombre completo	Artículo	Nº de páginas
FERNÁNDEZ-SHAW, Casto MUGURUZA OTANO, Pedro GARCÍA, Juan José (decorador)	Edificio "Coliseum"	28
FERNÁNDEZ-SHAW, Casto	Clinica del Doctor Luque. Sanatorio para la mujer moderna	14
FERNÁNDEZ-SHAW, Casto	Los "Estudios Cinema Español S. A.", en Aranjuez	10
SALVADOR, Amos	Parque urbanizado en San Lorenzo de El Escorial	8
ZUAZO UGALDE, Secundino	La casa de Catalina Bárcena	8
FERNÁNDEZ-SHAW, Casto	"Hortalaya" Finca de D. José de Oñate, en Chamartín de la Rosa	7
MENDOZA, Carlos	El Salto del Carpio, Empresa "Mengenor"	7
BUSTILLO	Proyecto de Hotelito, propiedad del Señor Manuel Gómez, en Buenos Aires	6
FERNÁNDEZ-SHAW, Casto SOL, Rogelio (ING)	Proyecto de Aeropuerto	6

CRÓNICAS DESDE EL EXTRANJERO. EL PAPEL DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LA HISTORIA DE LA REVISTA *AUCA*, 1965-1980

Andrés Anguita Díaz

Durante la II Bienal de Arquitectura de Chile, en 1979, Oriol Bohigas recordaba las “Sesiones de Crítica”, auspiciadas por la *Revista Nacional de Arquitectura*, en 1950, como una práctica que ayudó a establecer el debate sobre la arquitectura en España. El recuerdo de esta experiencia, se comprende, desde la ausencia de estas jornadas de participación en Chile. Sin embargo, las palabras de Bohigas iban más allá, atravesando el umbral de un silencio evidente. 30 años después de las sesiones organizadas por Carlos de Miguel, La Bienal Chilena se convertía en una experiencia cargada de simbolismo, de un reencuentro gremial cercenado por la convulsión histórica que el país sufría en ese momento.

Estas paradojas temporales, los debates desde y hacia el exilio, las visiones sobre lo local y lo propio del carácter nacional, la apertura de los países a los contenidos extranjeros, nos remiten a una historia cargada de protagonistas y testimonios divulgados por *AUCA*, que resumen una cartografía de voces entre España y Chile, llena de paralelismos, yuxtaposiciones, desencuentros, pero sobre todo de ecos, de una historia que se repite cuantas veces sea necesario.

***AUCA*, TESTIMONIO PROFESIONAL Y ACADÉMICO DE LA GENERACIÓN DEL '46**

Tibor Weiner desembarcaría el 3 de septiembre de 1939 en el puerto de Valparaíso, junto a 2201 refugiados de la Guerra Civil Española. Ingresaría como académico a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile siendo uno de los impulsores de la Reforma Universitaria de 1946, que reemplazaba los contenidos curriculares de un sistema educativo vetusto y academicista. Su experiencia en la Bauhaus junto a Hannes Meyer, complementaría la lucha de profesores y alumnos hacia la enseñanza del Movimiento Moderno y su democratización en todos los ámbitos del oficio. Weiner regresaría a su Hungría natal en 1949, delegando su cátedra de Análisis Arquitectural y Urbanismo a Abraham Schapira, quien posteriormente, a finales de 1965, fundaría la revista *AUCA*.

Los egresados de la generación del 46 se establecerían en equipos de trabajo, tal como habían practicado en la universidad. SEM, BEL, TAU y CCF¹, además de ser oficinas exitosas en la esfera profesional, compartían funciones académicas en la Escuela de Arquitectura. Para Abraham Schapira, la formación integral del arquitecto consistía en el equilibrio entre ambas disciplinas.

1. SEM, Schapira, Eskenazi, Messina Arquitectos; BEL, Barrenechea, Ehijo, Lawner Arquitectos, TAU, Taller de Arquitectura y Urbanismo, Gonzalo y Julio Mardones Restat, Sergio González, Jorge Poblete, Pedro Iribarne; CCF, Cárdenas Covacevic Farrú Arquitectos. Todos estos despachos profesionales formaban parte a su vez, del Comité Editorial de la Revista *AUCA*.



Fig. 1. Planta General edificio Girasol (1966), Madrid. Fuente. Revista *AUCA* n. 14. p. 67.

Tal praxis, enfrentaría serios cambios, cuando, a mediados del año 1963, el Rectorado reformulara la organización administrativa, exigiendo al profesorado la vinculación exclusiva con la Institución. Bajo esta petición, que vulneraba el derecho al ejercicio libre, setenta profesores, respaldados por el Decano de la Escuela de Arquitectura, Juan Martínez, presentarían una renuncia disuasiva al rectorado, que sería aceptada sin ningún tipo de negociación.

El éxodo masivo de profesores, impulsaría la creación de una revista de arquitectura, con el fin de difundir, al medio nacional y al alumnado, la experiencia de las oficinas profesionales donde trabajaban, como también, el acontecer global de la arquitectura, cubriendo el vacío editorial existente, desde la desaparición, a principios de los años 50, de la revista *Arquitectura y Construcción*².

AUCA, Arquitectura, Urbanismo, Construcción y Arte, siglas con que se denomina a la revista, aparece en diciembre de 1965, en medio de un panorama convulso y reformista, con una amplia demanda social, bajo el Gobierno de Eduardo Frei M. Durante el mismo año se crea el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, homónimo al Ministerio Español creado en 1957, el cual gestionaría en conjunto con CORVI, CORHABIT, CORMU y COU³, el tema habitacional y urbano. Los primeros números de *AUCA* divulgarían la actividad de estas corporaciones, los concursos públicos y las obras más importantes dentro del ámbito nacional. A su vez, realizaría monográficos de temas incipientes en la época, como la prefabricación, la edificación en altura y las remodelaciones urbanas. El incremento de las comunicaciones durante esta década propicia el intercambio y la internalización de contenidos foráneos. *AUCA* consigue la contribución epistolar de arquitectos chilenos y extranjeros, como es el caso de Ximena Koch y Oscar Barahona, en España, Marcos Winograd, en Argentina y Roberto Segre, en Cuba, entre otros.

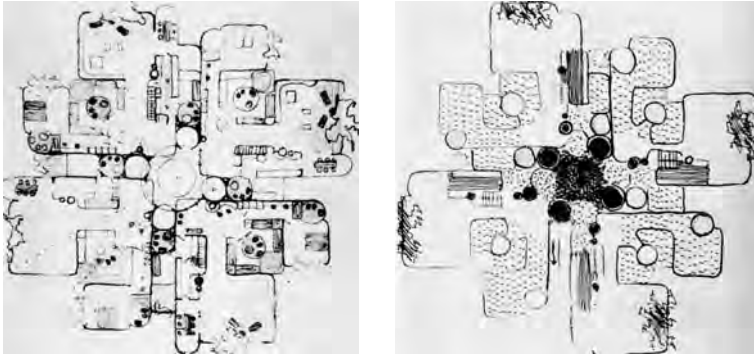
APREHENSIÓN DE LA EXPERIENCIA ESPAÑOLA. LOS CORRESPONSALES EN MADRID

Ximena Koch y Oscar Barahona actuarían como corresponsales de *AUCA* en Madrid. Ambos se encontraban becados por el Instituto Nacional de la Vivienda, perteneciente al Ministerio de la Vivienda Español. Barahona regresaría a Chile, en 1965, y expondría su experiencia en la península, mediante una conferencia, organizada por el Ministerio de Obras Públicas. “Chabolismo en Madrid”, artículo que aparece en el primer número de *AUCA*, daba cuenta del problema de los asentamientos irregulares y de su extensión en la periferia madrileña. Barahona destacaba los planes de vivienda españoles y las políticas para frenar la marginalidad, a través de ejemplos como el *Plan de absorción de chabolas para 30.000 viviendas*, a través de las *Unidades Vecinales de Absorción, U.V.A.*, residencias provisionarias, realizadas con la inclusión de elementos prefabricados reutilizables⁴. La noción de estas técnicas constructivas eran conocidas en Chile, por la divulgación de la revista *Informes de la Construcción*, editada por el Instituto Técnico de la Construcción Eduardo Torroja, I.E.T., que daba cuenta de los avances en el estudio estructural, el ensayo de materiales, diseño y controles de certificación entre otros. Estas experiencias, en cuanto a provisión de viviendas y construcción, son observadas con discreción, desde una realidad sociocultural y tecnológica prometedora, pero incipiente. Planes similares se observan a nivel nacional durante la

2. *Arquitectura y Construcción*, fundada el año 1945 por Manuel Marchant, Largio Arredondo y Marcelo Montero, contribuiría con 19 números editoriales que dan cuenta de la *Arquitectura Moderna*, los postulados del CIAM y su reflejo en la realidad local.

3. Las Corporaciones cumplieron una labor fundamental en la gestión del tema habitacional y urbano. CORVI, Corporación de la Vivienda, fue ejecutora de urbanización, reconstrucción, fomento de la vivienda y construcción de la misma. CORHABIT, Corporación de Servicios Habitacionales se preocupó de los grupos más vulnerables, desarrollando programas integrales de educación y orientación social. CORMU, Corporación de Mejoramiento Urbano, creada junto con el Ministerio de Vivienda, actuaría principalmente en el ámbito de la remodelación urbana. COU, Corporación de Obras Urbanas, aportaría en la dotación de servicios y urbanización.

4. Pese a que esta iniciativa llevada a cabo por el Instituto Nacional de Vivienda para barrios periféricos de Madrid, no prosperó, consiguiendo la construcción de tan sólo 6.083 viviendas, muchas de ellas de carácter definitivo (SAMBRIÑO, Carlos, *Un siglo de vivienda social 1903-2003 Tomo II*, Editorial Nerea S.A., España, 2003, pp. 167-169), la experiencia madrileña integraba elementos que inspiraban una forma de asimilar la marginalidad percibida en la ciudad de Santiago.



Figs. 2 y 3. Bosquejo Edificio Torres Blancas (1961), Madrid. Fuente: Revista *El croquis* nn. 32-33. p. 57.

Operación Sitio de 1965, consistente en frenar las tomas ilegales de terrenos y atender las urgencias de los damnificados por los temporales del invierno, mediante la construcción de viviendas con elementos prefabricados, principalmente paneles ligeros de hormigón o madera; o la *Operación 20.000/70*, que comprendía la producción de habitación industrializada, a través de la promoción de empresas de construcción estatales, dirigidas por trabajadores-adquirientes de las viviendas.

Por su parte, Ximena Koch, en el número 14 de *AUCA* "España-Finlandia", en marzo de 1969, realizaba dos artículos que exploraban la realidad arquitectónica de la península y la opinión de seis arquitectos Españoles: Carlos Flores, J. A. Coderch, J. L. Fernández del Amo, Adolfo González Amezcua, J. A. López Candeira y Julio Cano Lasso. El primero de estos, trataba sobre la posición de la arquitectura local en la perspectiva de los movimientos actuales. Koch observaba una renovación del movimiento arquitectónico español, posterior a la II Guerra Mundial y una apertura con el resto de Europa, lo que propiciaba una integración a las corrientes estilísticas foráneas. Sin embargo, el lapso ocurrido entre guerras, dejaría un vacío intelectual que enfrentaba con desconfianza a los arquitectos anteriores a 1936 y a las generaciones más jóvenes, suspicaces a la arquitectura de preguerra⁵. A la vez, Koch advertiría un auge en la industria de la construcción, cautiva del sector privado, sin grandes expectativas en el diseño arquitectónico, y por otro lado, una arquitectura teórica e individualista que no logra alcanzar resultados prácticos. Dentro de este panorama polarizado, la autora resaltaría la figura de J. A. Coderch y Javier Sáenz de Oiza, como arquitectos que se encuentran en plena madurez arquitectónica. De Coderch rescataría "una disciplina de trabajo que persigue incansablemente la presencia de una 'tradición viva' como contenido substancial de la obra que no renuncia a su contemporaneidad"⁶. La arquitectura de Coderch mantendría el equilibrio entre la mediterraneidad originaria y popular con los postulados del funcionalismo. Esta postura se ejemplificaría en el *Edificio Girasol* (Fig. 1) descrito por Koch como un "acoplamiento de bloques de gran verticalidad inclinados con relación al eje de la fachada, configurando una plasticidad robusta, hermética, en que la vida se vuelve hacia el interior, salvaguardando la absoluta Individualidad del habitante"⁷.

Sobre la arquitectura de Sáenz de Oiza, la autora valoraría la evolución hacia el carácter orgánico de su arquitectura y la influencia de Zevi, Kahn y los maestros holandeses, aspecto evidenciado en el proyecto de las *Torres Blancas* (Figs. 2 y 3). Desde el aspecto más vernacular, se analizaría el trabajo de José

5. Carlos Flores explica que uno de los aspectos claves de este período es la consolidación en equipos de trabajo, sin embargo la brecha generacional produciría fricciones entre los profesionales lo que describiría como un "divorcio ideológico" entre arquitectos. FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea I 1880-1950*, Aguilar S.A., Madrid, 1961. p. 258.

6. KOCH, Ximena, "España: Arquitectura y Arquitectos", en *AUCA*, marzo 1979, n. 14, p. 56.

7. Idem.



Fig. 4. Fotografía Complejo Parroquial Santa Ana (1965). Fuente: Revista *AUCA* n. 14, p. 58.

Luís Fernández del Amo y su arquitectura, arraigada a la tradición rural o la habilidad constructiva en el manejo del material de la Obra de Julio Cano Lasso; el rigor volumétrico en el trabajo de Antonio López Candiera y la expresividad plástica y racional del trabajo de Miguel Fisac en el *Teologado de los Dominicos* y el *Complejo Parroquial Santa Ana* (Fig. 4).

El segundo artículo, centraba su discusión en un breve cuestionario, donde los profesionales aludidos exponían sus puntos de vista sobre la arquitectura contemporánea, las influencias en la arquitectura española y la relación con rasgos estilísticos que pudieran considerarse locales. Cano Lasso advertía un enriquecimiento de los medios expresivos y al mismo tiempo, un alejamiento del tesón y la pureza racionalista, situación compartida por Flores quien señalaba sobre la falta de orientación y rigor: “bajo el pretexto de un nuevo humanismo se cultiva un esteticismo aburrido y superficial”⁸, lo que Coderch definiría como “el divismo y la ligereza”⁹. López Candiera, observaría un período de asimilación del legado del Movimiento Moderno, tendiente a elevar la calidad por sobre la cantidad de la obra, sin embargo la mayor parte de la arquitectura, regida por los “efectos del mercado” impedían una coherencia conceptual y lingüística, planteaba González Amezcua. Fernández del Amo, unificaría las posturas, creyendo que el verdadero humanismo se situaba en la comprensión de los valores esenciales del Movimiento Moderno, aplicados a la realidad de cada lugar, lo que estimularía una creación legítima, que atendiera a las particularidades de la arquitectura¹⁰.

Sobre la influencia de la arquitectura contemporánea en el medio español, Cano Lasso y Fernández del Amo, notaban un avance significativo desde la apertura de España al resto del continente Europeo, lo que había sincronizado al país con los avances de la arquitectura mundial. Sin embargo, esta homogenización subordinaba los aspectos ibéricos tradicionales, y veían necesario que los arquitectos españoles comprendieran la realidad geográfica, social y técnica, aplicada al desarrollo de una arquitectura con arraigo. Sobre la perspectiva gremial, que González Amezcua, observa ensimismada en un individualismo que dificulta la cohesión peninsular, López Candiera ve la necesidad de reforzar las estructuras profesionales, con el fin de generar planteamientos teóricos colectivos.

En cuanto a la relación del movimiento contemporáneo con los rasgos propios de la tradición española, Cano Lasso señalaba que estas tendencias se integran esencialmente en los modelos urbanos y su acepción de planes sociales y estructuras comunitarias. En el ámbito constructivo, González Amezcua plantea que un aspecto propio de la arquitectura en España, es la deficiencia en la utilización de modelos constructivos actuales, lo que ha orientado hacia el uso de sistemas tradicionales, adaptados a un lenguaje y plástica formal contemporánea. Fernández del Amo, se observa partidario de la reinterpretación del material y de la técnica constructiva propia del lugar, integrando los valores transversales del movimiento moderno, hacia una versión más humanista donde “la vivienda es hogar, la calle es paseo, la plaza es estancia al aire libre”¹¹. Coderch veía con aprensión las relaciones que se buscaban entre la arquitectura española y la experiencia internacional. El arquitecto describía mediante valores usuales, como la dedicación, la sencillez, el sentido común, los aspectos claves para realizar una arquitectura comprometida, respetuosa del individuo. Esta visión del arquitecto español, quedaría reflejada en la por-

8. KOCH, Ximena, “España: seis arquitectos españoles”, en *AUCA*, marzo 1979, n. 14, p. 68.

9. *Ibid.*

10. Estas posturas, producto de la mixtura entre una arquitectura local y los principios vigentes del Movimiento Moderno, se evidencian en Chile a partir de los 60, lo que Enrique Browne denominaría “la otra Arquitectura”, una rama proveniente del Estilo Internacional, pero adaptando aspectos de la Arquitectura Vernacular, ilustrada en proyectos como *Conjunto Salar del Carmen* (1961), de Mario Pérez de Arce y Jaime Besa, la *Iglesia de los Benedictinos* (1964) de Gabriel Guarda o la posterior *Cooperativa Amereida* (1975) realizada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. BROWNE, Enrique, *Otra Arquitectura en América Latina*, Editorial G.G., México, 1988.

11. KOCH, Ximena, “España: seis arquitectos españoles”, cit. p. 68.

tada de *AUCA* número 14 (Fig. 5), a través de un collage y un pequeño escrito donde relataba sus apreciaciones escépticas sobre los aspectos formalistas de la arquitectura:

“Hace ya tiempo presenté a un Congreso una fotografía, un fotomontaje, (...) casas muy humildes, todas de una planta; todas tenían una ventana grande, una ventana chica y una puerta. Aquello me gustaba mucho, todas eran iguales; pero, sin embargo, existía gran variedad, no tenían esa monotonía de lo que nosotros hacemos, y se me ocurrió pensar que quizás los cambios que nosotros introducimos, en general, en las casas, por conseguir variedad, por evitar la monotonía, resultan falsos; en cambio, las que se han hecho con completa arbitrariedad por los que iban a habitar las casas, resultaban muy bien; (...) o sea que es un hecho cierto, suficientemente probado, que la iniciativa de la familia tiene una importancia vital; pero, claro, esto está en contra de la línea del progreso”¹².

DIFUSIÓN DE LA “VÍA CHILENA AL SOCIALISMO”

XA la par con la elección de Salvador Allende como Presidente del Gobierno de Chile, en noviembre de 1970, *AUCA* se inclinaba a divulgar el trabajo de las instituciones estatales en torno a la solución del problema de la vivienda, que afectaba a un tercio de la población del país. El Estado, por su parte, externalizaría la realidad local, a través de actividades de carácter internacional, que buscaban sensibilizar a la comunidad extranjera y reforzar su imagen política tras las fronteras. Instancias como la Exposición Internacional de la Vivienda, VIEXPO, realizada en 1972 y el Concurso Internacional Área de Remodelación en el Centro de Santiago de Chile, durante el mismo año, fueron ejemplos de estas políticas de difusión¹³. En esta línea, Óscar Barahona realizaría artículos en las revistas españolas *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma*, explicando la realidad de la arquitectura chilena, la vivienda y el desarrollo urbano en los primeros años del mandato de Allende. Otras, como *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, divulgarían los resultados del Concurso Internacional. A pesar de las iniciativas de promoción política efectuadas por el Gobierno de la Unidad Popular, la situación interna del país se encontraba absolutamente polarizada, lo que concluiría con la irrupción militar y la muerte del Presidente al interior del Palacio de Gobierno, desapareciendo, junto con su figura, las aspiraciones de un modelo desarrollista con un estricto sentido social. De forma póstuma a la interrupción del Gobierno Socialista, *Construcción Arquitectura y Urbanismo*, del Colegio de Aparejadores de Cataluña, en su número 28 de Noviembre-Diciembre de 1974, realizaría un monográfico que homenajeaba la Obra del Gobierno de Allende, titulado “Chile, una experiencia truncada”.

EXILIO, POSTMODERNISMO Y CRÍTICA

El Golpe de Estado, en septiembre de 1973, provocaría un retroceso de todos los ámbitos, imponiendo un estado de censura y acoso a los medios visuales. *AUCA* se vería afectada directamente, sufriendo la represión de la dictadura, en su estructura organizacional. Varios de sus colaboradores eran partidarios del Gobierno de Allende, por lo que tuvieron que abandonar el país. Raúl Farrú, asumiría la dirección de la revista, lo que blindaba a la publicación, por la estrecha relación de su despacho, Cárdenas, Covacevic, Farrú, con el ámbito empresarial. Abraham Schapira, ex director de la revista, junto a José Medina y León Messina viajarían a Madrid, donde tras diversas dificultades, pudieron continuar con su ejercicio profesional. Schapira, junto a su mujer,



Fig. 5. Portada realizada por J. A. Coderch para revista *AUCA* n. 14. Fuente: Revista *AUCA*.

12. Texto del Arquitecto J.A. Coderch junto a fotomontaje presentado para el Congreso de la Abadía de Royaumont en 1962, utilizado como portada para la edición de “España-Finlandia”, en *AUCA*, n. 14.

13. España participaría activamente en estos dos llamados del Gobierno Chileno. Durante la VIEXPO, presentaría una síntesis de sus políticas públicas y sistemas de habitación, la aplicación de normativas técnicas y la planificación urbana. Para el concurso Remodelación en el Centro de Santiago de Chile, se contaría con la participación de equipos españoles, que si bien, no fueron galardonados, presentaron soluciones para rehabilitar una porción del caso histórico de la Ciudad a través de vivienda en altura, equipamiento y servicios Urbanos. Propuestas como la de Carlos Ferrater se observan en *Obras y Proyectos*, “Concurso Internacional para un conjunto urbanístico que comprende viviendas y equipamiento para un área de remodelación en el Centro de Santiago de Chile”, en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Enero-Febrero 1973, n. 94, pp. 71-74.



Fig. 6. Dcha. Planta de Conjunto Residencial Teseo (1979), Madrid. Fuente: Crónica Cincuentenaria, p. 79.

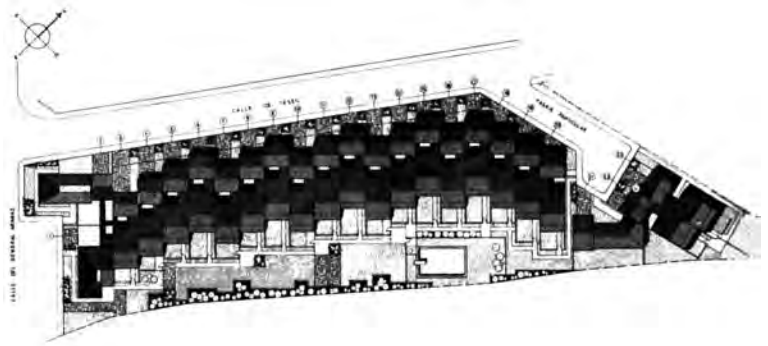


Fig. 7. Arriba. Axonometría Edificio 3M (1979), Madrid. Fuente: Revista AUCA n. 41. p. 23.

Raquel Eskenazi y Messina, continuarían con SEM, rebautizado como Aleph en España y realizarían algunos proyectos bajo el amparo de los colegas madrileños. Uno de ellos sería el *Conjunto Residencial Teseo* (Fig. 6), un pequeño agrupamiento de viviendas en un terreno extensivo que mediante la repetición del patrón “conseguía una verdadera dentadura de volúmenes muy potente y variada”¹⁴. José Medina se radicaría definitivamente en Madrid, especializándose en conservación de energía, realizando proyectos para la firma Internacional 3M en todo el ámbito Europeo, proyectando en 1979 el *Edificio Corporativo 3M* (Fig. 7), que integraba aspectos climáticos, mediante el uso de sistemas de ahorro energético.

La represión sistémica de la dictadura, silenciaba a la opinión pública y el gremio profesional se enfrascaba en un ejercicio hermético y en el consumo de referentes externos sin una reflexión teórica apropiada. *AUCA* observaba como los contenidos que había promulgado en su editorial, a través de la obra del Movimiento Moderno y su representación en Chile, resumidos principalmente en la obra pública, eran remplazados por nuevas tendencias y teorías que no formaban parte de la experiencia generacional de sus colaboradores¹⁵. Sin embargo, con el afán de continuar la publicación, desde el número 26, posterior al Golpe de Estado, la revista divulgaría temas de índole local, principalmente de carácter patrimonial, geográficos o de contenidos abstractos, ajenos a todo tipo de suspicacia política. Dentro de esta línea de temáticas disuasivas, *AUCA* realizaría el número 28, “Creatividad”, en agosto de 1975, publicando el detalle del XII Congreso de la UIA, realizado en Madrid, en mayo del mismo año, donde la revista sería galardonada con una mención de honor. José Medina, corresponsal desde Madrid, recordaría la rigidez autocrática de un congreso que se sintetizaba en tópicos como la mediatización universal, la transferencia de conocimientos a los países en desarrollo, el ahorro de energía y recursos naturales. Para Medina las conclusiones del simposio “son comunes a cualquier congreso de arquitectura” y resumiría la jornada en palabras de Fernández Alba, quien señalaría “la realidad se condena de forma crítica con el pensamiento y pocas veces con la acción”¹⁶.

En agosto de 1977 se realizaba la I Biental de Arquitectura de Chile, que sería el catalizador de un gremio opacado y fragmentado entre sí. Esta instancia determinaría un punto de inflexión dentro del “apagón cultural” que afectaba al país desde la irrupción de la dictadura. Luego de media década de incertidumbres, la Biental se enfocaría en el rol del Patrimonio Nacional y su importancia para el legado histórico chileno. La editorial de *AUCA* la resumía

14. SCHAPIRA, Abraham, *Crónica Cincuentenaria, Oficina SEA, Schapira Eskenazi Arquitectos, 1950-2000*, Edición limitada 200 ejemplares, Grafik Ltda., Santiago de Chile, 2009. p. 76.

15. Aunque *AUCA* trataba temas de diversa índole, las nuevas tendencias arquitectónicas no eran incluidas en su editorial. La internalización de las ideas postmodernas, radicadas de los escritos de Venturi, Rossi y los hermanos Krier, podría encontrar su origen, a juicio de Fernando Pérez Oyarzún, en la visita de Fernando Montes el año 1976, quien dictaría una serie de conferencias realizadas en la oficina de Boza, Lührs y Muzard y explicar las obras de estos arquitectos. PÉREZ OYARZÚN, Fernando, *Arquitectura, cultura y práctica profesional en Chile, 1930-1980*, pp. 116-117. En LIERNUR, Jorge, *Portales del laberinto, Arquitectura y Ciudad en Chile 1977-2009*, Ediciones UNAB, Santiago de Chile, 2009. En el ámbito académico, principalmente en la Universidad Católica de Chile, reorientaron el momento de crisis en la producción arquitectónica hacia la teorización de estas nuevas hipótesis en torno al hacer ciudad, dirigiendo una crítica hacia el legado del Movimiento Moderno, mediante el grupo CEDLA y su publicación, la revista *ARS*.

16. MEDINA RIVAUD, José, “XII Congreso Mundial de la UIA”, en *AUCA*, marzo 1976, n. 29, pp. 38-41.

como una muestra de “arquitectura blanca”, no comprometida”, implicada en el desarrollo del ámbito privado, negando una realidad social omitida, pero punzante. El segundo encuentro, realizado en agosto de 1979, bajo el lema “Hacer Ciudad”, impondría algunos de los temas excluidos durante el primer simposio y elaboraría una crítica certera del Colegio de Arquitectos, tras la figura de su presidente, Ángel Hernández, hacia las nuevas políticas de planificación Urbana¹⁷. Esta Bienal contaría con la presencia de destacados arquitectos internacionales, como Peter Eisenman, Michael Graves, Nuno Portas y Oriol Bohigas, entre otros. Si bien, la opinión de los invitados, no demostraba una posición ideológica frente a los hechos que acontecían en Chile, la evidencia de sus principios teóricos y las tendencias arquitectónicas que difundían, servían para esclarecer el panorama de la arquitectura internacional, exclusiva para escasos profesionales del país.

AUCA entrevistaría a Oriol Bohigas, con el fin de conocer su postura frente a dos temas que interesaban a la editorial. En primer lugar, la importancia de la crítica arquitectónica, ya que la revista no la practicaba, desde su línea informativa y en segundo lugar, una apreciación sobre los postulados que promulgaba la corriente del postmodernismo. Bohigas planteaba que existía una profusión de teoría que alejaba de la realidad al objeto arquitectónico: “no es que esté en contra de las teorías pero hago un poco el papel contrario ante esta inflación teórica, sobre todo para los que estamos cerca de Italia, de donde nos están llegando las avalanchas de la teoría italiana”¹⁸. El integrante de *Arquitecturas Bis*, promovía la descripción informativa de la obra arquitectónica, por sobre una teorización de esta. Sobre las nuevas tendencias arquitectónicas, Bohigas advierte que existían diferencias radicales entre lo que se podría definir como postmodernismo, basado en la arquitectura del consumo norteamericana. Para Bohigas, no era comparable la teoría neo romántica o neo clásica que postulaba la arquitectura de Graves, a lo que se ha realizado, por ejemplo en el proyecto de las *Torres Sears* por SOM o los proyectos de Eisenman¹⁹. Ambas arquitecturas se formulan bajo el mismo principio sin embargo “lo que habría que reivindicar como postmodernismo es la capacidad culta de investigación de la arquitectura del consumo. Pero es un postmodernismo que no aparece en las revistas cultas sino en las de divulgación”²⁰.

Aunque la presencia de los arquitectos extranjeros había logrado distender el ambiente profesional, la II Bienal había dejado abierta la discusión sobre la realidad social y sensibilizado al gremio frente a las políticas desmedidas de 1979, con que el Gobierno planteaba el crecimiento urbano. De forma paralela al simposio, en *AUCA* número 37, Abraham Schapira, desde Madrid, contribuía al debate, señalando que las políticas urbanas, basadas en los postulados de Harberger²¹, se trasladaban a una línea economicista que renegaba tres siglos de urbanística nacional y se contradecían con las políticas aplicadas en otros países de economías capitalistas. Schapira compararía esta situación con su experiencia en Madrid, a través de un artículo titulado “La marea ocre”, aspecto que tenía la capital, construida principalmente en ladrillo y tejas. El autor reconocía ciertas similitudes con el modelo chileno, basado en las teorías capitalistas promocionadas por la Escuela de Chicago, impulsadas por la permisividad en las políticas del sistema. “Aquí, como en la España de los 60, estamos en los umbrales de lo que promete ser un sistema de expansión capitalista en su más ortodoxa acepción, modelo con el que se intenta reflotar al país del subdesarrollo”²². A la vez, describía los movimientos sociales que iban

17. “Queremos decir públicamente que a los arquitectos chilenos nos duele esta realidad. Que nos preocupa la segregación socioeconómica que se produce en el crecimiento de nuestras ciudades; la especulación con el valor y el uso del suelo que permite a una minoría imponer su decisión por sobre el interés de la mayoría y muchas veces del interés común; que no tengan adecuada traducción en el lenguaje económico imperante de orden espacial, la habitabilidad y la calidad de vida, consideraciones vitales en el desarrollo del hombre de hoy y estrechamente vinculadas con el HACER CIUDAD; que siga aumentando el déficit de viviendas, con sus consecuencias sociales de marginalidad y de grave limitación cualitativa de la vida familiar”. Parte del discurso realizado por el Presidente del Colegio de Arquitectos Ángel Hernández, durante la II Bienal de Arquitectura, 1979. “Bienal 79”, en *AUCA*, diciembre 1979, n. 38, p. 27.

18. “Entrevista a Nuno Portas-Oriol Bohigas”, en *AUCA*, diciembre 1979, n. 38, p. 4.

19. Charles Jencks, propondría categorías para diferenciar dos tipos de arquitectura y su relación con los postulados del Movimiento Moderno. Por un lado definiría la arquitectura Tardomoderna como una respuesta exagerada tecnológicamente, de enfoque pragmático y radical, subordinado a las funciones mecánicas del Edificio. El postmodernismo, en cambio, mantiene intereses ligados a la arquitectura popular y su relación histórica, contextual, con un enfoque ecléctico y con una comunicación más enfática hacia la cultura habitual. JENCKS, Charles, *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, Editorial G.G., Barcelona, 1982.

20. “Entrevista a Nuno Portas-Oriol Bohigas”, cit., p. 6.

21. Arnold Harberger, impartiría en Chile sus postulados donde explicaba que el fenómeno de crecimiento de las ciudades era un efecto económico natural, de innumerables beneficios para la población. La dotación de servicios y urbanización eran más baratos; el reemplazo de suelo agrícola por suelo urbano, aumentaba la plusvalía de los terrenos de los agricultores, quienes cada vez necesitaban menos superficie, producto del avance tecnológico. Estas ideas serían asumidas como propias por el ministro de ODEPLAN, Miguel Kast, integrándolas a las políticas de desarrollo urbano del año 1979.

22. SCHAPIRA, Abraham, “La marea Ocre”, en *AUCA*, agosto 1979, n. 38, p. 44.

advirtiendo los efectos nocivos de la permisividad urbana y la especulación en la construcción, debilitada en principio por la crisis económica española y la pérdida del poder municipal de las grandes ciudades. Schapira anhelaba que situaciones como las que se insinuaban en España, fueran referentes en el medio chileno, apoyadas por la iniciativa popular: “sólo cabe esperar que si, algún día, como en el Madrid de hoy, los chilenos salen a la calle, con o sin municipios aliados, a reclamar su derecho a una calidad de vida dentro de una ciudad digna, no sea, entonces, demasiado tarde”²³.

23. *Ibid.*

LA REVISTA COMO MANIFIESTO. EL CASO DE ADRIANO OLIVETTI, EL MOVIMENTO COMUNITÀ Y LA REVISTA COMUNITÀ

Ruth Arribas Blanco

Olivetti, un apellido que nos evoca la imagen de la clásica máquina de escribir que todos habíamos visto alguna vez en casa del abuelo o de algún amigo. Sin embargo, Adriano Olivetti, fue mucho más que eso. Un hombre avanzado para su época, que supo ver cuál era la clave para el progreso en un momento marcado por los totalitarismos, primero, y la posguerra, después. La figura de Adriano jugó un papel fundamental dentro de la historia y evolución político-cultural de Italia, principalmente en el *Canavese*¹; evolución vinculada estrechamente con el urbanismo, como veremos a lo largo del artículo. Podríamos clasificarlo como un gran pensador político y social, situado en la vanguardia de su época y convencido de la existencia de una vinculación entre la planificación territorial, la sociología, la economía y la gestión administrativa, aspectos interrelacionados por los que se preocupará a lo largo de su vida y los cuales se pueden observar tanto en su faceta política como editorial, ambas utilizadas como medio para difundir e intentar poner en práctica sus ideales.

EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO DE ADRIANO OLIVETTI

En 1925, un año después de haberse graduado en el Politécnico de Torino, Adriano realizó su primer viaje a los Estados Unidos con el propósito de “estudiar el secreto de la organización, para después ver los reflejos en el campo administrativo y político”². Anteriormente, había tenido la oportunidad de leer y estudiar el libro de *Taylor*³ y, una vez en América, intentó visitar el mayor número de fábricas posible. Sería la fábrica de Ford, en Highland Park (Detroit), la que más le marcaría y sorprendería, como podemos leer en la carta que escribe a su familia desde América⁴.

Olivetti quedó fascinado por las fábricas americanas. Anotaba todo lo que percibía para, posteriormente, estudiarlo con detenimiento. Observó con gran entusiasmo que la eficacia de la industria se debía principalmente a la organización de la producción donde lo importante era encontrar un tiempo estándar y “optimizado” dentro de la línea de montaje. Por ejemplo, en la misma carta nombrada anteriormente, se puede ver cómo subraya la palabra *mai* dentro de la expresión *mai a cottimo*⁵. Esto hace entrever lo que más adelante se confirmará, la preocupación de Adriano Olivetti por “el óptimo y no el máximo de la energía humana”⁶, es decir, obtener el máximo rendimiento teniendo en cuenta la condición humana de los operarios. Quedó, también, asombrado por el contraste entre “la América de las grandes cifras y de las individuales miserias”⁷. Un contraste entre la industria y su entorno que él intentará paliar y que

1. Es una región situada entre Torino y Valle d'Aosta que pertenece al Piemonte (Italia). Su capital es Ivrea.

2. OLIVETTI, Adriano, *Società Stato Comunità. Per una economia e politica comunitaria*, Edizioni di Comunità, Milano, 1952, p. 4.

3. Principi di organizzazione scientifica del lavoro, V. Ochetto, "Adriano Olivetti", tasacabili Marsilio, Venezia, 2009, p. 44.

4. Carta de Adriano a su familia desde América, el 5 de noviembre de 1925 (*Fondazione Archivio Olivetti, Fondo Famiglia Olivetti*).

5. *mai*, significa nunca; *cottimo* significa trabajo a destajo, donde se pone en relación directa la retribución con la producción del trabajo, independientemente del tiempo invertido, y con el objetivo de conseguir un rendimiento superior al normal.

6. OLIVETTI, A., *Società...*, p. 3.

7. RENZI, Emilio, "Comunità concreta; le opere e il pensiero di Adriano Olivetti", *Alfredo Guida Editore*, 2008, p. 10.

marcará un punto fundamental dentro de su pensamiento. Una consideración a destacar es cómo Adriano fue capaz de entender la necesidad de transformar y adaptar el sistema de organización americana a las propias condiciones del país para poder, posteriormente, transferirlo a otros contextos.

Ingeniero químico de formación, en 1932 pasó a ser director general y, posteriormente, en 1938, presidente de la sociedad fundada por su padre⁸, no sin haber pasado antes por la fábrica como un operario más (condición indispensable para cualquiera que entrara a trabajar en la fábrica de Camillo Olivetti). Esta experiencia, junto a los conocimientos adquiridos al estudiar la organización de una empresa, generaron en Adriano la conciencia, como él mismo recuerda, de “la monotonía terrible y el peso de los gestos repetidos hasta el infinito delante de un taladro o de una prensa”. Él sabía “que era necesario quitar al hombre de esta degradante esclavitud... era necesario crear conciencia de finalidad al trabajo. Y obtenerla... era función... de la sociedad”⁹. En estas palabras escritas, se refleja una de las claves de su pensamiento donde eleva la “condición humana” al elemento central de la fábrica y de la ciudad. Era una persona preocupada por sus trabajadores siendo fundamental la relación de éstos con su “fábrica” y la repercusión en sus familias. Esto se puede ver reflejado en todas las iniciativas que promueve, tanto a nivel arquitectónico como en cualquier otra dimensión (la ampliación de la fábrica; la creación de servicios como guarderías, enfermerías, bibliotecas; la construcción de viviendas para operarios; los planes reguladores, etc.). Consideraba que la fábrica tenía que estar hecha a la medida del hombre y, por extensión, la ciudad; como él la llamaría, la *ciudad del hombre*¹⁰.

8. *Società, prima fabbrica italiana di macchina per scrivere*, fundada en octubre de 1908.

9. OLIVETTI, Adriano, *Società Stato Comunità. Per una economia e politica comunitaria*, Edizioni di Comunità, Milano, 1952, pp. 3-4.

10. *Città dell'uomo* fue el tercer libro que escribió Olivetti, el cual fue publicado en 1959. Anteriormente había publicado *L'Ordine politico della Comunità*, en 1946, y *Società Stato Comunità*, en 1952.

11. “Más tarde comprendí todavía mejor el valor humano de aquel antiguo colaborador que junto a mi padre gobernaba la fábrica con principios insólitos: la bondad y la tolerancia”, OLIVETTI, Adriano, *Società...*, p. 5.

12. Ing. C. Olivetti & C. S.p.A, *Appunti per la storia di una fabbrica, "Olivetti 1908-1958"*, Ivrea, julio 1958.

13. Una de estas iniciativas, de especial interés, es la arquitectura promovida por Adriano Olivetti. Sin embargo, no la vamos a tratar en el presente artículo para intentar no hacer más ambiguo un recorrido en la vida de Adriano Olivetti que, de por sí, ya es suficientemente complejo y que, además, nos alejaría del tema central del artículo y del congreso en cuestión.

14. “Si yo hubiese podido demostrar que la fábrica era un bien común y no un interés privado, habrían sido justificadas transferencias de propiedad, planes reguladores, experimentos sociales, descentramiento del trabajo... El modo de equilibrar estas cosas existía, pero aún no estaba en mis manos: era necesario crear una autoridad justa y humana que supiese conciliar todas estas cosas hacia el interés de todos. Esta autoridad para ser eficiente... debía... hacer en el interés de todos, lo que yo hacía en el interés de una fábrica. No había más que una solución: convertir la fábrica y el ambiente (terreno) circunstante económicamente solidarios. Nacia entonces la idea de una Comunidad”, OLIVETTI, A., *Società...*, p. 11.

15. *Ibid.*, p. 3.

Cuando Adriano tomó las riendas de la empresa, ya percibió¹¹ un modo diverso de entender la industria que él mismo “revolucionará” con la aplicación de sus ideales. Se puede observar un primer acercamiento a la consideración de la fábrica como algo más que simple rendimiento económico. Adriano se preguntaba a sí mismo: “¿Puede la industria darse finalidades? ¿Se encuentran estos fines simplemente en el índice de los beneficios? ¿O hay más allá del ritmo aparente, algo fascinante, una textura ideal, una destinación, una vocación también en la vida de la fábrica?”¹².

Olivetti promoverá diferentes iniciativas¹³ que hay que estudiar con la suficiente autonomía unas de otras. Sin embargo, hay una que considero que engloba al resto, que contempla y sintetiza la ideología de Adriano; la *Comunità*¹⁴. Adriano comienza a darse cuenta de la influencia de la industria en su entorno. No la considera como algo aislado sino con continuas interferencias tanto con el hombre como con el territorio. En el pensamiento de Adriano “fábrica-ciudad” son factores inseparables, unidos por el *hombre* como eje principal relacionador. Lo que le suceda al trabajador repercutirá en la fábrica, lo que suceda en la fábrica influirá en su entorno, y el trabajador, además, vive en el entorno con su familia. Este será el planteamiento de Adriano que le lleve a pensar en las “comunidades”. Como dice en la introducción de uno de sus libros:

“Una Comunidad ni demasiado grande ni demasiado pequeña, concreta, territorialmente definida, dotada de vastos poderes, que diese a todas las actividades aquella indispensable coordinación, aquella eficacia, aquel respeto de la personalidad humana, de la cultura y del arte, que el destino había realizado en una parte del mismo territorio, en una única industria”¹⁵.

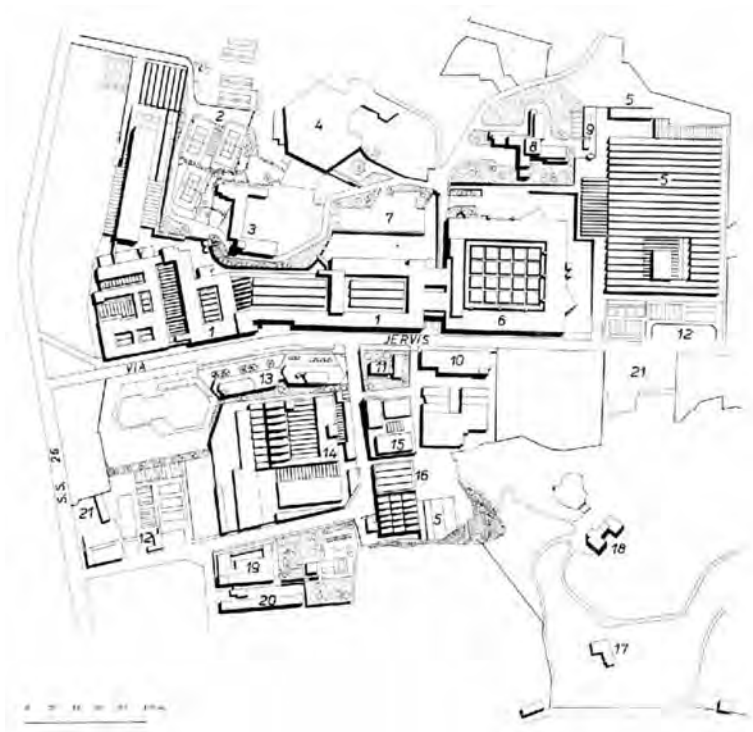


Fig. 1. Planimetría general del complejo Olivetti en Ivrea al final de los años 50: 1. Oficinas ICO; 2. Zona recreativa; 3. Iglesia y convento de San Bernardino; 4. Comedor; 5. Almacenes y garajes; 6. Nueva ICO; 7. Almacén semienterrado; 8. Centro de estudios; 9. Central eléctrica; 10. Servicios técnicos; 11. Oficinas personales; 12. Talleres; 13. Servicios sociales de la fábrica; 14. Fundición de hierro; 15. Central de instalaciones; 16. Fundición de aluminio; 17. Guardería; 18. Presidencia; 19. Guardería; 20. Casas para trabajadores; 21. Aparcamientos. (Imagen obtenida del volumen *Figini e Pollini* escrito por Cesare Blasi en 1963 para Edizioni di Comunità; volumen conservado en la biblioteca de la *Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea*).

Es necesario intentar situarse en la época y contexto donde se encuadra la historia de Adriano Olivetti para poder entender y valorar su contribución en el campo de la sociología, la industria, la política, la planificación urbanística, la arquitectura, el diseño, etc..., tanto a nivel teórico como práctico. Sus años de formación y primer contacto con el mundo de la industria transcurren en un clima de dominio fascista del cual tuvo que huir exiliado a Lugano (Suiza) en 1944. Adriano, fuertemente influido por la tendencia socialista de su padre Camillo, conocerá las ventajas y desventajas de las dos vertientes extremas de los sistemas político-económicos presentes en aquellos años, principalmente, en Estados Unidos y URSS, países que tuvo la oportunidad de visitar en sus años de formación. Sin embargo, él, con su ideología, planteará una *terza via*, una alternativa entre el comunismo y el capitalismo, “lejos del gigantesco plan económico productivo de la URSS y fuera de la organización del súper capitalismo americano”¹⁶, un Estado corporativo donde los bienes sirviesen para elevar, a nivel material y moral, la vida de los individuos.

Cuando Adriano Olivetti tomó las riendas de la empresa del padre, lo hizo con la decisión de transformar la industria, fundada en sistemas semi-artesanales, proponiendo la reorganización de la empresa con nuevas oficinas de estudio, oficinas de trabajo, oficinas técnicas y de ingeniería, oficina de producción, oficinas de inspección, etc... como escribe en la carta que envía a su padre desde Londres¹⁷. En esa misma carta, propone, además, una “organización general e interna” donde enfatiza la necesidad de “tener hombres de valor... que sean organizados en modo descentrado y funcional...”. Subraya la importancia de delegar por funciones y no por grados en una *Industria progressiva* donde jóvenes ingenieros se abran paso frente a los operarios de

16. OLIVETTI, Adriano, “L'evoluzione tecnica nell'economia corporativa”, artículo publicado en *Il Lavoro Fascista* el 21 de marzo de 1935 y publicado posteriormente en *Civitas Hominum. Scritti di urbanistica e di industria 1933-1943*, editado por Nino Aragno Editore, Torino, 2008, p. 45.

17. Carta escrita por Adriano Olivetti desde Londres con una propuesta de reorganización general de la empresa, Londres, 16 marzo 1927 (*Fondazione Archivio Olivetti, Fondo Famiglia Olivetti*).



Fig. 2. Portada de la revista *Tecnica ed organizzazione*. *Uomini, macchine, metodi nella costruzione corporativa*, número 1, publicada en enero de 1937 (imagen cedida por la *Fondazione Adriano Olivetti*, Roma).

*gavetta*¹⁸. Adriano Olivetti será el responsable de la “industrialización” de la fábrica paterna, una industrialización con sus particularidades, una industrialización humanizada con la introducción de la cultura y la sociología como aspectos fundamentales para revalorizar y tener presente al hombre tanto en su trabajo como en su tiempo libre. De esta forma, la cultura se añade al binomio “fábrica-ciudad” como un factor esencial más a considerar. Aparece así el trinomio “ciudad-fábrica-cultura”, que estará presente en todas las iniciativas relacionadas con la *Comunità*, siendo el *hombre* el elemento principal que los une. Ésta es la otra clave del pensamiento de Adriano donde el “factor comunitario” es entendido como un conjunto formado por las diversas disciplinas independientes que se interrelacionan entre ellas, siendo cada una de ellas imprescindible para el buen funcionamiento del global.

Debido a la prosperidad de la empresa Olivetti y la consecuente ampliación de la fábrica en Ivrea, pudo comenzar a experimentar sus ideas meditadas desde sus primeros viajes. Alrededor de la fábrica se fueron construyendo el servicio de asistencia sanitaria, una enfermería de fábrica, la guardería, campamentos de verano, casas para trabajadores, escuelas de aprendizaje, bibliotecas, etc..., dando servicio y teniendo en cuenta la vida de los operarios de la fábrica y a sus familias (Fig. 1). Olivetti estaba convencido de la necesidad de una planificación regional donde componentes económicos, urbanísticos, sociales y culturales estuvieran estrechamente relacionados. Intentaría plasmar sus ideales en el *Piano Regolatore della Valle d'Aosta* y, en particular, en la ciudad de Ivrea. Sería la primera vez que se propone un plan a nivel provincial en el que, además, se incluyen la economía, sociología, viabilidad, urbanismo, etc... dentro de un todo global.

INICIOS EN EL MUNDO EDITORIAL

Adriano Olivetti, durante sus años de estudiante universitario, empieza a colaborar en la redacción de varias revistas y publicaciones¹⁹. En 1937 se edita el primer número de la revista *Tecnica ed Organizzazione*²⁰ con el subtítulo *Uomini macchine metodi nella costruzione corporativa* (Fig. 2). Esta revista, aunque publicada y financiada por la sociedad Olivetti, se puede considerar como una clara iniciativa de Adriano. En el primer número encontramos un artículo llamado “Criterio scientifico e realtà industriale”, firmado por el propio Adriano, en el que “manifiesta” sus ideas sobre el desarrollo de la organización de la empresa donde, en la realidad productiva, la técnica, la organización y el factor humano son aspectos inseparables. Esta revista es un claro reflejo de la evolución que se estaba produciendo en la sociedad de Olivetti hacia la industrialización de la mano de Adriano influenciado por sus viajes, principalmente, a los Estados Unidos. En este camino de perfeccionamiento de la industria, Adriano tenía presente que era necesario referirse siempre a lo que estaba sucediendo a nivel internacional²¹. Será una constante de Adriano el mostrar un interés por lo que sucede en el extranjero y, en la medida de lo posible, darlo a conocer en Italia.

Durante su exilio en Suiza²², Adriano escribe “L’Ordine politico delle comunità”²³, donde expone su pensamiento político y pone de manifiesto las causas de la crisis de la sociedad contemporánea y, lo que él considera, un sistema político inadecuado. Será aquí donde plasme sus reflexiones y “la idea fundamental de la nueva sociedad...”. Considerará la *Comunità* como “núcleo

18. La expresión *fare gavetta* indica un periodo de sacrificio cuyo objetivo era aprender un oficio, con el significado de empezar desde abajo.

19. DE’ LIGUORI CARINO, Beniamino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 2008, pp. 32-38.

20. Publicada desde 1937 a 1944 (primera serie) y de 1950 a 1958 (segunda serie) con diferente periodicidad (de 1937 a 1938, bimestral; de 1939 a 1944, trimestral; de 1950 a 1951, mensual, de 1952 a 1958, bimestral). Fondazione Adriano Olivetti.

21. CAZZI, Bruno, *Gli Olivetti. La vita sociale della nuova Italia*, Utet, Torino, 1962, p. 198-199.

22. Durante 1944 y 1945, huyó de Italia por motivos políticos.

23. OLIVETTI, Adriano, *L’Ordine politico delle Comunità. Dello stato secondo le leggi dello spirito*, Nuove Edizioni, Ivrea, 1945.

fundamental del nuevo Estado”, un estado federal, y el orden político de la *Comunità* deberá fundarse en tres principios: la “soberanía popular”, el “sindicalismo” y la “cultura”; que se sintetizan en los binomios “ciudadanos-territorio”, “trabajadores-fábrica”, “estudiosos-cultura”, ya presentes en las primeras propuestas de Olivetti para la industrialización y desarrollo de la fábrica en Ivrea. Las funciones políticas, anunciadas en *L'Ordine* estarán relacionadas con la urbanística, la asistencia, seguridad e higiene social y la economía. Éstas mismas subdivisiones las encontraremos en la revista que adquiere el mismo nombre, la revista *Comunità*. Como podemos observar, Adriano añade un elemento más a su pensamiento, la “política”, que utilizará para conseguir llevar al campo práctico sus ideologías, no tan utópicas como muchos consideraban.

EL SALTO A LA DIMENSIÓN POLÍTICO-CULTURAL

Adriano Olivetti y sus ideales marcaron profundamente los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial en Italia. Entre sus iniciativas se encuentra *Edizioni di Comunità*, el *Movimento Comunità* y la revista *Comunità*, todas ellas con claros intereses políticos y de difusión cultural.

Edizioni di Comunità fue una casa editorial creada por Adriano para transmitir, principalmente, sus ideales comunitarios. Publicó libros sobre filosofía, urbanística, arquitectura, sociología, economía, entre otras temáticas, de autores desconocidos, entonces, en Italia. Como ya se apuntó anteriormente, Adriano prestaba especial atención a lo que acontecía en el extranjero y él mismo se ocupaba de elegir los libros que después se traducían para su difusión en Italia a través de la editorial. Se dedicó también a la edición de revistas de arquitectura que tuvieron una gran influencia en la cultura italiana, como *Metron*, *Architettura*, *Zodiac* y *Urbanistica*.

Adriano, que consideraba que su proyecto *Comunità* era totalmente realizable, necesitaba ayuda política para poder experimentar y conseguir ponerlo en práctica mediante los planes urbanísticos (Adriano decía que la urbanística era el instrumento mediante el cual la política se materializaba en el territorio). Fue entonces cuando cedió su puesto en la sociedad Olivetti para dedicarse a la actividad político-cultural. Fundó, en primer lugar, la revista *Comunità* como medio de difusión de sus ideales y declaración de propósitos e intenciones, una revista “manifiesto”, y, casi contemporáneamente, el *Movimento Comunità*.

La revista se editará a través de *Edizioni di Comunità*. El primer número de la primera serie se publicará en el mes de marzo de 1946, en Roma. Y unos meses después, en otoño de 1948²⁴, nacerá el *Movimento Comunità*, en Torino, basado en el manifiesto político²⁵ escrito durante su exilio como protesta contra el régimen de los partidos.

El inicio del *Movimento Comunità* fue, más bien, pre-político. Después de dos intentos fallidos y desilusionantes en el campo de la política, Adriano se dedicaría al campo del debate defendiendo una ideología que podemos resumir en tres palabras: *socializzare senza statizzare*. Es decir, organizar la sociedad independiente del Estado con una economía autónoma que proviene de la fábrica. O como él lo llama, una *fabbrica comunitaria*, donde sociedad y fábrica son inseparables. Mediante el *Movimento Comunità* y la revista con el

24. 1948 es la fecha que aparece en casi todos los escritos de Adriano Olivetti aunque no siempre coincide el mes. Sin embargo, podría decirse que la fecha real es “después de la rotura con el *cristiano-social*”, que se produce en mayo de 1947. Entonces, Olivetti, que había fundado la sección de Ivrea, el 3 de junio de 1947 la llamará “movimiento comunitario”. OCHETTO, Valerio, *Adriano Olivetti*, Marsilio Editori, 2009, p. 133.

25. OLIVETTI, Adriano, *L'Ordine politico delle Comunità. Dello stato secondo le leggi dello spirito*, Nuove Edizioni, Ivrea, 1945.



Fig. 3. Portada de la revista *Comunità*. *Giornale mensile di politica e cultura*, número 6, publicada en octubre de 1946 (Imagen cedida por la *Fondazione Adriano Olivetti*, Roma).

mismo nombre, predicará y difundirá sus principios y convicciones, explicadas anteriormente, sobre la fábrica como generador de la economía que sustenta la ciudad y, por lo tanto, un bien común de todos donde se mantiene el equilibrio necesario entre los intereses comunes y los individuales. La urbanística, como disciplina de la arquitectura e instrumento de la política, será el elemento mediante el cual se organicen los planes que den forma a la *Comunità*. El principal aspecto que distingue al pensamiento olivettiano expuesto es el carácter de “globalidad” con el que plantea su *Comunità* abarcando todas las dimensiones; desde el hombre al territorio, pasando por la fábrica, con la cultura como elemento esencial y la política como medio para poder poner en práctica su ideología a través de la urbanística. Ideología que será difundida a través de las publicaciones que él mismo promueve. No permanecerá sólo como una utopía en el campo ideológico, sino que lo experimentará, principalmente, en Ivrea y en el Canavese y, posteriormente, en el Mezzogiorno²⁶. Será presidente del INU (*Instituto Nazionale di Urbanistica*) y vice-presidente del UNRRA-Casas (*United Nations Relief and Rehabilitation Administration-Comitato Amministrativo Soccorso ai Senzatetto*), organismos que utilizará para experimentar con sus ideales. Además fundará el I-RUR (*Instituto Rinnovamento Urbano e Rurale*) con la intención de promover actividades que eviten la desocupación en el Canavese y mejoren las condiciones sociales de sus habitantes.

LA REVISTA *COMUNITÀ* Y LA EVOLUCIÓN DEL *MOVIMENTO COMUNITÀ*

En la revista *Comunità*, podemos decir que se pueden diferenciar diversos períodos que coinciden con la evolución del *Movimento Comunità* y los hechos acontecidos. La primera serie de la revista, con el subtítulo *Giornale mensile di politica e cultura*, se publicará mensualmente hasta octubre del mismo año (Fig. 3). Posteriormente, reaparecerá en abril de 1947 publicándose semanalmente, en Torino, hasta diciembre del mismo año, esta vez sin ningún subtítulo. En estas dos primeras series se mantiene el formato tabloide, con hojas de color rosa pálido y con una extensión que varía entre las dieciséis páginas, en la primera serie, y ocho páginas en la segunda.

Aunque las dos series son muy similares en apariencia, hay manifiestas diferencias en su contenido. En el primer año, hay claras referencias a los pensamientos de Adriano y al *Movimento*. En cada número se publica un artículo relacionado con “L’Ordine politico delle comunità” escrito durante el exilio de Adriano: “L’idea di una comunità concreta”, “Democrazia integrata”, “Lo stato funzionale secondo le leggi dello spirito...”. Sin embargo, en la segunda serie, no se encuentran muchas referencias al pensamiento olivettiano ni artículos firmados por él, lo cual viene reforzado por la ausencia de un subtítulo que acompañe a esta serie. Este segundo año de la revista coincide con el regreso de Olivetti a su puesto como presidente en la fábrica, concretamente el 30 de noviembre de 1946. Sucede después de su segundo tentativo en la política cuando, además, tomará la decisión de pasar a la meta-política formando el *Movimento Comunità* (Fig. 4). Utilizará su regreso a la fábrica para poner en práctica y experimentar su ideología sobre la política social.

La revista deja de publicarse durante un período y, un año después, en enero de 1949, se comienza a publicar de nuevo. Esta vez será en Ivrea y con el subtítulo *Rivista bimestrale del Movimento di Comunità*, hecho que declara

26. La intervención de saneamiento en Sassi (Matera), mediante el proyecto del Borgo “La Martella”, y la fábrica en Pozzuoli.



Fig. 4. Adriano funda en 1947 el *Movimento Comunità*. En esta imagen aparece durante un comicio electoral (Imagen cedida por la *Fondazione Adriano Olivetti*, Roma).

Fig. 5. Portada de la revista *Comunità. Giornale mensile di politica e cultura*, número 3, publicada en mayo-junio de 1949 (Imagen cedida por la *Fondazione Adriano Olivetti*, Roma).

explícitamente (aunque Adriano lo manifestará también en numerosas ocasiones) la vinculación de la revista con el recién fundado *Movimento* (Fig. 5). Esta vez aparece con una frecuencia bimestral y cambia el formato adoptando uno de menor dimensión, de mayor extensión y con una gráfica mucho más cuidada, además de un contenido más “internacional” que demuestra la clara intención de las ambiciones de Adriano. La revista se subdivide principalmente en cuatro apartados. Una primera sección trata sobre política, economía y relaciones sociales; una segunda sección sobre urbanística y arquitectura; una tercera sección sobre filosofía, narrativa y poesía; y, por último, una sección dedicada a las artes figurativas y el cine. Éstos son los mismos factores que Adriano relaciona en todo momento y considera inseparables en su “pensamiento comunitario”. De las cuatro secciones, las dos primeras, política y urbanística, tienen mucha más consistencia, lo cual indica la importancia que tienen para Adriano dentro del *Movimento*.

A partir de la publicación número dos de la tercera serie, aparecen al inicio y al final de la publicación, unas hojas de color rosa (el mismo color pálido que se utilizaba en las dos primeras series publicadas). Estas hojas son dedicadas, exclusivamente, a noticias sobre el *Movimento Comunità*, con la rúbrica *Crónica del Movimento Comunità*. Yo planteo aquí dos interrogantes: ¿Por qué se realiza esta subdivisión cuando la unión entre el *Movimento* y la revista es manifiesta?, y ¿por qué utiliza esta revista para difundir la crónica del *Movimento* teniendo otros medios de difusión²⁷ utilizados eficientemente? Es evidente que esta subdivisión es una declaración de independencia entre los acontecimientos que suceden en el *Movimento* y el resto de información publicada, la cual en muchos casos está relacionada con temas “comunitarios” y, en otros, no tanto, en función del período que estemos considerando. Desde mi punto de vista, esta distinción que se hace en el color de las hojas tiene una doble lectura.

Por un lado, el hecho de que se publicara mucha más información, junto a la crónica del *Movimento*, es una clara referencia a la idea de que cultura y política iban de la mano. Los militantes del *Movimento* debían ser hombres

27. MAGGIA, Giovanni, *Bibliografia degli scritti di Adriano Olivetti*, Pubblicazione dell'Istituto di economia, Facoltà di Scienze Economiche e Bancarie, Università degli studi di Siena, 1983, pp. XLVII-LIV.

Fig. 6. En esta imagen podemos observar a los trabajadores en la biblioteca de la fábrica (Imagen proveniente de la *Associazione Archivio Olivetti/Fondo Fototeca/Foto Comunità*; colocación: V-E-C-4-7-UA2-SUA 35).



cultos. Adriano introdujo la cultura incluso dentro de la fábrica con la creación de bibliotecas donde los operarios podían acudir para formarse (Fig.6). Y leyendo esta revista podían saber lo que sucedía en las *Comunità* a la vez que se informaban de otros aspectos relevantes relacionados con diversas disciplinas que repercutían en las mismas *Comunità*. Adriano Olivetti proclamaba así la defensa de una “política de la cultura” y no una “política para la cultura”.

Otra posible lectura podría ser el hecho de que, el publicar temas de interés general, atrajera a lectores no vinculados específicamente al *Movimento* y que, de esta forma, se posibilitara el que pudieran dar un vistazo a lo que acontecía en el *Movimento*. Esto es sólo una conjetura que sería objeto de investigación en un posterior artículo; podría ser acertada o no, pero me ha parecido interesante introducirla para demostrar de este modo la complejidad del “pensamiento olivettiano”, donde cada elemento es autónomo pero, a la vez, pertenece a un conjunto donde todo está interrelacionado. Por lo tanto, como ya se indicó anteriormente, es necesario estudiarlos con la suficiente autonomía pero teniendo siempre presente la globalidad del pensamiento.

Como vemos, a partir de la tercera serie, la revista está más relacionada con el *Movimento Comunità*, reflejando su evolución. Los primeros números empiezan con un artículo editorial²⁸ de Adriano donde expone claramente su pensamiento ideológico, haciendo referencia, en cada uno de ellos, a un aspecto diferente de la *Comunità*. También en esos años aparecen publicados artículos directamente relacionados con la experiencia “comunitaria”; en algunos casos son ejemplos²⁹ promovidos por el *Movimento Comunità*, otros son experiencias en el extranjero³⁰ y podemos encontrar, también, artículos que tratan intervenciones “tipo” para la Comunidad³¹.

Sin embargo, 1950 es un momento de inflexión de la revista. Como ya apunta Patrizia Bonifazio³², señala un momento de crisis para *Edizioni di Comunità* que continuará hasta 1951. Esta crisis parece debida a la “delicada”

28. OLIVETTI, Adriano, “Società e Stato”, *Comunità*, 1949, año III, n. 1, pp. 1-2; “Democrazia integrata”, *Comunità*, 1949, año III, n. 2, pp. 1-2; “L’industria nell’ordine delle comunità”, *Comunità*, 1949, año III, n. 3, pp. 1-3; “La lotta per la stabilità”, *Comunità*, 1949, año III, n. 4, pp. 1-3; “La forma dei Piani”, *Comunità*, 1949, año III, n. 5, pp. 1-3; “Come nasce un’idea”, *Comunità*, 1950, año IV, n. 6, pp. 1-2; “Tecnica della Riforma Agraria”, *Comunità*, 1950, año IV, n. 7, pp. 1-4.
29. “Il piano regolatore di Torino”, *Comunità*, 1949, año III, n. 1, pp. 28-30; DEBENEDETTI, V., “Un Ospedale per la Comunità del Canavese”, *Comunità*, 1949, año III, n. 1, pp. 45-46; “Un centro del Canavese”, *Comunità*, 1949, año III, n. 4, pp. 12-13; entre otros.
30. LABÒ, M., “Città giardino o case collettive?”, *Comunità*, 1949, año III, n. 1, pp. 36-39; BANG, O., “Un centro sociale ad Oslo”, *Comunità*, 1949, año III, n. 2, p. 35; G., E., “Una scuola in Svizzera”, *Comunità*, 1949, año III, n. 4, p. 33; entre otros.
31. “Convalescenziario per una comunità industriale”, *Comunità*, 1949, año III, n. 2, pp. 28-29; COLLAREDO, L., “Assistenza sanitaria di fabbrica”, *Comunità*, 1949, año III, n. 4, pp. 25-26; NIZZOLI, M., “Progetto per una comunità industriale”, *Comunità*, 1949, año III, n. 4, pp. 34-35; entre otros.
32. BONIFAZIO, Patrizia, “La Rivista Comunità: il territorio e i suoi confini intellettuali”, “Costruire la città dell’uomo: Adriano Olivetti e l’urbanistica”, *Edizioni di Comunità*, Torino, 2001, p. 125.

posición de Olivetti en la empresa y a un intento por desvincular la Sociedad Olivetti del *Movimento Comunità* y, por tanto, de la revista. Cambian completamente los artículos que aparecen en la publicación, principalmente aquellos relacionados con la urbanística y las comunidades. A partir de la publicación de enero-febrero, Adriano empieza a firmar con el pseudónimo "a.o." e incluso deja, en algunos casos, artículos sin firmar. Y en el número de marzo-abril, será el último editorial³³ que Adriano firme, haciendo posteriormente aportaciones saltuarias³⁴, aproximadamente una al año, y relacionadas, principalmente, con un ámbito más político. Pero un aspecto importante a considerar es que los temas "comunitarios" se continúan tratando desde los diferentes aspectos. Aunque haya un intento por separar al nombre de Olivetti del *Movimento*, éste sigue activo. En esta época es cuando empiezan a surgir los primeros centros comunitarios con un desarrollo y difusión, inicialmente, muy lentos. Hasta 1955 no empiezan a evolucionar y, en 1958, llegan a 72 centros esparcidos por el Canavese³⁵. Esto se verá reflejado en la sección de las páginas rosas donde se publican los acontecimientos de las distintas *Comunità* y se puede apreciar cómo, paulatinamente, van aumentando tanto los hechos como los lugares donde se llevan a cabo.

La revista no sufre grandes variaciones hasta que, en 1956, cambia de nuevo el formato. Disminuye su tamaño y se modifica el subtítulo, *Revista mensile del Movimento di Comunità*. Desaparece, también, la diferenciación por secciones de las diversas temáticas. Las páginas rosas quedan relegadas al final de la publicación y unas azuladas, que aparecieron a partir del mes de octubre de 1954 con la rúbrica "Informes de las revistas", se sitúan al inicio de la revista, manteniendo siempre una numeración correlativa, con números romanos, entre ambas secciones que señala su vinculación. A medida que va avanzando el año, disminuyen la cantidad de hojas rosas y, también, de forma considerable, los artículos relacionados con urbanismo a favor de una mayor cantidad de artículos políticos. Estos cambios coinciden con la evolución del *Movimento Comunità*, que pasa del plano meta-político al político propiamente dicho; presentará su candidatura a las elecciones de Ivrea. Adriano Olivetti sale elegido como alcalde en 1956. Desde este momento, considerado como el de mayor auge del *Movimento Comunità*, empezará el posterior declive del mismo. En 1958, se presentará de nuevo a las elecciones, esta vez a nivel nacional, con un resultado defraudante al conseguir un único diputado en el Senado que será ocupado por el propio Adriano.

En 1957 desaparecerá el apartado "Crónica del movimiento comunitario" de las páginas rosas y se irán dejando de tratar, gradualmente los temas que suceden en la distintas *Comunità*. En 1959, la revista adquirirá el subtítulo *Revista mensile di cultura e informazione*, declaración explícita de una desvinculación entre el *Movimento*, que se encuentra en una fase decadente, y la propia revista.

ZODIAC. UN INTENTO DE TRASPASAR LA FRONTERA

La revista *Zodiac* aparece en 1957 con un claro carácter internacional (Fig. 7). Fue editada junto con otras editoriales de catorce países diferentes³⁶. La idea nace del mismo Adriano quien, en el primer número, escribe un artículo donde plasma sus "ideales sobre la *Comunità* y la influencia de la arquitectura en ésta". Al igual que las otras publicaciones de *Edizioni di Comunità*,



Fig. 7. Portada de la revista *Zodiac*, número 1, publicada en octubre de 1957 (Imagen cedida por la *Fondazione Adriano Olivetti*, Roma).

33. OLIVETTI, Adriano, "Tecnica della Riforma Agraria", *Comunità*, 1950, año IV, n. 7, pp. 1-4.

34. OLIVETTI, Adriano, "Riforma del Senato o della Camera?", *Comunità*, 1951, año V, n. 12, pp. 1-3; "Il progresso dell'urbanistica italiana", *Comunità*, 1952, año III, pp. 4-5; "Proposta di un senato organico e funzionale", *Comunità*, 1952, año VI, n. 15, pp. 1-6; "Corrispondenza per gli Stati Uniti", *Comunità*, 1953, año VII, n. 19, pp. 1-6; "Perché si pianifica?", *Comunità*, 1954, año VIII, n. 27, pp. 1-3; "Democrazia socialista", *Comunità*, 1956, año X, n. 38, pp. 1-3; "Urbanistica e libertà locali", *Comunità*, 1956, año X, n. 44, pp. 1-6; "Dal comunismo al socialismo", *Comunità*, 1957, año XI, n. 46, pp. 1-3; "Dal comunismo al socialismo (II)", *Comunità*, 1957, año X, n. 47, pp. 1-4.

35. OCHETTO, Valerio, *Adriano Olivetti*, Marsilio Editori, 2009, p. 153.

36. "Editions de la Connaissance, Bruselas (Bélgica); Gerd Hatje Verlag, Stuttgart (Alemania); Les éditions des Deux Mondes, Paris (Francia); A. Zwemmer LTD, Londres (Gran Bretaña); Edizioni di Comunità, Milano (Italia); Meulenhoff e Co., N.V., Amsterdam (Países Bajos); Office du Livre, Fribourg (Suiza); George Wittenborn Inc., New York, N.Y. (U.S.A.) MAGGIA, G., "Bibliografía...", *Università degli studi di Siena*, 1983, p. XLIII.

esta revista serviría de “manifiesto” de la disciplina que trata, como un componente más dentro de las iniciativas olivettianas. Introduce en Italia experiencias maduradas en los otros países y, al mismo tiempo, muestra una clara intención de ampliar los horizontes del *Movimento Comunità* fuera de las fronteras italianas, una de las ambiciones de Adriano. Sin embargo, tres años más tarde, éste moriría sin ver culminadas sus aspiraciones.

DOS REVISTAS DE ARQUITECTURA EN EL ORIENTE PRÓXIMO 1934-1938: *LA CONSTRUCCIÓN EN EL ORIENTE PRÓXIMO*. REVISTA DEL CÍRCULO DE ARQUITECTOS EN ERETZ ISRAEL *LA CONSTRUCCIÓN*. UNA REVISTA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Marilda Azulay Tapiero²

INTRODUCCIÓN

Desde julio de 2003, la llamada Ciudad Blanca de Tel Aviv es Patrimonio de la Humanidad en cuanto “síntesis de importancia excepcional de diversas tendencias del Movimiento Moderno en arquitectura y urbanismo de los inicios del siglo XX”³.

El proceso de la declaración quizás arranque en las publicaciones realizadas en 1959 con motivo del 50 aniversario de la ciudad, especialmente en los trabajos del pintor y escritor Nachum Gutman⁴. Pero fue el historiador Michael Levin quien, en el 75 aniversario de la ciudad, 1984, comisarió la exposición *A White City, International Style Architecture in Israel. Portrait of an Era*, en el Museo de Arte de Tel Aviv⁵. Diez años después, cuando también se celebraba el 75 aniversario de la fundación de la Bauhaus en Weimar, 1919, tuvo lugar en Tel Aviv, bajo los auspicios de su ayuntamiento y de la UNESCO, la *World Conference on the International Style in Architecture*⁶, celebrada “con la esperanza de atraer la atención tanto local como internacional hacia este incomparable patrimonio arquitectónico en apremiante necesidad de conservación”⁷.

En su preparación, gran número de publicaciones focalizaron su atención en los arquitectos que desarrollaron el paisaje de la ciudad durante el Mandato Británico en Palestina (1922-1948), emergiendo lo que parece una perfecta adecuación entre el conocido como Yishuv⁸ y la arquitectura moderna. En este sentido se expresó Federico Mayor, Director General de la UNESCO⁹:

“Quienes llegaron a asentarse en Palestina en los años 1920 y 1930, trajeron con ellos, en sus corazones y en sus mentes, la enseñanza impartida en la Bauhaus (...)

La enseñanza de Le Corbusier (...) está también muy presente en la arquitectura de estilo internacional de los años 30 y 40. Tenemos (...) numerosos arquitectos e historiadores de la arquitectura que, en los próximos días nos darán una visión general de las aportaciones de las diferentes escuelas del estilo internacional en las diferentes ciudades de Israel. En este sentido (...) la ciudad de Tel Aviv es especialmente privilegiada”.

Con ocasión de la inscripción en la Lista de Patrimonios del Mundo, Michael Omolewa, Presidente de la Conferencia General de la UNESCO, declaró que “Tel Aviv representa un maravilloso experimento en el urbanismo orgánico y la arquitectura para el bienestar social e individual”¹⁰. Una apreciación expresada en 2004, cuya base podemos (re)conocer en dos revistas:

Habinjan Bamisrah Hakarov –La Construcción en el Oriente Próximo– y *Habinyan* –La Construcción–, editadas en Tel Aviv, entre 1934 y 1938. Este estudio analiza su concepto y objetivos, contenidos, carácter y valor documental y su papel como vehículos de transmisión y difusión de ideas, convicciones y logros, individuales y de grupo, mostrando, a la vez que las adhesiones a que dieron lugar, las tensiones que impregnaron la producción arquitectónica en la década de los 30 en Eretz Israel¹¹. Como en los trabajos de Erich Mendelsohn en Palestina¹², en los del grupo fundador de las revistas, el *Jug* –palabra hebrea para ‘círculo’–, en sus relaciones con la Asociación de Ingenieros y Arquitectos en Palestina (AEAP¹³), o en “el éxito en la lucha de los arquitectos vanguardistas contra las regulaciones existentes en materia de planificación y edificación”, como expresó Arie Shanon, miembro fundador del *Jug*¹⁴.

CÍRCULO DE ARQUITECTOS

Tras su regreso a Palestina en 1932, y a pesar de las llamadas de Hannes Meyer para acudir a Moscú y de Mart Stam invitándole a participar en la construcción de Magnitogorst, Arie Shanon¹⁵, estudiante de la Bauhaus y luego arquitecto director de la oficina de Hannes Meyer en Berlín entre 1929 y 1931, tuvo una reunión en Tel Aviv con otros dos jóvenes arquitectos: Josef Neufeld y Ze’ev Rechter.

Josef Neufeld¹⁶, estudiante de arquitectura en Viena y en Roma, había trabajado entre 1926 y 1929 en la oficina de Erich Mendelsohn en Berlín y viajado a Moscú con Bruno Taut en 1929, donde permaneció hasta regresar a Eretz Israel, en 1931. Ze’ev Rechter¹⁷, estudiante en Ucrania y en París, entusiasta de los trabajos de Le Corbusier, también regresó a Eretz Israel en 1932. Se llamaron a sí mismos el *Jug Adrijalim* –Círculo de Arquitectos¹⁸– y a sus ojos, la arquitectura era, como expresa Nitzza Metzger-Smuk, “un medio de darle al ciudadano una calidad de vida y de establecer un nuevo orden social”¹⁹.

Los tres arquitectos habían formado parte de la Tercera Aliyá²⁰, emigrantes a Eretz Israel desde Europa, entre 1919 y 1923. Tras volver a Europa a estudiar arquitectura, luego formaron parte de los cerca de 200 arquitectos e ingenieros que, alrededor de 1932, desde Europa, bajo diferentes circunstancias y fundamentalmente movidos por el creciente antisemitismo europeo y la expansión del nazismo, decidieron llegar a Palestina. Otro número importante de arquitectos se graduaron en el Technikum, Haifa, en su departamento de Arquitectura fundado en 1925²¹. De ellos, se unieron al *Jug*, entre otros: Carl Rubin, quien durante 1931 trabajó en la oficina de Erich Mendelsohn en Berlín; Dov Karmi; Sam Barkai, quien trabajó con Le Corbusier en París, en 1933; Benjamin Tchlenov; Lotte Cohn; Genia Averbouch; Israel Dicker; Schlomo Ginsburg; Ya’acov Jarost y Julius Posener, quien también trabajó con Mendelsohn hasta 1933²².

Cada noche en el café Ginati, en Tel Aviv, los miembros del grupo, debatían, en palabras de Shanon²³:

“Los modos y medios para elevar los estándares de diseño, introduciendo métodos contemporáneos de construcción (...) que abolirían los puntos de vista imperantes (...) Había llegado el momento de la rebelión arquitectónica. Miles de judíos inmigrantes a Palestina desde la Alemania de Hitler, habían sido imbuidos en Europa con nuevas y progresistas ideas en arte y arquitectura”.



Fig. 1. Vista de Tel Aviv y el paseo marítimo, en los primeros años de la década de 1930. "Cuando volví de la Bauhaus, después de seis años de ausencia, caminé a través de Tel Aviv y estuve muy deprimido por su arquitectura. Después de Berlín (...) Tel Aviv fue un shock. (...) Con naturalidad, desde la orilla del mar bañada por el sol, el paisaje de la ciudad de Tel Aviv llegó a parecer diferente y esperanzador; el juego de luz y sombra sobre las blancas fachadas de los pequeños edificios de apartamentos, cambió mi disposición". SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., p. 45. Foto por Zoltan Kluger. Fuente, http://www.ariesharon.org/Sitio-web_tributo_a_Arieh_Sharon, construido por su hija, Yael Aloni, y su nieto Ariel Aloni.

La arquitectura fue su instrumento para determinar la configuración de las relaciones entre la estructura de los espacios y la organización social, desarrollando una arquitectura caracterizada por, entre otros factores, los requerimientos de la planificación, el clima, las adecuadas orientaciones o el estado de la tecnología constructiva, respondiendo rápida y funcionalmente a la acomodación de un gran número de población en continuos flujos y rápido crecimiento. Las prioridades eran habitación, escuelas, hospitales, salubridad, organización, integración, simplicidad estructural, adecuación constructiva, economía... y adaptación a una nueva realidad en un contexto psicológico, cultural y geográfico de particulares requerimientos para una población diversa en su procedencia, lengua y cultura. Fueron fundados nuevos kibbutz, construidos nuevos edificios públicos y viviendas sociales y privadas y, entre otras, se configuró la ciudad de Tel Aviv (Fig. 1).

Sus arquitectos, convencidos de la necesaria lucha por sus ideas, decidieron establecer comités de arquitectura paralelos a las comisiones de planeamiento, acceder y adquirir una posición de fuerza en la AEAP obligando a adoptar la figura del concurso de arquitectura para todo proyecto de edificio público o nuevo barrio de viviendas, y publicar una revista de arquitectura.

LA CONSTRUCCIÓN EN EL ORIENTE PRÓXIMO. REVISTA DEL CÍRCULO DE ARQUITECTOS EN LA TIERRA DE ISRAEL

En diciembre de 1934 nace *Habinjan Bamisrah Hakarov* –La Construcción en el Oriente Próximo–, presentada en el diario *The Palestine Post*, como el medio a través del cual “un grupo independiente de jóvenes espíritus en arquitectura (...) están intentando atraer la atención del público hacia las posibilidades de un acercamiento más racional a la construcción en general, y a los problemas locales, en particular”²⁴.



Fig. 2. De arriba abajo y derecha a izquierda: Portada y contraportada del n. 1 de *Habinjan Bamisrah Hakarov*, diciembre de 1934. En el índice, "La construcción orgánica", J. Neufeld; "El concurso de la playa de Tel Aviv"; "La construcción en el Moshav", L. Cohen; "Protección, el árbol y el urbanismo", A. Shtoltzer; "¿Por qué? Los apuntes de un nuevo inmigrante", L. Adler; "La Feria del Levante"; "El concurso del hospital Asuta"; "La posición del arquitecto en la urbanización popular", L. Kaufman; "El concurso de la plaza Dizingof"; "La sección de los materiales de construcción", A. Arenstain; "La vida y muerte del arquitecto". Presentación de la revista, p. 3 y "La Feria del Levante, 1934", reportaje fotográfico, p. 12.

En palabras de Sharon, una publicación "crítica y valiente que se atrevió a atacar clara y abiertamente las actitudes convencionales del Mandato y de las corporaciones municipales, y los primitivos enfoques y métodos de los ingenieros de la construcción y constructores"²⁵. 'Localizada' en el Oriente Próximo, fue constituida como plataforma arquitectónica e instrumento del avance de la arquitectura moderna.

La presentación se dirigió a los lectores en hebreo, árabe e inglés, las tres lenguas oficiales en Palestina, como revista mensual; sin embargo, entre diciembre de 1934 y marzo de 1937, fueron publicados doce números²⁶.

En la presentación²⁷ (Fig. 2):

"Nosotros, un grupo de arquitectos, hemos decidido publicar una revista mensual titulada 'La Construcción en el Oriente Próximo'. Llegamos a esta decisión, conscientes de la necesidad de la relación profesional entre colegas, de reunir la investigación individual en el ámbito de la profesión y de reunir profesionales buscando soluciones a problemas pendientes. También llegamos a esta decisión sintiendo (...) un deber público y profesional, como consecuencia del constante crecimiento del empuje de la construcción (...) que, sin embargo, continúa sin ningún intento de valoración o especialización, sin ningún esfuerzo hacia el análisis, orientación o influencia".

Frente a las diversas influencias de los lugares de procedencia, culturas y formaciones, el primer artículo publicado, "La construcción orgánica" de Josef Neufeld, instala la base de la publicación²⁸. En él, Neufeld define la necesidad de una construcción orgánica, armonía entre las necesidades del hombre y el contenido y expresión de lo edificado; y el término 'orgánico' fue adoptado por el Círculo para describir sus planteamientos arquitectónicos y urbanos. Sin embargo, con el énfasis en lo social, lo económico y el discurso técnico, también hubo controversias dentro del grupo, aunque sintieron que tenían que presentar un frente común, instrumento de la institucionalización de la arquitectura moderna como expresión nacional del Yishuv, a la que Sharon se refiere en su autobiografía, *Kibbutz + Bauhaus*²⁹.

En la misma presentación de *Habinjan Bamisrah Hakarov*³⁰:

"Para concentrar este importante esfuerzo profesional en beneficio de los colegas y del público, hemos decidido fundar esta plataforma arquitectónica. Sin embargo, estaremos en condiciones de editarla sólo con el reconocimiento por parte de nuestros colegas de su importancia y utilidad y con su buena disposición a una colaboración seria".

También Erich Mendelsohn exploró en Palestina acerca del clima, el paisaje y, sobretudo, acerca de conferir un lenguaje arquitectónico apropiado al hogar judío que partiera de las condiciones climáticas y el espíritu mediterráneo³¹: un lenguaje moderno y receptivo de cuanto lo vernacular tiene de 'orgánico' y de expresión de un pueblo. Como escribió respecto de la unidad entre el edificio y el sitio³², "espacio construido y paisaje; la obra manual del hombre y la de Dios; este matrimonio de nuestra idea productiva con el poder orgánico creativo de la naturaleza"³³.

Mendelsohn fue invitado a escribir en *Habinjan Bamisrah Hakarov*. En febrero de 1935 fue publicada su carta. Comienza con el consenso "la esperanza del pueblo hebreo es la construcción de su 'hogar' nacional", pero afirma que "el mundo no nos juzgará de acuerdo a la cantidad de críticos exportados (...) seremos valorados según el valor espiritual³⁴ de nuestra pro-



ducción espiritual”; como en mayo de 1935, escribirá a Jaim Weitzman, Presidente de la Organización Sionista Mundial, quien le confió el proyecto de su vivienda (Figs. 3 y 4): “están esperando que la dignidad de nuestro pueblo se exprese en su arquitectura”³⁵. Abordando encargos de naturaleza representativa, Mendelsohn esperó ‘guiar arquitectónicamente’ el ‘hogar nacional’³⁶ hasta que, el 12 de abril de 1939, escribió a Lewis Mumford³⁷:

“Pienso que Palestina debe ser, necesariamente, el centro de los judíos (...) Las dificultades vienen de otra parte. La escala de la tierra es muy pequeña y su población está dividida en dos campos –política e intelectualmente–. Como arquitecto, no tengo oportunidad para propagar los valores ideales de mi trabajo”.

En este sentido, Alona Nitzan-Shifan presenta, en el estudio de la historia e ideología de la arquitectura de los 30 en Eretz Israel, más allá de una lectura formal, cómo Erich Mendelsohn desarrolló la ‘modernidad localista’, mientras el *Jug* propugnó una ‘nueva arquitectura internacional’, expresando ambos “posiciones muy diferentes con respecto a la identidad nacional deseada por los pobladores judíos en Palestina y respecto la arquitectura moderna que mejor podría expresar tal identidad”³⁸.

Los artículos publicados en *Habinjan Bamisrah Hakarov* en 1935, también se refieren al planeamiento urbano y, más concretamente, a la ciudad de Tel Aviv: “incluso tuvimos la valentía para atacar a la alcaldía de Tel Aviv, culpándola directamente del fracaso urbano y arquitectónico”, escribió Sharon³⁹, exigiendo la modificación del plan de Patrick Geddes, aprobado en 1926⁴⁰.

Habinjan Bamisrah Hakarov también fue foro para el debate con la AEAP. El número de diciembre de 1935, dedicado a Tel Aviv con motivo de la 15 Conferencia Anual de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos en Palestina, muestra gráficamente “el plan del primer Tel Aviv”, “la ciudad como es”, lo que “echamos en falta”, “realidades y posibilidades” o “lo que podríamos haber realizado”⁴¹.

En agosto de 1936 la revista anuncia la incorporación de representantes de arquitectos en las comisiones municipales de Tel Aviv, donde “cada arquitecto sabe hasta qué punto los edificios que construimos, limitados por el plan de ciudad, están lejos de nuestras aspiraciones teóricas”⁴². El *Jug* propone la agrupación de parcelas para la construcción de bloques lineales dispuestos perpendicularmente a las calles y, entre ellos, amplias extensiones de espacio verde, como describe Alexander Klein⁴³, quien llegó a Palestina en 1933, en “Un buen

Figs. 3 y 4. Residencia del Dr. W. en Rehovot. Erich Mendelsohn. “El problema era construir una casa que mientras reflejara el Oriente, debería demostrar estar adaptada a las condiciones impuestas por la cultura occidental. Este problema no se resolvía encajando detalles orientales a un proyecto europeo. Por el contrario, la masa de lo edificado, alrededor de un patio central, recuerda la antigua tradición. La posición de la escalera al final del patio, el punto vital de la composición, es algo asombroso”. POSENER, J., “One Family Houses in Palestine”, *Habinjan*, n. 2, noviembre 1937, pp. 22-23.



Fig. 5. De arriba abajo y de derecha a izquierda. Portadas de *Habinyan Bamisrah Hakarov*, Itono Shel Jug Adrijalim Be'Eretz Israel: nn. 9-10, noviembre de 1936, "Apartment Houses in Palestine"; y nn. 11-12, marzo de 1937, "School Building in Palestine". Portadas de *Habinyan Bamisrah Hakarov*, *A Palestine Periodical for Architecture in the Near East*, n. 1, agosto de 1937, y n. 2, noviembre de 1937.

urbanismo - Buenas viviendas", volviendo a introducir el concepto 'orgánico': "construir una buena vivienda donde la gente pueda vivir bien, sólo puede hacerse en una ciudad construida en forma orgánica"⁷⁴.

En el mismo número, Eugène Ratner⁴⁵, en "La influencia de las Leyes de la Edificación en la Arquitectura en Eretz Israel"⁷⁴⁶, se refiere al poder de las regulaciones en el control de la imagen arquitectónica. Ratner había presentado, en nombre de la AEAP⁴⁷, en la 3ª Reunión Internacional de Arquitectos, celebrada en septiembre de 1935 con el patrocinio de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, un informe leído por el delegado de la AEAP, Zaki Chelouche⁴⁸. En él⁴⁹:

"La Palestina sionista ofrece (...) la impresión de un laboratorio de química; las reacciones suceden rápido y con mucha intensidad. Pero los problemas que se presentan (...) no son problemas de laboratorio (...) Se trata de construir, de construir rápido, mediante procedimientos muchas veces poco probados, con las condiciones de un clima nuevo, con una mano de obra que, a menudo, aún tiene que aprender su oficio (...) ¿Dónde queda el tiempo para los debates teóricos y estéticos?"

En noviembre de 1936, el número doble "Apartment Houses in Palestine" establece tres nuevos aspectos: la firma en la cabecera de la revista, como editores, junto con Dicker, de Tschlenov y Sharon; el compromiso con la aparición de nuevos números monográficos dedicados a temas específicos como escuelas, hospitales, viviendas colectivas,... y la invitación a los arquitectos a investigar en objetos de estudio y escribir sobre los mismos. A su vez, se produce un cambio en el significado: la revista quiere 'guiar a los arquitectos' en la búsqueda de soluciones para nuevas necesidades, ya no en Tel Aviv, sino en Eretz Israel.

Desde el siguiente número, marzo de 1937, "School Building in Palestine" y donde también firma como editor Ginzbourg, la revista busca financiación y se propone salir reforzada como plataforma profesional incluyendo el apoyo de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de Palestina.

En julio de 1937, los ingenieros Leo Adler⁵⁰ y Shani Steinbock⁵¹ editan el primer número del segundo volumen de *Habinyan Bamisrah Hakarov*⁵². Adler había sido editor en 1927 y 1928, en Berlín, del *Wasmuth's Monatshefte für Baukunst*, así como redactor del *Wasmuths Lexikon der Baukunst*. Steinbock fue de los primeros miembros de la AEAP.

En el intento de diversificar la revista, le dieron un subtítulo, en inglés: *A Palestine Periodical for Architecture in the Near East* –Una Publicación Palestina para la Arquitectura en el Oriente Próximo–, desapareciendo la mención al *Jug*. También se incorporó el idioma francés y, lo más llamativo, un cambio en la estructura de la revista y en el diseño de su cubierta, donde destaca las formas geométricas de la tipografía hebrea (Fig. 5). Pero lo significativo es "El nuevo editorial": en un desafío, la revista quiere ser "profesional y clara" y, como revista de arquitectura, una necesidad abierta a las miradas, la crítica, las diferentes opiniones y modos de pensar: "éste es el nuevo camino de la revista (...) abierta a arquitectos e ingenieros"⁵³ no solo de Eretz Israel, sino también de países vecinos donde se hacen importantes trabajos, como Siria, Egipto, Turquía o Irak.

La publicación coincidirá en el tiempo con *Habinyan*, revista que en agosto de 1937, y cuyos tres números editados fueron asumidos por los miembros

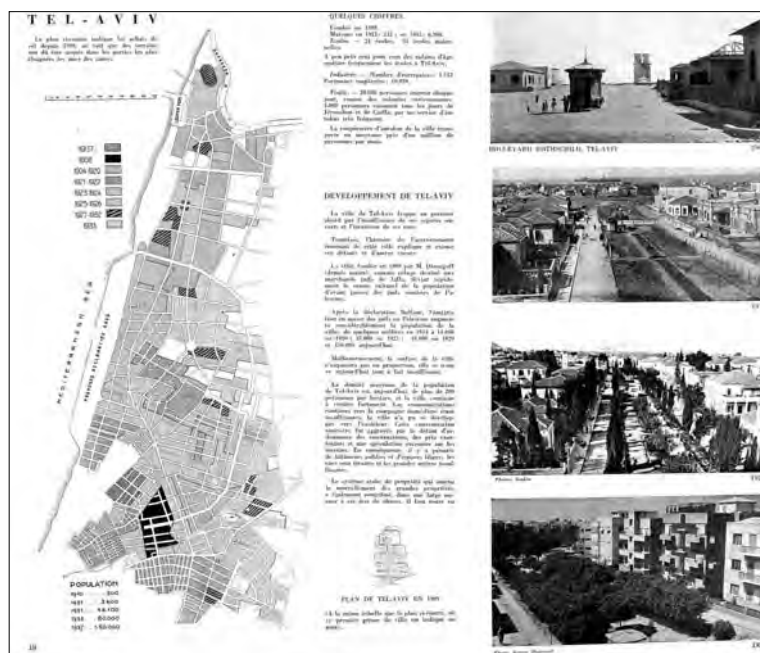


Fig. 6. BARKAI, S., POSENER, J., "Architecture en Palestine", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 9, septembre 1937, pp.10-11. Parte del informe "Tel-Aviv", de Jacob Shiffman, ingeniero jefe de la ciudad: "El plano adjunto indica las compras de suelo desde 1909, donde vemos que hay terrenos que han debido ser adquiridos en las partes más alejadas los unos de los otros". A la derecha, boulevard Rothschild, Tel-Aviv, en los años 1909, 1914, 1923 y 1937.

del Jug, Dicker, Posener, Finkelstein, Tschlenov y Sharon, recuperando en la cabecera, *Itono Shel Jug Adrijalim be'Eretz Israel*⁵⁴. Su presentación es explícita: "no queremos dejar nuestro camino"⁵⁵.

LA CONSTRUCCIÓN. UNA REVISTA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

El nuevo título, *Habinyan* –La Construcción–, y su subtítulo en inglés, *A Magazine of Architecture and Town-Planning*, supone la 'deslocalización' geográfica de la revista, situándola en un espacio ya no definido como oriental y estableciendo contactos con revistas europeas especializadas⁵⁶. Aquí conviene citar la publicación, en septiembre del mismo año, en *L'Architecture d'aujourd'hui*, del amplio informe "Arquitectura en Palestina" de Sam Barkai y Julius Posener⁵⁷ (Fig. 6).

Habinyan parece indicar tanto la proximidad a una nueva arquitectura internacional, como el proceso cultural y político del Yishuv. Como expresa Haim Yacobi, expone la discusión concerniente al compromiso de los arquitectos y urbanistas en "la definición de la forma apropiada del hábitat judío y su importancia en la construcción de la identidad"⁵⁸; un compromiso adoptado, fundamentalmente, en los artículos de Sharon y Posener, quien escribe acerca de la casa para la Tierra de Israel⁵⁹: "La Tierra de Israel no es una extraña a los ojos del judío. Cuando construye, no trae de la Diáspora la casa de sus padres; al contrario, quiere construir aquí, por primera vez en su vida, una casa suya y, aún más, esta casa debería ser la casa de la tierra en que se asienta".

El primer número de *Habinyan* retoma los aspectos referidos fundamentalmente al planeamiento urbano y las bases del Movimiento Moderno. En el primer artículo publicado, "Planificación de casas en cooperativa"⁶⁰, Arie Sharon escribe acerca de las condiciones sanitarias y climáticas y de



Fig. 7. De derecha a izquierda, portada de Habinyan, "A Magazine of Architecture and Town-Planning", "Villas & Gardens", n. 2, noviembre de 1937. Aspecto parcial de la página 40 del mismo número: "Le Corbusier".

la organización funcional; en "Viviendas de cooperativas de trabajadores"⁶¹, Leo Kaufmann presenta el problema del alojamiento y, entre otras, la Cooperativa de Trabajadores en Tel Aviv, de Sharon, viviendas proyectadas en base a una "sencilla planificación y principios constructivos, así como a la adecuada orientación climática y ventilación cruzada"⁶². En el mismo número, Alexander Klein publica "Un nuevo barrio en la Bahía de Haifa"⁶³ estableciendo como objeto del planeamiento "salud, tranquilidad, vida económica en entornos agradables"; y Avraham Schiller expresa, acerca de las condiciones locales, geográficas y capacidad económica, que "hemos aprendido (...) que ningún modelo de desarrollo americano o europeo, aun los más progresistas, son apropiados a nuestra capacidad (...) en el futuro, incrementarán el gasto público"⁶⁴.

Este significativo primer número, "Cooperative Dwellinghouses", le fue enviado supuestamente por Barkai y Posener a Le Corbusier, acompañándolo de una carta mencionando el informe publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de la que Posener había sido secretario del Comité de Redacción y Barkai era su corresponsal en Palestina. En noviembre del mismo año, una carta remitida por Le Corbusier a Posener, en octubre de 1937⁶⁵, es publicada en el segundo número de *Habinyan*, "Villas & Gardens"⁶⁶ (Fig. 7). Publicación de la que se hace eco *The Palestine Post*: "el n. 2 de *Habinyan*, revista palestina de arquitectura y urbanismo, es un atractivo volumen y ha sido honrado con el comentario favorable del famoso arquitecto francés y urbanista Le Corbusier, en una carta al editor"⁶⁷.

Le Corbusier escribió⁶⁸:

"... He recibido su edición y es interesante.

Estoy convencido que aquí en Eretz Israel, la cuestión no es crear sólo una fórmula, sino encontrar en el sitio los elementos fundamentales que llevan no solo a la arquitectura funcional, sino también a una arquitectura de su tiempo y su historia.

Estos problemas que surgen, cuando se confrontan con estructuras de hormigón y hierro, reclaman creatividad, modestia y también respeto al otro y a las cosas sagradas.

Mi opinión sobre la cuestión la conoceréis, y estoy seguro que aprendizaje y perseverancia en vuestro papel podrán hacer de vosotros uno de los pilares fundamentales en el camino. Miro y siento por el sufrimiento que está atravesando vuestra nueva tierra.

Probablemente la paz y la calma ya no están en nuestro mundo.

Le Corbusier".

REFLEXIONES FINALES

Una parte del patrimonio construido es también, tanto su evolución o las descripciones en arte, literatura, fotografía o cine, como los discursos y compromisos de los diversos actores, preservados en las páginas de diarios y revistas. *Habinjan Bamisrah Hakarov* y *Habinyan* reflejan las convicciones, dudas y tensiones de aquellos arquitectos que, en Palestina, desarrollaron el Movimiento Moderno⁶⁹, a la vez que sirvieron de plataforma, no solo para dar a conocer y elaborar las bases de la arquitectura moderna, sino también para legitimizarla e institucionalizarla.

Sin embargo, Le Corbusier parece desafiar la idea de que, en Eretz Israel, 'solo' la arquitectura funcional pudiera ser 'la cuestión' y, advirtiendo de la complejidad, se expresa en el sentido que lo hizo Erich Mendelsohn, para quien toda decisión debe estar basada en dos componentes necesarios a la cre-



Fig. 8. Teltsch Hotel en Haifa, de Leopold Krakauer, 1934. Fotografía: Itzchak Kalter.

acción arquitectónica: intelecto y temperamento. Escribió desde Jerusalén en 1935: “Aquí soy campesino y artista –instinto e intelecto– animal y ser humano”⁷⁰, y describió proyectando la Universidad Hebrea en el *Har HaTzofim*⁷¹:

“La división entre un mundo que conocemos
y un mundo que sentimos (...)
El lugar de creación, donde el cielo y la tierra
parecen tocarse el uno al otro,
donde el cielo y la tierra están, a menudo, divididos por mundos”.

Por otro lado, cuando Mendelsohn es preguntado acerca del Hotel Teltsch, obra de Léopold Krakauer⁷² en Haifa, 1934 (Fig. 8), dice: “Mi trabajo y Le Corbusier”⁷³.

Le Corbusier había escrito en *Vers une Architecture*⁷⁴:

“La Construcción TIENE POR MISIÓN AFIRMAR ALGO; la Arquitectura SE PROPO-
NE EMOCIONAR (...) La Arquitectura consiste en ‘armonías’, en ‘pura creación del
espíritu’. La emoción se produce cuando la obra suena en nosotros al diapason de un uni-
verso, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos”.

De acuerdo con Winfried Nerdinger, “la tercera fuente de inspiración fue provista por la Bauhaus”⁷⁵.

Pero, con Geddes, “cada grupo expresa su propia vida y (...) hace su propia contribución a la ciudad en su peculiar y característico modo”⁷⁶, y como escribió Posener en la revista suiza *Das Werk*, el Movimiento Moderno en Palestina fue la manifestación de la aspiración de sus arquitectos de construir “un nuevo mundo para una nueva sociedad”⁷⁷ en condiciones en las que, dijo Bruno Zevi, “la vida estaba tan impregnada de significado que el mensaje no requería de ningún filtro expresivo”⁷⁸.

Para ello se valieron tanto de, por ejemplo, las protecciones solares y las ventilaciones cruzadas, de los pilotis o de un elemento común a la arquitectura moderna y oriental, habitar la cubierta (Fig. 9), como de un foro para la colaboración, la discusión y el debate, que fue despojándose de cualquier connotación local o regional, más allá de los factores climáticos o geográficos. Eligieron la palabra *Binyan*, Construcción, antes que Arquitectura; influencia de Hannes Meyer y la redefinición de la arquitectura como construcción pura, forma constructiva “expresión de una tendencia *internacional* del pensamiento arquitectónico”⁷⁹.



Fig. 9. Casa Engel, en Bulevar Rothschild, de Ze'ev Rechter, 1934, primer edificio sobre pilotis en Tel Aviv.

Posener escribió en sus memorias⁸⁰:

“El *Jug* se había impuesto una tarea considerable (...) A diferencia de, digamos, Erich Mendelsohn, no ambicionaban traer el tipo adecuado de arquitectura para Palestina (...) Solo querían mejores edificios. Era muy necesario y lo lograron. Levantaron el área de entrada a los edificios desde el suelo y la colocaron sobre pilotis, de manera que la gente entrara en el edificio a través de un frondoso jardín cubierto. Las plantas crecieron bajo las casas mejor que en París. Pensé que aquí, las casas de Le Corbusier se adecuarían de manera ideal”.

Como publicó sir Kenneth Clark en la revista británica *The Architect and Building News*, acerca de Tel Aviv: “Si es verdad que la arquitectura es el reflejo de la sociedad y la materialización del espíritu de una época, el autor ha descrito el carácter del habitante de Tel-Aviv”⁸¹.

NOTAS

1. La transcripción del hebreo a caracteres latinos se ha realizado según dos criterios: cuando lo está en el texto original, se ha mantenido; sin embargo, es una transcripción desde el inglés, donde los sonidos de las letras –(j-jet) y –(y-yod) son el de la ‘y’ en español. Al realizarla desde el español, la –(j-jet) se ha transcrito por ‘jota’, la (y-yod) por ‘y’ y la –(h-aspirada) por ‘h’. Así, si está escrito Habinyan o Habinjan, el sonido español debería ser ‘Habinyan’, y el de Hug o Chug, ‘Jug’. La traducción del hebreo ha sido realizada por Eyal Mushlin y Avi Ben Simón.
2. Investigación realizada con la colaboración de Eyal Mushlin, arquitecto, Tel Aviv, Marilda Azulay Tapiero es Doctora en Arquitectura, departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Valencia.
3. The World Heritage Committee recomendó, en mayo de 2003, la inclusión de Tel Aviv en The World Heritage List. La llamada Ciudad Blanca –140 ha. del centro urbano de Tel Aviv- fue inscrita en la reunión 27 de la UNESCO, resolución 1.096, 03/07/2003. Disponible en <http://whc.unesco.org/en/decisions/718> [Consulta 13/11/2011].
4. Nachum Gutman (1898-1978) fue uno de los primeros habitantes de Tel Aviv, fundada en 1909. Entre sus relatos ilustrados, Ir Ktana Ve Anashim Ba Meát –Una pequeña ciudad con poca gente-, 1959.
5. Exposición que viajó al Jewish Museum en Nueva York. Se editaron dos catálogos: LEVIN, M., *A White City, International Style Architecture in Israel*. Portrait of an Era, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 1984; y TURNER, J., *A White City, International Style Architecture in Israel*. Judith Turner photographs, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 1984.
6. Celebrada entre el 22 y 28 de mayo de 1994 y dirigida por Michael Levin, Nitzza Metzger-Szmuk y Catherine Weill-Rochand. Incluyó diecisiete exposiciones; entre ellas, una reposición de la de 1984, la fotografía en la Bauhaus, el Weissenhofsiedlung en Stuttgart, y muestras de artistas locales como Dani Karavan, quien realizó la escultura Kikar Levana –Plaza Blanca- en Tel Aviv.
7. INGERSOLL, Richard, “Pilgrimage to the White City: International Style Conference at Tel Aviv. 22-27 May 1994”, en *Journal of Architectural Education*, v. 48, n. 4, mayo 1995, pp. 268-270, p. 268. La Ciudad Blanca cuenta con más de 4.000 edificios construidos entre 1931 y 1956, de los que 2.087 están protegidos y 120 deben ser estrictamente preservados. Ver catálogo de la exposición Revival of the Bauhaus in Tel Aviv. Renovation of the International Style in the White City, Bauhaus Center, Tel-Aviv, 2007. Comisario, Shmuel Yavin.
8. Yishuv, ‘asentamiento’, es el término hebreo, en uso a partir de la década 1880 para los pobladores judíos residentes en Palestina Otomana, luego bajo Mandato Británico, y antes del establecimiento del Estado de Israel, en 1948.
9. “Address by Mr. Federico Mayor. Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) at the opening ceremony of the World Conference on the International Style in architecture. Tel Aviv, 22 May 1994”. En <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000973/097383Eb.pdf> [Consulta: 08/11/2011].
10. “Message by H. E. Professor Michael Omolewa, President of the General Conference of UNESCO on the occasion of the inscription of the White City of Tel Aviv –the Modern Movement (Israel)- on the World Heritage List”, nn. 6-8, junio 2004. En <http://portal.unesco.org/en/files/15785/1087572134/Telaviv.pdf/Telaviv.pdf> [Consulta: 13/11/2011].
11. Eretz Israel –‘La Tierra de Israel’ en hebreo– es la denominación empleada a lo largo de la Diáspora para los antiguos reinos de Judá e Israel, el territorio de los israelitas. Israel se refiere al nombre de Jacob, patriarca del pueblo judío, conforme al relato bíblico, Génesis 32:28. En las revistas analizadas, en hebreo se emplea Eretz Israel y en las traducciones al inglés y francés, Palestine.
12. Erich Mendelsohn, tras su primera visita en 1923, llegó a Palestina en 1934. Primero trabajó viajando regularmente desde Londres, y entre 1939 y 1941, instaló su residencia y actividad en Jerusalén. Ver HEINZE-GREENBERG, Ita, “I am a free builder. Architecture in Palestine 1934-1941”, A.A.V.V., en Erich Mendelsohn. Architect 1887-1953. Regina Stephan, ed., The Monacelli Press, Nueva York, 1998, pp. 204-241.
13. La Asociación de Ingenieros y Arquitectos en Palestina fue fundada en 1925 por el arquitecto Josef Berlin (Mogilev, Ucrania, 1887-1952) y el ingeniero Richard Pacovsky (Praga, 1887-1968).
14. SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus, an architect's way in a new land*, Karl KrämerVerlag, Stuttgart and Massada Israel, 1976, p. 45.
15. Arieh Sharon (Jaroslaw, Polonia, 1900-1984) había emigrado a Palestina en 1920. En 1926 fue admitido por Walter Gropius en el curso preliminar de la Bauhaus en Dessau. En su obra autobiográfica: “La Bauhaus y sus amadores vistos por un joven del kibutz (...) El taller de arquitectura de Hannes Meyer, dirigido por Sharon”, SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., p. 27.
16. Josef Neufeld (Monasterzyska, Galizia, 1898-1980) emigró a Palestina en 1920. Estudiante de arquitectura de la Meisterakademie de Viena y de la escuela Superior de Arquitectura de Roma, entre 1922 y 1926, trabajó tres años en Berlín en el estudio de Erich Mendelsohn. En 1929 viajó a Moscú con Bruno Taut y en 1932 abrió despacho en Tel Aviv con Yacov Jarost, Otto Schiller e Israel Dicker.

17. Ze'ev Rechter (Kovoclevsky, Ucrania, 1898-1960), estudió arquitectura en 1915 en el Technion de Nicolaiev, hasta que en 1919, emigra a Palestina, donde trabaja con el arquitecto Benjamin Chaikin. En 1926 parte a Roma a estudiar en la Escuela de Ingeniería y, tras volver a Eretz Israel en 1927, viaja a París, 1929, a estudiar en la École des Ponts et Chaussées, admirando las teorías y trabajos de Le Corbusier.
18. El origen del nombre puede encontrarse en el del grupo Der Ring, 1925, inicialmente Der Zehnering –El Anillo de los Diez–, formado por Mies van der Rohe, Hugo Häring, Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut, Max Taut, Walter Schilbach, Otto Bartning, y Martin Wagner.
19. METZGER-SMUK, N., *Des maisons sur le sable. Tel Aviv. Mouvement Moderne et Esprit Bauhaus*, Éditions de l'Éclat, París, Tel Aviv, 2004, p. 319.
20. Para la inmigración se expresa en hebreo el concepto de Aliyá. Tras las primeras olas de inmigración (hasta 1882), se producen cinco principales: Primera Aliyá (1882-1903); Segunda Aliyá (1904-1914); Tercera Aliyá (1919-1923); Cuarta Aliyá (1924-1928); y Quinta Aliyá (1929-1939). Durante la Tercera Aliyá, en gran parte continuación de la Segunda, interrumpida por la I Guerra Mundial, llegaron al país 35.000 personas, la mayoría desde Rusia y Polonia. Los motivos eran, fundamentalmente, los ataques antisemitas y la sensación de fortalecimiento de la Declaración Balfour, 1917, tras la ratificación del Mandato Británico en Palestina en 1922. La Quinta Aliyá estuvo caracterizada por la subida al poder del Partido Nazi en Alemania, 1933. En el período 1933-1936, llegaron 174.000 judíos; hacia 1940, casi 250.000. En: <http://www.moia.gov.il/Moia-es/AboutIsrael/AliyaList.htm> [Consulta: 17/11/2011].
21. Entre los arquitectos graduados: en Alemania, 26; Francia, 21; Palestina, 19; Bélgica, 11; Austria, 11; Inglaterra, 9; Italia, 9; Rusia, 9; Polonia, 6; Danzing, 4; Checoslovaquia, 4; Suiza, 3; Bukovina, 2; U.S.A., 2, y Lituania, 1.
22. Carl Rubin (Sniatyn, Galizia, 1899-1955), completó sus estudios en 1923 en Viena y trabajó en la oficina de Erich Mendelsohn, Berlín, 1931; Dov Karmi (Odessa, 1905-1962), estudiante de Arte en la Bezalel School of Art and Craft, Jerusalén, y luego de Arquitectura en la École Supérieure d'Ingénierie et d'Art de l'Université de Gante, entre 1925 y 1930, hasta que regresa a Jerusalén y en 1932 se instala en Tel Aviv; Sam (Shmuel) Barkai (Novorosiysk, Rusia, 1898-1975), estudió Arquitectura entre 1926 y 1927 en la Academia de Venecia y, entre 1927 y 1933, en la École Supérieure d'Arts Décoratifs y en el Institut d'Urbanisme de París, trabajó en 1933 en el estudio de Le Corbusier hasta que en 1934 regresa a Palestina; Benjamin Tchlenov (Moscú, 1908-1991) alumno arquitecto de Godefroy, 1929, diplomado en la École de Nationale Supérieure des Beaux Arts de París; Genia Averbouch (Smila, Rusia, 1909-1977) estudiante de la Academia de Bellas Artes en Bruselas desde 1926, diplomada en 1930; Israel Dicker (Brody, Galizia, 1898-1949) estudiante en Praga y en la Academia de Bellas Artes en Roma; Schlomo (Sha'ag) Ginsburg (1906-1976) diplomado en el Technikum de Haifa; Ya'acov Jarost (1901-1994); Julius Posener (Lichterfelde, 1904-1996), estudiante en la Technische Hochschule Berlin-Charlottenberg, 1923 a 1929; arquitecto en el estudio de Erich Mendelsohn hasta 1933 y luego redactor de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en París.
23. SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., pp. 47-48.
24. "Architects in the Comunal Structure. The Building Problems of Tel Aviv", *The Palestine Post*, 29/12/1935, p. 3.
25. SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., p. 48.
26. Para Shmuel Yavin, arquitecto israelí, entrevistado por Simha Affek, profesora del Technion de Haifa, hay para ello una razón: el Mandato Británico en Palestina no concedía licencias para nuevas publicaciones, y su edición era constantemente detenida. Los números publicados lo fueron en nueve ediciones: N. 1: diciembre de 1934. N. 2: febrero de 1935. n. 3: agosto de 1935. n. 4: noviembre de 1935. n. 5 y 6, monográfico "Tel Aviv": diciembre de 1935. n. 7: marzo de 1936. n. 8: agosto de 1936. nn. 9 y 10, monográfico "Apartment Houses in Palestine": noviembre de 1936. nn. 11 y 12, monográfico "School Building in Palestine": marzo de 1937. Los dos primeros números son editados por Dicker y publicados por Suchodoler. A partir del 3, la revista es publicada por M. Silberstein. El nn. 9-10 es editado, además de por Dicker, por Tschlenov y Sharon y, en el 11-12 figura como editor, además, Ginzbourg. La dirección de edición y administración es Tel Aviv, P.O.B., 624.
27. *Habinjan Bamisrah Hakarov*, n. 1, diciembre de 1934, p. 3.
28. NEUFELD, J., "Habinyah Haorganit" –"La construcción orgánica"– *Habinjan Bamisrah Hakarov*, n. 1..., cit., p. 4.
29. Kibutz, 'agrupación' en hebreo, es una organización inspirada en la ideología socialista y el retorno a la actividad agrícola. Un valor del primer Yishuv era habitar y trabajar la tierra, estableciendo la noción de la 'cultura de la tierra': Es significativo el foto-ensayo publicado en *LIFE*, "Palestine. Jews from the world's cities now farm Palestine and rouse of country boys who stayed home", en *LIFE Magazine*, n. 5, julio 1937, pp. 54-59.
30. *Habinjan Bamisrah Hakarov*, n. 1..., cit., p. 3.
31. Mendelsohn empezó en 1931 a trabajar en la Academia Mediterránea. Sus tres primeros miembros fueron Mendelsohn, Theodor Wijdveld y Amédée Ozenfant. Ver HEINZE-GREENBERG, I., "We'll leave it to the Schulztes from Naumburg to ignore the Mediterranean as the father of the international art of composition. The Mediterranean Academy Project and Mendelsohn's Emigration", AA.VV., en *Erich Mendelsohn...*, cit., pp. 182-189.
32. Louise Mendelsohn explica el inicio del proyecto de la casa Weitzman: "Como siempre, pasaba muchas horas sobre la bella colina, rodeada de naranjos, sobre el panorama de la planicie de Tel Aviv y la severa montaña judía. Estudió los vientos, el sol vergonzante, las líneas naturales del terreno, y teniendo presente todo ello, sacó el pequeño álbum del bolsillo y, con una sola línea, la casa aparecía en el papel". ZEVI, B., *Erich Mendelsohn. Opera Completa. Architettura e Immagini Architettoniche*. Etas/Kompass S.P.A., Milán, 1970, p. 235.
33. Carta de Erich Mendelsohn a Louise, Jerusalén, agosto 1937. HEINZE-GREENBERG, I., "I am a free builder...", cit., p. 227.
34. Carta de Erich Mendelsohn, *Habinjan Bamisrah Hakarov*, n. 2, febrero 1935, p. 4.
35. Carta de Erich Mendelsohn a Jaim Weitzman. Jerusalén, 26 de mayo de 1935. Archivo Weitzman, Rehovot, en HEINZE-GREENBERG, I., "I am a free builder...", cit., p. 208.
36. Mendelsohn describe su primer encuentro con el Alto Comisionado en Palestina, Sir Arthur Wauchope: "Dice que el Hogar Nacional existirá mientras exista Inglaterra y me requiere para guiarlo arquitectónicamente, para construir como él dice, todos los edificios importantes". Carta a Louise, Jerusalén, 7 de agosto de 1936. *Ibid.*, p. 232.
37. *Ibid.*, p. 241.
38. NITZAN-SHIFTAN, A., "Contested Zionism: Alternative Modernism. Erich Mendelsohn and the Tel Aviv Chug in Mandate Palestine", AA.VV., en *Constructing a sense of place. Architecture and the Zionist discourse*, Yacobi, H., ed., Ashgate, Hanst, 2004, pp. 17-51; p. 18.
39. SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., p. 48.
40. El plan para Tel Aviv de Patrick Geddes (1854-1932) –biólogo, botánico y urbanista, quien acuñó el término 'arquitecto paisajista'– atendiendo al mar, el clima, los vientos, la topografía, la estructura social, las fuentes de trabajo... mantuvo el concepto de ciudad-jardín (si bien consideraba las propuestas de Howard como 'aldeas-jardín'). El plan fijó densidades de ocupación del suelo, en parcelas que aconsejó de 560 m², pero no previó el crecimiento de la población: estimó para 1935, 100.000 habitantes, cuando la realidad alcanzó 150.000.
41. La Construction Moderne había publicado en noviembre, "La Construction Moderne en Palestine", particularmente en Tel Aviv, ciudad "de aspecto muy moderno, sea en el trazado del plano de conjunto, o sea en la línea de las casas", presentando obras de Zaki Chelouche, presidente de la AEAP. La Construction Moderne. Revue Hebdomadaire d'Architecture, 51 Année, n. 8, 24 de noviembre de 1935, pp. 169-174, p. 169.
42. *Habinjan Bamisrah Hakarov*, n. 8, agosto 1936, p. 9.

43. Alexander Klein (Odessa, 1879-1961), graduado en la Escuela de Arte de San Petersburgo, 1904, donde es consejero de urbanismo y, entre 1915 y 1917 profesor en la Universidad Técnica. En 1920 se instala en Berlín hasta que en 1933 emigra a Palestina.
44. KLEIN, A., "Binyan Arim Tov - Diyur Tov", *Habinyan Bamisrah Hakarov*, 8... cit., pp. 2-3.
45. Yohanan (Eugène) Ratner (Odessa 1891, Haifa 1965) terminó sus estudios de arquitectura en Karlsruhe, 1922, emigrando a Palestina en 1923. Tras la muerte de Reerwald, 1931, es el segundo director del Technicum de Haifa.
46. RATNER, E., "Hashpaat Jukey Binyan al haadrijalut Be'Eretz Israel", *Habinyan Bamisrah Hakarov*, 8... cit., p. 4.
47. The Palestine Post informó que "once arquitectos e ingenieros civiles palestinos partieron (...) para tomar parte en el tercer Encuentro Internacional de Arquitectos (...) Representando a la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de Palestina, el profesor F. Ratner del Haifa Technicum leerá un informe sobre 'El desarrollo actual de la Arquitectura Nacional en Palestina'". "Local Architects leave for International Meeting. Development of National Architecture", *The Palestine Post*, 30/08/1935, p. 9.
48. Zaki Chelouche (Jaffa 1894, 1975), emigró a París, 1907, donde estudió en la Escuela de Arquitectura. En 1927 vuelve a Palestina, siendo miembro del Comité Urbano de Tel Aviv y, en 1934 y 1935, presidente de la AEAP.
49. "Rapport de M. Eugène Ratner" leído por "M. Chelouche, delegado de la Sociedad de Arquitectos e Ingenieros de Palestina". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 11, 1935, p. 17. La reunión fue celebrada del 7 al 17 de septiembre de 1935 en el marco de un viaje por Europa Central, siendo su objeto "De la evolución actual de las arquitecturas nacionales". "3E Réunion Internationale d'Architectes", *Ibid.*, pp. 8-26. En la reunión, presidida por Auguste Perret, se leyó un informe de Julius Posener, Secretario del Comité de Redacción de *L'Architecture d'Aujourd'hui*.
50. Leo Adler (Kertch, Crimea, 1891-1962) estudió en la Technische Hochschule de Berlín-Charlottenburg y luego en Munich, donde se graduó en 1914, obteniendo el doctorado en Dresde. Emigró a Palestina en 1933.
51. Shani (Yehoshua) Steinbock (Lodz, Polonia, 1901-1957) estudió en el Technical College, Danzing, emigrando a Palestina en 1926. Responsable de la Biblioteca de la Universidad Hebrea de Jerusalén hasta que en 1930 se traslada a Tel Aviv.
52. *Habinyan Bamisrah Hakarov. A Palestine Periodical for Architecture in the Near East. v. II* Se publicaron tres números. n. 1: julio de 1937. n. 2: agosto de 1937. n. 3: septiembre de 1937.
53. *Habinyan Bamisrah Hakarov*, v. II, n. 1, julio 1937, p. 1.
54. Los números publicados lo fueron en agosto de 1937, noviembre de 1937 y agosto de 1938. Mientras *Habinyan Bamisrah Hakarov* mantiene la dirección de correo, la de *Habinyan* es 43, Rothschild Blvd., Tel Aviv.
55. *Habinyan*, n. 1, agosto 1937, p. 1.
56. "Los arquitectos están invitados a enviar planos y fotografías de los edificios significativos o interesantes con el propósito de su registro y facilitar su publicación en revistas extranjeras". "General News. Founding of Architectural Archives", *Habinyan*, n. 2, noviembre 1937.
57. BARKAI, S., POSENER, J., "Architecture en Palestine", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 9, 7EME Année, septiembre 1937, pp. 2-45.
58. YACOBI, H., "Memory, Recognition and the Architecture of a Diasporic Place: The case of Netivot, Israel", AA.VV. en *Remembering, Forgetting and City Builders*. Fenster, Yacobi, ed., Ashgate, Surrey, 2010, p. 30.
59. POSENER, J., "One-Family Houses in Palestine", *Habinyan*, n. 2, noviembre 1937, p. 1.
60. SHARON, A., "Planning of Cooperative Houses", *Habinyan*, 1, agosto 1937, pp. 1-3.
61. KAUFFMANN, L., "Worker's Cooperative Dwellings", *Habinyan*, 1... cit., pp. 4-24.
62. SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., p. 54.
63. KLEIN, A. "A New Haifa Bay Settlement", *Habinyan*, n. 1... cit., pp. 25-27.
64. SCHILLER, A., "Problems of Land Amelioration for Workers' Housing", *Habinyan*, n. 1... cit., pp. 28-29.
65. Recogida en <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/zcomp/pages/DNP00001.htm> [Consulta: 14/11/2011]. Archivo de la Fundación le Corbusier: Lettres L.C. / J. Posener 21/10/1937.
66. En este número, Julius Posener dirige su mirada hacia la casa-patio mediterránea, "injustificablemente abandonada en Palestina". POSENER, J., "One-Family Houses in Palestine", *Habinyan*, n. 2... cit., pp. 1-3. En el n. 3, "Village Buildings", de agosto de 1938, destacan los artículos de Posener, "Villages in Palestine", Yehuda Loewe, "Economic Bases of different forms of Palestine Villages" y Benjamin Tchenov, "Dwelling Houses in the Village: Their Architectural Character".
67. "Publications Received", *The Palestine Post*, domingo 16 de enero de 1938, p. 5.
68. "Le Corbusier", *Habinyan*, n. 2... cit., p. 40.
69. Con ocasión del centenario de la fundación de la ciudad, en 1909, Docomomo International publicó "Tel Aviv 100 Years: A Century of Modern Buildings", *Docomomo Journal*, n. 40, marzo de 2009.
70. ZEVI, B. Erich Mendelsohn..., cit., p. 235.
71. Har HaTzofim, en hebreo, Monte de los Observadores, también llamado Monte Scopos -del griego, scopos, observador-. Notas personales de Mendelsohn, 16 de mayo de 1939. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Erich Mendelsohn Archive. HEINZE-GREENBERG, I., "I am a free builder...", cit., p. 224.
72. Léopold Krakauer (Viena 1890, 1954), estudiante de la Academia de Bellas Artes de Viena, emigró a Palestina en 1925. Trabajó en Haifa con Alexander Baerwald (Berlín, 1887, 1930) hasta que se establece en Jerusalén en 1926.
73. Recogido en NERDINGER, Winfried, "Architecture of Hope. Modern Architecture in Tel Aviv", AA.VV., en *Tel Aviv. Modern Architecture. 1930-1939*. Wasmuth, Tübingen-Berlín, 1994, pp. 8-15, p. 12.
74. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1977, p. 9.
75. *Ibid.* p. 12.
76. COHEN, R., coord. *De la Bauhaus a la Ciudad Blanca de Tel Aviv*, Museo Kern, Caracas, 2006, pp. 21-22.
77. POSENER, J. "Traditionelles und modernes Bauen in Palästina", *Das Werk*, Zurich, 1938, n. 9, p. 264.
78. ZEVI, B. En el prólogo a SHARON, A., *Kibbutz + Bauhaus...*, cit., p. 6.
79. MEYER, H. "Bauen" (Construir), *Periódico Bauhaus*, Dessau, Año II, n. 4, 1928: "Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, da forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura: este tipo de forma constructiva no conoce patria; es la expresión de una tendencia internacional del pensamiento arquitectónico. (...) La construcción pura es el sello característico del nuevo mundo de las formas (...) Construir es sólo organización: organización social, técnica, económica, psicológica". En HEREU, P., MONTANER, J. M., OLIVERAS, J., *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Nerea, San Sebastián, 1999, p. 262.
80. POSENER, J. "Fast so alt wie das Jahrhundert", Birkhäuser, Berlín, 1993, pp. 247-248. Recogido en SCHLÖR, Joachim, *Tel Aviv. From Dream to City*. Reaktion Books, Londres, 1999, p. 236.
81. Recogido en METZGER-SMUK, N., *Des maisons sur le sable...*, cit., p. 49.

THE ARCHITECTURAL FORUM Y LA DIFUSIÓN DE LA VIVIENDA MODERNA NORTEAMERICANA EN LOS AÑOS TREINTA: TRANSFERENCIA E INFLUENCIA EN LOS INICIOS DE LA REVISTA EL ARQUITECTO PERUANO (1937-1940)

Antonio Benavides

De modelo minoritario a hecho doméstico. Desde las solitarias páginas que presentan el proyecto para William Stix de Howe & Lescaze en agosto de 1930 hasta el monográfico *Modern Houses in America* de julio de 1939, *The Architectural Forum* documentó la progresiva consolidación de la vivienda unifamiliar moderna en Norteamérica durante la tercera década del siglo XX.

En un período en el que empieza a producirse una transferencia de ideas más fluida, la influencia de las propuestas difundidas alcanzó a otras publicaciones contemporáneas del continente. Un caso claro de esta influencia se presenta en los primeros años de *El Arquitecto Peruano*, fundada en agosto de 1937. Desde el primer número la revista peruana expone una vinculación con *The Architectural Forum* y utilizando el material de la revista como archivo gráfico adopta la misión pedagógica de mostrar la lógica del universo doméstico moderno.

THE ARCHITECTURAL FORUM Y LA DIFUSIÓN DE LA VIVIENDA MODERNA (1930-1940)

En junio de 1938 la revista publica “Where is Modern Now?”¹ un artículo que plantea una reflexión en torno a la situación de la Arquitectura Moderna en Norteamérica. Las soluciones modernas al problema de la vivienda unifamiliar formaron parte de este proceso de consolidación y su difusión en *The Architectural Forum* pasó por cuatro periodos relacionados con una serie de eventos que las acercaron al gran público en un intervalo que inicia con la caída de la Bolsa en noviembre de 1929 y termina a finales de 1940, el año previo a la entrada de América en la Segunda Guerra Mundial.

El primer periodo, en plena Depresión, estuvo marcado por el inicial gran impulso del tema como parte de la *Century of Progress Exposition* de Chicago en 1933, el segundo, por la mediatización del término “Modern” en el contexto americano, el tercero, por el *Boom* residencial de las *Small Houses*, y finalmente, en un momento en que la vivienda moderna tiene un equilibrio con la vivienda de estilo tradicional, por las *LIFE Houses* una iniciativa producto de la alianza entre las revistas *LIFE* y *The Architectural Forum*. En este proceso el desarrollo de la prefabricación tuvo recorrido propio, ocupando intermitentemente las páginas de la publicación paralelamente a los cuatro periodos.

1. “Where is Modern Now?”, en *The Architectural Forum*, 1937, v. 68, n. 6, pp. 465-470.



Fig. 1. Proyecto para Vivienda de William Stix Wasserman. Howe&Lescaze. *The Architectural Forum*, agosto de 1930.

LA INTRODUCCIÓN DE LA VIVIENDA MODERNA (1930-1933)

El proceso de introducción de la vivienda unifamiliar moderna en Norteamérica fue lento en un periodo, todavía marcado por la inercia del rascacielos, dinamizador de la industria de la construcción en los años veinte. En agosto de 1930 fue publicado el primer proyecto de unifamiliar moderno, la vivienda para William Stix en Whitemarsh, Pennsylvania (Fig. 1) de George Howe y William Lescaze², un año después, en agosto de 1931, aparece la primera vivienda moderna construida, la residencia de Henry Dubin en Highland Park, Illinois de Henry Dubin y Einsenberg³, entre ambos ejemplos, los escasos proyectos publicados corresponden a viviendas europeas. En el reducido material gráfico moderno que acompaña los artículos y colaboraciones del primer *Small House Reference Number* de marzo de 1931, destaca las viviendas de Walter Gropius en Dessau⁴, contrastando con la gran mayoría de viviendas tradicionales expuestas.

De este periodo son también los esfuerzos por introducir viviendas “prototipos” como la *Aluminaire House*⁵ de Lawrence Kocher y Albert Frey, expuesta en la *Architectural and Allied Arts Exposition* o la *Dymaxion House*⁶ de R. Buckminster Fuller publicada en marzo de 1932.

El tema de la prefabricación fue recurrente a partir de 1932. Un artículo introductorio dedicado a los productos de la General Houses Inc.⁷, presenta “Q2H4” un modelo de vivienda prefabricada de una planta diseñado por Howard T. Fisher –listo para su producción masiva– a mostrarse en la *Century of Progress Exposition* de Chicago en julio de 1933.

La experiencia fue el primer impulso masivo de la industria de la construcción a la vivienda moderna⁸, la estrategia incluía la construcción de modelos patrocinadas por Empresas como Armco-Ferro Enamel, Stran-Steel, Masonite Corporation, Rostone Inc, Lumber Industries, Common Brick Manufacturers Association, Century Homes o W & J Sloane. Las viviendas funcionaban como sondas de las necesidades y preferencias del público en una mezcla de publicidad, diseño y guía de producción para los fabricantes.

MODERN HOUSE LIVING (1933-1935)

El *Master Details Reference Number* de noviembre de 1933 tiene ya un lugar para “The Modern House”⁹ junto a viviendas contemporáneas de estilos tradicionales. El apartado dedicado a la vivienda moderna presenta obras de Lescaze, Howe, Neutra, con un texto introductorio del primero. Convertida en sección, *Master Details Series*, muestra que la preferencia por la vivienda moderna tuvo continuidad durante 1934, dedicándose dos entregas a viviendas de William Wilson Wurster y Neutra¹⁰. Siguiendo esta línea, la primera selección de un grupo de viviendas modernas¹¹ incluía un proyecto de R. Schindler.

La materialización de proyectos emblemáticos y el inicio de un proceso de difusión continuado indica un avance en la consolidación del tema, destacando los artículos dedicados al análisis detallado de las Viviendas de New York de Lescaze, la “Square Shadows” de George Howe, la casa Burnham de John Lloyd Wright y la Casa Mandel de Edward. D. Stone¹².

2. GLASSGOLD, Adolph, “House of William Stix Wasserman, Esq., Whitemarsh, PA.”, en *The Architectural Forum*, 1930, v. 53, n. 2, pp. 465-470. Cuya obra aparecerá en Marzo de 1935 bajo el título de “Square Shadows”.

3. “A Battledock Floor House”, en *The Architectural Forum*, 1931, v. 55, n. 2, pp. 223-226.

4. GROPIUS, Walter, “The Small House To-Day”, en *The Architectural Forum*, 1931, v. 54, n. 3, pp. 266-278.

5. “Architectural and Allied Arts Exposition”, en *The Architectural Forum*, 1931, v. 54, n. 5, p. 648. Véase también agosto 1931.

6. “Dymaxion House”, en *The Architectural Forum*, 1932, v. 56, n. 3, pp. 285-288.

7. “A Product of General Houses”, en *The Architectural Forum*, 1932, v. 57, n. 1, pp. 65-72.

8. “The Modern Houses of the Century of Progress Exposition”, en *The Architectural Forum*, 1933, v. 59, n. 1, pp. 51-62.

9. LESCAZE, William, “The Modern House”, en *The Architectural Forum*, 1933, v. 59, n. 5, pp. 393-394.

10. “Two Modern California Houses”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 1, pp. 57-64; “V.D.L. Research House”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 5, pp. 357-372.

11. “Four Houses in the Modern Manner”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 4, pp. 231-236.

12. “House of William Lescaze”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 6, pp. 388-398; HOWE, George, “Square Shadows, Whitemarsh, PA.”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 62, n. 3, pp. 192-205; “House of Mr. And Mrs. John Burnham”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 62, n. 6, pp. 535-548; “House of Richard H. Mandel”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 63, n. 2, pp. 79-88.



Fig. 2. Anuncios. *The Architectural Forum*, diciembre de 1936, enero de 1936 y julio de 1939.

En este momento el término “modern” aparece en múltiples esferas, de titulares de secciones y selecciones de la revista, se extiende a la profusa iconografía de anuncios de cocinas y baños introduciendo la preocupación por el diseño interior.

La industria de la construcción encontró un mercado en alza ligado a la popularización del término “modern” en el ámbito familiar (Fig. 2). “General Electric” tuvo una presencia continua y decisiva en la modelización del ideal de hogar¹³ con campañas publicitarias y concursos como “Home Electric”, convocado a principios de 1935 y que tuvo una gran difusión en el medio. La propia *The Architectural Forum* había organizado un concurso para la remodelación de la cocina¹⁴ en 1935.

A este tránsito se unió el diseño industrial y como testigos de esta asociación se difundieron las exposiciones que introdujeron el tema en la revista *Art and Machines*¹⁵ y la *Exhibition of Contemporary American Industrial Art*¹⁶ del *Metropolitan Museum* de New York. La sección “Products and Practice” dedicó el año 1935 a la difusión de esta tendencia.

SMALL HOUSE BOOM (1935-1937)

Las condiciones ventajosas de las hipotecas del Plan de la *Federal Housing Administration* del New Deal con un rango de préstamo que oscilaba entre \$5.000 y \$20.000 reactivaron el mercado inmobiliario, convirtiendo a la *Small House* en el principal producto de este proceso. Dentro del *Small House Reference Number* de octubre de 1935, se incluyó la primera –y voluminosa– selección de viviendas¹⁷ presentada como parte de una serie de monográficos que se ocuparon del tema. Sin embargo el segundo, “Five Thousand Dollar House” focalizó el objetivo del momento, a partir de las reacciones posteriores a la primera publicación, centrando la preferencia por la solución arquitectónica de menor coste¹⁸. Señalado el límite, las selecciones de vivienda posteriormente difundidas tuvieron este condicionante, y la vivienda moderna se adaptó a este desafío. A la primera selección, se unió la segunda “1937 Small House Preview” de noviembre de 1936 y la tercera de abril de 1937¹⁹ (Fig. 3). Apoyando esta visión se publicó el segundo *Reference Number* de 1937 “Domestic Interiors” que en medio de la intensa actividad residencial se ocupó de señalar los cambios en el diseño del espacio interior de la vivienda, mostrando las posibilidades de flexibilidad de los espacios modernos frente al rígido esquema de habitaciones de la planta tradicional²⁰, condensando el avance de secciones como “Products and Practice” o “Design Trend”.

13. “The House for Modern Living”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 62, n. 4, pp. 275-276.

14. “Remodeled Kitchen Competition”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 62, n. 3, pp. 236-240.

15. “Art and Machines”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 60, n. 5, pp. 331-335.

16. “Contemporary Quinquennial”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 6, pp. 408-420.

17. “101 New Small Houses”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 63, n. 4, pp. 233-435.

18. “The Architect and the \$5000 House”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 4, pp. 248-357.

19. Desde octubre de 1935 son un total de 253 viviendas publicadas en 18 meses. “50 New Small Houses”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 65, n. 5, pp. 421-478; “Fifty New Houses”, en *The Architectural Forum*, 1937, v. 66, n. 4, pp. 277-388.

20. “Domestic Interiors”, en *The Architectural Forum*, 1937, v. 67, n. 4, pp. 239-246.



Fig. 3. Anuncio Small House Reference Number, abril de 1937. *The Architectural Forum*, marzo de 1937.

El primer balance de esta revitalización, revelará dos datos, uno en torno a la situación del patrón moderno en la sociedad americana y otro, que confirma el crecimiento de la actividad y el inicio de un Boom residencial. El análisis de 1935-1936 mostraba que la construcción en este periodo fue un 70 por ciento superior al año anterior²¹. Sin embargo, aunque la tendencia moderna crece, está todavía lejos de liderar las preferencias del americano. Según una encuesta realizada por la Revista para evaluar las características del modelo de vivienda ideal²², la vivienda moderna ocupa el tercer lugar con 11 por ciento detrás del Estilo Colonial con 59 por ciento y el Estilo Ingles con 22 por ciento del total.

WHERE IS MODERN NOW? (1938-1940)

El año 1938 empieza con un número especial dedicado a la obra reciente de Frank Lloyd Wright, centrado en la Casa Kauffmann²³, posteriormente regresan a la revista los artículos detallados que se ocupan de ejemplos singulares y de mayor presupuesto, como las Vivienda Robertson de los Homsey o el Rancho Griffith de Lloyd Wright²⁴, que conviven con las selecciones de *Small Houses* de bajo coste.

Los últimos años de la década transitaron entre la exploración de los niveles mínimos de coste de la vivienda y el diseño de autor. Una confluencia de ambas vertientes se revela en una nueva propuesta de la revista producto de la alianza con una revista de mayor tirada como *LIFE*, que permitió hacer llegar la propuesta moderna a un universo no especializado, en un momento de equilibrio con lo tradicional, a través de la serie LIFE Houses²⁵ que presentó soluciones para familias reales realizadas por arquitectos reconocidos como Frank Lloyd Wright, Edward D. Stone y André Fouilhoux con presupuestos desde \$2.000. Esta mediática idea será el punto de partida de las entregas de abril de 1939, abril de 1940 dedicadas al tema de la “Low Cost House”²⁶ la vivienda por debajo de los \$4.000.

Como sucedió con la *Century of Progress Exposition* de Chicago, la vivienda moderna también tuvo un espacio en la otra gran feria de la década, la *New York World Fair* de 1939, en la que la exploración de los niveles mínimos de coste bajaron hasta los \$3.000 de los modelos incluidos en la “Town of Tomorrow”²⁷ del *Home Building Center*, el sector de edificios dedicados a mostrar los avances en materia residencial. Por otra parte, datos de la encuesta de aceptación de las propuestas modernas arrojan un 45 por ciento, mostrando la tendencia del crecimiento que quedó demostrado con la publicación del numero de julio de 1939 dedicado totalmente a las “Modern Houses in America”²⁸. Más adelante, el monográfico “Design Decade” de octubre de 1940 realizó el balance definitivo de la producción residencial durante los treinta²⁹, previo a los cambios de objetivos y temática de la revista, en los momentos previos a la entrada de América en la Segunda Guerra Mundial.

EL ARQUITECTO PERUANO Y LA MISIÓN PEDAGÓGICA MODERNA DE LOS PRIMEROS AÑOS (1937-1940)

Bajo el título “Nuestra Credencial Mundial”³⁰, *El Arquitecto Peruano* publica en su primera entrega una carta del editor de *The Architectural Forum* autorizando la reproducción de sus contenidos. La revista fue fundada por Fernando Belaúnde Terry, arquitecto graduado en la University of Texas at Austin en 1935 y afincado en el Perú desde 1936.

21. “Men and Deeds”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 65, n. 4, p. 11.
 22. “1937 Small House Preview”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 65, n. 5, p. 416.
 23. “Fallingwater: Kaufmann House”, en *The Architectural Forum*, 1938, v. 68, n. 1, pp. 36-47.
 24. “House for Henry B. Robertson”, en *The Architectural Forum*, 1938, v. 68, n. 2, pp. 125-132; “Ranch House for Raymond Griffith”, en *The Architectural Forum*, 1938, v. 68, n. 6, pp. 471-478.
 25. “LIFE Houses”, en *The Architectural Forum*, 1938, v. 69, n. 5, pp. 312-348.
 26. “50 Low Cost Houses”, en *The Architectural Forum*, 1939, v. 70, n. 4, pp. 263-320; “House Portfolio”, en *The Architectural Forum*, 1940, v. 72, n. 4, pp. 226-294.
 27. “Home Building Center”, en *The Architectural Forum*, 1938, v. 68, n. 4, pp. 281-308; “Town of Tomorrow”, en *The Architectural Forum*, 1939, v. 70, n. 6, p. 430. “Modern Houses Top N.Y. Fair”, en *The Architectural Forum*, 1939, v. 71, n. 1, pp. 63-72.
 28. “Modern Houses in America”, en *The Architectural Forum*, 1939, v. 71, n. 1, pp. 1-62.
 29. “Home”, en *The Architectural Forum*, 1940, v. 73, n. 4, pp. 250-277.
 30. “Nuestra credencial mundial”, en *El Arquitecto Peruano*, 1937, 1, p. 4.



Entre agosto de 1937 y abril de 1938 la revista peruana junto a proyectos de vivienda moderna peruana, difundió tres viviendas de *The Architectural Forum* incluyendo una vivienda prefabricada de Howard T. Fisher, así como las viviendas Mandel y Robertson de Edward D. Stone y Samuel y Victorine Homsey.

Paralelamente se publicó una sección mensual llamada “El arreglo de nuestra casa” que muestra el nuevo modo de vida moderno, analizando la distribución, decoración y mobiliario de una serie de espacios. Dicha sección estaría inspirada en el *Reference Number* de octubre de 1937 “Domestic Interiors”. Posteriormente se publican ocho viviendas, cuatro ubicadas en California, una en Miami y tres en Nueva York, dos de ellas las viviendas de Morris B. Sanders y William Lescaze.

EL LUGAR DE LAS PRIMERAS VECES: TRES VIVIENDAS MODERNAS

Los tres primeros proyectos modernos publicados en la revista peruana corresponden a tres periodos distintos del proceso americano. La selección de estos modelos vinculó la aplicación de un patrón de edición común en la revista norteamericana que combinaba la difusión de un proyecto con la utilización de imágenes para publicidad de productos o servicios.

La primera vivienda “Residencia en Lake Delavan”³¹, de Howard T. Fisher publicada en dos partes, fue una vivienda prefabricada de dos plantas y coste de \$12000 producida por General Houses Inc. (Fig. 4) La segunda, “Una residencia Americana”³² es la Vivienda para Richard Mandel, en Mount Kisco, New York de Edward D. Stone. La vivienda, una de las cuatro más importantes publicadas en el periodo que inicio la consolidación de la vivienda moderna en América, destaca por el vanguardista uso de materiales como el block de vidrio, analizado en la sección Arquitectura Moderna: Materiales Modernos. La selección de la tercera, publicada bajo el título “Una Vivienda Moderna”³³ que corresponde a la Vivienda para Henry B. Robertson, en Centerville, Delaware de Victorine y Samuel Homsey también está relacionada con este material. Una de las fotografías de interiores, posteriormente será utilizada para un anuncio peruano de block de vidrio.

Las viviendas Mandel y Robertson fueron dos modelos innovación en la industria de la construcción con materiales de vanguardia aplicados a la arquitectura doméstica. Y en ambos casos convocaron la posterior utilización de sus imágenes en publicidad en un proceso de modelización de patrones modernos. Ambas viviendas se incluyen en posteriores selecciones gráficas de viviendas modernas que realizó la revista norteamericana, Mandel en “Design Decade” y Robertson la única vivienda incluida en el conjunto de imágenes que acom-

Fig. 4. A Vivienda Prefabricada en Lake Delavan, Wisconsin. B Vivienda de Richard H. Mandel en Mount Kisco, New York. C Vivienda de Henry B. Robertson, Centerville, Delaware.

31. “Residencia en East Lake. Estados Unidos”, en *El Arquitecto Peruano*, 1937, 2, p. 44; “Residencia en Lake Delavan (U.S.A.)”, en *El Arquitecto Peruano*, 1937, 3, p. 40-41; “House at Lake Delavan”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 2, pp. 101-107.

32. “Una Residencia Americana”, en *El Arquitecto Peruano*, 1938, 8, s.p.; Para publicación original ver nota 12.

33. “Una Vivienda Moderna”, en *El Arquitecto Peruano*, 1938, 9, s.p.; Publicada por *The Architectural Forum* dos meses antes en febrero de 1938. Ver nota 24.

Fig. 5. 1. Living. Vivienda para Mrs. George B. Robbins en Hillsborough, San Mateo County. 2. Comedor. Exposición "Contemporary American Industrial Art", Metropolitan Museum of Art, New York. 3. Comedor. Vivienda de William Lescaze, New York. 4. Living. "Square Shadows". Vivienda para William Stix Wasserman, Whitemarsh, Pennsylvania. 5. Living. Exposición "Contemporary American Industrial Art", Metropolitan Museum of Art, New York. 6. Cocina. "Kitchen of Tomorrow", *National Association of Master Plumbers Convention*.



pañaban el artículo *Where is the Modern Now?* La selección que James Ford realiza para la década de los treinta en "The Modern House in America"³⁴ incluye también esta última.

LA LÓGICA DEL UNIVERSO DOMÉSTICO MODERNO: "EL ARREGLO DE NUESTRA CASA"

En noviembre de 1937 *El Arquitecto Peruano* inicia la publicación de una sección llamada "El arreglo de nuestra casa" que muestra el nuevo modo de vida moderno. En un momento de transición del modo de vida tradicional en el Perú de comienzos del siglo XX la revista realiza un esfuerzo pedagógico para señalar al público cómo debemos vivir.

La sección, inicialmente prevista para doce números, se desarrolló en siete entregas analizando la distribución, decoración y mobiliario de una serie de espacios. Cuatro de ellos, el living, comedor, cocina y escritorio se ilustraron con imágenes de interiores de obras y proyectos aparecidos en *The Architectural Forum* entre 1934 y 1937. El grupo incluye viviendas de George Howe, William Lescaze y William Wilson Wurster e interiores de vanguardia y prototipos, propuestos y construidos para ser presentados en exposiciones pioneras sobre el espacio interior (Fig. 5).

La publicación de "Domestic Interiors" en octubre de 1937 sería el detonante para la publicación de la sección. El primer artículo, "El hall" se publicaría un mes después, en noviembre de 1937, haciendo casi contemporáneas las iniciativas. La palabra "doméstica" inexistente hasta entonces en el vocabulario de *El Arquitecto Peruano*, aparece en el primer párrafo de "El hall" y se repetirá en las siguientes entregas.

Detalles de la "Square Shadows" de Howe y la casa para Mrs. George B. Robbins de William Wilson Wurster aparecieron en la entrega de "El Living"³⁵, una imagen de la vivienda en Nueva York de Lescaze se incluyó en "El Comedor"³⁶, y ambos artículos se completarían con imágenes de interiores presentados en la Exposición del Metropolitan Museum of Art "Contemporary American Industrial Art". La imagen del Living Room es un diseño de John W. Root para Montgomery Ward & Company, y la del comedor pertenece a Eugene Schoen³⁷. De otra exposición, *Design Trend*, organizada para la 68 Convención del *American Institute of Architects* por el Comité de *Allied Arts* se toma una de las fotografías de "El escritorio"³⁸.

34. FORD, James, *The Modern House in America*, Architectural Book Publishing Co, New York, 1940, pp. 57-58.

35. "El arreglo de nuestra casa. El Living", en *El Arquitecto Peruano*, 1937, 5, s.p.; HOWE, George, "Square Shadows, Whitemarsh, PA.", en *The Architectural Forum*, 1935, v. 62, n. 3, p. 201; "4 Houses in California", en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 5, p. 389.

36. "El arreglo de nuestra casa. El Comedor", en *El Arquitecto Peruano*, 1938, 6, s.p.; "House of William Lescaze", en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 6, p. 394.

37. "Contemporary Quinquennial", en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 6, p. 410, 418.

38. "El arreglo de nuestra casa. El Escritorio", en *El Arquitecto Peruano*, 1938, 8, s.p.; "Design Trend", en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 6, p. 470.

La cuarta entrega peruana se dedicó a “La Cocina”, el espacio donde más claramente quedan reflejados los profundos cambios que involucraban la aplicación al universo doméstico de planteamientos industriales. Sin duda, un factor determinante también ligado a esta revolución fue el empleo de la electricidad en su equipamiento. De hecho, el pie de la imagen que acompaña al artículo reza “la perfecta cocina eléctrica”³⁹. La fotografía utilizada corresponde a la “Kitchen of Tomorrow”, un prototipo diseñado por Briggs Manufacturing Company –dedicada a la producción de carrocerías de automóviles– para la *National Association of Master Plumbers Convention* celebrada en Chicago.

Publicada en *The Architectural Forum* en tres entregas consecutivas entre agosto y octubre de 1935 en forma de anuncios o como parte de la sección *Products and Practice*, la imagen de impacto de “Kitchen of Tomorrow”⁴⁰ con su unidad cilíndrica y móvil, sirvió posteriormente a *El Arquitecto Peruano* para empezar una serie de anuncios de Cocina Eléctrica con dicha fotografía como reclamo. Entonces, el término “moderno” aparece en la publicidad de cocinas, baños y productos relacionados con la vivienda.

Existen otras imágenes, sin créditos de procedencia, que acompañaban los textos del número monográfico de febrero de 1939 “Mobiliario” o de una sección dedicada a materiales modernos, en ellas es posible reconocer interiores de la Residencia para W.E. Oliver de R. M. Schindler⁴¹ o la “Square Shadows” de George Howe.

LA BÚSQUEDA DE ADAPTACIÓN: DOS VIVIENDAS EN LA COSTA AMERICANA Y CUATRO VIVIENDAS EN CALIFORNIA

En los 14 números publicados entre marzo de 1939 y abril de 1940 tanto la Arquitectura Moderna como la tradicional tuvieron detractores y defensores. Fue un periodo de transición hacia la validez que alcanzarán las propuestas de estilos nacionales que llegaron a ser “Estilo Oficial” durante la década siguiente. *El Arquitecto Peruano* se autoproclama tribuna imparcial en la que ambas posiciones encontraran un espacio de debate.

Durante este intervalo aparecen artículos contrarios a las propuestas modernas como “Contra la Arquitectura Nudista”⁴², una crítica a los edificios expuestos en la Exposición de París de 1937. Paralelamente se empezó a publicar una fundamentación teórica de los modelos de raíz historicista con artículos como “El peruanismo en nuestra arquitectura actual”⁴³ o una serie de artículos que inciden en el conocimiento de la Historia de la Arquitectura.

Testigo de esta pugna, la revista encuentra un punto medio y selecciona seis proyectos de viviendas de *The Architectural Forum*, dos ubicadas en las costas de Miami y New York, y las cuatro siguientes en California. El denominador común de las viviendas es la búsqueda de adaptación al lugar, en este caso climas y geografías similares a la Costa Peruana, a orillas del Pacífico.

En marzo y abril de 1939 aparecen las dos primeras viviendas, ubicadas frente al mar, la primera, en Miami Beach, proyecto de Robert Law Weed⁴⁴ y la otra en Lido Beach, Long Island de Edward R. Tauch Jr.⁴⁵ Un mes después, se seleccionan un grupo de viviendas en California de William Wilson Wurster, Frederick L. Confer⁴⁶ y posteriormente de Lloyd Wright⁴⁷, arquitectos con

39. “El arreglo de nuestra casa. La Cocina”, en *El Arquitecto Peruano*, 1938, 7, s.p.

40. “Products and Practice”, en *The Architectural Forum*, 1935, v. 63, n. 3, p. 23.

41. “House W.E. Oliver”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 6, p. 497.

42. JOCHAMOWITZ, Alberto, “Contra la Arquitectura Nudista”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 21, s.p.

43. VELARDE, Héctor, “El Peruanismo en nuestra arquitectura actual”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 23, s.p.

44. “Para la Playa. Residencia de la señora E.B. Orr en Miami Beach, U.S.A.”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 20, s.p.; “House for Mrs. E.B. Orr, Miami Beach, FLA”, en *The Architectural Forum*, 1937, v. 67, n. 5, pp. 397-399.

45. “Plano original. Residencia en Lido Beach, U.S.A.”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 21, s.p.; “House for Oliver B. Jennings, Lido Beach, L.I., N.Y.”, en *The Architectural Forum*, 1938, v. 69, n. 5, pp. 356-358.

46. “Clima, Arquitecto y Cliente”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 22, s.p.; “4 Houses in California”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 5, pp. 384-389; “House for W.H. Hall, Sausalito, California”, en *The Architectural Forum*, 1937, v. 67, n. 3, pp. 197-199.

47. “Residencia de Campo en California”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 27, s.p.; Para publicación original ver nota 24.

Fig. 6. A. Vivienda para Mrs. George B. Robbins en Hillsborough, San Mateo County. B. Vivienda para W.H. Hall, Sausalito, California. C. Vivienda para Ray Boynton, Berkeley, California. D. Rancho para Raymond Griffith, Canoga Park, California.



Fig. 7. A. Vivienda de William Lescaze, New York. B. Vivienda de Morris B. Sanders, New York.

ideas claras acerca del carácter regional de la arquitectura que producían. Los edificios presentan proyectos de cubiertas inclinadas e imagen menos moderna que el primer grupo de viviendas publicado en 1937-38. La cuarta es una vivienda de bajo coste de Michael Goodman⁴⁸ (Fig. 6).

La pregunta es por qué se eligió estos ejemplos —originalmente publicados entre 1936 y 1938— y no los modelos de viviendas de Neutra⁴⁹, Schindler, Harwell Harris Hamilton, Gregory Ain, o Raphael Soriano que poblaban las selecciones de *Small Houses* en ese momento.

La respuesta estuvo en la imagen. La imagen moderna. La arquitectura de Wurster —“Soft Modernism” de acuerdo a David Gebhard⁵⁰— y los ejemplos californianos estaban mejor adaptados a un medio en el que la imagen moderna empezaba a estar proscrita.

EPÍLOGO: DOS VIVIENDAS EN NEW YORK

Al iniciar la década del 40, *El Arquitecto Peruano* publica los últimos ejemplos de vivienda moderna de esta etapa, las viviendas en New York de William Lescaze y Morris Sanders⁵¹ (Fig. 7). El momento que atravesaba el escenario peruano, con la polarización de posiciones es notorio en el tono del texto al inicio: “Los sorprendentes ejemplos de arquitectura residencial urbana que ofrecemos producirán sin duda una chocante primera impresión en el observador amante de la tradición artística y decorativa”.

Ambas viviendas tuvieron amplia cobertura en *The Architectural Forum* y —con posterioridad al artículo peruano— fueron incluidas en “Design Decade” de octubre de 1940 en el apartado *Town Houses*. La publicación de las viviendas en enero de 1940, a considerable distancia temporal de su publicación original, en páginas dominadas por las propuestas de estilo neocolonial explica un nuevo ensayo de reacción frente al medio. La fijación por contraste.

48. “Chalet en Berkeley, California”, en *El Arquitecto Peruano*, 1939, 24, s.p.; “House for Ray Boynton, Berkeley, California”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 4, pp. 292-296.

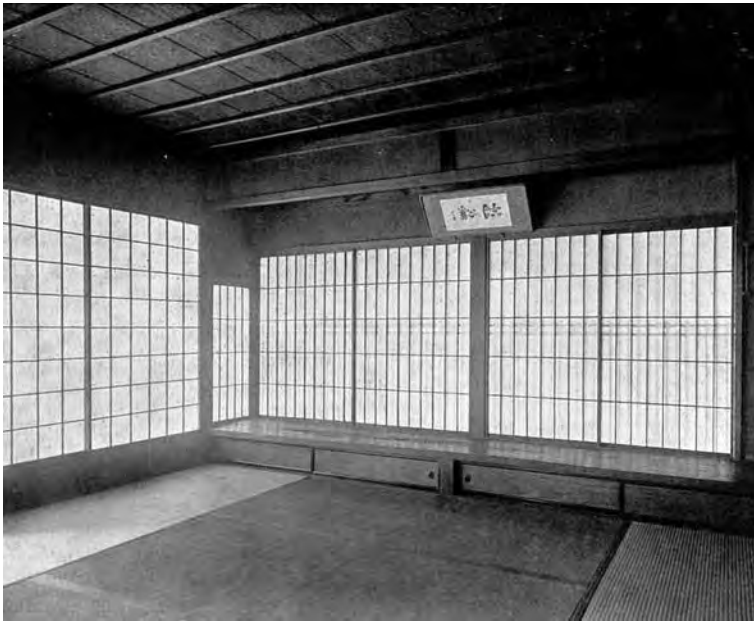
49. La idea de Regionalismo y adaptación al lugar que subyace en las ideas planteadas por Wurster, también era fundamentada por Neutra. Un artículo contemporáneo a la publicación de las viviendas en la revista peruana se ocupaba del tema, acompañado por imágenes de un proyecto suyo en California. NEUTRA, Richard J., “Regionalism in Architecture”, en *The Architectural Forum*, 1939, v. 70, n. 2, p. 22.

50. GEBHARD, David, “William Wurster and His California Contemporaries: The Idea of Regionalism and Soft Modernism”, TREIB, Marc (Editor) en *An Everyday Modernism: The Houses of William Wurster*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 167.

51. “Residencial Urbano”, en *El Arquitecto Peruano*, 1940, 30, s.p.; “House of William Lescaze”, en *The Architectural Forum*, 1934, v. 61, n. 6, pp. 388-398; “House of Morris B. Sanders”, en *The Architectural Forum*, 1936, v. 64, n. 3, pp. 157-166.

LA ARQUITECTURA JAPONESA EN LAS REVISTAS EUROPEAS

Carlos Berrián Luna



Interior de un pabellón de té. Una de las 200 fotografías enviadas por Bruno Taut a la revista *L'architecture d'aujourd'hui*. Tomada de "Architecture nouvelle au Japon", *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 4, 1935, p. 50.

Durante la década de 1930 la arquitectura doméstica japonesa fue un modelo de tradición moderna para muchos arquitectos de Europa. La afinidad que mostraban las imágenes de los interiores japoneses con la arquitectura del momento fue el principal motivo de interés. Entre 1931-1933 el arquitecto japonés Tetsuro Yoshida (1894-1956) realizó un viaje por Europa, visitando numerosos arquitectos, y tras ver el interés de éstos, escribiría *Das Japanische Wohnhaus* en 1935¹. Este 'aire' de modernidad llevó a Bruno Taut (1880-1938) a Japón donde permaneció entre 1933-1936 y desde donde popularizó la villa Katsura. Del mismo modo, Walter Gropius (1883-1969) viajó a Japón en 1954. El 22 de junio envió a Le Corbusier (1887-1965) una postal con una imagen del jardín Ryonanji²:

"Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura japonesa. Este jardín de piedra de los monjes Zen del siglo XIII –piedras y guijarros blancos rastrillados– es un estimulante lugar de paz. ¡Estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría con 2000 años de antigüedad! La casa japonesa es la mejor y más moderna que conozco, verdaderamente prefabricada. Espero que estés bien. Saludos a tí y a tu mujer. Tuyo, Gropius"³.

1. Cfr. KIM, Hyon-Sob, "Cross Current contribution: a study on East Asian influence on Modern architecture in Europe", *Architectural Research*, vol. 11, n. 2, pp. 9-18.

2. Cfr. SPEIDEL, Manfred, "Träume vom Anderen: Japanische Architektur mit europäischen Augen gesehen. Einige Aspekte zur Rezeption zwischen 1900 und 1950", *Archimaera*, enero 2008, pp. 79-96.

3. Carta de Walter Gropius a Le Corbusier, 23 de Junio de 1954. En AA.VV., *Katsura Imperial Villa*, Electa, Milan, 2005, p. 386.

Tras su viaje, en 1960 publicaría junto a Kenzo Tange (1913-2005) y Yasuhiro Ishimoto (n. 1921) *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*⁴. Y en 1964 escribiría sus impresiones sobre la arquitectura japonesa y el porqué de su interés en el prólogo de *The Japanese house: a tradition for contemporary architecture*⁵.

Este documento analiza algunos de los artículos publicados en las revistas de arquitectura europeas –desde el momento en que Japón se abrió al mundo en 1868, hasta las publicaciones de Bruno Taut y Tetsuro Yoshida en 1935– y recoge las impresiones de la arquitectura japonesa hasta su consideración de ‘tradicción para la modernidad’, para ‘aquella’ parte de la modernidad.

PRIMERAS IMPRESIONES (1868-1900)

En 1854 comenzó el proceso de apertura de Japón al mundo bajo la insistencia de los gobiernos occidentales. La expedición para el cometido fue llevada a cabo por el comodoro Mathew C. Perry (1794-1858). Estos hechos acabaron con el aislamiento comercial y político al que estuvo sometido el país durante el periodo Edo (1603-1868), exceptuando las relaciones que había mantenido con China y Holanda. La Restauración Meiji (1866-1869) supuso la abolición del sistema feudal y la adopción de nuevas instituciones, con insistente interés en occidentalizarse, dando comienzo a la era Meiji (1868-1912), donde el comercio con Europa y Estados Unidos fue una de las prioridades para solventar la situación económica del país.

Esta apertura permitió el conocimiento de una cultura a la que, hasta ese momento, muy pocos habían tenido acceso. El gobierno japonés tuvo como aliado a las sucesivas exposiciones Universales en las que, con amplia presencia, se dio a conocer. La novedad formal y lo exótico y fantástico que los productos japoneses ofrecían dieron comienzo a la moda del *japonismo*. El término original *japonisme* fue utilizado por primera vez por el crítico y coleccionista de arte Philippe Burty (1830-1890) en un artículo publicado en el periódico *La Renaissance litteraire et artistique* en mayo de 1872⁶ y definía el término como “el interés especial que los aficionados al arte, críticos y artistas, sentían por las artes japonesas”⁷. En los últimos años *japonismo* se ha utilizado como término que incluye *japoniserie*⁸, más relacionado al gusto por la apariencia exótica o fantástica, al modo de la *chinoiserie*. Por esto, es frecuente que se entienda el japonismo en referencia a una influencia formal e imitativa de los modelos de Japón, y por ende, la influencia de Japón en el arte occidental a finales del siglo XIX se ha limitado, en cierto modo, a ésta.

Como vamos a ver, esta influencia no puede reducirse a lo ‘formal’, pero tampoco puede considerarse una asimilación ‘espiritual’ del arte japonés –como desde principios del siglo XX se ha venido indicando. El arte japonés influye en la modernización y la modernización influye en las percepciones de este arte en un mismo proceso. Como indica este texto de 1906:

“Si estas cualidades fueron recogidas conscientemente de los japoneses o si el artista las desarrolló en su interior, poco importa. Lo realmente importante es que las cualidades que marcan la obra de uno (...) que lo distingue del grueso de sus contemporáneos, son precisamente las cualidades que desde hace siglos caracterizan el arte japonés”⁹.

4. GROPIUS, Walter; TANGE, Kenzo; ISHIMOTO, Yasuhiro, *Katsura: Nihon kenchiku ni okeru dento sozo. Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Zokeisha publications, New Haven, Yale University Press, Tokio, 1960.

5. ENGEL, Heinrich, *The Japanese house: a tradition for contemporary architecture*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo and Rutlan, 1964.

6. Ver BURTY, Philippe, “Japonisme”, *The Academy*, 7 de agosto 1875, pp. 150-151. En ONO, Ayako, *Japonisme in Britain*, Routledge Curzon, New York, 2003, p. 1. Ver también TOSHIO, Watanabe, *High Victorian Japonisme*, Bern, 1991, p. 13; WEISBERG, Gabriel P., “Philippe Burty and a Critical Assessment of early Japonisme”, *Japonisme in art. An international symposium*, Tokyo, 1980, p.116; SATO, TOMOKO y TOSHIO, *Japan and Britain: an aesthetic dialogue 1850-1930*, Tokyo, 1992, p. 16.

7. CABANAS, María Pilar, “Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX”, *Correspondencia e Integración de las Artes*, CEHA, Universidad de Málaga, Málaga, 2004.

8. Para una profundización en la discusión del término *japonisme* y *japoniserie* ver; WATANABE, op. cit., pp. 14-15; AKIKO, Mabuchi, *Japonisumu. Gensou no Nihon*, Tokyo, 1997, p. 21. Tomado de ONO, Op. cit., p. 202.

9. DICK, Stewart, *Arts and crafts of old Japan*, A. C. McClurg & Co., Londres-Chicago, 1906, p. 3.

Más que influencia se debe hablar de ‘reconocimiento’. Por tanto, siempre desde la perspectiva occidental –sin valorar su mayor o menor aproximación a la realidad del arte japonés– a través de algunos artículos publicados en revistas de arquitectura veremos en qué aspectos se ‘reconocían’.

Las primeras impresiones escritas y gráficas de la arquitectura japonesa llegaron a través de los libros de viaje. Aunque los libros especializados en las diferentes disciplinas del arte japonés comenzaron en la década de 1880, los primeros artículos se publicaron en la década de 1870. Richard Henry Brunton (1841-1901)¹⁰ declara en el primer artículo, la sobreestimación de Japón y las altas expectativas generadas en Occidente debidas a estos primeros escritos y noticias fantásticas. Observa que “las casas japonesas no tienen ornamento o adorno de ningún tipo”, y que “están construidas de manera temporal e insustancial”¹¹. Los artículos más completos de este primer periodo son los escritos por Josiah Conder (1852-1920) entre 1878-1887, y publicados en *Transactions of the Royal Institute of British Architects*¹², que abarcan la arquitectura de los templos, los teatros, la arquitectura doméstica y los jardines.

Los primeros artículos publicados en las revistas de arquitectura llegaron tras el impacto producido por la sección japonesa en la Exposición Universal de 1878 en París. Philippe Burty (1830-1890) decidió entonces escribir un ensayo sobre la arquitectura japonesa en la *Revue generale d'architecture et des travaux publics* –editada por Cesar Daly (1811-1893)– bajo el título “Notes sur l’architecture au Japon” y publicados a finales de 1879 y principios de 1880¹³. A pesar de no haber viajado a Japón se sirve de las imágenes contenidas en cuatro volúmenes de un tratado de construcciones budistas, en los materiales expuestos en la Exposición Universal y en los dibujos y leyendas de Katsushika Hokusai (1760-1849) para explicar el origen de la arquitectura japonesa: “¿Acaso no encontramos en la leyenda, el prototipo de la cabaña primitiva?”¹⁴. Critica los artículos de Richard Henry Brunton y a aquellos que consideraban que no había arte en la arquitectura de Japón –estas críticas se debían al apodo de ‘granja’ acuñado a la casa japonesa de la exposición y, probablemente, también en referencia al libro de Philipp Franz von Siebold (1796-1866)¹⁵–. Gran parte del texto lo dedica a la descripción de las casas japonesas.

En los ochenta y habiéndose publicado los libros de Christopher Dresser (1834-1904), *Japan, its architecture, art and art manufactures*, 1882; Louis Goussier (1846-1921), *L'art japonais*, 1883; y Edward Silver Morse (1838-1905), *Japanese homes and their surroundings*, 1885 –que abordaban la arquitectura desde una perspectiva más amplia– el editor de la revista, Cesar Daly (1811-1893) publicaría entre 1886-1887 siete artículos con el sobrenombre de “Les Temples Bouddhistes du Japon”¹⁶, en los que colaboraron su hermano Marcel y C. Detain. Ofrecen gran cantidad de grabados –muchos de ellos en color– y algunos planos. Toda la documentación gráfica fue realizada por Abel Guérineau (1841-1929), quien había trabajado como arquitecto para el gobierno Japonés entre 1874-1880 y autor del libro *Ornaments Japonais* en 1889. Los textos se centran en el aspecto decorativo de los templos e incluye un análisis del canon de proporciones, una explicación de su resistencia a los terremotos o la descripción minuciosa de los tejados, considerada la parte principal de los edificios japoneses.

En este momento el interés y la moda por lo japonés había aumentando en Europa hasta tal punto que Samuel Bing (1838-1905) –principal divulgador



Modelos de *myos* de Katsushika Hokusai. BURTY, Philippe, “Notes sur l’architecture au Japon. A propos de l’Exposition Universelle de 1878”, *Revue générale d’architecture et des travaux publics*, v. 46, 1879, col. 56.

10. BRUNTON, Richard Henry, “Constructive art in Japan, part I, 22 diciembre 1873”, *Transactions of Asiatic Society of Japan*, v. 1, part. II, 1873, pp. 64-86; “Constructive art in Japan, part II, 13 enero 1875”, *Transactions...*, v. 3, part. II, 1875, p. 72. Ver también textos completos en BRUNTON, Richard Henry, *Building Japan 1868-1876*, Japan Library, Kent, 1991, pp. 214-233.

11. BRUNTON, Richard Henry, *Building Japan 1868-1876*, op. cit., p. 214.

12. CONDER, Josiah, *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, “Notes on Japanese architecture”, 1st series, vol. 28, 1877-1878, pp. 179-192, 209-212; “Further notes on Japanese architecture”, 2nd series, vol. 2, 1885-1886, pp. 185-214, pl. II-lxx; “Domestic architecture in Japan”, 2nd series, vol. 3, 1886-1887, pp. 103-127, pl. xxvii-xxvii.

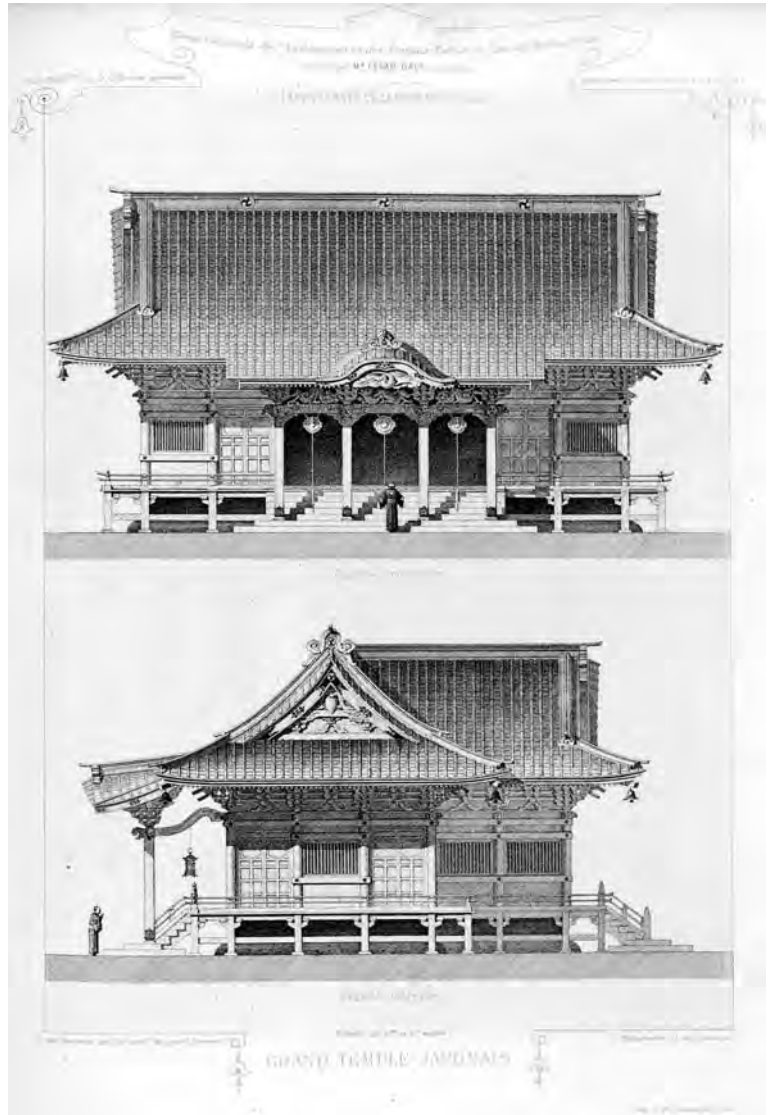
13. BURTY, Philippe, “Notes sur l’architecture au Japon. A propos de l’Exposition Universelle de 1878”, *Revue generale d’architecture et des travaux publics*, v. 46, 1879, col. 55-63, 103-111, pl. 23; v. 47, 1880, col. 221-228, 264-268.

14. BURTY, Philippe, op. cit., v. 46, 1879, col. 62.

15. A pesar de las relativamente extensas descripciones en los campos del arte, dedica a la arquitectura una única frase: “la arquitectura, como arte, no existe en este país”. VON SIEBOLD, Philipp Franz, *Nippon, archiv zur Beschreibung von Japan*, 1832. Tomado de la edición en inglés *Manners and customs of the Japanese in the nineteenth century*, ed. John Murray, Londres, 1841, p. 322.

16. DALY, César, “Les Temples Japonais”, *Revue generale d’architecture et des travaux publics*, v. 53, 1886, col. 50-51; “Les Temples Bouddhistes du Japon”, v. 53, 1886, col. 97-108, 193-198, pl. 16-26; DALY, César, “Les Temples Bouddhistes du Japon”, v. 54, 1887, col. 7-9; DALY, Marcel, “Le canon des proportions des temples bouddhistes au Japon”, v. 54, 1887, col. 9-15; DALY, Marcel, “Procédés de construction pour résister aux effets des tremblements”, v. 54, 1887, col. 15-18; DALY, César, “Un temple rustique au Japon”, v. 54, 1887, col. 23-25, pl. 1-2; DETAIN, C., “La couverture en tuiles au Japon”, v. 54, 1887, col. 111-117, 152-161, pl. 34-39; DALY, César, “L’architecture funéraire au Japon”, v. 54, 1887, col. 201-205, pl. 66-68.

DALY, César. "Les Temples Japonais", *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, v. 53, 1886, pl. 18.



del arte japonés y uno de los personajes centrales del *art nouveau*— editó la revista *Le Japon Artistique, documents d'art et d'industrie* (1888-1891) en francés, inglés y alemán —de cuyo programa y edición se harían eco algunas revistas de arquitectura¹⁷. En ésta se publicó sólo un artículo dedicado a la arquitectura japonesa cuyo autor fue Victor Champier¹⁸ (1851-1929), fundador de la “Societe de musees d’arts decoratifs de Paris” en 1876 y de la *Revue des arts decoratives* en 1880. El texto muestra afinidad con el concepto de *mise-en-scene* (puesta en escena) descrito por Louis Gonse (1846-1921) como característica dominante de la arquitectura japonesa¹⁹:

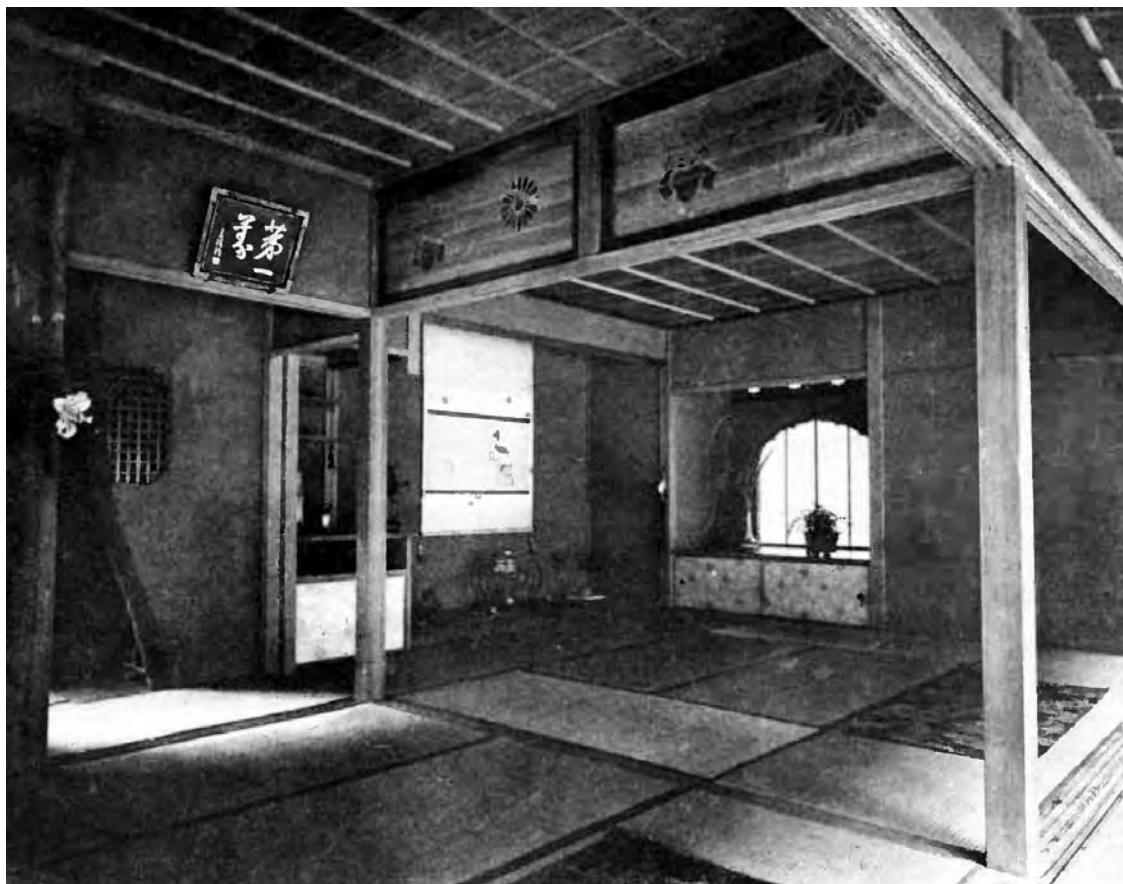
“Mientras que para nosotros un monumento es algo parecido a un organismo que tiene en sí mismo el principio de unidad, para los japoneses el edificio no se considera como un elemento aislado, resume el conjunto de las funciones para las que se ha destinado. Es el fragmento de un todo que se confunde con el paisaje”²⁰.

17. Ver por ejemplo *Architecture, Journal hebdomadaire de la société centrale des architectes français*, a. 1888, p. 276.

18. CHAMPIER, Victor, “L’architecture japonaise”, *Le Japon artistique. Documents d’art et d’industrie*, n. 3, 1888, pp. 25-32; n. 4, 1888, pp. 39-46.

19. Cfr. GONSE, Louis, *The art of Japan*, Belford-Clarke & Co, Chicago, 1891.

20. CHAMPIER, Victor, op. cit., p. 40.



Dedica también parte del artículo a la descripción de la casa japonesa y pone en valor “la desnudez casi absoluta, de limpieza minuciosa, excesiva”²¹ del interior doméstico, la ausencia de los objetos de arte en oposición a la habitación-museo europea –como criticaría también el *Libro del té*– y el interés de las particiones correderas, que podían moverse a voluntad para la generación de diversos espacios²².

Pueden observarse valoraciones similares en los textos publicados en *La construction moderne*²³, o en *Architectural Review*²⁴ de Londres. En esta última, Ralph Adams Cram (1863-1942) publicó uno de los artículos que incorporaría en *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, 1905, y para el que la arquitectura doméstica era “indicativa de las leyes fundamentales que están detrás de la gran arquitectura”²⁵.

Si en un principio fueron la ornamentación o el carácter simbólico los principales atractivos de la arquitectura japonesa, esta percepción varió con la profundización en el estudio del arte, vida y costumbres comenzado en la década de 1880. Su conexión con la naturaleza y por lo tanto, la cabaña primitiva como modelo, en oposición al modelo helénico, fueron el principal atractivo de un arte en el que, sin embargo, la arquitectura seguía siendo el tema más desconocido.

Interior doméstico en CRAM, Ralph Adams, *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, Baker & Taylor, Nueva York, 1906, pl. XXXVI.

21. *Ibid.*, p. 44.

22. *Cfr. Idem.*

23. Ver DUPUIS, “L’art dans l’Extrême Orient. Les constructions publiques et privées au Japon”, *La construction moderne*, 3 abril 1886, pp. 300-302.

24. Ver *Architectural Review*: MATHEWS, C. T., “A temple of the Tagukawa at Nikko”, v. 4, dic. 1894, pp. 191-209.; STRANGE, Edward F., “Architecture in Japan”, v. 1, 1897, pp. 126-136.; CRAM, Ralph Adams, “Early architecture in Japan”, v. 5, 1898, pp. 77-80.

25. CRAM, Ralph Adams, *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, Baker & Taylor, Nueva York, 1906, p. 23.

UN MODELO PARA LA MODERNIDAD (1900-1930)

A principios del siglo XX se empieza a reconocer la ‘influencia’ ejercida sobre el arte occidental. Una ‘influencia’ que “se revela de una manera evidente y provechosa en los trabajos de muchos jóvenes que, más que en la parte material, se han inspirado en el espíritu del arte del Japón”²⁶, “imponiéndole hasta cierto punto sus principios fundamentales”²⁷. Resultaba ser por tanto “un elemento integrante de [la] cultura, no en el sentido de una influencia puramente externa, sino en el de una asimilación espiritual”²⁸. “Antes que influencia, parece sugestión; idea que, además de guiar la mano y subyugar los sentidos, se insinúa en el alma”²⁹.

El mayor ‘reconocimiento’ lo encontramos en la Viena de fin de siglo donde era “conocido por todos, el hecho de que los Japoneses (eran) los precursores del arte moderno”³⁰, y donde las transcripciones formales del arte japonés eran criticadas. Como se puede ver en *Ver Sacrum*:

“El llamado *japonismus* —el lema es significativo— fue solamente una moda transitoria. (...) Infinito, el ilimitado aliento del horizonte es la esencia de este arte... Nuestra comprensión artística, llena de normas, no quiere someterse a esta disolución de todo lo que existe, y a la que al final deberá entregarse. (...) Nosotros aspiramos a la unidad, aquí, por tanto, tenemos unidad”³¹.

El resultado de esta ‘aspiración’ son obras “rígidas, concentradas, pesadas” mientras que Japón representaba “aire, luz, movimiento, distancia, transitoriedad”³². Hermann Bahr (1963-1934) explica en 1900 cómo el arte japonés:

“Nos recordó que lo fundamental [es] concebir el arte como un todo. Además encontramos la experiencia japonesa, ese sentido de conexión con todos los seres. Hay que reconocer que estas ideas están ya entre nosotros, ¡pero qué poco las tenemos en cuenta! (...) Que la humanidad no es nada más que una parte de la naturaleza, que todo aspecto de la naturaleza es tan solo una sensación, (...) que todas las cosas son una expresión multicolor del mismo espíritu”³³.

No resulta extraño que en el mismo texto indicara sobre el futuro de la casa moderna: “creo que este proceso no ha acabado aquí. En mi opinión, lo experimentaremos próximamente en la casa. (...) El movimiento tendrá entonces que adherirse al ligero y vigoroso ejemplo de los japoneses para nuestro diseño interior”³⁴.

Desde esta perspectiva la ausencia de ornamento no se percibe como una economía de medios, sino como un instrumento para negar la individualidad del objeto en beneficio del conjunto, en busca de una nueva relación horizontal. Así lo concebían admiradores del arte japonés como Henry Van de Velde (1863-1957) a través de la consideración de lo negativo y lo positivo de las formas —similar al concepto japonés *notan*— o Rudolf Schindler (1887-1953) a través de la conexión de los diversos espacios en un mismo espacio cósmico.

En la primera década del siglo XX aumentó el interés en los interiores japoneses, aunque en mayor grado en los Estados Unidos. Tras la publicación de *Das japanische haus* en 1903, de Franz Baltzer, una revisión en la revista *Schweizerische Bauzeitung* lamenta la falta de más detalles de la habitación japonesa, ya que ésta podría servir de inspiración para los arquitectos³⁵.

26. “Industria artística japonesa”, *La ilustración artística*, año XXI, n. 1056, 6 enero, Barcelona, 1902, p. 30.

27. “Carteles artísticos”, *La ilustración artística*, año XVII, n. 849, 4 abril, Barcelona, 1898, p. 230.

28. “Industria artística japonesa”, op. cit., p. 31.

29. PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuarenta días en la Exposición*, ed. V. Prieto y compañía, Madrid, 1901, p. 82.

30. MÜLLER, Richard, “The japanese exhibition at the secession”, *Studien und Kritiken*, v. 1, Viena, 1900, p. 41 ff. Tomado de *Hidden Impressions*, Österreichisches Museum, Wien, 1990, p. 436.

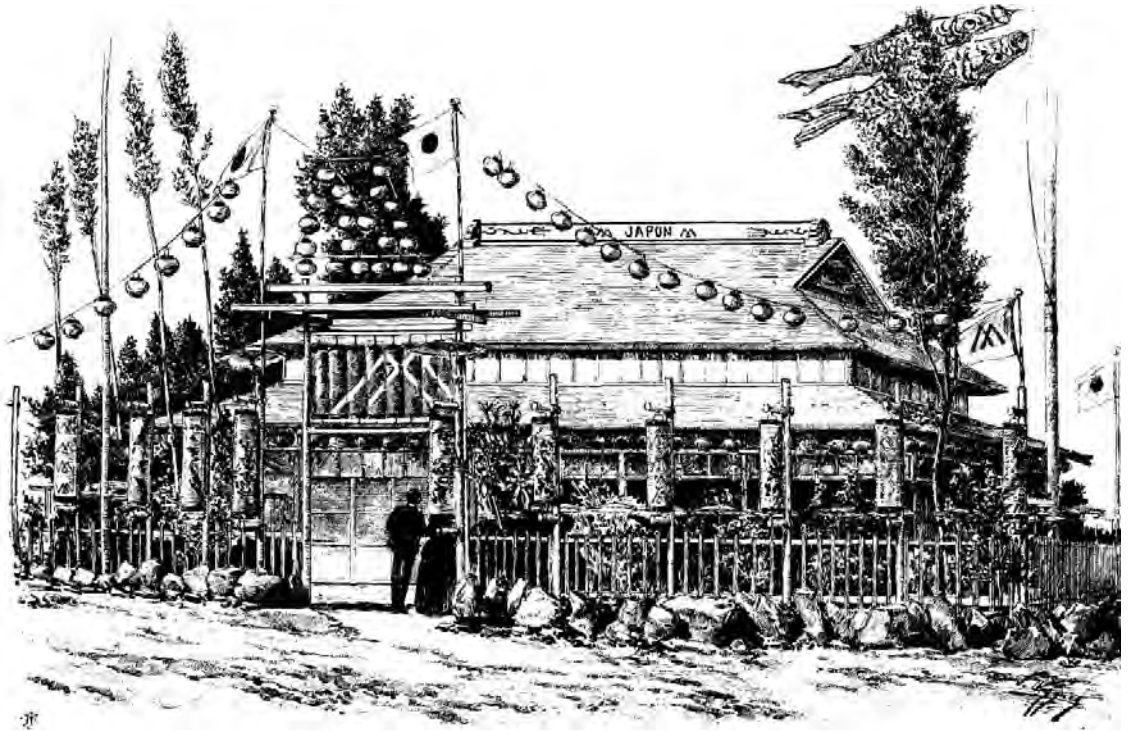
31. SCHUR, Ernst, “The spirit of japanese art”, *Ver Sacrum*, Año 1, 1898. Tomado de *Hidden Impressions*, op. cit., p. 427.

32. *Ibid.*, p. 431.

33. BAHR, Hermann, “The japanese Exhibition”, *Secession*, 1900, pp. 216-224. Recogido en *Hidden Impressions*, op. cit., p. 414.

34. *Idem.*

35. Cfr. *Schweizerische Bauzeitung*, bd. XLII, n. 10, 1903, p. 120.



Esta concepción del mundo se percibía del mismo modo en la pintura a través de las estampas japonesas, y había arquitectos que encontraban a través de éstas los mismos valores. En dos artículos³⁶, Robert Mallet-Stevens (1886-1945) muestra su conocimiento de estas estampas y sus impresiones arquitectónicas. Aunque eran popularmente conocidas, en su caso este conocimiento fue probablemente mayor, ya que su padre y su abuelo se habían dedicado al coleccionismo de arte en París y Bruselas. Para él, la arquitectura japonesa es:

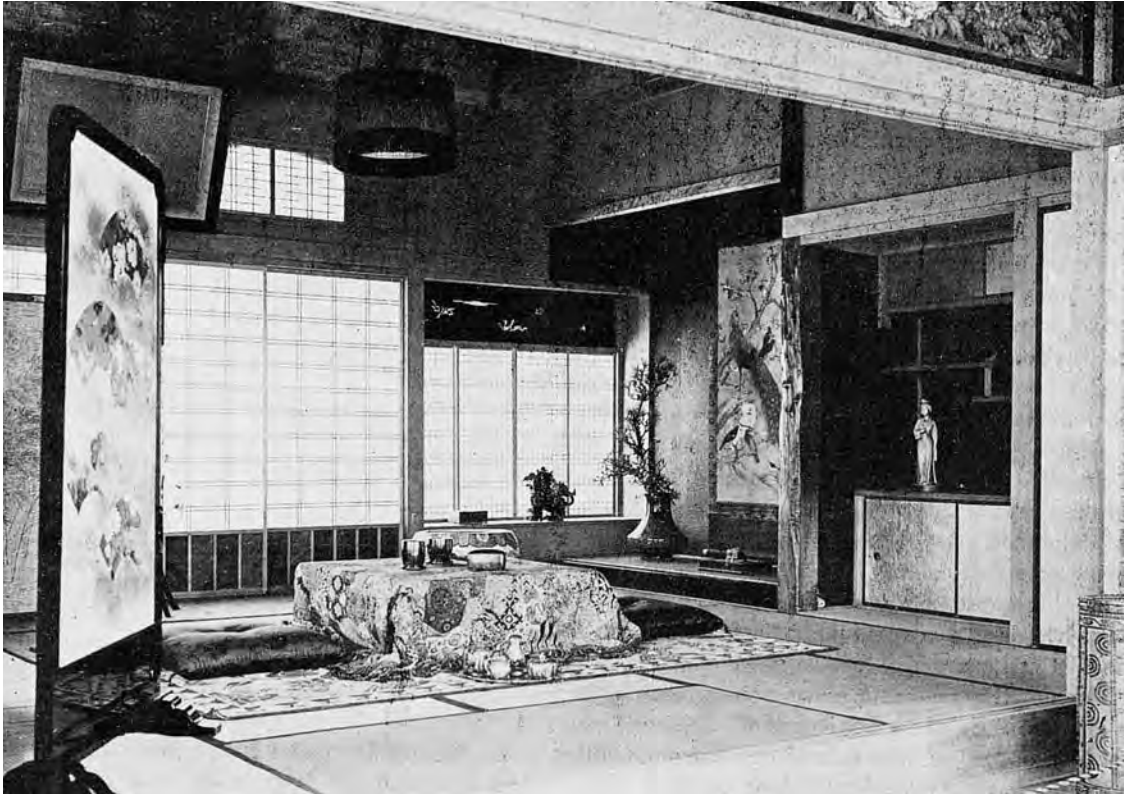
“La pureza calmada de los templos griegos, la fuerza eterna de los santuarios de Egipto, la idea de las catedrales góticas, la riqueza de los mosaicos bizantinos, el apacible encanto de las casas rurales cubiertas de paja; es el resumen de la Arquitectura, porque es sincera, cada elemento constructivo tiene su finalidad, cada detalle su utilidad, y que el conjunto parece ser parte del ámbito que la envuelve; se une con la naturaleza”.

Muestra la universalidad de los principios de la arquitectura japonesa y destaca la unidad arquitectónica japonesa que, como ya otros habían advertido antes, “no consiste en la formación de un todo vasto, que contiene los servicios, sino que los servicios, al contrario, son separados, formando pequeños edificios aislados (...) formando finalmente una unidad con el entorno”³⁷. En las habitaciones japonesas, se percibían los mismos principios que las demás disciplinas:

“La misma tendencia utilitaria, el mismo empleo de los materiales, aliados a las mismas intenciones artísticas (...) Todo es apropiado, blanco, de aspecto cuidado, simple como líneas y en los detalles más pequeños se aprecia el cuidado decorativo. (...) Debemos reconocer en la arquitectura japonesa, a pesar de la abundancia, la variedad y caprichos de la decoración, a pesar de la ausencia de simetría y la fantasía de las curvas, una simplicidad y sinceridad reales”³⁸.

“La casa japonesa” en la Exposición Universal de Barcelona 1888, *La ilustración. Revista Hispano-Americana*, ed. Luis Tasso, a. 9, n. 400, 1 julio 1888.

36. MALLET-STEVENS, Robert, “L’architecture au Japon”, *La revue*, 15 mayo 1911, pp. 522-530; “Les villas Japonaises”, *L’architecture et la construction dans le Nord*, año 24, n. 6, junio 1914, pp. 62-63.
37. MALLET-STEVENS, Robert, En *Casabella*, n. 676, 2000, pp. 93-94.
38. Idem.



Interior japonés en la exposición de artes decorativas en París, 1925. "A la exposition des arts décoratifs. La section japonaise", *La construction moderne*, 14 junio 1925, p. 146.

Años más tarde, 1914, Mallet-Stevens escribiría otro artículo, dedicado a la casa japonesa, y valorando los mismos principios: "podrá, si no servir de modelo, por lo menos inspirar útilmente la arquitectura doméstica moderna"³⁹.

De la información que llegó a España sobre la arquitectura japonesa, podríamos destacar los artículos de Antonio García-Llansó, como el referido al pabellón de la Exposición Universal de Barcelona —el que para algunos era un "estilo hartamente conocido"⁴⁰— y el referido a "Construcciones" que incluiría posteriormente en su célebre *Dai Nipón*⁴¹. También podemos destacar el que la revista *La construcción moderna* publicaría en 1909, "Arquitectura doméstica japonesa"⁴² en defensa de la arquitectura "castiza" de Japón. El artículo no indica la autoría, pero sí acaba con un: "del *Extremo Oriente*". Por lo que probablemente pertenezca a la revista *El Extremo Oriente*, creada por el ingeniero M. Martí Sola, y de la que al menos dos números fueron publicados, diciembre 1908 y enero 1909⁴³. Se editaba mensualmente en Tokio e íntegramente en castellano y estaba "consagrada al fomento y desarrollo de los intereses y relaciones comerciales y sociales entre los imperios de Japón y China y las repúblicas latinoamericanas, España y Filipinas"⁴⁴. Se observa que el texto contiene transcripciones de las 'impresiones' de Ralph Adams Cram⁴⁵:

"La arquitectura japonesa, interior o doméstica, simple y sencilla, está en armonía con la vida japonesa en todas sus manifestaciones (...). Los *chefs d'oeuvre* escultóricos y arquitectónicos, de los siglos XVII y XVIII, son universalmente conocidos, mientras que la arquitectura doméstica, humilde en su técnica y simple y sencilla en su manifestación exterior, es apenas mencionada. Contra la injusticia de esa falta de apreciación, conviene

39. MALLET-STEVENS, Robert, "Les villas Japonaises", *L'architecture et la construction dans le Nord*, año 24, n. 6, junio 1914, pp. 62-63.

40. Ver YXART, J., "Exposición Universal de Barcelona. Pabellones e instalaciones", *La ilustración artística*, año VII, n. 359, 12 noviembre, Barcelona, 1888, p. 359.

41. GARCIA LLANSÓ, Antonio, "El Japón tal cual es. Construcciones", *La vanguardia*, 31 agosto 1895, pp. 1-2. Publicado posteriormente en *Dai Nipón*; "La casa japonesa", *La ilustración. Revista Hispano-Americana*, ed. Luis Tasso, a. 9., n. 400, 1 Julio 1888, pp. 1-2.

42. "Arquitectura doméstica japonesa", *La construcción moderna*, año VII, n. 10, 20 mayo 1909, pp. 194-197.

43. Cfr. *Nuestro Tiempo. Ciencias y arte. Política y hacienda*, a. IX, n. 123, marzo 1909, p. 398

44. *Idem*.

45. Ver CRAM, Ralph Adams, *Impressions...* op. cit.

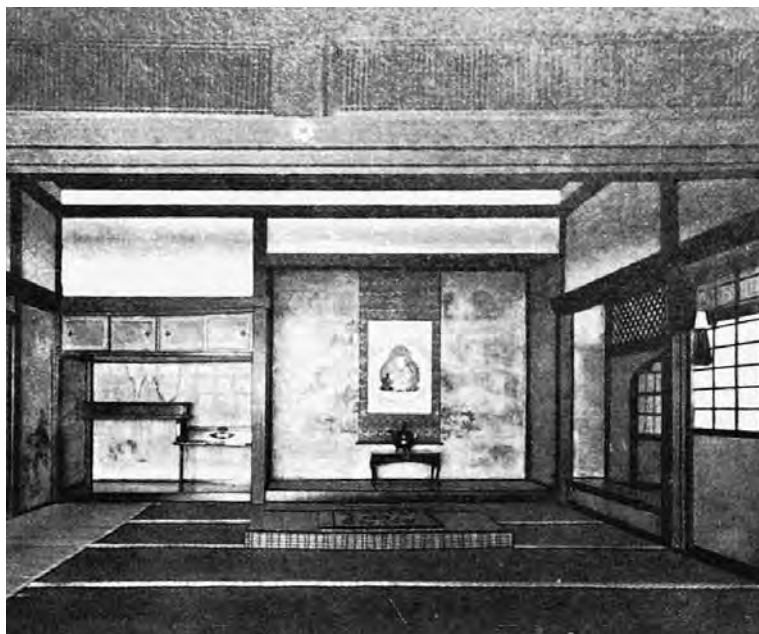


Fig. 7. Una de las fotografías utilizadas por Grosse en su conferencia sobre la casa japonesa en 1926, utilizada también por Bruno Taut en *Die neue wohnung*. Tomada de *Schweizerische Bauzeitung*, a. 87, n. 20, 1926, pl. 17.

establecer a priori, que ésta se funda en leyes tan racionales y verdaderas, como se pueda fundar cualquier otro estilo.

La misma simplicidad que distingue al decorado, acompaña al mobiliario de las habitaciones. (...) En armonía con la austeridad de la vida íntima japonesa. (...) Cada detalle, forma y color están tan exquisitamente estudiados, que la habitación, aún vacía, se basta a sí misma⁴⁶.

Resulta llamativa la sencillez en la descripción general de la casa:

“un ancho suelo o pavimento, sostenido por pies derechos, a un metro próximamente de la superficie del terreno natural; de un tejado apoyado en postes o columnas cuadradas de madera, y su interior, dividido por tabiques móviles o corredizos de papel, armado por listones de madera⁴⁷”.

Tras la primera guerra mundial, Bruno Taut publica en 1924 *Die Neue Wohnung*, en el que presenta dos interiores japoneses, remarcando el rigor espacial, el espacio libre, sin ornamento. Una condición que para Taut permite el desarrollo de la persona, logrando la armonía entre el individuo y el espacio⁴⁸.

En esta década *La construction moderne* de Francia publicaría dos artículos⁴⁹, uno de los cuales se refiere a la sección japonesa de la Exposición de artes decorativas de París de 1925. Ésta fue una oportunidad para ver en primera persona los interiores domésticos, casa de té y jardín –algo que en España también llamó la atención⁵⁰–. En los que, una vez más, la sencillez y elegancia de los interiores japoneses son los principales valores que destacan.

Y en febrero de 1926 Grosse dio una conferencia sobre la casa japonesa en la que expuso, entre muchas otras, una de las fotografías de *Die Neue Wohnung*. La revista *Schweizerische Bauzeitung* publicaría la transcripción de esta conferencia junto algunas de las fotografías⁵¹.

46. "Arquitectura doméstica japonesa", op. cit, pp. 194-195.

47. *Ibid.* p. 195.

48. Cfr. SPEIDEL, Manfred, "Bruno Taut: my point of view on Japanese architecture", *Casabella*, n. 676, 2000, p. 90.

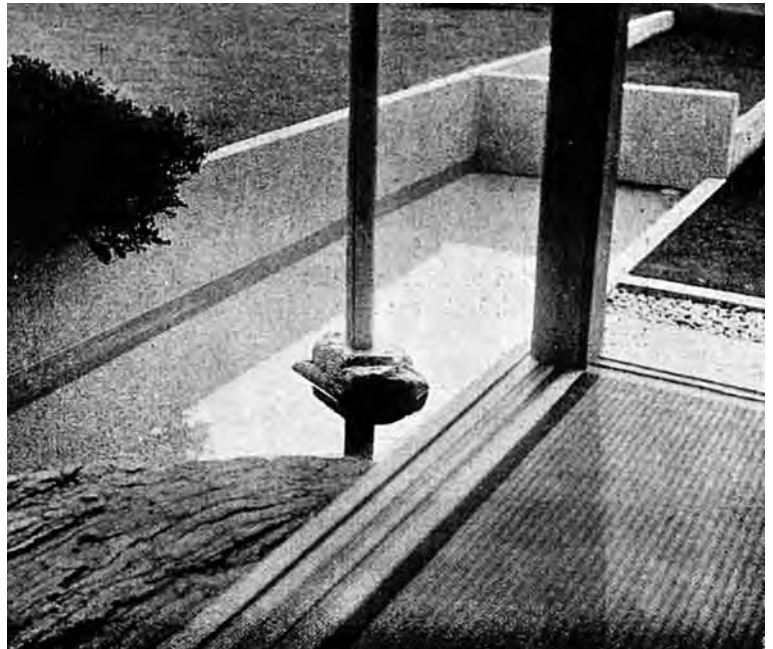
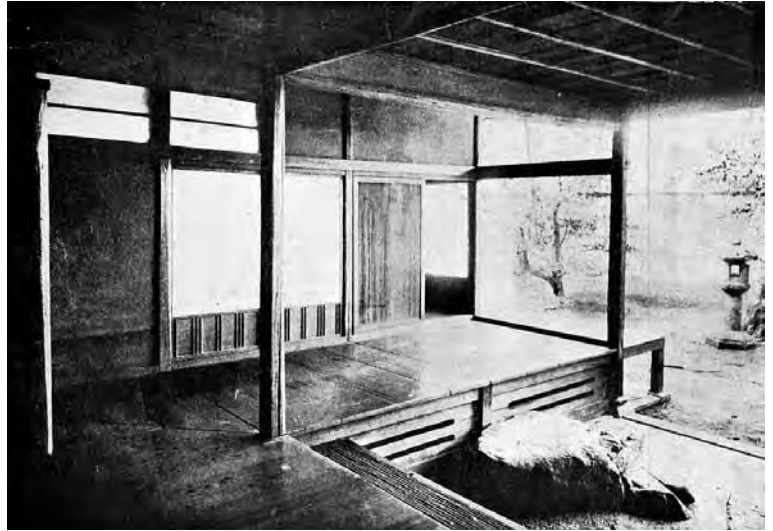
49. "Architecture japonais", *La construction moderne*, año 35, 1920, pp. 325-326, pl. 161-162.; GOISSAUD, Antony, "A la exposition des arts decoratifs. La section japonaise", *La construction moderne*, 14 junio 1925, pp. 437-443, pl. 145-146.

50. Ver LARRAYA, Tomás C., "Reproducción de una casa japonesa", *Blanco y Negro*, 12 noviembre, Madrid, 1925, pp. 99-101.

51. P. M., "Das japanische Haus", *Schweizerische Bauzeitung*, bd. 87, n. 20, 1926, pp. 258-260, pl. 17-18.

"Bâtiment du salon et de la bibliothèque dans l'enceinte du temple Nishihongan-ji, galerie extérieure, Japon, XVI siècle". Tomado de IMBERT, José, *L'architecture d'Aujourd'hui*, n. 1, 1934, p. 3.

POSENER, Julius. "Hôtel particulier a Tokyo. Jutemi Horiguti", *L'architecture d'Aujourd'hui*, n. 1, 1934, p. 73.



El camino "hacia la consideración de la arquitectura japonesa"⁵² se abrió desde un primer momento. Aunque la mayoría de las fotografías llegaban a través de los libros de viaje, que habían aumentado, se puede decir que los textos en este periodo consideran la posibilidad de incorporar algunos aspectos de la arquitectura japonesa y que veían en ella los valores que luego se considerarían modernos. Debido a la identificación del espíritu moderno con el japonés, es difícil discernir entre aquellos valores asimilados de Japón y los propiamente desarrollados. Pero las descripciones existentes ya ponen en valor algunos aspectos de la modernidad y la posibilidad de integrarlas a la arquitectura europea, algo que el clima californiano había facilitado en Estados Unidos.

52. "Towards the consideration of Japanese architecture", *Builder*, v. 98, London, 21 mayo 1910, p. 575-576.

TRADICIÓN PARA LA MODERNIDAD (1930-1935)

En 1931 el arquitecto Josef Frank (1885-1967) indicó que la influencia de lo Oriental en el siglo XIX “no se limitaba a la ornamentación y a los materiales; una vez se descubrió su espíritu, éste era tan fuerte que empezó a agitar todo el complejo renacentista”⁵³. E indicó cómo Japón les había liberado de la “maldición de lo monumental: la Tierra nos tiene de nuevo. Nuestro hogar es nuestra fortaleza”, es la región para la “tranquilidad” y “el símbolo de ésta [tranquilidad] es Asia Oriental. Por esta razón nuestra casa, nuestro jardín y nuestras pertenencias se han asimilado con el ideal Japonés”⁵⁴. Fomentada por las lecturas de *El libro del té* y *La decadencia de Occidente* la comprensión del espíritu del arte japonés se tradujo en la preponderancia del espacio o en la consideración del ‘vacío’ de Lao Tse como objeto de la arquitectura.

En una carta de marzo de 1933 poco antes de iniciar su viaje a Japón, Bruno Taut expone lo que espera encontrar. Se percibe la lectura del *Libro del té*: “la simplicidad, en todas sus opciones formales, está tradicionalmente arraigada al pueblo [Japonés] y el sentido del ‘vacío’ y la revelación de lo incompleto en su arte... todo esto, desde el comienzo, puede encontrarse en las tendencias de la arquitectura moderna”⁵⁵. Durante su estancia escribiría *Nipón mit europäischen Augen gesehe*, 1934, que obtuvo un éxito inmediato y *Das japanische Haus und sein Leben*, publicado en inglés en 1937.

Esta concepción estaba más arraigada en los arquitectos de Estados Unidos, y esto era conocido en Europa. En 1933 Robert Atkinson denuncia en *L'architecture d'aujourd'hui* la idea de considerar la simplicidad “en sí misma como buena”, esa simplicidad que se muestra en mayor grado en “la casa o el interior japonés, hacia la que tendemos y que los arquitectos modernos americanos están copiando con frialdad”⁵⁶. Es posible, que haga referencia por ejemplo a Richard J. Neutra (1892-1970), que publicaría en 1931 tres artículos de sus impresiones de Japón en la revista alemana *Die Form*⁵⁷, a Harwell Hamilton Harris (1903-1990), –cuyos diseños se consideraban afines a la arquitectura tradicional japonesa⁵⁸– o Clarence W. W. Mayhew (1906-1994) quién reconoció la utilización de elementos japoneses “cuando el diseño requería cierta flexibilidad”⁵⁹.

En *L'architecture d'aujourd'hui* puede observarse un creciente interés en los interiores japoneses, anterior a las publicaciones de Bruno Taut y Tetsuro Yoshida. Un artículo de José Imbert, en 1934, criticando la habitual separación entre los ‘constructores’ y los ‘románticos’ se sirve del ejemplo japonés como unión de ambas con tres fotografías de las que solo indica:

“El ejemplo de una construcción real y de una pureza gótica se encuentra en la arquitectura japonesa del siglo XVI donde la madera, manejada con extrema delicadeza y precisión, llega a crear obras maestras de la lírica y la ternura, sin invadir otros campos que aquellos de la construcción pura, adaptada a la materia, con la utilización de los recursos de la zona, y poniendo estos medios, sencillos y honestos, al servicio del ritmo, de la proporción, de la armonía y del sentimiento”⁶⁰.

En ese mismo número, dedicado a la vivienda de los diferentes países, Julius Posener (1904-1996) expone una construcción de Jutemi Horiguti, para explicar las particularidades de la casa japonesa. Cita el *Libro del té* para la explicación: “Nuestra filosofía religiosa pone en valor la tendencia hacia la per-

53. FRANK, Josef, *Architecture as symbol*, Viena, 1931. Tomado de AA. VV. *Hidden Impressions*, op. cit., p. 440.

54. *Ibid.* p. 442.

55. SPEIDEL, Manfred, “Bruno Taut: my point of view on Japanese architecture”, *Casabella*, n. 676, 2000, p. 91.

56. “Ileme réunion internationale d'architectes. Conférences, rapports et communications”, *L'architecture d'aujourd'hui*, 1933, p. XVII.

57. NEUTRA, R. J., En *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*: “Gegenwärtige Bauarbeit in Japan”, Year 6, n. 1, 1931, pp. 22-28; “Japanische Wohnung, Ableitung, Schwierigkeiten”, Year 6, n. 3, pp. 92-97; “Neue Architektur in Japan”, Year 6, n. 9, 1931, pp. 333-340.

58. “Habitation dans un parc a Los Angeles”, *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 1, 1938, p. 38.

59. JENNINGS, Fred’k., “Recent work of Clarence W. W. Mayhew, architect”, *The architect and engineering*, July 1940, p. 19.

60. IMBERT, José, *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 1, 1934, pp. 3-4.

fección más que la perfección lograda. El arte [japonés] ha evitado conscientemente la simetría, la cual repite: la repetición no puede ser la perfección”. Y continúa: “el arquitecto europeo tendrá que darse cuenta de la influencia que este arte ha podido ejercer sobre nuestra arquitectura residencial”⁶¹. Considera Japón como “una civilización antigua que nos podrá revelar las leyes fundamentales de una arquitectura a la vez primitiva y refinada, estricta pero libre de toda restricción, verdadera arquitectura de la morada humana. La influencia de Japón, no lo olvidemos, solamente acaba de comenzar”⁶².

En 1935 se publica en la misma revista un artículo de Bruno Taut sobre la arquitectura reciente en Japón⁶³. Con el que dio a conocer la villa Katsura y la arquitectura tradicional japonesa. Considera necesaria para su crítica y valoración una explicación de la arquitectura tradicional del país: “el principio fundamental de su pensamiento es, sin duda, la armonía integral entre naturaleza y arte”⁶⁴ y que “la verdadera cultura de Japón nace de las relaciones inmediatas del hombre con la naturaleza”⁶⁵.

Como hemos visto, éste es el principio fundamental que fue ‘reconocido’ en el arte japonés desde un primer momento –en occidente– y con el que se ‘reconocieron’ con fuerza muchos de los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

¿Es por lo tanto posible que –como indicara Gropius⁶⁶– las visibles analogías formales fueran por simple coincidencia?

61. POSENER, Julius, “Hotel particulier a Tokio. Jutemi Horiguti”, *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 1, 1934, p. 73.

62. Idem.

63. TAUT, Bruno, “Architecture nouvelle au Japon”, *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 4, 1935, pp. 46-83.

64. *Ibid.*, p. 46.

65. *Ibid.*, p. 48.

66. ENGEL, Heinrich, *The Japanese house: a tradition for contemporary architecture*, op. cit.

LOS CATÁLOGOS DE LAS *MAIL ORDER HOUSES*

Enrique M. Blanco Lorenzo, Patricia Sabin Díaz

ONE WEEK

La experiencia del recién casado Buster Keaton para conseguir montar su casa en *One Week*¹ (1920), es muestra perfecta de la asimilación que el proceso de construcción de la casa propia es considerado en los Estados Unidos, donde ha sido práctica habitual recibir por correo una serie de cajas numeradas que contienen los elementos que habrán de formalizar la edificación, para simplemente ser montada. Se trataba de aplicar las ventajas de la producción en taller a la tecnología del *balloon frame*² llevado al proceso de expansión de la nación, o como se ha dicho “industria americana o ideas europeas”³. En la película, resumida magníficamente en los fotogramas que muestran al protagonista y su esposa frente a su hogar finalizado, se plantea la complejidad añadida al proceso cuando la numeración de las cajas contenedoras ha sido maliciosamente manipulada y el protagonista trata de ser fiel al proceso recogido en el manual.

La presente comunicación pretende indagar en la realidad que generó un hecho tan singular como para ser argumento de la incipiente industria cinematográfica en los Estados Unidos a principios del siglo pasado.

EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA

El problema de la vivienda ha sido punto central y obsesivo del ejercicio de la arquitectura durante el siglo XX. Puede entenderse como consecuencia del incremento progresivo de la población, que junto con la problemática derivada de los conflictos bélicos, ha hecho que jamás este problema haya estado resuelto y que se mantenga vivo hasta nuestros días. En ello está presente la consecuencia de los avances en el conocimiento científico y médico, así como el desarrollo de la técnica.

Precisamente serán las miradas hacia los sistemas de producción masiva de vivienda aquellos considerados por los arquitectos con la finalidad de lograr el viejo sueño de la vivienda para todos, siendo conscientes de que en el modo tradicional de hacer no se encontraría la solución. Los nuevos modos de producción que Henry Ford proponía con su cadena de montaje en 1913 para producir cientos de miles de automóviles años más tarde, y que previamente habían sido intuitas en los primeros años de siglo por Ramson Eli Olds⁴, fueron objeto de atención por arquitectos como W. Gropius, “atrapado entre las formas de expresión artística y las formas producidas por la máquina”⁵ a lo lar-

1. KEATON, Buster y CLINE, Edward, *One week*, 1920.

2. Término atribuido a Augustine Taylor en 1833.

3. SEGRE, Roberto, “Home Delivery, Hogar e industria en el MOMA”, en *Arquitectura Viva*, 122, 2008, pp. 17-22.

4. Desarrolló y patentó la primera línea de montaje. Su *Oldsmobile Curved Dash* estuvo en producción de 1904 a 1907, vendiendo más de 5000 unidades.

5. GIDEON, Sigfried, *Walter Gropius*, Dover Publications, New York, 1992, p. 25.

Fig. 1. Buster Keaton, *One Week*, 1920. La pareja sentada sobre una de las cajas que contienen los elementos para construir su vivienda.



go de su obra. Asimismo, es posible hacer una lectura histórica de la importancia del hecho a través de la mirada de muchos de los más reconocidos arquitectos del siglo, que se apoyaron en el nuevo mundo de la prefabricación industrial, desde el montaje del Crystal Palace en Londres (1851) de J. Paxton, a la Casa desmontable de los trópicos de finales del siglo XIX, la Patente de casa transportable (1861) de Skillings, la Casa de hormigón (1896) de Hennebique, el catálogo de *Mathmah Bausystem* (1927) de H. Fritz y muchos otros. En origen, intereses y experiencias europeas vinculadas a la prefabricación, pero que rápidamente se extendieron a los Estados Unidos. Casos, muchos de ellos recogidos en la magnífica muestra Home Delivery, *Fabricating the Modern Dwelling* desarrollada en el MOMA en 2008⁶, como el *American System Built Houses* de Frank L. Wright (1915), la *Casa en crecimiento* de H. Scharoun, J. Hoffmann y O. Haerdtl, la *Packaged House* (1942-52) de K. Wachmann y W. Gropius, la *Casa Villiger* (1942) de Max Bill, el *System Portable 6x6m.* (1939) de J. Prouvé o la *Case Study House n. 8* (1945) de los Eames son interesantes y conocidos ejemplos de ello, pero no necesariamente los de mayor éxito como producto.

LA OPORTUNIDAD NORTEAMERICANA

Mientras que las experiencias europeas se basaban en las nuevas técnicas, fundamentalmente del acero, el caso norteamericano evolucionó de un modo diferente. En primer lugar, el material utilizado no fue otro que la madera, material económico en un país de grandes recursos naturales, con una gran tradición constructiva vinculada al mismo. En segundo lugar, se optó por el ferrocarril como sistema de transporte principal, en elementos de tamaño limitado, lo cual impedía las grandes piezas pero facilitaba la movilidad, en una nueva suerte de conquista del oeste. En tercer lugar, se obvió cualquier imposición estética, pues este asunto habría de ser elección exclusiva del comprador.

De este modo, los habituales condicionantes que hacían renegar al comprador potencial de estas arquitecturas, como son la necesidad de intervenir

6. WAA, *Home Delivery. Fabricating the modern dwelling*, The Museum of Modern Art, 2008, New York.

directamente en el proceso para sentir propia la vivienda, son asumidos a través de la aparición de los catálogos de casas y de la participación activa en el proceso de montaje con la consecuente personalización del producto, facilitando así el éxito. Por supuesto, la apariencia de la casa no diferiría de las construidas por métodos tradicionales.

MANUFACTURED HOUSE

El concepto *manufactured house*, también denominado *factory-made house*, hace referencia a un proceso de construcción en taller, envío y montaje in situ. El grado de prefabricación variará según el tipo y la empresa productora. Pueden considerarse cuatro principales:

- modular, muy completo, constituido por secciones de la edificación que se unen en obra y se conectan a las redes. Es el de mayor desarrollo en taller y más complejo de traslado.
- panelizado y *precut*, realizados a base de elementos planos o lineales de las edificaciones. El proceso de montaje es más tedioso in situ, sin embargo el transporte mucho más sencillo que en el caso anterior.
- móvil, considerando la totalidad de la edificación construida en taller. Para muchos autores este cuarto tipo no es propiamente una *manufactured house*, pues no participa de un proceso último de finalización in situ, más allá de la conexión a las infraestructuras y, en ocasiones, a elementos de cimentación.

Interesarán especialmente aquellas denominadas *precut*, pues ofrecen el máximo nivel de ahorro cuando se produce un proceso de montaje por el comprador. Asimismo, presentan dos limitaciones: el menor ahorro en tiempo de montaje y una gran susceptibilidad de acumular errores en el proceso lo cual, por otra parte, ofrece un mayor grado de personalización. Es el modo fundamental en el que las *mail order houses* se desarrollaron en los primeras décadas del siglo XX en los Estados Unidos.

SEARS, LA GRAN VENDEDORA DE CASAS POR CATALOGO

Aun no siendo la pionera⁷, resulta indiscutible que la gran vendedora de casas por catálogo fue la compañía *Sears Roebuck and Co.*, fundada en 1886 por Richard Warren Sears y Alvah Roebuck. Sears apostó desde sus comienzos por la venta por catálogo, siendo el primero de ellos datado en 1888, con 80 páginas y un contenido exclusivo de relojes y joyería. En 1895 se introdujeron en su catálogo materiales de construcción y en 1908 apareció su primer "catálogo de viviendas modernas", que ofrecía 44 modelos en sus 68 páginas, de precios entre los 495 y 4115 dólares⁸.

A la compañía *Sears* pronto se le unieron otras como la Radford, que en 1909 publicaba su catálogo bajo el título *The Radford Ideal Homes: 100 House Plans*⁹ en el que aparecían los precios tanto de los planos y especificaciones de diseño, que podían llegar a 12 dólares, como el precio de los materiales para la construcción de los distintos diseños. Este catálogo se vendía por 1 dólar.

En 1917 The Aladdin Company, principal competidora de Sears, presenta su *Aladdin Built in a day House Catalog, 1917*¹⁰ de los que ya habían realiza-

7. La compañía Aladdin había comenzado su actividad previamente.

8. COLE, Katherine y WARD, H., *Houses by mail. A guide to houses from Sears, Roebuck and company*, John Wiley & Sons, New York, 1986, p. 23.

9. *100 Turn-of-the-Century House Plans. The Radford Architectural Company*, General Publishing Company, Toronto, 2000. (Reproducción de la vigesimoprimera edición del catálogo original de 1909).

10. *Aladdin, Built in a day. House catalog, 1917*, Dover Publications, New York, 1995.

Fig. 2. *Modern Home*, 159. Catálogo Sears Roebuck and Co.

\$652⁰⁰

For \$652.00 we will furnish all the material to build this Six-Room Two-Story House, consisting of Lumber, Lath, Shingles, Mill Work, Ceiling, Siding, Flooring, Finishing Lumber, Building Paper, Pipe, Gutter, Sash Weights and Painting Material. NO EXTRAS, as we guarantee enough material to build this house according to our plans.

By allowing a fair price for labor, cement, brick and plaster, which we do not furnish, this house can be built for about \$1,171.00, including all material and labor.

For Our Offer of Free Plans See Page 3.

THIS house is well arranged, having no waste space. Has six good size rooms and bathing and excellent fire traps. Suitable for suburban or country home and has been frequently built in large numbers, giving us for a very good investment. It costs only, as it is practically two full stories high and of good appearance. It has a large front porch, 22 feet 8 inches long, with Colonial columns.

First Floor—Parlor with staircase leading to second floor. Dining room, 12 1/2 feet square to dining room. Has a large front window facing the street. Living room and kitchen 12 ft. x 10 ft.

Second Floor—Has three good size bedrooms, three closets and bathroom. At the same price we furnish a massive front door, 24 1/2 feet 1 1/2 inches high, glass with lead pane glass. Interior doors 24 inches wide with brass plate and rails and yellow pine panels. These rooms have lavender trim, such as baseboards, trunks, moulding and door puller also included. Clear yellow pine flooring throughout house and porches.

Plan shows how to build on a concrete foundation. Frame construction, clad with narrow heart oak or pine siding and has ready made roof. Painted iron made outside near shadow of eaves. Varnish and wood stain for two coats of interior work.

The rooms on the first floor are 8 feet from floor to ceiling; rooms on second floor, 8 feet from floor to ceiling.

This house can be built on a lot 27 feet wide.

Complete White Oak Building Plans, for self cost, 1920.....	1 70.00
Complete White Oak Building Plans, for self cost, 1921.....	72.00
Complete White Oak Building Plans, 1922.....	120.00
Complete White Oak Building Plans, 1923.....	121.00
Complete White Oak Building Plans, 1924.....	122.75

SEARS, ROEBUCK AND CO. CHICAGO, ILLINOIS

do 28 números, comenzando en 1887 un año antes que Sears. En este número 29 aparece no sólo como un catálogo, sino que se realiza una extensa presentación de especificaciones, recomendaciones, comentarios de periódicos locales, integridad y política de la compañía... para terminar con la amplia disponibilidad de modelos, descuentos por pago al contado así como ejemplos de amueblamiento.

En 1920 la compañía H. Bennet Homes presentaba su catálogo número 18, *Bennet Homes Better-Built Ready-Cut*¹¹ en el que se aseguraba que se habían eliminado todas las posibilidades de error en el servicio, y existía una garantía de satisfacción o devolución de dinero.

En este momento los catálogos no sólo se convertían en auténticas revistas de vivienda y de venta de casas sino también en un importante negocio. Sin embargo, el negocio no se debía únicamente a la venta por catálogo, sino también a los generosos sistemas de financiación que llegaban al 75% con un 6-7% de interés, en los años 20-30. Un trabajador podía ganar unos 20 dólares a la semana y pagar 28 dólares al mes de hipoteca, prácticamente en una semana obtenía el monto total de su deuda mensual¹². Además, compañías como la *Standard Oil Company* o *General Motors*¹³, entre otras, construían estas viviendas como reclamo para sus trabajadores y posteriores ventas a los mismos con mayor o menor dificultad en el proceso.

Sears vendió más de 100.000 viviendas por correo entre 1908 y 1933. *Aladdin*, su competidora más cercana, vendió 75.000 entre 1906-1981. La compañía Sears dejó de ofrecer su catálogo y desapareció en 1934 por dos motivos principales: en ese año hace efectivo el cobro de 11 millones de dólares en hipotecas, lo que hizo que los banqueros se inquietasen y, además, en esos años entró a funcionar la *Federal Housing Administration* que ofrecía un seguro de hipoteca sobre los préstamos otorgados por los prestamistas¹⁴, por lo que se veía coartada su libertad de actuación y realización de hipotecas.

11. *Bennett's Small House Catalog*, 1920. Ray H. Bennet Lumber Co., Inc, Dover Publications, New York, 1993.
 12. THORNTON, Rosemary, *The Houses That Sears Built*, Gentle Beam Publication, Alton, 2002, pp. 30, 97.
 13. *Ibid* p. 38.
 14. *Ibid*. p. 94.

EL PROCESO DE VENTA Y CONSTRUCCIÓN

El proceso de selección era el mismo independientemente de la compañía elegida. Una selección en uno de los catálogos llevaba a la solicitud de la documentación de diseño, planos, detalles... por un módico precio que oscilaba dependiendo del modelo y compañía seleccionadas. *Sears*, por ejemplo, incluía comentarios del tipo: “nuestros planos son más completos y simples que cualquiera de los que puedas obtener de arquitectos convencionales”, o “cualquier carpintero los comprendería perfectamente”¹⁵, para hacer entender la fácil lectura de los mismos, o también “escribe en cualquier idioma. Tenemos traductores que leen en todos los idiomas”¹⁶, consiguiendo ampliar su clientela a toda la inmigración de la época.

Realizada la solicitud, el cliente recibía su manual de construcción que podía contar con hasta 75 páginas, incluyendo instrucciones sobre todas las fases de la construcción, desde la cimentación, plantas, alzados... y que en cada una de las páginas detallaba además la lista de materiales necesaria para cada porción de diseño. Se trataba de unas instrucciones que además identificarían las piezas a recibir con la lista ya en mano, al modo de las instrucciones de juegos de niños o mobiliario de *Ikea* que hoy conocemos.

Conocidas las instrucciones se podía proceder a la solicitud del material o de otras instrucciones. En muchas ocasiones la solicitud del material y documentación se realizaban en un mismo momento, pero no deja de ser interesante la posibilidad de una mayor información previa a la compra definitiva de todo el conjunto.

Los materiales para las viviendas incluían toda la madera, perfectamente cortadas¹⁷ en sus dimensiones adecuadas, ventanas de guillotina, persianas, puertas, herrajes, pavimentos, material para cubierta, barnices, pinturas... llegando a ser unas 30.000 piezas sin incluir clavos ni tornillos. Además, el precio no incluía el coste de ladrillos, hormigón, adoquines o elementos de piedra, que sí podían ser enviados pero con un coste adicional. El material de una vivienda media ocupaba dos contenedores –vagones– durante su envío.

Conforme se popularizaba la construcción por catálogo, también se simplificaron los materiales, por ejemplo el uso de cartón-yeso se extendió, el revestimiento a base de tablilla, las tejas de asfalto... siendo todo ello precursor de lo que hoy denominamos construcción en seco.

El envío de los materiales se realizaba mediante ferrocarril, de ahí que la mayor concentración de estas viviendas se encuentre en el noreste y medio oeste de los Estados Unidos. Los vagones con las piezas se encontraban claramente identificados por los laterales. Los materiales podían ser enviados de una sola vez, aunque normalmente el envío se realizaba en dos fases: un primer envío con madera para forjados y paramentos, pinturas y barnices y un segundo envío con carpintería, puertas y ventanas, así como tuberías para saneamiento. Se ofrecían también fontanería y electricidad, servicio que se realizaba por separado ya que no en todas las localidades disponían de abastecimiento.

Sears estimaba que las horas de carpintero de una de sus viviendas suponía una reducción de un 40% frente a las de uno realizando una vivienda del modo tradicional¹⁸. Una vivienda pequeña podía ser levantada en un único día.

15. COLE, Katherine y WARD, H., *Houses by mail. A guide to houses from Sears, Roebuck and company*, John Wiley & Sons, New York, 1986. p. 25.

16. THORNTON, Rosemary, *The Houses That Sears Built*, Gentle Beam Publication, Alton, 2002, p. 3.

17. De ahí el término *precut*.

18. COLE, Katherine y WARD, H., *Houses by mail. A guide to houses from Sears, Roebuck and company*, John Wiley & Sons, New York, 1986. p. 30.



Fig. 3. En 1918, Sears presentó los modelos *Aurora* y *Carlton*, de estética similar a las casas de la pradera de F. L. Wright.



Fig. 4. *Modern Home n.12010A*. Catálogo Sears Roebuck and Co. Los casos de mayor éxito de ventas solían disponer de porches al exterior.

LA VIVIENDA MODERNA

Las viviendas por catálogo se publicitaban en los mismos como *Modern Homes*, viviendas modernas, y pese a la existencia de la venta de viviendas por catálogo desde 1908, no se produce un verdadero *boom* en las ventas hasta después de la guerra, siendo en 1929 cuando Sears realiza un volumen de ventas de 12.050.000 dólares¹⁹, el año de mayor de todos ellos. Curiosamente ese mismo año, en las afueras de París, se construye la Villa Saboya, verdadero manifiesto de la arquitectura moderna. Dos modos de entender el término, el de los arquitectos anónimos trabajando para Sears perfeccionando sus modelos de casas y atendiendo a miles de familias, o el gran Le Corbusier proponiendo un nuevo lenguaje arquitectónico que aspira a transformar las cosas a través de su manifiesto parisino. En todo caso, los asuntos estilísticos se considera desde estas empresas como una simple opción o, como se ha dicho, a los arquitectos no les gusta hablar de estilo²⁰.

Los distintos diseños de las viviendas por catálogo se proyectaba con dos pisos, con un hall central y un porche, en estilo colonial español o británico. Los diseñadores adaptaban estos diseños populares realizándolos asequibles económica y constructivamente. Ésta es una de las razones del éxito de las viviendas por catálogo, ofrecer un estilo popular. Sears realiza dos loables excepciones en su catálogo de 1918, dos viviendas de inspiración *wrightiana* de casas de la pradera: la vivienda *Aurora* (2740 dólares) y la *Carlton* (5118 dólares)²¹. De los 447 modelos realizados a lo largo de todos los catálogos únicamente en uno de ellos se incluyeron dos posibilidades de lo que podemos denominar estilo moderno.

La política de la compañía *Sears* respecto a los arquitectos y realización de planos fue variable, acorde con las necesidades y los tiempos. Antes de 1919 Sears contrataba arquitectos externos con alguna experiencia exitosa en su carrera y a partir de 1919, contrató a sus propios arquitectos que diseñaban para los catálogos, organizándose la División de Arquitectura. En los catálogos aparecen frases como: “nuestros planos son el trabajo de los mejores arquitectos especialmente contratados por nosotros para este servicio”²². Además, se realizan los planos de las viviendas populares coloniales existentes, de gran atractivo para el gran público, y por último se ofrece un servicio de realización de planos e instrucciones de diseños de viviendas vistas en revistas especializadas o diseños de arquitectos que se finalizan en la División de Arquitectura acorde con los productos de la compañía. En 1914 se realiza un concurso de ideas del que resultaron ganadores los arquitectos H. R. Selck y W. L. Richardson con la casa *Hillrose*²³, siendo lo más innovador en el diseño el coche que aparece junto a ella.

La gran rival de *Sears Roebuck and Co.*, la empresa *Aladdin* hacía gala de su organización. Contaba con un primer nivel de diseño un segundo de construcción y un tercero de expertos en eliminación de gastos, economía de costos y estandarización de los distintos elementos necesarios²⁴. Pese a que los honorarios de este personal dedicado al estudio fueran altos, el coste era repercutido en los cientos de casas que se realizaban.

Los norteamericanos buscaban viviendas simples y confortables y dieron la bienvenida a la posibilidad de hacerse ellos mismos su pequeño y confortable hogar como elección.

19. THORNTON, Rosemary, *The Houses That Sears Built*, Gentle Beam Publication, Alton, 2002, p. 3.
 20. RYBCZYNSKI, Witold, *The look of architecture*, Oxford University Press, New York, 2001, p. XI.
 21. COLE, Katherine y WARD, H., *Houses by mail. A guide to houses from Sears, Roebuck and company*, John Wiley & Sons, New York, 1986, p. 287.
 22. *Ibid* p. 33.
 23. *Ibid* p. 282.
 24. *Aladdin, Built in a day. House catalog, 1917*, Dover Publications, New York, 1995, p. 4.

Pese a la inexistencia de un gran arquitecto detrás de las mismas, es justo señalar que en su mayoría estas viviendas de hace un siglo tienen un espíritu más moderno e innovador que muchas de hoy en día, si no en su diseño sí en sus ambiciones técnicas y de ejecución.

EL MOBILIARIO

Los catálogos incluían en múltiples ocasiones dibujos o fotografías reales de modelos de viviendas terminadas y completamente amuebladas. Estas imágenes se incluían con doble propósito, primero mostrar las mejores posibilidades de los diseños y segundo, incluir mobiliario y complementos a la venta en las mismas compañías.

El número o ingresos derivados de las ventas de mobiliario para las viviendas es desconocida, pero sin embargo se conoce que en 1929 Sears incluyó a un diseñador de interiores²⁵ en su plantilla para coordinar las fotografías, muestras, escaparates... de la marca, llegando a realizarse visitas por posibles compradores de viviendas a otras ya realizadas y amuebladas.

A partir de 1924 Sears ofreció en sus catálogos dos modelos de cuartos de baño, con variedad de aparatos y calidades distintos: *Fairview* más sencillo y el *Chippendale*²⁶. Por supuesto, todos los aparatos vendidos llevaban grabadas las letras S.R. en alusión a la marca.

CONCLUSIONES

Desde las primitivas urgencias de ingleses en Cape Ann, Massachusetts en 1624²⁷ para el envío de paneles y favorecer el proceso de colonización hasta nuestros días, ha habido reiteradas miradas de nuestra disciplina hacia las posibilidades de la prefabricación en una búsqueda resolutiva y económica para la vivienda.

Como se ha visto, el problema de la vivienda ha centrado las preocupaciones de los arquitectos del siglo XX. A pesar que los maestros modernos, en su afán de producir cambios, trataron de utilizar las más modernas técnicas de producción industrial, sus propuestas no consiguieron alcanzar un éxito notable. Frente a ello, los catálogos de modelos formales bajo diferentes denominaciones –*Sears Roebuck and Co.*, *Aladdin*, *Bennet*...– alcanzaron una importante repercusión en los EEUU, pues no presuponían un condicionante estético, se fundamentaban en el profundo arraigo de la tradición norteamericana de la construcción en madera y se apoyaban en la condición moderna de incorporar las más novedosas técnicas del momento, así como el mobiliario preciso. Todo un precedente del modo en el que las grandes compañías, ya globales, de nuestros días lo hacen. Como Craig Ellwood afirmaba en 1957: “The American residence is becoming a product and eventually all homes –except those of the very wealthy– will be bought in prefabricated form”.

Hoy en día muchos norteamericanos viven en estas casas aun sin saberlo, pues habían en gran medida sido olvidadas. Desde los años ochenta, gracias a las miradas hacia la vivienda económica se ha producido un proceso redescubrimiento y valoración de estos ejemplos, documentándolos a lo largo del país,



Fig. 5. El modo de presentar el producto de las *Mail Order Houses* sigue vigente a través de catálogos y sitios web que permiten hacer selecciones de multitud de diseños de vivienda como paso previo a su construcción.

25. COLE, Katherine y WARD, H., *Houses by mail. A guide to houses from Sears, Roebuck and company*, John Wiley & Sons, New York, 1986, p. 36.
26. THORNTON, Rosemary, *The Houses That Sears Built*, Gentle Beam Publication, Alton, 2002, p. 83.
27. ARIEFF, Allison y BRUKHART, Bryan, *PREFAB*, Gibbs Smith Publisher, Layton, 2002, p. 13.

reeditando catálogos y valorándolos como hecho singular dentro de la herencia cultural y arquitectónica norteamericana.

Asimismo, este modo de presentar al cliente el producto, las *Mail Order Houses*, *Kit Houses*, o *Houses by mail*, se ha mantenido vigente, participando del correo postal o los estantes de los supermercados norteamericanos de nuestros días, que nos muestran con naturalidad catálogos de casas para su venta o construcción.

THE "SHELTER PROJECT" AND THE MULTIPLE ITINERARIES OF AMERICAN MODERNISM

Gaia Caramellino

INTRODUCTION

Published by Maxwell Levinson between 1930 and 1939, with different names and several different editorial boards, the 25 issues of *Shelter* provide an excellent lens for analyzing the multiple itineraries of American modernism in the interwar period.

As in the case of other radical "small" magazines published in Europe during the interwar period (i.e. *A.C.* in Spain and *ABC* in Switzerland), the brief but intense project for *Shelter* provides an unexpected and unconventional portrait of New Deal architecture, whose history has mainly been addressed from some canonic narrative of modern architecture focused on the idea of modernity celebrated at the Museum of Modern Art of New York in 1932.

Through close observation of the published issues and of the editorial files of its publisher Maxwell Levinson (including the correspondence with the contributors, with the editorial board and with the funders, as well as manuscripts, photographs and the unpublished projects), this paper aims to reconsider important as well as unexplored aspects of the shaping of an American identity of modern architectural culture¹.

While Marc Dessauce addressed the instrumental role of *Shelter* in the early 1930s in the affirmation of a local avant-garde, the "Shelter project" opens up to a number of other fundamental concerns, such as the role of modern architects and architecture during the Great Depression²; the relations between New Deal and modernism; the divorce between architecture and public housing in American architectural historiography; and, finally, the critical reception (or lack of) of modern public housing in the canonic narrative of American architectural history.

FROM THE T-SQUARE CLUB JOURNAL TO T-SQUARE

Featured in December 1930 as the official organ of the old Philadelphia-based T-Square Club, the first issue of the *T-Square Club Journal* was published by Scribners & Sons (at that time also the publishers of *Architecture*) under the editorship of Maxwell Levinson. A student of the Beaux-Arts "master" Paul Cret, in his architectural design atelier at the T-Square Club in the late 1920s, the young Levinson transformed the small students' journal *The Girondole* into a monthly club publication entirely devoted to architecture and allied interests.



T-Square Club Journal, Dec 1930. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.

1. The paper is based on a research conducted on the Maxwell Levinson Fund at the Canadian Center of Architecture, Montreal.

2. DESSAUCE M., "Contro lo Stile Internazionale: Shelter e la stampa architettonica Americana", *Casabella*, 603, August 1993, pp. 46-52.



T-Square, Jan 1932. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.

With the support of George Howe (president of the club and partner of the Howe & Lescaze firm at that time), Levinson established a new medium for the exchange of ideas and thoughts³. The aim of the journal was clearly illustrated by Howe in the editorial he wrote for the first issue: the non-commercial publication, written by architects for architects, aimed at offering a field of free architectural discussion to the members, in keeping with the spirit of the club, and it was instrumental for the organization of the Art Federation of Philadelphia and in the movement to preserve the historic and artistic monuments of the city⁴.

Founded in Philadelphia in 1883 (the oldest architectural organization in America), the club symbolized the importance of the city as the center for architecture and allied arts and was deeply involved with the Philadelphia Chapter, the Art Alliance in America, the Architectural League and the A.I.A. A conservative institution, with its official ateliers, the Club was conducted under the rules as set forth by the Beaux-Art Institute of New York and counted a high number of winners of the Rome Prize between its students and members.

The 12 issues printed at the 204 of Quince Street, Philadelphia, in 1931, regularly featured pencil sketches, watercolors and plans of the work produced by professors and students of the club's ateliers, as well as projects for the city of Philadelphia signed by club's members, mirroring the conservative attitude of the editorial board (Cret was honorary president, Howe president) and of most of the contributors. However, through the meeting organized by Levinson with Norman Rice on the "New Architecture" and through the circulation of some icons of a "domesticated modernism" (i.e. the *Centrosoyous* by Le Corbusier and Jeanneret or residential projects by Howe & Lescaze)⁵, a weak effort to introduce the discussion on the roots of American modern architecture emerged during the year, inaugurating the divorce between the "classicists" and the so-called "modern school"⁶.

In January 1932, on the occasion of the publication of the first anniversary number, it was evident that the journal –founded as a local organ devoted to the club's interests and expressing the opinion of members to members– had progressively achieved a new wider public, becoming an international forum with international contributors: the field of discussion was no longer local but national and international!

Even if the role played by the club in making the success of the magazine possible was acknowledged, the journal was released from the connection with the club: the leading figures of the club progressively left the board and Levinson remained the sole editor, in search of outside support for the publication⁷.

Published for two months under the more general title of *T-Square*, the new magazine had a new layout, a new cover design and reflected the new direction advocated by Levinson, who started to redefine its purpose, to relate architecture to daily life. The two published issues showed a progressive transformation before the break produced by the new formula introduced by Fuller in April 1932 and laid the basis for the revision of the idea that H.-R. Hitchcock and P. Johnson "invented" American modern architecture through the MoMA exhibition of 1932.

3. STERN R., *George Howe: Toward a Modern American Architecture*, Yale University Press, 1975.

4. HOWE G., "A fair future for the *T-Square Club Journal*", *T-Square Club Journal* n. 1, Dec 1930.

5. RICE N. "This Modern Architecture. A summary of the April Meeting of the T-Square Club", *T-Square Club Journal*, April 1931. See also BAUM D., "Modern Traditionalism", op. cit..

6. Among the "classicists" are Van Alen and Clarence J. Levi and the "three little Napoleons of architecture" are Raymond Hood, Ralph Walker and Ely Kahn.

Described as “the most constructive potential on the currently-apparent architectural publication horizon”, in 1932, *T-Square* became a platform for the discussion on the shaping, circulation and dissemination of modern architecture and an open forum available to figures like Howe, F.L. Wright, Johnson, Richard Neutra and finally Buckminster Fuller: all of them, in several different ways, advocated a break with tradition and the past. In the January issue of *T-Square* Neutra “New architecture has a pedigree”⁸, Howe, Norman Geddes and Norman Rice opened the discussion on American modern architecture, not considered as a product of the International Style but as the result of new American culture, the social, political and economic system. The last issue was deeply marked by the presence of two important *querelles* –between Howe and F. L. Wright “Moses turns Pharaoh” and between Churchill and Rice– and by an article illustrating Le Corbusier’s urban projects of the 1920s⁹. However, this issue acquired considerable importance because Fuller published his first essay on his “Universal Architecture” (the result of more than 300 lectures on the subject), an assumption about the universal conditions of the industrially reproducible architecture that will become a leitmotif in the magazine in the following years.



Shelter, v. 2, n. 3, April 1932. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.

SHELTER: A MAGAZINE OF MODERN ARCHITECTURE

In April 1932, a few days after the opening of the famous *Modern Architecture International Exhibition* held at the Museum of Modern Art in New York, Levinson, in collaboration with Johnson, Hitchcock, A. Barr and Howe (associate editors), published the first issue of *Shelter: Magazine of Modern Architecture*. The magazine immediately received the approval of the local as well as the foreign professional milieu and became the official platform for the discussion of modern architecture in the United States, filling a need in the field of architectural publications with a non-commercial “journal of opinion” that covered every phase of modern architecture and related it to everyday life.

Due to copyright reasons (a small house magazine titled *T-Square* from time to time published articles reprinted from Scribners & Sons’ *Architecture*), Levinson was asked to rename his journal and, in 1932, with a young Buckminster Fuller, he decided to take over the magazine giving it the name of *Shelter*. Fuller sold a number of insurance policies to be able to carry the publication and outstanding figures such as Johnson, Hitchcock, Howe and Lescaze funded the project, being deeply involved in the publication of the first issue¹⁰.

The core of the issue was the symposium held on February 19, 1932, by Alfred Barr, to debate the ideas advocated by Hitchcock and Johnson in the MoMA Exhibition, addressed by the same Hitchcock in his editorial “Architectural Criticism”¹¹. Titled “International Architecture”, the event became an unexpected sounding-board for the exchange of opinions on American modern architecture. The contributions of Lewis Mumford, Henry Wright, Raymond Hood, George Howe and Henry Wiley Corbett mirrored the multi-faceted American professional milieu during the Depression, highlighting the distance between the positions of conservative architects, the advocates of the International Style and housing reformers. However, in the same issue other reactions against the exhibition took shape, through the contributions of F.L. Wright,

7. HOWE G., Editorial, *T-Square*, January 1932, p. 5.

8. NEUTRA R., “New architecture has a pedigree”, op. cit., pp. 9-11.

9. WRIGHT F.L., “For all may raise the flowers now, for all have got the seed”; HOWE G. “Moses Turns Pharaoh”, *T-Square*, February 1932, pp. 6-10.

10. Letter of Richard Buckminster Fuller to Richard Pommer, June 5th, 1973 (George Howe Collection, Avery Library, Columbia University).

11. HITCHCOCK H.-R., “Architectural Criticism”, *Shelter*, v. 2, n. 3, April 1932, p. 2.

Knud Lönberg-Holm and Fuller, who provided a second contribution on his “Universal Architecture”¹².

One of the most important points highlighted by the contributions of Mumford and Wright concerned the distance between the European and the North American housing panoramas and the reasons for the divorce between architecture and social housing in the United States. A divorce between the two fields stressed also in the catalogue of the 1932 MoMA exhibition in the contribution of Hitchcock and Johnson on the one hand and of Mumford on the other¹³. In the pages of *Shelter* Mumford stated:

“Why the architect has been relatively indifferent to housing? And the answer is a very simple one: he has known nothing whatever about it and has been incapable, because of his defective education and his limited background, of contributing anything to it. The architect’s education, to begin with, has not prepared him to attack the housing problem. In the schools of architecture, the architects are trained to execute grand projects, baths, theaters, monumental railway stations, but the house itself, the most common and most fundamental unit of building, is left out of the architect’s preparation”¹⁴.

The same direction was taken in the address of Henry Wright, who stressed the new role of social housing in American architecture during the Depression, circulating European experiences such as Rothenberg at Kassel (by Otto Haesler), defined as among the finest products of the disciplined imagination in modern architecture¹⁵.

It was no coincidence that the April issue devoted much attention to the critical analysis of the Christie-Forsyth Street Housing Development designed by Howe & Lescaze for the Lower East Side of Manhattan (1930-1932), featured also on the cover. This radical experiment became the manifesto of a modern urban vision of European origins and played a key role in influencing public authorities, still defiant towards foreign architects and the models they advocated. Even though it was never built, the Housing Development was the only project “accepted” in the section devoted to architecture in the 1932 MoMA exhibition and mirrored in an excellent way the possibilities of slum clearance, model housing, high-rise building on low-cost housing. Its publication on *Shelter* highlighted the intent of the magazine to contribute to the debate on public housing and to the circulation of an experimental and modern idiom, stressing the intent of Levinson to reeducate the professionals on the new topic and anticipating the shift that will radically change in a few years the layout of the magazine¹⁶.

After the publication of the first number the goals of Fuller was evident: he aimed at converting *Shelter* into the official organ of the Structural Study Associates (SSA), the New York-based group of “technocrats”, architects and engineers, founded by Fuller and Lönberg-Holm (H. Churchill and T. Larson were among the members): an informal association interested in *shelter* as an industrial, social, philosophical manifesto. SSA advocated the combination of practical research and philosophical speculation and envisaged industry as universal, playing a fundamental as well as unexplored role in the establishing of an American professional avant-garde¹⁷.

Even if Fuller was never the official editor of the magazine, the two issues of *Shelter* published in May and November 1932 as *Shelter. A correlating*

12. LONBERG-HOLM K., “Two shows: a comment on the aesthetic racket”, op. cit.

13. MUMFORD L., “Housing”, *MAIE*, op. cit.

14. MUMFORD L., “Symposium: The International Architectural Exhibition”, *Shelter*, vol. 2, n. 3, April 1932, pp. 3-4.

15. WRIGHT H., op. cit. pp. 4-6.

16. HOWE and LESCAZE, “Housing Development, Chrystie-Forsyth St. NYC”, *Shelter*, v. 2, n. 3, April 1932, p. 21.

17. DESSAUCE M., “L’Environmental Control aux États-Unis et la poursuite du bonheur”, COHEN J.-L., *Les Années 30. L’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*, Editions du Patrimoine, Paris, 1997, pp. 157-159.

medium for the forces of architecture became the instrument for the propaganda of SSA ideals on the affirmation of a local modern cultural identity of American architecture, against the assumption that modern architecture took shape in the United States as a product imported from Europe¹⁸.

Fuller was responsible for the selection of the articles and he personally wrote most of the texts. Even if he rarely signed his articles it was clear that many papers published under someone else's name were in fact written by him: articles, schemes, illustrations and captions mirrored his viewpoint and addressed the topics of his research, such as the 4D principles, the "Universal Architecture", the BASIC English (British, American, Scientific, International, Commercial terms of architecture), as well as his studies on ecology and the environment¹⁹.

After a long *querelle* on the magazine's layout and contents Hitchcock abandoned the board, deeply criticizing Fuller's "obscurantist writing, sophomoric suggestions, unintelligible work and meaningless cover". The other prophets of the International Style left *Shelter* after the publication of the May issue: Levinson remained the only editor and Fuller was effectively responsible for the contents of the journal.

The May issue mirrored the joint effort of the SSA members, in collaboration with authors of the AUDAC and housing experts of the AIA (among them Henry Wright) and was entirely devoted to the planning, technology and architecture of low-cost dwellings, stressing the importance of the collaboration between the new industrialized shelter conceived by SSA, the housing industry and American housing reformers²⁰.

However, the shift was evident in the last number, published in November 1932: the issue, introduced by the image of Noguchi's *Miss Expanding Universe* featured on the cover, addressed some of the most important concepts advocated by Fuller over the years (for instance, the idea of the "Ecolution"). The magazine featured in the central section devoted to "pan-continental *Shelter* Service" the SSA contribution to the shaping of scientific shelter for USSR: a minimum house for industrial reproduction based on Fuller's experience in the shaping of 4D principles for industrially produced housing and on the design of his Dymaxion project (exhibited for the first time at Marshall field in 1929). The featured shelter units, conceived for the immediate scientific industrial reproduction in Russia, had a five-years longevity and were immediately reproducible in current available materials, with Russian sources and local technical ability, on the basis of a development plan worked by the SSA²¹.

HOUSING IS EVERYBODY'S BUSINESS: THE NEW *SHELTER* (1938-1939)

While the history of the 1932 *Shelter* has been addressed by Marc Dessauce and by other scholars in their recent studies on Bucky Fuller, the last years of the *Shelter* publication have never been explored and still remain on the margins of the discourse²². However, the new layout of the nine issues published by Levinson between February 1938 and April 1939 mirror in an excellent way the profound transformation that marked American architectural culture during the decade (from the Beaux-Arts lesson to the avant-garde, to

18. HITCHCOCK H.-R., JOHNSON P., *Modern Architecture, International Exhibition*, MoMA, New York, 1932. See also RILEY T., *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, Rizzoli, New York, 1992.

19. Fuller only signed the right-hand corner of the last page in the last issue of *Shelter* (November 1932).

20. *Shelter*, vol. 2, n. 4, May 1932.

21. *Shelter*, vol. 2, n. 5, November 1932, pp. 44-51; 79-94.

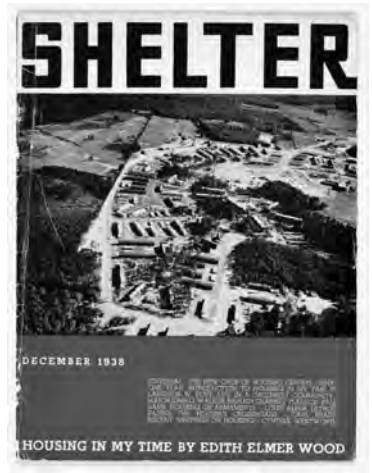
22. DESSAUCE M., op. cit. See also KRAUSSE J., LICHTENSTEIN C., (ed.) FULLER R.B., *Your Private Sky*, pp. 156-175.



Shelter Research Inc. and New Shelter, Nov 1935, cover (issue never published) Maxwell Levinson Fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Shelter, Oct 1938. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Shelter, Dec 1938. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.



the emerging discourse on public housing) and the circulation and progressive acceptance of modern architecture within New Deal institutions.

After the publication of the last *Shelter* in November 1932, Levinson campaigned in any forum he found (conferences, publications and public events) about the necessity to restart the publication of *Shelter* and about the opportunity to redesign its layout and redefine its contents, to transform it into an open platform for the discussion on modern public housing, a central concern of the New Deal.

The cover and drafts of the articles of a never published issue titled *Shelter. Housing-Social & Economic Planning* and dated November 1935, along with the correspondence with the contributors, show very well the design of Levinson: i.e. to stimulate the interest of American architects in social responsibility and housing issues, encouraging them to “fight for a comprehensive public-housing program, one in which our associates can come out openly and with facts rather than propaganda”²³. To support the project of the publication of a magazine for the housing movement, in 1937 he founded the Shelter Research Housing Information Service (he was the Technical Director), a research center conceived to produce surveys, reports and data on housing conditions and to educate architects and technicians, through the organization of symposia, lectures, exhibitions and publications on the topic²⁴.

Although the publication of the first issue of the new *Shelter* was scheduled for August 1937, on the occasion of the celebration of the first anniversary of the United States Housing Authority (USHA) and of the Housing Act, Levinson had to wait until March 1938 to see the first issue of his new magazine published. After four years of effort, research and studies, the new series titled *Shelter. A correlation medium for housing progress* excellently reflected the growing interest between architects and within architectural institutions for the design of public housing. While the major American architectural journals, such as *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Fortune*, *The Survey*, *The New Republic* had published numerous monographic issues, themed sections and housing series during the decade²⁵, *Shelter* became the official forum for the discussion on the role of architecture in the shaping of Federal housing pro-

23. “Facts about Shelter”, MLF, CCA.

24. Shelter Research Inc. Housing Information Service, *Press Release*, MLF, CCA.

25. See for instance, the “Fortune Housing Series”, *Fortune*, Feb-July 1932.

jects and programs during the New Deal, mirroring the efforts of Roosevelt's agencies to promote and support experiments and research in the field of residential architecture for low-income families.

The innovative project represented the joint effort of social reformers, housing officials and avant-garde architects, who worked together in the new editorial board of *Shelter* (it counted the Editors and an Advisory Council of 10 housing officials chaired by Charles Abrahams), mirroring the encounter between different competencies and fields of knowledge in the shaping of an architectural discourse on modern public housing. This constituted an exceptional case of collaboration between federal agencies (among them the USHA and the NYCHA), housing institutions (the former RPAA, the HSG, the CHC, the NPHAO...) and leading modern architects such as Neutra, S. Breines, F. Kiesler (Associate Editors), M. Fry, Gropius, Morton Shand, Moholy-Nagy and Kahn (Contributing Editors)²⁶.

Shelter counted among its contributors outstanding figures in American housing such as H. Churchill, A. Mayer, H. Wright, C. Bauer, E. Elmer Wood and others. As known, the last three traveled to Europe in the first half of the decade and introduced into the US models, experiences and programs that became key references for American architects and agencies²⁷. In particular Bauer, Director of the Research and Information Division of the USHA, was responsible for the progressive circulation and diffusion of the new *Shelter*, transforming the magazine into a forum entirely devoted to low-rent housing programs. Featuring materials, data and images provided by the USHA, *Shelter* became the most valuable forum on public housing between architects and within architectural institutions. Its aim was to address all those whose interests were directly tied up with housing (federal officials, legislators, housing managers, architects, engineers, artists, technicians, scientists...) and to provide up-to-date information about books, exhibitions, institutions concerned with public housing²⁸.

Also in this second phase of *Shelter*'s life the symposia played a particularly important role for Levinson's editorial project. In less than two years the editorial board, in collaboration with the USHA and several New York-based housing experts, held major events to sensitize public awareness on the importance of public housing. Among them, a particular role played in 1938 the symposium "Philadelphia the New and the Old city", featuring a critical assessment of Stonorov & Kastner's project for the Carl Mackley Houses (PWA Philadelphia), or the seminal event "Management of public and private housing developments", held by the administrator of the USHA N. Straus and featuring a survey of four housing developments promoted by the NYCHA (Lavanbourg Homes, Williamsburg Houses, Harlem River Houses and First Houses)²⁹.

In January 1939 the editorial board, in collaboration with Roosevelt's housing officials and some professors of the Columbia University chaired by Carl Feiss, organized another major forum on the design of modern public housing, a symposium titled "Slum Clearance versus Vacant Site Plan". Two months later, *Shelter* published the survey "The future of housing is now", based on the contents of the exhibition *Architecture in Government Housing* held at the MoMA of New York in 1936 by Bauer, in collaboration with the NYCHA³⁰. It

26. "Discussion of preliminary meeting of Shelter Editorial Advisory Board", 1939, MLF, CCA.

27. BAUER C., *Modern Housing*, Houghton Mifflin, Boston, 1934; WOOD E.E. *Recent Trends in American Housing*, The Macmillan Company, New York, 1931; WRIGHT H. *Rehousing Urban America*, Columbia Univ Press, 1935.

28. BAUER C., "A year of the low-rent housing program", *Shelter*, Nov 1938.

29. STRAUS N. "Housing: a new profession for architects" in "Symposium: Management of Public, and Private Housing Developments", *Shelter*, April 1938.

30. BAUER C., "The Future of Housing is now", *Shelter* March 1939.

Maxwell Levinson, photo. Maxwell Levinson Fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.



featured a selection of government housing projects and the critical analysis and discussion of the Carl Mackley Houses, a project that became a manifesto of modern public housing in American architectural and federal publications and exhibitions during the 1930s.

Despite Levinson's numerous efforts to support the publication and to find funds for it, the last issue of *Shelter* was published in April 1939. As the cover of a 1945 issue of the magazine shows, Levinson tried to restart the publication after WW II and designed a number of the new *Shelter. A correlating medium for industrial progress*, maintaining the same layout, but the project remained on paper³¹. In the 1950s, he finally inaugurated a new publication titled *USA Tomorrow* that very well represents the new architectural culture that took shape in the US in the postwar years and the shift produced with the end of the New Deal.

CONCLUSIONS

The case of the publication of *Shelter* during the 1930s could be instrumental to the understanding of the role played by modern architecture in the shaping of the New Deal public-housing projects and programs, as well as of the unexplored relations between the government and the architectural culture. The magazine mirrors the involvement of the New Deal in the shaping of a local discourse on modern public housing, promoting research and experiments in the field as well as architectural journals and exhibitions³².

We can argue that Federal Housing Authorities instrumentally used modern experimental housing developments to legitimate the public-housing programs inaugurated by Roosevelt in 1933. Innovative governmental projects such as the Williamsburg Houses built by Lescaze with the NYCHA in New York (1934-1937), the Carl Mackley Houses by Stonorov & Kastner in collab-

31. Levinson used the cover of the never published issue of *Shelter* February 1938 for the draft of the first issue of his *Shelter. A correlating medium for industrial progress* in 1945. MLF, CCA.
32. The exhibitions devoted to public housing held by/at the MoMA (and featured in *Shelter*) during the 1930s constitutes another excellent example.



The T-Square Club, Philadelphia, photo. Maxwell Levinson Fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.

oration with the PWA (1933-1934), or the Cedar Central Apartments built by Mc Cormack with the CMHA in Cleveland (1934-1936), became icons and a manifesto of the achievement of American public housing during the Thirties and were featured in any forum, journal, and exhibition, from the cover of federal pamphlets and publications produced by the USHA to the catalogues of the MoMA exhibitions³³.

Despite the pessimistic attitude shared by American architects in the early 1930s in the field of public housing³⁴, several significant modern developments were built through the joint effort of avant-garde architects and federal authorities during the Depression. However, these experiences still remain in the shadows.

The study of the "Shelter project" aims at helping the understanding of the critical reception (or lack of) of modern public housing in the canonic narrative of American architectural history, until the most recent years. Several "institutional histories" and technical studies on public housing have been published in the United States since the early 1960s; however, architecture remained on the margins of the discourse.

The divorce between housing and architecture that deeply marked American architectural history since the early 1930s, inaugurated on the occasion of the 1932 MoMA exhibition devoted to International Style, where a section on housing, carefully divorced from architecture, was prepared by a distinguished group of protagonists of modernism (Bauer, Stein and Wright), with a separate catalogue, introduced by Mumford. However, as A. L. Huxtable highlighted: "That part of the presentation survives only in archives... However, housing was virtually the heart of the modern movement, regularly featured in expositions, demonstrated in model developments, and illustrated in publications"³⁵.

33. POMMER R., "The Architecture of Urban Housing in the United States during the Early 1930's", *JSAH*, XXXVIII, 1978, pp. 235-264.

34. See, for instance WRIGHT H. "The Sad Story of American Housing", *Architectural Forum*, March 1933 n. 3; "There will be no housing", *Architectural Forum*, July 1932; ARONOVICI C., *America can't have housing*, MoMA, New York, 1934.

35. HUXTABLE A.L., "Mutations in the Modern", *New York Times*, March 4th, 1979, p. 29.

Finally, through the “Shelter project”, the paper introduces some important considerations about the role played by a first generation of European *émigrés* (Stonorov, Kastner, Frey, Kiesler, Lönberg-Holm, Lescaze) in shaping the modern architectural idiom and in the definition of a public-housing discourse in the United States during the New Deal. Little attention has been paid to their fundamental contributions by architectural historians, who, instead, focused on the role played by a second generation of “modern masters” who emigrated to the US in the late 1930s.

LA REVISTA *EL ARQUITECTO PERUANO* MODERNIDAD, ENTRE OTRAS COSAS

Francisco Javier Cortina Maruenda

El Arquitecto Peruano es una publicación atípica dentro del mundo editorial de revistas dedicadas a la arquitectura y una de las pocas que han tenido un recorrido temporal tan amplio dentro de la historia del Perú¹.

Desde su creación en 1937 por el arquitecto que llegaría a presidente del Perú, Fernando Belaunde Terry, hasta su cierre en 1977, se publicaron un total de 241 números que radiografiaron la arquitectura y sociedad del Perú, y que de alguna manera se hacían eco de lo que ocurría en el extranjero². De ahí el interés en su estudio como motor de la modernidad en Perú.

Esta publicación se planteó ya en sus inicios como una apuesta personal del propio Belaunde, que durante los años que la tuvo a su cargo, realizaba prácticamente en solitario.

Belaunde, tras el exilio de su familia cuando era un niño, regresó al Perú con 24 años como arquitecto recién titulado en Texas. Esta formación en los Estados Unidos³, seguramente sería uno de los motores en la creación de la revista *El Arquitecto Peruano*. Así, tomando como referencia la revista *Architectural Forum*⁴ al poco de regresar al país editó una revista de opinión dedicada a un público generalista.

Se trataba, según palabras del propio Belaunde:

“Inspirados en el deseo de contribuir al progreso del país, dentro de la lógica y el arte, hemos decidido poner al alcance del público en general y de la industria constructora, un órgano que llene tan importante finalidad”.

El Arquitecto Peruano, número 1, agosto de 1937.

Como bien dice Fernando Belaunde en esta cita, la industria tendría un papel fundamental en la revista. Ésta sería una de los pilares económicos de la publicación proporcionándole autosuficiencia lejos de subvenciones u organismos⁵. Una parte importante de las páginas contuvieron publicidad de importantes empresas como Otis, o Maderas Sanguineti y Daso, ocupando durante bastantes años la contraportada⁶.

Respecto a los colaboradores, Belaunde con facilidad pudo contar con los arquitectos que como él tenían el ansia de mejorar la situación del país y de asentar las bases de una profesión que estaba empezando su andadura. Así, contó desde el primer número con Emilio Harth Terré, Alfredo Dammert, Héctor Velarde, entre otros, a los que se incorporarían Rafael Marquina, Luis Miró

1. Otras la han acompañado en su historia, pero o bien su recorrido no ha sido muy largo, casos de las revista *Ciudad y Campo y Espacio*, o son de reciente creación, como ocurre con *Arkinka y Arkiperu*.

2. La revista hasta el 1949 fue mensual, pasando a ser bimensual hasta el 1956, donde se convirtió en durante algunos años en trimestral, bianual y anual.

3. Se formó en la Universidad de Maimi y de Texas, también durante un tiempo vivió en París.

4. En los primeros números hay numerosas referencias a esta revista. Ya en su primer número aparece como una de las revistas recomendadas. También en el n. 12 de julio de 1938, con un reportaje sobre el urbanismo francés, o abril de 1942 que se cedió el artículo “casitas americanas”, o junio del mismo año “La vivienda a través del mundo”, agosto de 1943 n. 73, departamentos moderno, julio de 1943 n. 108, una casa que pesa tres toneladas y media, Dimaxion de Fuller, etc. Igualmente la revista *Architectural Forum* miraba con intensidad a Sudamérica, prueba de ello son los tres números monográficos que en el 1946, 47 y 48 publicó dedicados a la arquitectura del cono Sur Americano. Esta referencia también se puede encontrar en el libro ZAPATA, Antonio, *El joven Belaunde, historia de la revista El arquitecto peruano, 1937-1963*, Librería Editorial Minerva, Lima, 1995, p. 18.

5. Belaunde tenía una teoría parecida respecto al funcionamiento al papel del Estado en la economía. La empresa privada debería tener un papel importante en la economía del país.

6. En el segundo número inauguró cuatro directores relacionados con la construcción y la profesión de arquitecto dedicados a publicidad. Véase también ZAPATA, Antonio, op.cit., p. 18. Este libro cifra que la publicidad llegó a ocupar el 45% de la revista, en comparación con otras revistas norteamericanas donde se alcanzaba el 75%.

Quesada, Miguel Rodrigo Mazuré, Enrique Seoane y Miguel Cruchaga. La mayoría formaban parte de una elite de profesionales peruanos que como el propio director de la revista se habían formado en el extranjero y volvían con nuevas ideas a su país⁷.

Cabe nombrar como excepción la del arquitecto alemán Paul Linder, que llegó al Perú con 42 años, y que se convertirá en una pieza clave en la introducción de la modernidad en la nación andina. Linder desde el comienzo se integró en el equipo de colaboradores habituales de la revista⁸.

Aunque durante bastante tiempo compatibilizó su labor de diputado y de editor de la revista, tras ganar las primeras elecciones, segundas a las que se presentaba, y ante la imposibilidad de prestarle atención, Belaunde le cedió la dirección a su sobrino Miguel Cruchaga. De esta manera la publicación inició su segunda etapa con nuevo director. Desde 1963 hasta 1977, fecha en la que cierra.

Este artículo no hablará de cómo la revista sirvió de medio para difundir las principales virtudes del urbanismo del Movimiento Moderno, aspecto ya perfectamente tratado en el libro de Antonio Zapata *El joven Belaunde, historia de la revista. El arquitecto peruano, 1937-1963*, sino que se centrará en cómo la revista se convirtió en el medio de introducción en el Perú de las ideas de la arquitectura del Movimiento Moderno por medio de los grandes maestros.

EL ARQUITECTO PERUANO Y LA IMPRONTA DE LOS GRANDES MAESTROS

Tradicionalmente se ha criticado, con no poca razón, a la revista *El Arquitecto Peruano* la poca consistencia y heterogeneidad de sus páginas en la difusión de los ideales del Movimiento Moderno.

Entre las obras expuestas, sobre todo en los primeros años, se podía encontrar desde interesantes propuestas de arquitectura, muchas de ellas construidas en los Estados Unidos, hasta viviendas con un trasnochado y marcado tinte historicista y neocolonial de escasa calidad. Esta contradicción se agravaba aún más tras leer las defensas que el propio director hacía la nueva cultura arquitectónica y lo poco “modernas” que podían resultar algunas de sus obras.

Probablemente el propio carácter generalista de la revista fomentaba esta dicotomía, e impedía que la publicación se centrara en obras que sólo a ojos de expertos podían resultar interesantes. Además, a veces un mal entendido estilo peruano agravaba esta confusión.

A pesar de que realmente esta era una realidad, no es menos cierto que *El Arquitecto Peruano* llevó a cabo probablemente la mayor labor de difusión de la modernidad en Perú. Por sus páginas, aunque en algunos casos de manera muy superficial, pasaron los grandes maestros de la arquitectura como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Sert, etc.

La primera figura relevante del panorama internacional que aparece en las páginas de la revista es el arquitecto Richard Neutra. Este arquitecto visita el Perú en el 1945 como representante del Departamento de Estado de los Esta-

7. Por ejemplo Hector Velarde se formó en École des Travaux Publics du Bâtiment et de Industrie de Paris, Rafael Marquina se formó en la Universidad de Cornell, Miguel Cruchaga realizó estudios de postgrado en Harvard.

8. Inaugura su participación en la revista en el n. 12 de mayo de 1939 con un artículo titulado “apuntes sobre construcciones escolares”.

dos Unidos dentro de un programa de la Oficina de Asuntos Inter-Americanos que entre otros objetivos buscaba la promoción de la arquitectura moderna⁹. Otros arquitectos como Gropius aprovecharían esta misma condición. Gracias a esto Neutra pudo visitar muchos otros países como Brasil, Ecuador, Argentina, Chile, etc.

Para este viaje contactó previamente con Harth-Terre, siendo el propio Belaunde el que realizó la traducción de la conferencia. La relación por lo tanto con dos piezas clave de la revista *El Arquitecto Peruano* es clara. Esta visita aparece reflejada en las páginas de la revista en el número 98 de septiembre de 1945¹⁰. Meses más tarde, en enero de 1946, la revista publica un reportaje fotográfico enviado en exclusiva por el despacho de Neutra sobre arquitectura residencial y escolar, lo que prueba que se estableció una afable relación.

A pesar de que en 1947 Neutra visitó de nuevo Perú, la revista no volvió a hacerse eco del arquitecto vienés en artículos en exclusiva hasta el 1957, con la entrevista que Oswaldo Quiñones le realizara en su estudio de Los Ángeles¹¹.

Previamente a esto *El Arquitecto Peruano* publicó un par de viejos apuntes de viaje que Neutra realizó en su primera visita. Se trata del boceto sobre el convento de Los Descalzos y de las Mujeres de Juliaca¹².

Será Le Corbusier el siguiente de los grandes maestros de la arquitectura que aparecerá en la revista, concretamente en octubre de 1946 en un artículo redactado por el arquitecto Emilio Hatard-Terrè titulado "Le Corbusier: predicador infatigable Comentario bibliográfico a su último libro"¹³. Al contrario que con Neutra, con Le Corbusier tuvieron que pasar diecisiete años desde la primera de sus visitas a Sudamérica para que apareciese una primera referencia¹⁴.

Probablemente la mayor influencia de Le Corbusier en Perú no sea por medio de la revista que nos ocupa, sino que será la *Agrupación Espacio* la que mire con intensidad estas nuevas ideas. Ideas que incorporará en su manifiesto publicado en el número 119 de la revista¹⁵. Realmente la incidencia de Le Corbusier en Perú no fue tan importante a nivel formal en comparación con otros países de Sudamérica que visitó con más asiduidad, y con los que tuvo una mayor relación como Brasil o Argentina.

Ese mismo año, la revista se hace eco de la publicación del libro *Espacio en el tiempo* de Luis Miró Quesada, una de las piedras angulares que junto con la *Agrupación Espacio* darían sustento al desarrollo de los ideales del Movimiento Moderno en Perú¹⁶.

El año 1947 también fue importante para el progreso de la arquitectura peruana. En octubre de ese año se celebró en Lima el VI Congreso Panamericano de Arquitectos lo que permitió a los arquitectos peruanos conocer de primera mano la producción del resto de colegas americanos. *El Arquitecto Peruano* dedicó una amplia cobertura a este evento a lo largo de todo el año¹⁷. En el número de octubre de ese mismo año se difundió una exposición de arquitectura brasileña, destacando la aportación de Niemeyer con su iglesia de Pampullia. Niemeyer aparecerá tres veces más en la revista¹⁸.

9. Véase TAVARES CORREIA DE LIRA, José, "From Mild Climate's to the 'Third World' planning: Richard Neutra in Latin America", *14th International Planning History Society Conference*.

10. "La visita de Richard L. Neutra", *El Arquitecto peruano*, 1945, n. 98.

11. JIMENO, Oswaldo, "El Arquitecto peruano entrevista a... Richard Neutra", *El Arquitecto peruano*, 1957, nn. 234-244.

12. El primero aparece en los números 226-227 de mayo-junio de 1956, el segundo en los números 228, 229, 230 de julio, agosto y septiembre de 1956. Ver el archivo Online de California <http://oac.cdlib.org/>.

13. HATARD-TERRÈ, Emilio, "Le Corbusier, predicador infatigable. Comentario bibliográfico a su último libro", *El Arquitecto peruano*, 1946, n. 111.

14. Le Corbusier ya viajó a Sudamérica en 1929, concretamente a Buenos Aires, Rio de Janeiro, Asunción y Montevideo, en 1936 a Rio de Janeiro, después 5 viajes a Colombia entre 1948 y 1951 y de nuevo en 1947 a Colombia y Bogotá. PÉREZ OYARZÚN, Fernando, "Le Corbusier Bajo la luz de Sudamérica", AA.VV. en *Le Corbusier en Bogotá*, pp. 40-49.

15. Se publica en el número 119 de la revista de junio de 1947, además de en el diario *El Comercio* 15/05/1947. *La Agrupación Espacio* sería el primer grupo que en el Perú se adhiere de manera consiente a los ideales del Movimiento Moderno. Ver el artículo de FACHO DEDE, Aldo, *La Agrupación Espacio*, www.laformamodernaenlatinoamerica.com.

16. El libro se edita en 1945, aparece en el n. 104 de marzo de 1946. Paralelamente al nacimiento y consolidación del Movimiento Moderno en Perú mediante estas manifestaciones ese mismo año en el n. 108 de publica la *Dymaxion* de Fuller, publicación que evidencia el retraso con el que estas ideas entraron en Perú.

17. En el n. 122 de septiembre de 1947 le dedica la portada.

18. Destaca el número 270-271-272 de octubre de 1960 revista casi en exclusiva dedicada a Brasilia.



Fig. 1. Portada del n. 118 de mayo de 1947. La revista durante estos años se centró en una arquitectura no contemporánea buscando la esencia de los valores peruanos.

Entre el año 1947 y el 1952 hay poca presencia de los grandes maestros de la arquitectura en la revista. Solamente destacan cuatro artículos¹⁹. La publicación se centró en estos años fundamentalmente en la consolidación de la profesión de arquitecto, continuó con el goteo de conclusiones del VI Congreso Panamericano y con la difusión de arquitectos locales (Fig. 1).

Respecto al discípulo de Gropius, Mies van der Rohe, la aparición en la arquitectura peruana es bastante tardía. Aparece citado en diferentes artículos al hablarse de los grandes maestros, pero no será hasta el 1950 cuando se publica una referencia extensa de su pensamiento. Se trata del discurso que realizó con motivo de la anexión del Instituto de Diseño al Instituto de Tecnología de Illinois donde hace un alegato a la importancia de la tecnología ligada a la arquitectura²⁰.

Posteriormente, con cuatro años de retraso, cuando Mies ya contaba con 74 años, la revista publica un extracto del libro que Max Bill realizó para Ediciones Infinito en 1956²¹. A diferencia de lo que ocurría con otros trascendentes arquitectos, de los cuales la revista *El arquitecto peruano* muchas veces proporcionaba una noticia como si de una crónica social se tratase, este artículo intenta reproducir una semblanza de la vida y pensamiento del complejo arquitecto alemán.

Ya no vuelve a aparecer de manera relevante la figura de Mies, solamente se le cita en artículos en los que no tenía un peso específico. Merece la pena comentar, como excepción, la visita que Paul Linder realizó a su universidad y a su estudio²². Aunque se trata de un breve artículo, sí que reproduce de manera muy acertada la forma de trabajo basada en maquetas de Mies. Resulta así mucho más interesante a los lectores las numerosas fotografías de maquetas que acompañan al exiguo texto.

A partir de 1951, la arquitectura moderna 'toma' la portada de la publicación, desplazando poco a poco a las de carácter histórico. Números como el enero-febrero con el hotel Caribe Hilton o el de septiembre-octubre del mismo año con la foto de la maqueta de la nueva escuela de arquitectura empiezan a ser más habituales²³.

En 1953 aparece el que será probablemente el arquitecto internacional del Movimiento Moderno, al que más atención dedicó la revista. Se trata de Walter Gropius, al cual Paul Linder, antiguo alumno suyo de la Bauhaus, le rinde un artículo homenaje por su 70 cumpleaños en el números 188-189 de marzo-abril, meses antes de su llegada. Gropius aparecerá siete veces más en artículos de *El arquitecto peruano*, siendo el arquitecto relevante de carácter internacional más estudiado en *El arquitecto peruano*.

El viaje que Walter Gropius realizó a Perú resultaría el detonante de estos artículos. Llegó acompañado de Jose Luis Sert en el año en que se intercambiaban el decanato de la Universidad de Harvard²⁴. En Lima les recibieron además del propio Linder, Héctor Velarde, Rafael Marquina y Fernando Belaunde. Años más tarde, y fruto de este encuentro, será el propio Jose Luis Sert el que rescatará a F. Belaunde de su exilio argentino para que se incorpore como docente a la Escuela de de Arquitectura de Harvard²⁵.

19. "La casa de Marcel Breuer", *El Arquitecto peruano*, 1949, n. 148. "La audaz ciudad vertical de Le Corbusier", *El Arquitecto peruano*, 1949, n. 149. "Oscar Niemeyer", *El Arquitecto peruano*, 1952, nn. 181-182. "Habla un eminente arquitecto. Discurso de Mies van der Rohe al celebrarse la anexión del Instituto de diseño al Instituto de Tecnología de Illinois", *El Arquitecto peruano*, 1950, n. 158.

20. "Habla un eminente arquitecto. Discurso de Mies van der Rohe al celebrarse la anexión del Instituto de diseño al Instituto de Tecnología de Illinois", *El Arquitecto peruano*, 1950, n. 158.

21. Se publica en el n. 245 de diciembre de 1957 bajo el título "Ludwig Mies va der Rohe".

22. LINDER, Alfredo, "Una visita al estudio de Mies Van der Rohe por el Arqto. Alfredo Linder", *El Arquitecto peruano*, 1960, nn. 276 a 278.

23. Tras esta fase de portadas se iniciará en el que el diseño se cederá a cada arquitecto.

24. Sobre la relación entre Paul Linder y Perú véase MEDINA WARMBURG, "Paul Linder: Arquitecto, crítico, educador del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú", *Revista de Arquitectura*, junio 2004, n. 6, pp. 71 a 82.

25. En 1968 fue desterrado a Argentina tras el golpe de estado del general Juan Velasco Alvarado.



Fig. 2. El edificio Pacífico fue el primero que utilizó la técnica de muro cortina en el Perú.

Fig. 3. Portada del n. 338-339 de 1966. El edificio de la Ford, ejemplo de modernidad ocupó portada. En los últimos años el giro hacia una arquitectura moderna fue muy evidente.

Sert ya tenía una experiencia peruana previa cuando por medio de su oficina TPA (Town Planning Associates) recibió el encargo del Plan Regulador de Chimbote, que concluyó en 1948.

Probablemente para promocionar la visita antes de la llegada de ambos la revista publicó ese mismo año artículos sobre sus obras o pensamiento²⁶.

Hasta el 1956 la revista pasa sin más pena que gloria por el panorama de la arquitectura internacional de primer orden. Como curiosidad, la publicación de primera mano de una visita a obras de Niemeyer. Además merced a sus colaboraciones con revistas extranjeras se reproduce un texto de Le Corbusier y algunas obras de arquitectos de segundo orden en los Estados Unidos.

En el ejemplar del números 222-223 de enero-febrero del 1956 bajo el título de arquitectura de los Estados Unidos aparece un reportaje gráfico donde entre se reproducen obras de Neutra y uno de los grandes maestros que faltaba por aparecer. Se trata de F. Lloyd Wright²⁷. El reportaje, así como los siguientes que se dieron, tienen el origen en un viaje que por los Estados Unidos hizo el propio Belaunde. Entre otros lugares recaló en Taliesin.

Durante las décadas de los 50 y 60, la arquitectura peruana con raíces en el Movimiento Moderno adquiere su madurez y toma los aprendizajes de los grandes maestros que han podido estudiar. Aunque nunca dejó de mirar a los Estados Unidos de manera destacada, en gran parte gracias a los viajes de sus colaboradores o a revistas “amigas”, a partir de ahora se incluyen las importantes obras de arquitectura que se producen en el país.

Obras como la vivienda unifamiliar de Rodrigo Mazuré portada del números 224-225 de marzo-abril de 1956, el edificio Pacífico portada del números 249-251 de abril mayo junio de 1958, residencia en Miraflores portada del números 258-260 de enero-febrero-marzo de 1959, y un largo etc. Serán cada vez más frecuentes en la publicación. Ya no sólo las viviendas unifamiliares serán campo de la modernidad sino que esta se extenderá a edificios de mayor escala (Fig. 2).

26. nn. 194, 195 septiembre, octubre de 1953 se publica una iglesia de Sert, anteriormente se había publicado VELARDE, Hectos, "Iglesia en Venezuela", *El Arquitecto peruano*, 1953, nn. 194-195.

27. Aparecerá tres veces más en la revista, en el enero-febrero-marzo y abril-mayo-junio de 1959 y por último en el de julio-agosto-septiembre de 1960.

Figs. 4 y 5. Anuncio aparecido en la revista del Aeropuerto Jorge Chavez junto con el dibujo de Bryce.



Fig. 6. Dibujo del artista Fernando Bryce perteneciente a su colección Atlas Perú. Este artista por medio de su método de “análisis mimético” toma como referencia la revista *El arquitecto peruano* para ilustrar el período desarrollista del Perú.

Las ansias de mirar al futuro del país le vinculaban mucho más con las imágenes de modernidad que transmitía esta arquitectura.

En el 1963 se produce un importante cambio para la revista. Belaunde es elegido presidente y su sobrino Miguel Cruchaga toma el relevo como director de la publicación. La revista a partir de esta fecha perdió la regularidad con la que aparecía anteriormente, pasando de cuatro, cinco, ocho o dos ejemplares anuales según el año.

Con la subida al poder de Belaunde, la confianza en la arquitectura moderna por parte del estado se afianza. Se inauguran edificios de entidad como el banco Comercial o el Aeropuerto Internacional Lima-Callao “Jorge Chávez”. Ambos obras fueron portadas de la revista²⁸. Se puede también pensar que resultaba difícilmente evitable que la publicación no sintiera cierta simpatía por los éxitos de su presidente y por otro lado fundador (Fig. 3).

Es interesante observar cómo estos hechos trascienden la propia esfera de los arquitectos. Para esta etapa la revista se convierte en icono de la modernidad en la memoria de los propios peruanos. Así también lo interpreta el artista Fernando Bryce que para su Atlas de Perú, utilizando su método de “análisis mimético” hace un recorrido dibujado de la historia del Perú por medio de sus publicaciones. Bryce, de manera muy acertada aunque a veces no sin cierta ironía, toma la revista *El arquitecto Peruano* como referente para esta etapa de modernización del país. Fuera de contexto reproduce los dibujos con sus lemas que muchas veces rozan la soflama política (Figs. 4, 5 y 6).

En el 1968 Fernando Belaunde es desterrado a Argentina tras un golpe de estado. *El arquitecto peruano* queda huérfano de padre y cierra sus puertas definitivamente en 1977. En los últimos cuatro años sólo salieron a la luz seis números.

PRESENCIA ESPAÑOLA, BREVE

A pesar de que Perú siempre ha guardado y guarda un gran respeto y amistad con “la Madre Patria”, en la revista que nos ocupa la presencia de la misma es muy escasa.

28. Nn. 332-333 de septiembre-octubre de 1965 y n. 336 de enero de 1966.

El arquitecto peruano buscó otros referentes y España siempre se asoció a una arquitectura histórica que nada tenía que ver con las ansias de renovación del pueblo andino, además de que la búsqueda de una identidad propia propiciaba el distanciamiento de estas referencias, hay que pensar que Belaunde además de arquitecto fue político y uno de sus caballos de bandera fue el del “peruanismo” entendido como los valores intrínsecos al Perú. Por otro lado su formación anglosajona tampoco ayudó a mejorar esta situación. Así la revista mira con más intensidad a otros países de Europa como Inglaterra, Francia, incluso a Italia.

Sin contar la figura de Sert, España aparece representada once veces en la revista en los doscientos cuarenta y un números que vieron la luz. Una presencia a todas luces exigua. Esta presencia, además se centró en aspectos de la historia pasada y por lo tanto muy poco engranados con la modernidad que lentamente también calaba en la Península.

En 1941 aparece el primero de los reportajes en relación con España sobre la remodelación del edificio de la Embajada de España en Lima, edificio neoclásico que sólo pretendía resaltar la autoridad de quien lo dirigía. Posteriormente por medio de una colaboración con la revista *Arte en España* se reprodujeron un par de artículos sobre Sevilla y la catedral de Burgos. En el mismo número en el que se hablaba de Sevilla se incorporaba un reportaje que bajo el título “interiores de inspiración peruana” dejaba clara las tendencias de la revista.

Solamente dos hechos nos alientan a pensar que de alguna manera una pequeña relación se pudo establecer entre técnicos de parecido pensamiento de España y Perú.

Por un lado la publicación en el número 143 de junio de 1949 del anuncio del concurso de internacional convocado por el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, con el no poco ambicioso fin de resolver el problema de la vivienda en España. Lamentablemente no debió de tener mucho éxito entre los arquitectos peruanos esta convocatoria, entre las 89 propuestas presentadas no hubo ninguna de Perú²⁹.

Dos años más tarde Fernando Belaunde entrevista de manera breve a Eduardo Torroja³⁰. Bajo el título “Palabras sin cálculo con un eminente calculista” se traza una rápida y distendida entrevista tras la conferencia que el ingeniero dio en Lima³¹.

Después de esto prácticamente sólo la publicación de trabajos de Sert y Gaudí en un número rescataba la presencia española.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La revista *El arquitecto peruano* es fácilmente criticable por muchos motivos, su poca homogeneidad, su cierta intencionalidad política, incluso lo poco preciso de sus entrevistas o reportajes.

A pesar de esto no se le puede quitar mérito por su capacidad de sobrevivir durante 40 años en un contexto de cambios sucesivos. Tampoco se puede

29. n. 29 de la revista *Informes de la Construcción*.

30. BELAUNDE TERRY, Fernando, “Palabras sin cálculo con un eminente calculista. Conversando con el Ing. Eduardo Torroja”, *El arquitecto peruano*, 1952, nn. 179-180. LINDER, Alfredo, “Una visita al estudio de Mies Van der Rohe por el Arqto. Alfredo Linder”, *El arquitecto peruano*, 1960, nn. 276 a 278.

31. El diario *ABC* en su edición del miércoles 16 de julio de 1952 recoge el periplo del ingeniero madrileño por Sudamérica.

Agradecimientos a Fernando Bryce, al Museo Mali concretamente a Claudia Pereira por la cesión de las imágenes, a Miguel Cruchaga por la cesión de las imágenes de la revista así como por el valioso trabajo que ha supuesto la digitalización de las mismas, a Laura Alzubide y a Guillermo Niño de Guzmán por su ayuda.

dejar de lado su evolución hacia una arquitectura de mayor calidad, ni la efectiva red de contactos con profesionales de primer orden y publicaciones extranjeras. En gran medida no sólo contribuyó a llevar la arquitectura del mundo al Perú, sino que también situó a los arquitectos peruanos y su valiosa arquitectura en el panorama mundial.

EL ESCAPARATE DEL CAMBIO. LA PUBLICIDAD EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESTADOUNIDENSES (1945-1950)

Daniel Díez Martínez

LA PUBLICIDAD COMO VEHÍCULO DE TRANSFERENCIA DE IDEAS

“América progresa con la construcción”, pregonaba *The Associated General Contractors of America*¹ a toda página en el número de noviembre de 1945 de *Architectural Record*. Y añadía “la construcción asegura la producción y el empleo” (Fig. 1). La acuciante carencia de vivienda que arrasaba el país desde la Gran Depresión, la necesaria reconversión de las fábricas de producción bélica en industria de consumo civil y el fin de las políticas de ajuste presupuestario y racionamiento de materiales de construcción vigentes durante la Segunda Guerra Mundial² dieron lugar a una fiebre inmobiliaria que se extendió rápidamente por Estados Unidos tan pronto acabó el conflicto. Este renovado espíritu empapó las páginas de las revistas de arquitectura estadounidenses, marco fundamental de expresión de la nueva arquitectura que estaba por llegar y de los novedosos productos desarrollados durante la guerra que iban a construirla. Parte importante de este discurso iba a ser articulado, de manera indirecta, por los anuncios de estas publicaciones.

El cometido de un anuncio publicitario es captar a un posible cliente de un solo vistazo. Tiene que competir con otros anuncios y, en el caso estudiado, también con el sinfín de potentes estímulos visuales presentes en un objeto de una expresión gráfica tan poderosa como es una revista de arquitectura. De esta manera, la iconografía desarrollada en estos anuncios ha de permitir una lectura ágil e intencionada y, con escasos medios, aportar una gran cantidad de información. Es esta naturaleza permeable, su capacidad de reducción a la esencia y su vocación de inmediato reflejo contemporáneo, lo que convierte a la publicidad en una potente herramienta para comprender la evolución de la arquitectura estadounidense de posguerra.

Además, es importante comprender que la cantidad de espacio dedicado a anuncios que se encuentra en las revistas de arquitectura del momento es de tal magnitud que ignorar este mensaje paralelo al propio de la revista supondría prescindir de una gran cantidad de información. Las revistas objeto de este estudio, *Architectural Record* y *Arts & Architecture*, tienen una cuota media de anuncios por página³ de 0,45 y 0,81 respectivamente en el periodo estudiado (1945-1950).

La decisión de analizar la publicidad en dos publicaciones tan diferentes en sus planteamientos editoriales fue motivada por el deseo de obtener un



Fig. 1. Anuncio: The Associated General Contractors of America. *Architectural Record*, noviembre de 1945.

1. Fundada en 1918 y todavía hoy en activo, *The Associated General Contractors of America* (AGC) es una organización dedicada a la defensa de los intereses del sector de la construcción en Estados Unidos, mejorar la seguridad en obra y favorecer la expansión del uso de tecnologías de vanguardia y nuevas técnicas constructivas.

2. Durante la Segunda Guerra Mundial la cooperación entre empresas y gobierno dio lugar a una estabilidad en los precios que generaría un excelente clima para la construcción tras el conflicto. El acero estructural, uno de los materiales clave para entender la arquitectura de la posguerra estadounidense, costaba en enero de 1946 exactamente lo mismo que en 1939, al inicio de la guerra. KELLOGG, Lester S., “Messages in materials price trends”, en *Architectural Record*, enero 1946, vol. 99, n. 1, pp. 51-55.

3. Cifra resultado de la división del total de anuncios publicados entre el número de páginas totales de un ejemplar concreto.

retrato más amplio de la situación arquitectónica estadounidense del momento. *Architectural Record* era una revista con más de cincuenta años de experiencia en la década de los cuarenta (fue fundada en 1891). Desde su sede en Nueva York se distribuía por todo Estados Unidos y mantenía una estrecha relación con el AIA (*American Institute of Architects*), lo que le confirió un carácter marcadamente arquitectónico. Se presentaba en números monográficos, dedicados a un tipo de edificio concreto (hospitales, aeropuertos, vivienda unifamiliar) y su extensión pasó de alrededor de ciento cuarenta páginas en 1945, a las casi doscientas cincuenta de los números de 1950.

Arts & Architecture no podía ser más diferente. Establecida en Los Ángeles, se trataba de una casi recién llegada al mundo editorial⁴, con una tirada ínfima comparada con *Architectural Record*. Presentaba un formato más propio de revista de moda que de prensa especializada, ofreciendo contenidos diversos más allá de la propia arquitectura (pintura, escultura, diseño industrial, música) en sus escasas sesenta páginas (esto es, entre la tercera y quinta parte que los números de *Architectural Record*). *Arts & Architecture* seguía una línea temática clara y definida: la vivienda moderna en California. Entenza convirtió la revista en la plataforma del *Case Study House Program*, motor y principal condicionante de todo el desarrollo de la revista, publicidad incluida.

La independencia e intensa personalidad de la que hacían gala *Architectural Record* y *Arts & Architecture*, muy distintas aun compartiendo escena y momento, se trasladó a sus propios anuncios, configurando cada revista su propio discurso alternativo a través de la publicidad de sus páginas. La cantidad de empresas que operaban en una y otra revista era inesperadamente pequeña, y tan sólo colosos nacionales como Alcoa, Libbey-Owens-Ford o Formica aparecerían en ambas revistas en el periodo estudiado. Y aún así, estas empresas solían presentar diferentes anuncios para una y otra publicación, ajustando su temática a la línea editorial de la revista, así como a los contenidos específicos del número correspondiente.

La publicidad estudiada constituye un reflejo de su entorno, época y país (las diferencias entre la publicidad de las revistas americanas y la de las europeas, como la británica *Architectural Review* o la francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, son tan grandes como las propias diferencias que existían tras la Segunda Guerra Mundial a uno y otro lado del Atlántico), demostrando una capacidad sorprendente de adaptación a los cambios, una constante casi diaria en aquellos años. Así, el objetivo de la investigación se fundamenta en analizar, a través de la publicidad en dos ejemplos de prensa especializada, cómo la arquitectura en Estados Unidos se adapta a las nuevas condiciones derivadas del fin de la Segunda Guerra Mundial.

EL FUTURO YA ESTÁ AQUÍ: *TESTED IN WAR, READY FOR PEACE*

La cultura del diseño de la inmediata posguerra incorporó una fe ciega en la industria americana y en sus procesos de mecanización, consolidando un movimiento de apoyo incondicional a aquella autoridad tecnológica que había llevado a Estados Unidos a liderar victoriosa la causa aliada. El extraordinario poderío industrial desarrollado durante la guerra tenía que ser el encargado de construir un nuevo mundo en paz.

4. Fundada en 1929 con el nombre *California Arts & Architecture*, no fue hasta 1940 que John Entenza se convirtió en el editor de la misma y eliminó la palabra 'California' de su título.

Its three ton stomach started with a window screen

When the CG4A Glider dispenses men and materials on a new air field front, give a service ribbon to Ceco metal window screens.

For from the engineering and this lightweight, rugged, metal frame screen came hundreds of glider fastenings for the Army Air Forces.

The fabrication of gliders requires the full use of Ceco's engineering skill and experience with lightweight metals. And depend on it—the additional skills learned in the fabrication of this remarkably tough, serviceable Glider will produce an even finer Ceco screen for every type opening after the war.

No job, no opening, too difficult for Ceco to screen.

Ceco became the largest manufacturer of custom made screens in the world because Ceco brought to the making of screens the designing ability and precision workmanship of an engineering company. Ceco has solved the most difficult screening problems through better engineering, often redesigning and rebuilding openings before screen installation.

The large proportion of Ceco screens in government buildings... over 500 U. S. post offices from restaurants, taverns, hospitals, Federal court houses, Treasury Department offices, etc. is proof for architects of the outstanding quality of this Ceco product.

7 reasons why you should specify Ceco Screens!

1. Greater strength and rigidity... all Ceco metal frame screens are made from mild rolled light gauge metal or stainless steels. All screens expertly welded for additional strength.
2. Near double of most aluminum frames... Ceco frames built to any color specified... paint allows faded out. (Some of our screens still standing 100 years!)
3. Ceco screens are impregnable... Ceco metal frame screens give a special protective finishing treatment.
4. No warping, twisting, or swelling with heat metal frame screens. Almost ease of operation. Installation and removal.
5. No serious problem with Ceco metal frame screens. Easy to work... no danger of leakage.
6. Ceco metal frame screens are lifetime screens. Wear, paint, insects, rust and rot-proof.
7. Ceco screens cost no more... yet maintenance cost minimum, providing substantial savings over a screen over period.

CECO STEEL PRODUCTS CORPORATION
General Office: Utica, Indiana
Manufacturing Division: 1711 W. 23th St., Chicago, Ill.

ENGINEERING MAKES THE BIG DIFFERENCE IN CECO CONSTRUCTION PRODUCTS

Fig. 2. Anuncia: Ceco Steel Products Corporation. *Arts & Architecture* y *Architectural Record*, enero de 1945.

El armisticio trajo consigo el inmediato cambio de orientación de las campañas basadas en la maquinaria bélica (aviones en su mayoría) para centrarse en los adelantos técnicos que habían hecho posible la fabricación de estos aparatos. Ceco Corp., dedicada a la producción de acero, había fundamentado su temática publicitaria en su tarea de abastecimiento para el ejército durante la guerra, con anuncios protagonizados por el Waco CG-4A, el planeador más utilizado para transporte de carga y tropas durante la Segunda Guerra Mundial (Fig. 2), o por soldados construyendo pistas de aterrizaje temporales en las selvas de Guadalcanal. Sin embargo, recién acabado el conflicto, en los últimos meses de 1945, la empresa daba un giro a sus anuncios centrándose en la construcción civil, siendo los nuevos protagonistas las carreteras, los túneles y los edificios industriales de Albert Kahn.

Un comportamiento similar mostraron los publicistas de Kimsul, empresa responsable del aislamiento de los barracones Quonset, paradigma de la arquitectura prefabricada y multifuncional, muy utilizados por el ejército. Kimmy, la simpática mascota icono de la marca, lucía un gorro de la Marina estadounidense en el anuncio aparecido en el número de febrero de 1945 de *Arts & Architecture*, mientras posaba orgullosa junto a una Quonset del ejército (Fig. 3). Sin embargo, en el número de agosto de la misma revista, el anuncio de Kimsul ofrecía la imagen de unos trabajadores poniendo aislante sobre la cubierta de un hospital. Y Kimmy, por supuesto, ya no ostentaba uniforme alguno.

Trás quedaba la temática militar como reclamo comercial. A.W. Faber, el fabricante de lápices, dedicaba una página en el número de marzo de 1947 de *Architectural Record* a un anuncio que definía a la perfección esta nueva

Take a tip from the Navy!

Quonset Navy Hut insulated with KIMSUL

KIMSUL INSULATION

Kimmy Think

Fig. 3. Anuncia: Kimsul Insulation. *Arts & Architecture*, febrero de 1945.



Fig. 4. Anuncia: A.W. Faber Inc. *Architectural Record*, marzo de 1947.

actitud (Fig. 4). En él vemos un lápiz que dibuja una línea, y de esa misma línea, emergen objetos bien diferentes: un bombardero, una silla de madera contrachapada moldeada de formas inspiradas en la LCW (*Lounge Chair Wood*, 1945) de los Eames, el perfil de un rascacielos escalonado típico neoyorquino y un coche de formas exageradamente aerodinámicas, al más puro estilo *Dymaxion Car* (1933) de Buckminster Fuller. El mensaje era claro: la guerra, los objetos cotidianos, la arquitectura y la tecnología tenían al arquitecto y los procesos de diseño industrial como origen común. Comenzaba una nueva época, la del diseñador entendido como el adalid del cambio.

Esta relación fue fuertemente apoyada por la prensa especializada. A la puesta en marcha de concursos de ideas de carácter experimental de todo tipo, se unían los cada vez más frecuentes artículos dedicados a innovaciones técnicas, que en el caso de *Architectural Record* fraguaron la creación en 1947 de una nueva sección denominada “Architectural Engineering”, destinada a informar al lector desde un punto de vista analítico y técnico sobre las características de los nuevos materiales y técnicas constructivas más vanguardistas. *Arts & Architecture*, por su parte, trataba con el mismo rigor la obra de artistas como Henry Moore o Alexander Calder, los diseños de mobiliario de Charles Eames o Isamu Noguchi, y los proyectos de vivienda de arquitectos como Richard Neutra o Raphael Soriano, poniendo de manifiesto la idea básica de que arte, industria y arquitectura estaban destinados a entenderse con el “buen gusto” californiano como denominador común.

El creciente interés por las cuestiones relativas a la técnica que demostraban las revistas contagió a muchos anunciantes. Las páginas de publicidad se vieron afectadas por este cambio de actitud, lo que dio lugar a la generalización de un tipo de anuncio prácticamente inexistente hasta el momento, que incluía detalles constructivos e información muy útil para el arquitecto. No se trataba de seducir al comprador con un reclamo atractivo, sino de informarle convenientemente de por qué debía utilizar determinado producto.

Por otro lado, el nuevo entendimiento de la manera de hacer arquitectura permitió la entrada en el mercado de la construcción de todos aquellos productos racionados y desarrollados al amparo de la producción bélica. El aire acondicionado, los sistemas de prefabricación, el aluminio, el acero, la madera contrachapada, el amianto y los materiales plásticos se convirtieron enseguida en los nuevos protagonistas de la publicidad de aquellos años. Siempre sensibles al sistema de oferta y demanda que hacía funcionar la maquinaria productiva estadounidense, los anuncios manifestaban las tendencias e intereses de la industria y de los consumidores de forma evidente. Quizá así se pueda entender que en algunos números de *Architectural Record* se encuentren hasta cuatro marcas diferentes que anuncian asientos de plástico para el inodoro: este material, reconvertido para la satisfacción de las necesidades rutinarias del ciudadano medio americano, venía a sustituir al de los asientos anteriores, el frío metal o la antihigiénica madera.

Algo similar ocurría con las luminarias fluorescentes, uno de los productos con mayor presencia en las páginas comerciales analizadas. La importante inversión de los fabricantes de fluorescentes llevada a cabo durante la guerra⁵ no podía resultar inútil, lo que llevó a estas empresas a desplegar intensas campañas publicitarias durante la segunda mitad de los años cuarenta con el fin de

5. Las fábricas de la guerra encontraron en estos tubos un sistema excelente para iluminar sus interiores: ahorran electricidad y desprendían menos calor que las lámparas incandescentes de igual potencia. DAVIDSON, Joey, “Building for War, Preparing for Peace: World War II and the Military-Industrial Complex”; en AA.VV., *World War II and the American Dream: How Wartime Building Changed a Nation*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 197.

ampliar su nicho de mercado más allá de los edificios de la industria bélica. *Architectural Record* publicó "Designing with fluorescent lighting"⁶, un estudio dividido en dos partes que aparecieron en los números de diciembre de 1945 y enero de 1946 respectivamente, dedicado a las posibilidades de la iluminación fluorescente en espacios industriales y de oficinas. La colaboración entre revistas y productores sentaba las bases de cómo se debía construir a partir de aquel momento, al tiempo que preparaba al gran público para la aceptación de todas estas innovaciones técnicas. Aquella luz blanca pronto penetraría en los falsos techos de sus espacios de trabajo y, más tarde, en su propio hogar a través de la cocina, el laboratorio de experimentación doméstica estadounidense por excelencia. El número de *Architectural Record* de enero de 1946 contaba con seis anuncios a toda página (de los sesenta y uno que había en total) de sistemas de iluminación fluorescente. Fue el producto más anunciado en aquel número.



Fig. 5. Anuncia: H.G. Knoll Associates. *Arts & Architecture*, marzo de 1945.

Otro de los sectores que tuvo que reinventarse después de la guerra fue el de la madera, cuya publicidad experimentó cambios sustanciales en los cinco años estudiados. Por un lado, es importante destacar que fue el producto que más encareció su precio durante la guerra: un 72% sobre el nivel de antes del conflicto⁷. Este incremento se debió tanto a un aumento de su demanda en la construcción (el acero estaba reservado para armamento), como a la falta de leñadores y carpinteros, que o bien habían dejado sus trabajos atraídos por los mejores sueldos que ofrecía la industria armamentística, o bien habían sido alistados en el ejército. Por otro lado, esta falta de trabajadores cualificados motivó el desarrollo de novedosos procesos mecánicos en el sector, cuyos frutos más memorables fueron los paneles prefabricados (tipo Homasote o Cemesto) o la madera contrachapada⁸. Ambos productos tuvieron una presencia destacada en las páginas comerciales de las revistas de arquitectura del momento.

Probablemente el caso del contrachapado sea uno de los mejores ejemplos de reconversión de la producción bélica en industria de consumo. Fue la industria de la aviación la encargada de impulsar la mejora de la resistencia y las nuevas posibilidades de conformación. Su alta resistencia y ligereza resultó idónea para los cazas y bombarderos, donde la fuerza y flexibilidad de este material se explotaron al límite. Estos conocimientos fueron inmediatamente trasladados a la industria de fabricación de mobiliario de la mano de arquitectos como Ralph Rapson o Charles y Ray Eames, que habían participado activamente en la fabricación de objetos militares en contrachapado⁹.

La industria aeronáutica, muy presente en California, favoreció la aparición de muchas empresas dedicadas a la fabricación de mobiliario en contrachapado a su alrededor. Por tanto, no es de extrañar la gran presencia de éstas en las páginas de *Arts & Architecture*. Los publicistas de H.G. Knoll, responsable de muchos de los interiores de las *Case Study Houses*, prepararon una serie de anuncios que vinculaban un mobiliario de producción industrial de calidad con la idea de alto diseño, generando imágenes altamente atractivas. Esta relación entre industria y empresa dio lugar a prodigiosos ejercicios de publicidad como el anuncio aparecido en el número de marzo de 1945, donde la composición cedía todo el protagonismo a una hélice de avión, en un claro homenaje al sector al que tanto debía (Fig. 5).

Arquitectura, medios de producción y mercado, al fin, avanzaban en paralelo.

6. LUCKIESH, Mathew, "Designing with fluorescent lighting. Part I: Possibilities and problems in lighting industrial buildings", en *Architectural Record*, diciembre 1945, vol. 98, n. 6, pp. 100-105 y LUCKIESH, Mathew, "Designing with fluorescent lighting. Part II: Supplemental lighting. Drafting rooms. Offices. Lighting levels", en *Architectural Record*, enero 1946, vol. 99, n. 1, pp. 62-67.
7. KELLOGG, Lester S., op. cit., pp. 52-53.
8. FRIEDEL, Robert, "Scarcity and Promise: materials and American Domestic Culture during World War II", en AA.VV., *World War II and the American Dream: How Wartime Building Changed a Nation*, The MIT Press, Cambridge, 1995, pp. 56-73.
9. Recuérdese la tabilla ortopédica en contrachapado moldeado desarrollada para la Marina de los Estados Unidos, COLOMINA, Beatriz, *La Domesticidad en Guerra*, Actar, Barcelona, 2006, p. 29.

Fig. 6. Anuncia: Stran Steel. *Architectural Record*, septiembre de 1945.

Think in terms of
**STRAN
STEEL**

Designed for gracious living... built around a framework of steel

Whether you are planning along ultra-modern or traditional lines, Stran-Steel framing will give you the permanence of steel construction, with new efficiency... flexibility of ideas.

Stran-Steel, with its available studs and joists, brings an entirely new perspective to postwar building... assures permanence, fire-safety, freedom from warp, sag and rot. These qualities — to the home builder, home buyer or investor — are as salable as grace and beauty of design.

Investigate the possibilities of Stran-Steel... shape your building plans around this uniform precision material. Build with Stran-Steel for beauty of design... comfort and convenience... lasting strength.

GREAT LAKES STEEL CORPORATION
Manufacturer of the Famous Quonset Hut for the U. S. Navy
STRAN-STEEL DIVISION • 37th FLOOR PENOBSCOT BUILDING • DETROIT 26, MICHIGAN

UNIT OF NATIONAL STEEL CORPORATION

YOU NAIL TO
STRAN-STEEL

UNA PUBLICIDAD QUE CONSTRUYE ARQUITECTURA

La propia arquitectura también fue un recurso muy utilizado por las empresas anunciantes. En la segunda mitad de la década de los cuarenta, la arquitectura construida que aparecía en los anuncios se reducía, básicamente, a tres tipos. Primero, arquitectura residencial tradicional, tipo *Cape Cod*, de corte neocolonial. Segundo, grandes templos empresariales de inspiración *jeffersoniana* y rascacielos neoyorquinos, edificios construidos durante la década de los años treinta en su mayoría, elegidos por su alto valor representativo. Y tercero, más recientes, edificios de carácter industrial y militar (hangares, astilleros, cabañas Quonset). La práctica ausencia de arquitectura civil contemporánea en la publicidad se debía a que, desde la declaración formal de guerra en 1941, no se había construido en Estados Unidos prácticamente nada que no fuera arquitectura al servicio del ejército.

Esta situación alentó a muchas empresas a “proyectar” modelos para ilustrar sus anuncios. El azul corporativo de Alcoa, la elegante abstracción de Van Keppel-Green, la calidez hogareña de Western Holly o la variedad de ejemplos



42

ARIS & ARCHITECTURE

HORIZONTAL SLIDING STEEL DOORS and WINDOW UNITS

Plans for Aris & Architecture's Case Study House Number 1

call for wide areas of floor-to-ceiling horizontally sliding glass . . . said designer J. R. Davidson, "I merely specified Steelbilt sliding steel windows because they impose almost no limitations in designing the proportions of windows to harmonize with the lines of the building; the simplicity of operation in opening and closing is an asset; and they are manufactured in stock design with 'built-in' track for roller and guides — in short, are delivered as a 'package deal'."

Circle Number 1, designed for the magazine Arts & Architecture by J. R. Davidson, West Los Angeles, owner of the property in North Hollywood



Steelbilt Division of Steelbilt, Inc.

225 N. Ave. 18
Los Angeles 51, California
DASH 4-2387

WHERE LARGE GLASS AREAS ARE DESIRED, THESE DOOR-WINDOW UNITS WILL FULFILL EVERY REQUIREMENT — DOORS SUSPENDED ON BALLBEARING ROLLERS.

Fig. 7. Anuncia: Steelbilt Inc. *Arts & Architecture*, mayo de 1948.

exhibidos por Stran Steel (Fig. 6) construían la campaña de su producto alrededor de una idea que se potenciaba con la elección de un determinado modelo arquitectónico. La publicidad establecía un vínculo de asociación con el artículo anunciado donde marca, imagen, arquitectura y producto iban indisolublemente unidos. Así, los sistemas más novedosos se ligaban a arquitecturas igualmente novedosas, aún por construir, que exageraban los rasgos inherentes a la modernidad para exaltar las virtudes del producto anunciado. Tradicional o tópicamente moderna, la arquitectura se convirtió en una potente herramienta de imagen al servicio de la empresa.

En este sentido, se observa una clara diferencia entre los dos casos estudiados, donde la temática arquitectónica de los anuncios derivaba directamente de la propia línea editorial de la revista en la que aparecían. Mientras *Architectural Record* ofrecía un variado catálogo de edificios a través de su publicidad, en clara armonía con su vocación nacional y generalista, *Arts & Architecture* reflejaba su carácter local californiano y su apuesta por la vivienda unifamiliar moderna con una publicidad basada en el *postwar living* y en el desarrollo del *Case Study House Program*, puesto en marcha en enero de 1945.

En palabras de John D. Entenza, editor de *Arts & Architecture*, “asumimos que el aspecto y forma de la casa de la posguerra es de vital importancia para la gran mayoría de los estadounidenses”, y añadía “la vivienda será concebida dentro del espíritu de nuestro tiempo, utilizando en la medida de lo posible muchas de las técnicas y materiales desarrollados durante la guerra y adecuados a la expresión de la vida del hombre en el mundo moderno”¹⁰. En efecto, la cooperación entre arquitecto y fabricante de productos para la construcción se convirtió en el esqueleto que mantendría en pie toda la experiencia, desde cuestiones de diseño, hasta cuestiones de estricta viabilidad económica.

Por tanto, la publicidad en *Arts & Architecture* estaba muy condicionada por el programa, de tal manera que arquitectura y marca estaban imbricadas en una relación que dio lugar a que “las casas se convirtieran en el pretexto y el principal soporte para numerosos anuncios en la revista. Mediatizadas antes de ser construidas o incluso diseñadas, eran herramientas e instrumentos de una visión idílica de la vivienda”¹¹. El uso de ejemplos del programa en los anuncios (en estos primeros años, planos, perspectivas dibujadas o maquetas) fue una constante a lo largo de los veintiún años de vida del experimento (Fig. 7).

Los fabricantes exploraban los límites de sus propios productos a la vez que proponían una publicidad que brindara nuevas posibilidades para la arquitectura del sur de California. La disolución del límite entre interior y exterior propuesta en estas viviendas era el tema preferido de los fabricantes de vidrio, que acompañaban eslóganes como “Muros transparentes” o “La amplitud del exterior” con espacios domésticos en los que las superficies acristaladas eran cada vez más grandes, hasta llegar a dimensiones de suelo a techo. Esta idea era reforzada por los fabricantes de carpinterías, que ofrecían soluciones cada vez más ligeras, hasta llegar a su práctica desaparición, así como por los fabricantes de aire acondicionado, que aportaban viabilidad térmica en el cálido clima californiano. Por su parte, los materiales prefabricados y el acero estructural encontraron su lugar haciendo hincapié en la agilidad y rapidez a la hora de levantar estas viviendas (los Eames afirmaban que el armazón estructural de la CSH#8 fue levantado por cinco hombres en sólo dieciséis horas¹²), mientras que la elegancia y sobriedad del desenfado californiano eran el argumento de las empresas de mobiliario y diseño de interiores.

El papel de la empresa nunca había tenido tanta importancia en la creación de un objeto arquitectónico y sus espacios como tenía en el *Case Study House Program*. La publicidad, al servicio de la arquitectura y sin dejar de cumplir su cometido, se elevaba a la categoría de arte.

10. ENTENZA, John D., “The Case Study House Program”, en *Arts & Architecture*, enero 1945, vol. 62, p. 39.

11. BUISSON, Ethel y BILLARD, Thomas, “The Presence of the Case Study Houses”, *Birkhäuser*, Basel, 2004, p. 225.

12. EAMES, Charles, “Life in a Chinese Kite: Standard Industrial Products Assembled in a Spacious Wonderland”, en *Architectural Forum*, septiembre 1950, vol. 93, n. 3, p. 94.

LO VERNACULAR, LO NACIONAL Y LO INTERNACIONAL. ALFREDO BAESCHLIN (1883-1964) Y LAS REVISTAS TÉCNICAS

Juan Antonio García Esparza

Entre la arquitectura del ámbito rural y la arquitectura urbana de principios del siglo XX, fueron objeto de reflexión las diversas formas de representación arquitectónica que influirían en el devenir de la arquitectura popular española. En aquel complejo panorama social, se situaría la problemática sobre la valorización de *lo vernáculo* cuya primera representación arquitectónica sería referida por la visión de los arquitectos y pedagogos de la Institución Libre de Enseñanza que entendieron la arquitectura tradicional bajo el influjo indirecto de la cultura *Heimatschutzes*.

De la tremenda polémica entre *lo vernacular*, *lo nacional* y *lo internacional* se hicieron eco numerosas revistas durante las primeras décadas del nuevo siglo en las que comenzaron a decantarse las alternativas más sólidas del racionalismo funcionalista. Entre los que abogaron por el valor cultural y la preservación como tal de la arquitectura vernacular, y los entusiastas de una modernidad basada en reinterpretar aspectos folcloristas de esta arquitectura con miras a ‘nacionalizarla’, cabe considerar la prolija aportación que realizó el arquitecto suizo Alfredo Baeschlin a través de una perspectiva un tanto peculiar y algo estrábica.

LOS INICIOS

Alfred Hermann Bäschlin Oettinger, nacido el 24 de abril de 1883 en la población suiza de Schaffhausen, próxima a la frontera con Alemania, desarrolló sus estudios superiores en la Universidad de Arquitectura de Zurich y antes de acabarlos estudió sus últimos años en Alemania¹, probablemente en la Universidad de Stuttgart, desde la que, llevado por las corrientes intelectuales cercanas a los ideales *Heimatschutzes*, se dispuso a indagar la región tomando notas y apuntes gráficos de motivos paisajísticos y entornos rurales cercanos (Fig. 1).

A su vuelta, tras finalizar los estudios de arquitectura, fue nombrado profesor de las Escuelas de Artes y Oficios del cantón de Berna y más tarde redactor, junto a Casimir Hermann Baer, de la revista de la Bund Schweiz Architekten, *Die Schweizerische Baukunst*. Cuando el doctor Baer dejó la dirección de la revista para dirigir *Moderne Bauformen* en Stuttgart, Baeschlin fue nombrado su sucesor, desde 1906 hasta 1912. En estos años, Alfredo publicó treinta y tres artículos² orientados a definir aquella ‘Nueva tradición’ moderna y nacional. Artículos que invitaban a la reflexión de la mano de algunos arquitectos como Hans Bernoulli quien recapacitaba sobre la integración



Fig. 1. Fotografía de Alfredo Baeschlin. Sin datar.

1. BAESCHLIN, Alfredo, *La arquitectura del caserío vasco*, Canosa, Barcelona, 1930.

2. GARCÍA ESPARZA, Juan Antonio, *El descubrimiento cultural de la arquitectura popular en España. Alfredo Baeschlin (1883-1964) y el influjo centroeuropeo*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 2011, p. 167.

Fig. 2.1. Portada de la revista suiza *Schweizerische Baukunst* de 1911.

Fig. 2.2. Portada de la revista alemana *Moderne Bauformen* de 1912 donde se puede leer: Herausgeber: Dr. C.H. Baer.



de los sistemas constructivos y materiales del entorno en la construcción contemporánea de Alemania.

Una de las primeras casas que apuntaba esta nueva tendencia fue la llamada 'Le Jurassienne', construida en el Mont-Soleil en 1906 por los arquitectos Wild y Baeschlin. El edificio era testimonio de los objetivos de la arquitectura de expresión regionalista en la Jura bernesa en Suiza. La prensa se hizo eco ya poco después de su construcción, de hecho, en el año 1906, se publicó un artículo sobre la casa en la revista *Schweizerische Bauzeitung (SBZ)*, y un año más tarde, en la revista *Heimatschutz* incluyendo una descripción, una foto y dos planos. El arquitecto A. M. Lambert habló en términos muy positivos en su serie de artículos sobre la arquitectura contemporánea suiza³ (Figs. 2.1 y 2.2).

ALFREDO BAESCHLIN EN ESPAÑA

Alfredo Baeschlin vino a establecerse, según Medina Warmburg⁴, alrededor de 1918⁵. Llegó a Barcelona proveniente de París donde se dedicó a la construcción de viviendas en el extrarradio durante el periodo de la Gran Guerra como acabaría haciendo en Barcelona por cuenta propia⁶ y seguramente tras entrar a trabajar en el gabinete del arquitecto Josep Puig i Cadafalch⁷.

Poco se sabe de los motivos reales de su venida a España pero, a pesar de que se sostiene la teoría de que Alfredo Baeschlin se estableció en el País Vasco tras la construcción de las escuelas suizas de Barcelona en 1924, se dice que el Palacio de Ajuria Enea fue construido por el arquitecto suizo en 1920 a instancias del industrial vitoriano Serafín Ajuria. A su llegada al País Vasco, Baeschlin emprendió una labor de crítico estético y técnico al uso frente al paisaje y las construcciones tradicionales con una serie de aportaciones al diario bilbaíno *La Tarde* entre los años 1927 y 1928.

El arquitecto abordó el análisis de la construcción vernacular desde la vertiente etnográfica mediante una cuidada narración donde los aspectos geográficos y sociológicos de la arquitectura del lugar constituían las señas de identidad de la *Heimat* vasca. El arquitecto supo otorgar un cuidado enfoque técnico mediante el cual orientar al lector común hacia la preservación de

3. CRETA-STÜRZEL, Elisabeth. *Heimatstil Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*, Vols. I-II, Huber Verlag, Frauenfeld, 2005, p. 50.

4. MEDINA WARMBURG, Joaquín, "La fábrica, la casa, el palacio: Franz Rank y Alfredo Baeschlin, dos *Heimatschützer* en España", en AA.VV., *Actas del congreso internacional Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, E TSAUN, Pamplona, 2002, pp. 133-138.

5. Según una notificación de la embajada del 4 de diciembre de 1939, Alfredo Baeschlin entró en España el 9 de enero de 1917.

6. En la exposición anexa al Primer Congreso Nacional de Higiene y Saneamiento de la Habitación, el jurado, en su Sección Científica, otorgó una medalla de plata al arquitecto Alfredo Baeschlin. En: AA.VV. *Congreso Nacional de Higiene, La Vanguardia*, 1922, 22 de noviembre, p. 5.

7. En una de sus cartas familiares de la última etapa, Alfredo relata que a su llegada a España tenía varios oficios, entre los cuales se encontraba el dedicado al estudio del arquitecto Puig i Cadafalch por un tiempo estimado de un par de horas diarias.

ciertos rasgos nostálgicos ligados a la arquitectura tradicional y por los cuales entender el valor cultural del objeto y no su exaltación pintoresca.

Comprendía y compartía el arraigo hacia la arquitectura vernacular vasca pero también entendía necesarios los procesos de transformación a los que esta construcción se enfrentaba. Su reflexión casi antropológica sobre *La arquitectura del Caserío Vasco* fue recopilada en un libro y publicada en 1930. Revistas como la *SBZ* se hicieron eco de su edición en una pequeña reseña y algo más tarde, en la misma revista, Baeschlin publicaría un artículo extenso sobre la construcción vernacular vasca con numerosas fotografías sobre distintos caseríos⁸.

A finales del año 1928, el 9 de noviembre, Baeschlin abandonó el País Vasco y comenzó, para el mismo periódico bilbaíno, ‘su diario de circunnavegación peninsular’⁹. El diario gijonés *El Comercio* hablaría de “un suizo que quiere hartarse de litoral”. Un viaje de dos meses que llevaría a la familia Baeschlin de regreso a Barcelona tras dar la vuelta a España en un barco de cabotaje¹⁰.

LAS REVISTAS TÉCNICAS

A su regreso a la ciudad condal Alfredo Baeschlin comenzaría a publicar algunos artículos sobre la tipología constructiva palaciega del norte de España para la revista *Deutsche Bauzeitung*. Uno versaría sobre Marquina, en el País Vasco, y otro sobre Santander. Con motivo de la Exposición Internacional de Arquitectura de Barcelona¹¹, ese mismo año, escribió para la revista *Deutsche Bauzeitung* dos artículos más sobre Barcelona, publicando a su vez una pequeña reseña para la revista *Schweizerische Bauzeitung*¹² y otro sobre la exposición internacional también en la revista suiza donde reflejaría una laudada crítica hacia el Pueblo Español de Folguera, Raventós, Nogués y Utrillo.

“El gran acierto ha sido, sin duda alguna, el Pueblo Español, y sin vacilar he de felicitar efusivamente a los arquitectos encargados de su realización. Idea nueva no es. En Ginebra, en 1896, se hizo el famoso *Village Suisse*; en la idea inicial análogo al Pueblo Español. (...) Pero el Pueblo Español está compuesto de infinidad de estilos, y tiene sabor español. Es un pueblo soñado por un artista que ha recorrido toda España, una especie de síntesis”¹³.

De forma paralela, Baeschlin publicó en el año 1929 el artículo “De la casa moderna” en la revista *Urbanización y Edificaciones*, en el que habló sobre el ensanche de Barcelona y sobre las nuevas miras de aquellos jóvenes que llevaron a cabo la exposición de *Les Galeries Dalmau*. Fue para Baeschlin una sorpresa muy agradable la noticia de que un grupo de jóvenes arquitectos de ideas avanzadas presentara al concurso del ayuntamiento de Barcelona el proyecto de un grupo grandioso de casas para alquilar. Para el concurso, Josep Lluís Sert (1902-1983) proyectó su primera casa de apartamentos de la calle Roselló de Barcelona “concebido en el espíritu moderno, teniendo en cuenta las necesidades de una familia modesta pero con buen gusto, bien distribuido y accesible a todas las clases”¹⁴.

A mediados del año 29 Alfredo continuaba en la ciudad condal desde donde elaboraba y enviaba sus trabajos técnicos. Al parecer, se encontraba ultimando los detalles de lo que sería su segundo libro, sobre las *Casas de campo*

8. BAESCHLIN, Alfredo, “La arquitectura del caserío vasco”, *Schweizerische Bauzeitung*, 1930, n. 12, 164. “Vom baskischen Bauernhaus”, *Schweizerische Bauzeitung*, 1930, n. 22, pp. 304-305.

9. BAESCHLIN, Alfredo, “Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. A bordo del ‘Artiba-Mendi’”, *La Tarde*, 1928, n. 4721, 13 de noviembre, p. 1.

10. GARCÍA-ESPARZA, Juan Antonio, *El descubrimiento cultural de la arquitectura popular en España. Alfredo Baeschlin (1883-1964) y el influjo centroeuropo*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 2011, p. 221.

11. Alfredo Baeschlin aparece en los archivos del periódico *La Vanguardia* en calidad de periodista de la revista *Deutsche Bauzeitung* de Berlín, como visitante de la Casa de la Prensa de la Exposición Internacional de Barcelona. En: AA.VV., *Periodistas que han visitado la casa de la prensa, La Vanguardia*, 1929, 20 de diciembre, p. 8.

12. BAESCHLIN, Alfredo, “Ein baskisches patrizierhaus aus dem 17 Jahrhundert”, *Deutsche Bauzeitung*, 1929, n. 60, pp. 521-524. “Ein Vornehmes montañésisches patrizierhaus ende des XVII Jahrhunderts”, *Deutsche Bauzeitung*, 1929, n. 102-103, pp. 862-864. “Barcelona und seine Weltausstellung (II)”, *Deutsche Bauzeitung*, 1929, n. 57, pp. 497-504. “Weltausstellung Barcelona”, *Schweizerische Bauzeitung*, 1929, n. 17, pp. 252-254. “Barcelona und seine Weltausstellung (II)”, *Deutsche Bauzeitung*, 1929, n. 77, pp. 657-662. “Barcelona, die Stadt des Lichtes” *Schweizerische Bauzeitung*, 1929, n. 20, pp. 521-524.

13. BAESCHLIN, Alfredo, “Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Tarragona”, *La Tarde*, 1928, 27 de diciembre, n. 4758, p. 1.

14. BAESCHLIN, Alfredo, “De la casa moderna”, *Urbanización y Edificaciones*, 1929, n. 26, pp. 497-504.

Fig. 3. Proyecto de Alfredo Baeschlin para una casa de campo siguiendo la corriente regionalista internacional según modelos franceses. Sin datar.



españolas, donde la arquitectura vernácula quedó al servicio de las nuevas exigencias sociales por medio de un discurso que retomó el regionalismo caduco practicado veinticinco años atrás en Suiza. El propio autor lo trajo al frente a colación de un debate arquitectónico inconcluso afectado por la sombra de Rucabado o por lo que el propio arquitecto apercibió en Sevilla durante su viaje alrededor de España, un estilo nacional que miró hacia la modernidad mediante una interpretación estilística de la tradición (Fig. 3).

Para Baeschlin el retorno a este *Heimatstil* probablemente implicará la expresión insobornable de la conciencia histórica de aquella época en un país obviamente atrasado en el debate arquitectónico centroeuropeo. Ya que, según la lectura del modelo del Mont-Soleil, para Baeschlin, el regionalismo, surgiendo tantos años atrás, consistía en hacer una arquitectura sencilla y modesta, a veces incluso ingenua, guiada por los principios de la razón, “bien adaptada al paisaje” en el correcto uso de los materiales, alérgica a todo falseamiento y espontáneamente funcional, más que funcionalista.

De la publicación se extraerían unos cuantos edificios para ser divulgados en una revista técnica en la que, según explican sus redactores:

“Nosotros para coadyuvar al señor Baeschlin en el embellecimiento y mejora de la casa rural, conservando el carácter propio de las distintas regiones, hemos solicitado y obtenido el permiso de la casa editora para reproducir cuatro proyectos de *Casas de campo*”. El primer artículo de la serie fue el referente a ‘La Barraca’: “la vega valenciana tiene en sus barracas un tipo de arquitectura popular originalísimo, que bien merece un detenido examen y el cual se presta para componer con sus elementos más característicos una casa de campo moderna, y aunque a primera vista no lo parezca, bien española”¹⁵.

Del segundo de sus avances ‘Los Manueles’, y en advertencia a las nuevas tendencias modernas que comenzaban a gestarse, Alfredo advertía: “quien construya al sur de España sin inspirarse en el cortijo cometerá un grave error,

15 BAESCHLIN, Alfredo, “Casas de campo españolas: la Barraca”, *Agricultura*, 1930, n. 18, p. 364. “Casas de campo españolas: los Manueles”, *Agricultura*, 1930, n. 19, p. 438. “Una granja moderna”, *Agricultura*, 1930, n. 20, p. 505. “Casas de campo españolas: la Masía”, *Agricultura*, 1930, n. 22, p. 672. “Casas de campo españolas: Bista Ederra”, *Agricultura*, 1931, n. 26, pp. 30-31.

que pagarán los moradores de una casa proyectada en pugna con las exigencias del clima”. Una tercera aportación, aunque no sería extraída de entre sus *Casas de campo*, presentaba el estudio de una granja de la población de Abadiano en Vizcaya, de las que en Suiza se denominarían normales, “destinadas a la industria lechera, venta de leche pasteurizada y embotellada, fabricación de quesitos ‘Gervais’ y de mantequilla”. Respecto de las instalaciones, dio todo tipo de indicaciones, tanto de maquinaria, medios y espacios para mantener el ganado sano: “¡Cuántas veces he compadecido a las pobres vacas suizas idas a parar a un establo oscuro e infecto de un pobre caserío vasco!”.

La cuarta aportación a la revista, la tercera de sus *Casas de campo españolas*, estaba referida a ‘La Masía’, de la que decía recordarle a la vivienda de las regiones vascas como una variante más del estilo de casa centroeuropea, la cual podía adaptarse perfectamente a la vida moderna según el proyecto que se disponía a presentar. Con su última aportación, ‘Bista Eterra’, propuso la adaptación de un caserío vasco “sin novaciones ni añadiduras”. Con este artículo finalizaba la interesante aportación con la que el autor pretendía “indicar el camino a seguir, haciendo ver las múltiples soluciones bellas que admiten, bien adaptadas, las diversas formas populares de España”.

En una pequeña biografía enviada por el archivo municipal de Schaffhausen referida al 80 aniversario del nacimiento de Alfredo, éste aseguraba haber escrito para alguna revista de Argentina, y al respecto, entre una de las cartas del archivo familiar, se encontraba una que le escribió Martín Noel (1988-1963) donde mencionaba el envío de algunas fotografías de su taller de Buenos Aires y de su casa junto con algunas del pabellón de la Exposición de Sevilla con las que probablemente elaboró el hipotético artículo en torno al año 30.

En 1931, Alfredo continuó su aportación a las revistas técnicas con una más que modesta participación, una única como presentador de la obra de Gómez Davó en el extranjero a través de la revista *Deutsche Bauzeitung*, con el título, “Landhaus Los Olivos bei Valencia, Spanien”, una obra que dimanaba regionalismo nacional con influencias decorativas neobarrocas en portaldas y rejeras¹⁶. Aquel año de parca difusión de sus inquietudes, Alfredo debió dedicarse plenamente a su labor profesional compaginada con su incansable faceta de relaciones públicas.

Su carácter extrovertido llegó a relacionarle con algunos ministros del gobierno de la república a quienes solicitó la documentación necesaria para informar, como corresponsal en España de la revista *Deutsche Bauzeitung*, sobre el proyecto y las obras que se estaban ejecutando en la Ciudad Universitaria de Madrid. Pero, a pesar de la insistencia del suizo, parece ser que no encontró facilidades para informar sobre la obra y el artículo finalmente no se vio publicado.

En el verano de 1930 Casto Fernández Shaw (1896-1978) lanzó la revista *Cortijos y Rascacielos* que pretendía:

“abarcar desde la arquitectura rural española de mancha blanca y horizontal hasta la verticalidad ennegrecida de la colmena de trabajo (...). Como en la pareja manchega inmortal, lo práctico y lo idealista irán estrechamente unidos, buscando en los diferentes aspectos de la arquitectura su expresión más perfecta”.

16. BAESCHLIN, Alfredo, “Landhaus Los Olivos bei Valencia, Spanien”, *Deutsche Bauzeitung*, 1931, n. 91-92, pp. 562-563.



Fig. 4. Proyecto de dos casas para artistas en Hendaya, Francia, Alfredo Baeschlin. Archivo familiar. Publicado en *Cortijos y Rascacielos* (1932), 17.

Dentro de la revista de Fernández Shaw, Alfredo Baeschlin afirmó que Gómez Davó había logrado hermanar “las modernas exigencias de la vida de sociedad con las comodidades propias de una casa de campo”. Comentaba del conjunto ‘Atalaya’ prescindir del cursilismo propio de tendencias de años atrás, sin desembocar en las estridencias efímeras de la arquitectura ultramoderna. La colaboración entre ambos arquitectos fue fecunda, entre los dibujos que figuran en el archivo de Antonio Gómez, queda patente la inconfundible perspectiva y el insigne lápiz del arquitecto suizo en proyectos como el Grupo escolar de Chirivella de 1936.

En el mismo número de la revista se publicó otro artículo a propósito de una vivienda en La muntanyeta de Torrent de los arquitectos Gómez Davó y Alfredo Baeschlin. La revista, durante todo su periodo de vigencia, relataría incansable numerosas experiencias en torno a sus ‘cortijos’, de los que publicó múltiples ensayos de adaptación de la tradición a la modernidad en un sinfín de casas de campo y con autores como García Mercadal, Blanco Soler, Muguruza o el propio Fernández Shaw.

La mirada un tanto estrábica de Baeschlin hace entender el artículo presentado bajo el nombre de “Le Repaire de Hendaya” para *Cortijos y Rascacielos* como “una solución nueva y acertada de un programa bastante original. Expresión modernísima de la cual el autor de *Casas de campo españolas* demuestra su dominio de la línea y de planteos”. En este sentido, el editor llamaba la atención sobre una propuesta que no provenía ni se adapta a la tradición local, el autor se impregnó de las corrientes contemporáneas internacionales dejando a un lado aquello que promulgó años atrás. Quizás por unos promotores exigentes, o simplemente por la reacción a una mala crítica del libro de *Casas de campo*, o por qué no, una referencia demasiado influenciada por el pabellón de Mies en Barcelona que él mismo ilustró y narró para *Deutsche Bauzeitung* (Fig. 4).

Mientras tanto, en el mismo número de *Cortijos y Rascacielos*, la otra visual del arquitecto suizo le llevó a publicar una reflexión sobre la arquitectura excavada, en alusión a las cuevas de Benimamet, Paterna y Godella, cerca de Valencia, “una tipología de vivienda interesantísima del litoral mediterráneo reunidas en auténticas barriadas trogloditas”¹⁷.

De todas las revistas de la época no adscritas a instituciones corporativas o a grupos de vanguardia, probablemente la de mayor éxito fue *Viviendas, revista del hogar*. Lujosa revista de arquitectura y decoración en la que Baeschlin publicó su casa entre medianeras de Godella y la obra de Rocafort de Antonio Gómez Davó, ya presentada en otros medios y comentada posteriormente como parte de un artículo sobre casas modernas para la revista *Das Ideale Heim*¹⁸.

La única obra publicada por Baeschlin en el año 1933 fue, para la mencionada publicación *Viviendas*, un artículo sobre el proyecto de Godella que se encontraba construyendo en aquel preciso momento. Patricia Molins¹⁹ hizo un extenso reportaje sobre la casa que Baeschlin construyó mediante su particular reinterpretación contemporánea de la tradicional casa patio mediterránea. La vivienda del arquitecto suizo quedaría radicada dentro de un trazado urbanístico predefinido entre medianeras, siguiendo el modelo residencial de asentamiento lineal para familias acomodadas.

Así, el proyecto de su propia casa de Godella le sirvió para investigar las posibilidades del tipo tradicional de casa patio y reivindicar su actualidad. El proyecto mostró un conocimiento de las cuestiones formales ligadas al movimiento moderno sin abandonar la sapiencia constructiva local, la tradición y la economía de medios, en sintonía con lo reivindicado por los arquitectos centroeuropeos y las revistas de arquitectura contemporánea.

En el año 1933, al hilo de las publicaciones técnicas, Fernández Shaw agradecería a su colega Baeschlin el envío del artículo referente a una obra del compañero Gómez Davó; “como siempre lo acojo con el mayor cariño para darle publicidad en alguno de los números próximos”. Pero no fue hasta el año siguiente cuando se publicase algún artículo referente a Davó con el texto sobre el edificio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Por aquel entonces, parecía que la revista tenía gran afluencia de artículos interesados en ver la luz, y por eso, Casto Fernández Shaw confesaba a su colega suizo tener en mente dar un nuevo formato:

“Tengo en estudio darle a la revista un mayor tamaño, y publicarla cada dos meses, como paso obligado para llegar a hacerla mensual; para ello espero seguir contando con la colaboración de ustedes que tanto se han interesado por la buena marcha de la revista. También les agradecería, si esto no les causa molestia, el que me enviaran una lista de aquellas casas de Valencia a las que pudiera dirigirme en demanda de publicidad, ya que dada la difusión actual de *Cortijos y Rascacielos*, con una tirada de 3.000 ejemplares, no sería perdido para ellos y a mí me ayudarían a seguir dando vida a esta publicación en la que he puesto todos mis entusiasmos”²⁰.

La gran mayoría de las publicaciones españolas estaban localizadas en Madrid, donde tenía su sede editorial Edarba. A través de ella se publicaría la revista *Nuevas formas de arquitectura contemporánea en España*, revista del GATEPAC. Los proyectos publicados en *Nuevas formas* se podían

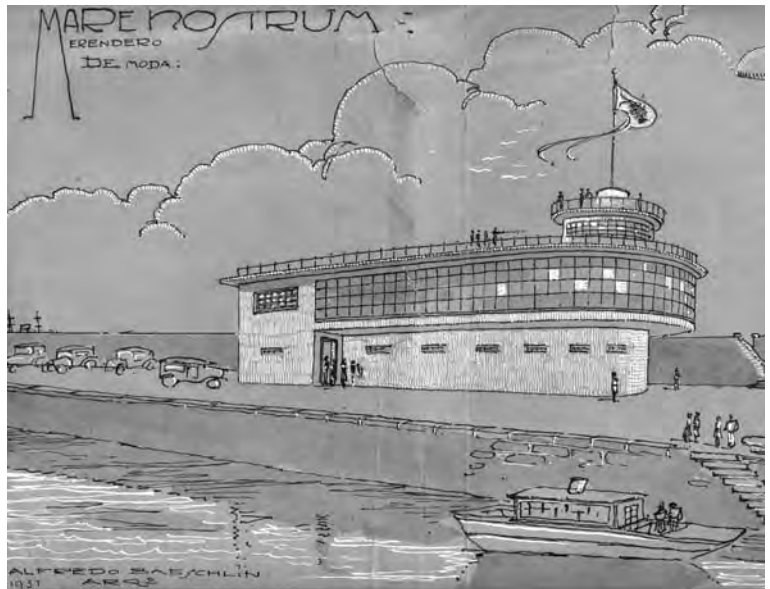
17. BAESCHLIN, Alfredo, “La casa ‘Atalaya’, proyecto de hotelito en Rocafort” *Cortijos y Rascacielos*, 1932, pp. 25-26. “Proyecto de finca la Muntanyeta en el Vedat de Torrent” *Cortijos y Rascacielos*, 1932, pp. 23-24. “Le Repaire de Hendaya”, *Cortijos y Rascacielos*, 1932, 17. “Las barriadas de cuevas” *Cortijos y Rascacielos*, 1932, pp. 2-3. “Arquitectura popular” *Cortijos y Rascacielos* (1932), pp. 2-3. “Edificio Monte de Piedad, Valencia”, *Cortijos y Rascacielos*, 1934, pp. 27-32.

18. BAESCHLIN, Alfredo, “Ein modernes Landhaus in Spanien. Architekt Gómez Davó, Valencia”, *Das Ideale Heim*, 1933, n. 4, pp. 10-14. “Una casita entre medianeras en Godella. Arquitecto Alfredo Baeschlin, Valencia”, *Viviendas*, 1933, n. 7, pp. 12-13.

19. MOLINS, Patricia, “Interiores modernos: la caja y el caparazón”. En AA.VV., *La ciudad moderna, arquitectura racionalista en Valencia*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1998, pp. 71-77.

20. Carta del 20 de junio de 1933, Casto Fernández a Alfredo. E. mecanografiada. AB.

Fig. 5. Perspectiva del proyecto de 'Mare Nostrum: merendero de moda' para el puerto de Valencia, 1931, Alfredo Baeschlin.



localizar en diferentes lugares de la geografía española, aunque cuatro de ellos procedieron de Valencia de donde era corresponsal Javier Goerlich²¹. La divulgación de la revista tenía gran repercusión en el extranjero, por lo tanto, el afán de ésta radicaba en publicar documentos desconocidos o no publicados todavía en ninguna revista extranjera. Por este motivo, fue rechazada²² una primera propuesta de Baeschlin acerca de algún trabajo referente a las *Casas de campo*.

Sin embargo, una segunda propuesta resultó ser de gran interés para la editorial, un trabajo presentado sobre las nuevas escuelas de Moncada que seguían las líneas de la moda paquebote, un art déco aerodinámico al que ya recurrió en el año 1931 cuando proyectó un edificio público cercano al puerto, 'Mare Nostrum: merendero de moda', siguiendo la idea, o quizás como parte, del posterior proyecto para el Club Náutico de Valencia de Javier Goerlich y Alfonso Fungairiño (Fig. 5). Los editores manifestaron al autor que, tan pronto como estuvieran finalizadas las obras de las escuelas, lo pusiera en conocimiento para disponer el espacio necesario en la revista: "por lo que se refiere a las fotografías de dicha obra, desde luego es conveniente que sean verdaderamente fotos buenas y para ello, estamos dispuestos a satisfacerle el importe de éstas a fin de que podamos disponer de aquellas que sean realmente interesantes".

El mismo proyecto presentado para la revista *Viviendas*, sería presentado y publicado, un año más tarde, no en una revista de primera línea como la *Deutsche Bauzeitung*, de la que años atrás se declaraba corresponsal en España, sino que escogió una de menor repercusión, la revista *Der Baumeister*. Antes de finalizar el año, Alfredo ya disponía el ejemplar definitivo de su última publicación sobre arquitectura popular²³. Éste tendría una amplia reseña en el Boletín del Colegio de Arquitectos de Valencia donde Pecourt Betés agradeció la dádiva de un ejemplar de *Ibiza, serie I*²⁴.

21. MARTÍNEZ, Javier, "Nuevas Formas de actividad contemporánea", *DC: Revista de Crítica Arquitectónica*, 2005, nn. 13-14, pp. 92-101.

22. Carta del 28 de junio de 1934, Editorial Edarba a Alfredo. E. mecanografiada. AB.

23. El periódico de la ciudad condal *La Vanguardia*, se hizo eco de la publicación que "evoca en nosotros un espectáculo que coincide con las sugerencias de antaño", con una amplia crónica y una laudada reflexión sobre la valía del contenido del trabajo publicado. En: BASEGODA, Buenaventura, "Ibiza, típica ciudad", *La Vanguardia*, 1935, 22 de marzo, pp. 5-6.

24. Carta del 25 de noviembre de 1934, Pecourt Betés a Alfredo. E. mecanografiada. AB.

Terminaría el año publicando una vez más el artículo sobre la casa de Godella, para la revista suiza *Das Ideale Heim*, en este caso bajo el nombre de "La casa de un arquitecto suizo en España"²⁵. Finalmente, como última aportación a la revista *Cortijos y Rascacielos*, publicó una pequeña referencia sobre la casa tradicional ibicenca.

Para concluir con los medios de información más importantes de la época, debemos nombrar la revista *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, órgano del GATCPAC donde consta la reproducción de un detalle constructivo de Baeschlin, un apunte técnico tomado de su monografía sobre la arquitectura popular ibicenca²⁶.

REVISTAS NO ESPECIALIZADAS

En Valencia, Alfredo Baeschlin publicó sus reflexiones, al igual que hiciera en el País Vasco, en el diario *El Camí*²⁷. A partir del año 1935 sus publicaciones abandonaron la reflexión arquitectónica desarrollada hasta la fecha en las revistas técnicas para desarrollar una reflexión cultural intelectual y artística junto a los miembros de la agrupación *Acció d'Art* con quienes se dedicó al excursionismo como base de conocimiento de la arquitectura popular de numerosas comarcas del interior del País Valenciano.

En "Un poco de arquitectura popular", aportación a la revista *Nueva Cultura*²⁸, el arquitecto suizo realizó un análisis de las diversas tipologías de arquitectura popular del País Valenciano. Recurrió al mismo plano en planta de una cueva de Benimamet ya publicado en *Cortijos y Rascacielos* y otro apunte que guardaba enorme relación con una fotografía de Juan Renau para *Valencia Atracción*, donde quedaban retratadas las chimeneas y respiraderos de las viviendas excavadas.

El arquitecto también colaboró con la revista *Valencia Atracción*, su aportación se centró en el fomento del turismo narrando las visitas que realizó a algunos de sus amigos, pintores y artistas, afincados en la costa de Alicante, Altea, Javea y Denia, como el suizo A. M. Lambert del que publicó una acuarela de Javea en el año 50 para la revista *Schweizerische Bauzeitung*. Otros recorridos le llevarían al interior de Alicante, el Valle de la Gallinera, las poblaciones de Chiva y Buñol en el interior de Valencia, la costa de Castalla y sus cercanías, Miramar, Guardamar y Daimuz, o el interior de Castellón²⁹ (Fig. 6).

El año 1935 lo emplearía casi exclusivamente a publicar para otra revista no situada en el ámbito técnico de las anteriores, aunque sí albergaba artículos sobre arquitectura. La editorial El Hogar y la Moda, S.A.³⁰ era la encargada de divulgar la revista *Algo* a la cual Alfredo comenzó enviando un par de artículos, uno sobre el "Caserío vasco" y otro sobre "Arquitectura rural ibicenca" por los que cobró cien pesetas, correspondientes a los derechos de publicación. Un tercer trabajo sobre torres vigía fue reclamado por Alfredo a la editorial para ser publicado, pero ésta debió no recibirlo. Unos meses más tarde, envió dos artículos más "Una iglesia románica del siglo XII" y "Los hórreos agregados a la vivienda rural", de los que también cobraría la misma cantidad por los derechos.



Fig. 6. Boceto de una masía en la población "entre Salsadella y Cuevas", Castellón, sin datar y sin ubicar. Alfredo Baeschlin.

25. BAESCHLIN, Alfredo, "Zwei 'Patio' Reihenhäuser für sehr tiefe Grundstücke, Godella, Spanien", *Der Baumeister*, 1934, n. 12, pp. 430-431. "Das Heim eines Schweizer Architekten in Spanien", *Das Ideale Heim*, 1935, n. 6, pp. 205-207.
26. BAESCHLIN, Alfredo, "Proyecto de Alquería Ibicenca", *Cortijos y Rascacielos*, 1935, n. 18, p. 15. "Das Bauernhaus auf der Insel Ibiza", *Schweizerische Bauzeitung*, 1950, n. 7, pp. 826-87.
27. GARCÍA ESPARZA, Juan Antonio, Un suís en *El Camí Caramella*, 2009, n. 21, pp. 79-84.
28. Documento sin datar, aunque se estima del año 1936. Consultado en la Biblioteca de San Miguel de los Reyes de Valencia, fondo Carreres.
29. BAESCHLIN, Alfredo, "Eslida", *Valencia Atracción*, 1935, pp. 8-9. "Por el Valle de la Gallinera", *Valencia Atracción*, 1935, pp. 52-53. "Hacia Requena", *Valencia Atracción*, 1935, p. 123. "Tres pueblos y una playa", *Valencia Atracción*, 1936, pp. 42-43. "Villavieja, pueblo policromo", *Valencia Atracción*, 1936, pp. 110-111.
30. Existió una correspondencia fluida entre los editores de la revista *Algo* y el arquitecto suizo durante el primer semestre del año 1935.

Alfredo Baeschlin, debido a la imposibilidad de ejercer como arquitecto colegiado en el ámbito español, recurrió, durante la práctica totalidad de su etapa en España, a complementar su ejercicio profesional con incesantes publicaciones. Tras un año en el que las publicaciones pasaron a ser repetitivas y en revistas no consideradas 'de primera línea', éste quizás empezaría a ver agotados sus recursos publicitarios, por ello, se ofreció para trabajar como traductor para la editorial El Hogar y la Moda.

A pesar de la negativa, Alfredo continuó publicando para la revista artículos poco novedosos como "Las cuevas del reino de Valencia" o "Pazos gallegos". Un penúltimo sobre "Enseres y útiles de pastoreo del País Vasco", y finalmente otro sobre "Alquerías valencianas". Alfredo Baeschlin, a partir del año 1936, se trasladó junto a su familia a una alquería de Borboto. Ante el comienzo de la Guerra Civil, vio imposibilitado su trabajo como arquitecto, etnógrafo y dibujante, por lo que comenzó a trabajar como secretario para un comité republicano en la mencionada pedanía de Valencia.

MOSTRAR E INSTRUIR. PLANTEAMIENTOS SOBRE EL ESPACIO EXPOSITIVO EN LA REVISTA *DE 8 EN OPBOUW*

Rafael García

La publicación *De 8 en Opbouw* (8+O), editada entre 1932 y 1943 y vehículo de expresión de la *Nieuwe Bouwen* neerlandesa, fue una de las revistas de más larga vida entre las representantes del Movimiento Moderno de entreguerras. Su nombre fue la suma directa de los de las asociaciones que la crearon: *De 8* de Ámsterdam y *Opbouw* de Rotterdam. Destacó en ella, además de su empeño en difundir los postulados de la *Nieuwe Zakelijkheid*, el hecho de que fuera una revista centrada en el ámbito prácticamente exclusivo de la arquitectura. Con ello se diferenció netamente del carácter más artístico y de vanguardia de sus precursoras, como *De Stijl* o *i10*. No obstante, y complementariamente a ese predominio de lo arquitectónico, en sus páginas fueron apareciendo también otra serie de líneas temáticas relacionadas, menos difundidas posteriormente, y entre las cuales queremos destacar aquí la atención prestada al mundo de los espacios expositivos y stands modelo.

REFERENCIAS PREVIAS

Conviene apuntar, no obstante, que en cuanto a propuestas expositivas de carácter progresista, dentro de Holanda existió una rica tradición de ejemplos previos en los que diseñadores y artistas de vanguardia se empeñaron también en el diseño de espacios de exposición y trabajos de interiorismo. A tal efecto podrían considerarse como precursoras algunas propuestas del periodo de *De Stijl* y, como ejemplo, podrían señalarse figuras como Van der Leek, Wilmos Huszar y Piet Zwart, los cuales dejaron muestras de su actividad en el campo del diseño expositivo. A este respecto cabe mencionar sus diversos trabajos para la empresa Bruynzeel de solados y pavimentos. Los dos últimos autores citados fueron además responsables de proyectos de stands de gran interés innovador, como el correspondiente a la *Grosses berliner Kunstausstellung* en 1923, diseñado junto con Rietveld, o el singular y adelantado stand constructivista de Zwart para la industria del celuloide en 1921.

No se encuentran, sin embargo, durante la segunda mitad de los veinte ni al comienzo de los treinta ejemplos dignos de mención en el campo expositivo propiamente dicho y excluidos algunos diseños de escaparates, entre diseñadores modernos holandeses. Esta discontinuidad no debe, sin embargo, hacernos olvidar la importante labor de una figura como W.H. Gispen, célebre por su empresa de muebles de tubo con la que satisfizo la mayoría de las demandas de mobiliario holandés moderno desde finales de los veinte. Todo el nuevo mobiliario de la Van Nelle, por ejemplo, y buena parte de las viviendas

Fig. 1. Exposición de muebles de acero en el espacio "Op het dak" de la Metz & Co., Amsterdam.

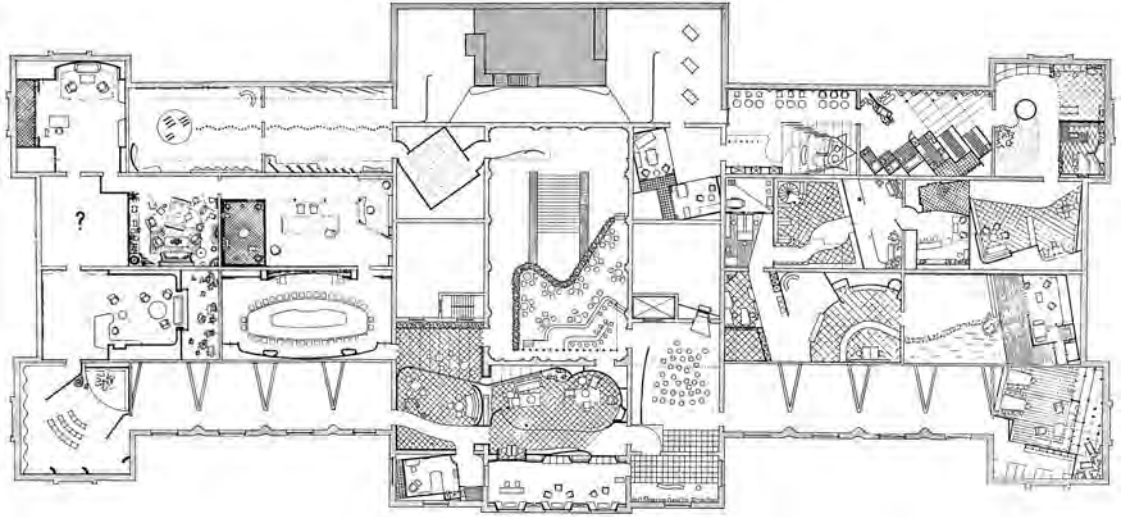


muestra de la *Nieuwe Bouwen* incluyeron sus productos. Asimismo, no debe obviarse el papel de la empresa Metz & Co. dedicada a la comercialización de mobiliario y otros componentes del interior, y cuyas tiendas fueron todo un referente en la difusión del gusto moderno, muy en correspondencia con los preceptos del funcionalismo. Rietveld diseñó sus tiendas en diferentes ocasiones, siendo destacada su célebre reforma *Op het dak* (en la cubierta) del ático de la Metz & Co. en la Leidschestraat de Ámsterdam con su aún visible rotonda acristalada (Fig. 1).

NIEUWE BOUWEN E INSTITUCIONES

Ya entrados los años 30 hubo, por contraste, un significativo auge de ocasiones en este campo para diseñadores ligados a la *Nieuwe Bouwen*. Éstas tuvieron que ver en gran medida con ocasiones feriales, siendo de resaltar las correspondientes a la feria de muestras más importante de Holanda y celebrada anualmente en Utrecht. Esta ciudad contaba con una larga tradición ferial y había recibido además entre 1928 y 1930 un notable impulso con la ampliación de sus instalaciones mediante un nuevo edificio realizado por el ingeniero Leeuvelik Tjeenk. Desde 1933, año de fundación de *De 8 en Opbouw* hasta 1941 aparecerán en sus páginas abundantes noticias y artículos sobre las aportaciones de sus miembros a dicha feria y a otros certámenes de este tipo, tanto holandeses como extranjeros.

Éstas interesantes y un tanto olvidadas realizaciones, no se distribuyeron por igual a lo largo del periodo, existiendo una marcada concentración de participaciones justo en los dos últimos años, 1940 y 1941. Dicha circunstancia es enormemente llamativa por cuanto son precisamente años de crisis en los que los Países Bajos pasan de ser expectantes y preocupados observadores neutrales del conflicto a país ocupado y base del teatro de operaciones. El claro incremento de la presencia de diseñadores ligados a los grupos *Opbouw* y *De 8* en los certámenes de esos años estuvo relacionado de forma significativa con el importante papel institucional holandés en la actividad ferial durante el mismo periodo. Respecto a ello ha de destacarse, entre otras, la labor del Servicio de



Información Económica (EVD, *Economische Voorlichting Dienst*). Varios stands de este servicio estuvieron presentes en Utrecht pero también en Leipzig y en Viena en los citados años y fueron encargados a representantes de la *Nieuwe Bouwen*.

Fig. 2. "In Holland staat een huis", planta general.

Dados los años en que esto se produjo, cabe pensar que estos espacios de exposición fueron ante todo un fenómeno de propaganda dirigida a tranquilizar a la población. Se ha de insistir también en lo significativo de los stands gubernamentales holandeses en las ferias de Leipzig y Viena en los dos años citados, por lo que cobra valor la hipótesis de que con ellos se pretendiese dar una imagen de normalidad de país integrado en el área del Tercer Reich. Sin embargo también se ha de tener presente que el interés gubernamental y de otras administraciones y departamentos en estar presentes en estos certámenes se puede datar al menos desde 1939, es decir antes de la ocupación, ocurrida en mayo de 1940. De 1939 sería también la iniciativa de la importante exposición "In Holland staat een huis" patrocinada por el ayuntamiento de Ámsterdam (Fig. 2).

AUTORES Y PERSPECTIVAS GENERALES

Debido a una especialización o, en cualquier caso, dedicación especial a dicho campo, los nombres de los diseñadores de stands responsables por parte de la *Nieuwe Bouwen* tienen una cierta recurrencia. En los primeros años treinta están presentes figuras como Duiker y Groenewegen a los que algo después se sumarían Merkelbach y Karsten, todos ellos pertenecientes a *De 8*. Koen Limberg, también miembro de *De 8*, aparecerá hacia 1936 entre la lista de diseñadores y seguirá con continuidad hasta 1941. Siguiendo con representantes del grupo de Ámsterdam, Ida Liefrink Falkenberg tuvo una participación esporádica pero Alexander Bodon tendrá, como el citado Limberg, un protagonismo más continuado. Finalmente estaría el grupo de los ligados a la asociación *Opbouw*, o sea, a Rotterdam fundamentalmente. Entre ellos estaría una figura como Paul Schuitema, diseñador de la misma revista *De 8 en Opbouw* y también con cierta presencia en el diseño de stands. Fueron también



Fig. 3. Ency-Cemy, Utrecht, 1934. Duiker.

profesionales de este tipo nombres como H.J. Brusse y Piet Worm, autores de diferentes stands y, asimismo, otros colaboradores en contribuciones más particulares o de detalle como W. Brusse o Dirk Elffers.

Un panorama general de lo realizado es difícil de esquematizar en pocas líneas. Se puede decir en términos generales que esta actividad, supuestamente menor, de la configuración de espacios expositivos fue vista como una ocasión pedagógica y en cierto modo ejemplarizante, como un medio más de llegar al gran público mostrando valores consustanciales a la *Nieuwe Bouwen*, como la racionalidad y la eficacia comunicativa. De ahí por ejemplo el cuidado puesto en bastantes casos en la presentación de datos estadísticos, convirtiéndolos a veces en uno de los temas centrales del stand. Respecto a la presentación de productos comerciales se considerará fundamental la adecuada expresión de sus cualidades y aplicaciones, a veces haciendo uso de los más modernos e ingeniosos recursos expositivos como la luz, el movimiento o el sonido.

Evolutivamente, puede verse un significativo cambio desde el planteamiento más funcional-constructivista de los stands de los primeros años, en donde ideales de ligereza y casi inmaterialidad serán los protagonistas, hacia la búsqueda más táctil y casi voluptuosa apreciable en algunos de los últimos. Signos en definitiva de la suavización y relajación y, por qué no decirlo, crisis de la ortodoxia funcionalista a final de los años 30. Dicha transformación no será ajena tampoco a las personalidades de sus autores, ya que no en vano figuras como Duiker, Groenewegen o Merkelbach y Karsten, todos ellos miembros iniciadores del Movimiento Moderno holandés, contribuirán con stands principalmente en los primeros años, mientras que autores más jóvenes, como buena parte del resto de los citados, serán más claramente susceptibles a los cambios de sensibilidad operados en la última época. Algunos de ellos serán precisamente los autores de los stands más sorprendentes o, al menos llamativos, dotados de una fantasía que en realidad sintetiza la efímera búsqueda de expresión y forma que caracterizó, aun dentro de la *Nieuwe Bouwen*, y sobre todo entre los más jóvenes, el final de los años 30.

PANORÁMICA DE LOS AÑOS 30

La primeras referencias en *8+O* sobre stands diseñados por alguno de sus colaboradores o editores aparecieron en el número 8 de 1933, pero al igual que las del año siguiente fueron bastante escuetas limitándose a algunas fotos con algunos esporádicos comentarios al pie de las mismas. De estos años son por ejemplo dos stands de Duiker para la industria cementera Ency Cemy (Fig. 3). La situación cambió en 1936 con la aparición de un artículo de Mart Stam sobre la feria de Utrecht de ese año en lo que puede ser una primera toma de conciencia en la revista de la importancia del espacio expositivo dentro de la *Nieuwe Bouwen*¹. Stam destacó especialmente “el bello espacio y la claridad en la exposición de productos de calidad”² del stand de la Asociación para el Arte y la Industria (BKI), ya que “solamente con paredes a media altura, con algunas mesas y espaldaras se ha conseguido un espacio airoso y que los diferentes artículos encuentren, cada uno a su manera, una exhibición tan adecuada”³. Con comentarios como estos o con sus alabanzas a “las magníficas estadísticas gráficas preparadas por Jhr. Sandberg”⁴ para el stand del Banco Nacional de Seguros, enfatizó los nuevos valores didácticos y la fe en que

1. STAM, Mart, “Naar aanleiding van enkele stands op jaarbeurs”, en *8+O*, 1936, n. 4, pp. 78-81.

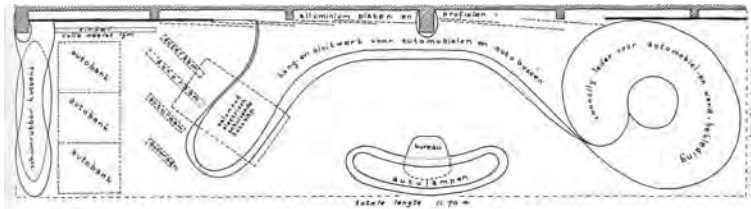
2. *Ibid.*, pp. 79-80.

3. STAM, Mart, *op. cit.*, p. 81.

4. *Ibid.*, p. 79.



Fig. 4. Auerhaan en Zonen, complementos del automóvil, RAI 1938. Limperg.



“también en el ámbito de la instalación de exposiciones, stands y anuncios progresen y perseveren ideas sanas”⁵.

Aunque 1936 vio también la publicación de un original stand de K. Limperg en el ático acristalado de la Metz & Co. presentado y comentado con un texto de Ida Falkenberg-Liefrinck⁶, se tendrá que esperar hasta el año siguiente para una nueva presentación de stands modernos en *8+O*, también para la feria de Utrecht. Estos stands de 1937 fueron acompañados por un nuevo artículo de Stam firmado con Groenewegen⁷ y en él se volverán a dedicar significativos elogios al BKI: “los stands eran por lo general bonitos y claramente distribuidos... los visitantes no son aturridos con muchos y muy diferentes artículos y no se ha considerado necesario construir un cubículo para cada material”⁸. Este mismo número terminaba con un texto sin título firmado sólo por Stam con interesantes consideraciones sobre la innovación en materiales y la importancia de exhibirlos al gran público. También de forma aislada en el año siguiente sólo se publicará un único stand, siendo éste el correspondiente a la firma Auerhaan & Zonen para el RAI de Ámsterdam y diseñado por Limperg (Fig. 4). Su interés estriba en adelantar un concepto de stand curvilíneo, incluyendo repisas torsionadas y alabeadas después ampliamente empleadas en los siguientes años por dicho autor.

UNA EXPOSICIÓN SINGULAR

El ayuntamiento de Ámsterdam decidió en el otoño de 1939 organizar una exposición sobre interiorismo moderno. La exposición se realizaría por invitación a una serie de arquitectos especializados en el campo del diseño interior

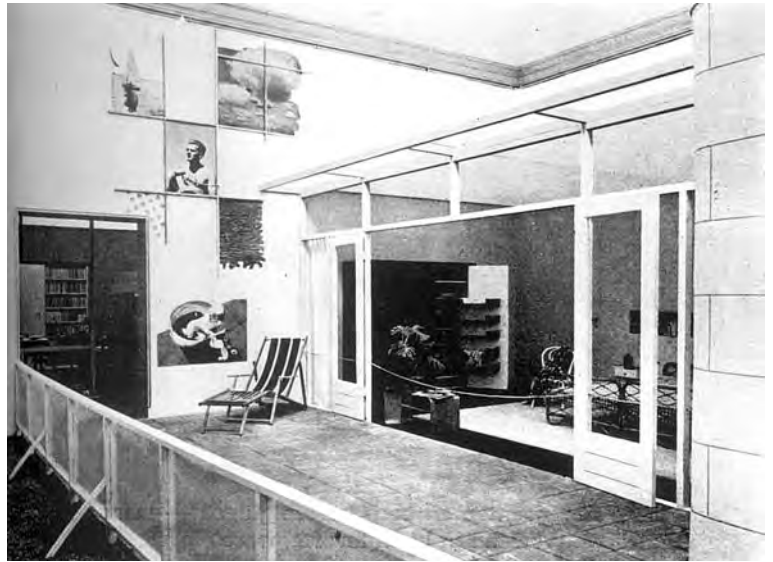
5. *Ibid.*, p. 81.

6. FALKENBERT-LIEFRINCK, Ida, “Stoffententoonstelling ‘Op het dak’ bij Metz & Co., A’dam ingericht door Koen Limperg”, en *8+O*, 1936, n. 4, pp. 82-84.

7. GROENEWEGEN-STAM, “Rondgang door de afd. Bouwmateriaal van de Jaarbeurs”, en *8+O*, marzo 1937, n. 5, pp. 32-35.

8. *Ibid.*, p. 32.

Fig. 5. Casa de coleccionista 1940, pasaje de acceso. Bodon.



encargándole a cada uno de ellos el proyecto de un ámbito determinado. La dirección y coordinación general se encargó a Johannes Niegeman, arquitecto holandés formado en la Bauhaus y en esos momentos colaborador de Mart Stam en la escuela de Artes Aplicadas de Ámsterdam, de la cual Stam era director.

“In Holland staat een huis”, que era el título previsto para la exposición, fue diseñada principalmente por miembros del Movimiento Moderno Holandés. Hubiera ocupado completamente la planta principal del Stedelijk Museum de Ámsterdam, estando prevista a tal efecto una importante transformación de sus espacios (Fig. 2). La exposición obedecía a un ambicioso proyecto inicial que tenía por objetivo crear un amplio muestrario de soluciones ejemplares de arquitectura interior en un gran número de ámbitos funcionales. De ella estaban definidos los diseños de sus distintas salas e incluso efectuadas las adjudicaciones a las empresas realizadoras. Sin embargo en el segundo número de *δ+O* de 1941 correspondiente al mes de febrero se anunció la suspensión de la que hubiera sido la exposición más importante sobre interiorismo moderno quizás nunca realizada en los Países Bajos. La causa no era otra que la ocupación de Holanda por los alemanes precedida del bombardeo de Rotterdam.

El citado número de *δ+O* y el siguiente fueron dedicados a ella con carácter monográfico presentándose con detalle cada uno de los ámbitos concretos. La larga lista de colaboradores incluyó a J. Kloos, Rietveld, P. Bromberg, H. Salomonson, Elzas, K. Limpert, W.V. Gelderen, A. Bodon, M. Stam, F. Eschauzier, B. Bijvoet, I. Falkenberg-Liefrinck, A. Komter, B. Neter y J. Niegeman quien, además del diseño distributivo general y de dos espacios dedicados al cristal, había previsto exponer a tamaño real una vivienda modelo totalmente amueblada, diseñada por él y ganadora de un concurso previo.

Dicha exposición tuvo sin embargo una réplica posterior en el mismo lugar y con el mismo nombre en una exposición más reducida celebrada en 1941 y

cuyo tema fue en realidad la evolución del mobiliario en los últimos 150 años. De ella sería destacable no obstante, un stand de tres ámbitos diseñado por Bodon y concebido como vivienda moderna de 1940 para un coleccionista de arte (Fig. 5). Como única aportación realmente moderna de la exposición, tuvo un importante eco en *8+O*, siendo reseñada en tres artículos dedicados al evento. Ida Falkenberg-Lieftrinck no dejó pasar, en su colaboración, la ocasión de hacer notar “la sorpresa repentina de una nueva especialidad” ya que “ni los muebles ni aún menos el mobiliario son aquí lo más importante, sino el puro y claro espacio, determinado por sus proporciones, colores e iluminación natural”⁹. A ello acompañaría H.L. Jaffé en su artículo una reflexión sobre las nuevas técnicas de exposición mediante estanterías deslizantes y el concepto de exposición selectiva que de ello se derivaría¹⁰, mientras que H. Salomonson incidió en el suyo sobre el cambio de acento, desde la artesanía al diseño, en el moderno mobiliario¹¹.

ÚLTIMOS DESARROLLOS

Sobre el tema central de las ferias anuales, 1940 y 1941 serán los dos años más especialmente destacados en razón de los materiales publicados. Pero también supondrán, como se indicó, el fin de este ciclo de experiencias sobre el espacio expositivo. En el número doble 23/24 de noviembre de 1940 se publicaron reunidos los envíos holandeses a las ferias de Leipzig en 1939 y 1940 y Viena en 1940, acompañados de diversas descripciones y del texto “El arte de exponer” de Win Brusse, diseñador miembro del grupo *Opbouw*¹². Fue, por tanto, la primera vez que se recogían en *8+O* stands oficiales holandeses enviados al extranjero, siendo organizados por el EVD.

El artículo de Brusse es de especial interés al señalar diferentes puntos, centrales en aquel momento, respecto de la gestión y las técnicas expositivas. En primer lugar, con su referencia al papel impulsor del EVD en la representación holandesa en el extranjero y en la elección de los proyectistas, “este servicio ha conseguido asegurarse algunas veces la ayuda de colaboradores que, en el aún joven arte de las exposiciones, han sabido llevarlo por nuevos caminos y esta elección le honra”¹³. También alabó los servicios prestados por la firma J. Enderberg: “una empresa que con la ejecución de rigurosos trabajos de exposición casi se ha hecho imprescindible” ya que “consigue llevar a cabo en un generalmente imposible cortísimo espacio de tiempo todas las previsiones de materiales, construcciones, iluminaciones eléctricas y movimientos”¹⁴. Finalmente es resaltable su explícita alusión a la necesidad del dominio de la disciplina arquitectónica en su diseño:

“Las exigencias de atracción y seducción hacia el exterior, del ordenado circular de gran número de visitantes, de claridad, iluminación, etc. son exigencias que sólo pueden ser satisfechas de forma satisfactoria por profesionales con dotes arquitectónicas y experiencia”¹⁵.

Los stands referidos de Leipzig y Viena fueron sobre todo amplios muestrarios de productos holandeses de todos los sectores de la industria, la artesanía y la producción agrícola y ganadera. Brusse destacó, para los dos stands de Leipzig de 1940, diseñados por Limperg, su “fantástica vestimenta”, al incluir en ellos desbordantes superficies de exposición curvas y alabeadas que desarrollaban aún más sus ideas ya esbozadas en stands anteriores (Fig. 6). En un tono más sobrio y cercano a la *Nieuwe Zakelijkheid*

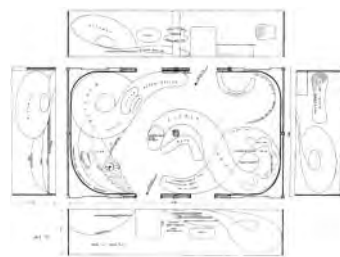


Fig. 6. Servicio de Información Económica, Leipzig, 1940. Limperg.

9. FALKENBERG-LIEFRINCK, Ida, "Tentoonstelling 'In Holland staat een huis'", en *8+O*, 1941, n. 8, p. 109.

10. JAFFE, H.L.C., "De Verzamelaar van 1940", en *8+O*, 1941, n. 8, p. 110.

11. SALOMONSON, Hein, "Wij en de verleden", en *8+O*, 1941, n. 8, p. 112.

12. BRUSSE, Win, "De Kunst van Tentoonstelling", en *8+O*, 1940, n. 23/24, pp. 201-202.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 201.

más ortodoxa, fue diseñado el de la feria de Viena. Proyectado por P. Donk y P. Schuitema tuvo como aspecto protagonista los recientes trabajos del golfo de Zuiderzee. Como contraste, la feria de Utrecht de 1940 apenas tendrá reflejo en la revista, si bien sus pocas referencias dejarán ver la preocupación por la nueva situación producida por la entrada del país en el conflicto tras la ocupación.

ACENTO COLECTIVO Y FIN DE ACTIVIDADES

Pero contra pronóstico, 1941 será sorprendentemente el año con mayor abundancia de material publicado, reflejo asimismo de una intensa actividad expositiva. El número 4 de *8+O* de abril de 1941 estuvo en exclusiva dedicado a stands expositivos. Su contenido se centró en el certamen de primavera de Utrecht, publicado con gran extensión, y la presentación, casi sin apenas comentarios, de la representación neerlandesa en la feria de Leipzig de 1941. Nuevamente el número 11 del mismo año se ocuparía principalmente de la feria de Utrecht, en este caso de otoño, y finalmente el siguiente, correspondiente a diciembre, lo haría sobre la de Viena de 1941. Aún se consignaría en el penúltimo número de 1942 de la revista, aunque con distinto carácter que las anteriores y sin participación de la *Nieuwe Bouwen*, una última exposición dedicada a la ciudad y al campo holandeses, esta vez en el Stedelijk Museum.

De todo lo anterior, por su extensión y amplitud de contenido, son destacables las presentaciones de las dos ferias de Utrecht mencionadas de 1941, las cuales ocupaban amplias superficies del edificio ferial. Sobre la primera, un artículo de la redacción valoraba el carácter ejemplar y buen hacer de stands sencillos como los de la *Heengelosche Veerenfabriek* (fabricación de muelles) o *Eternit* (tubos de cemento) contraponiéndolos al aparente desinterés de otros expositores que parecen olvidar “que el envío a la feria es una “tarjeta de visita” y que durante diez días permanece a la contemplación de todos”¹⁶. Muy destacable fue asimismo el siguiente comentario de la redacción en el que se resaltaban las oportunidades de diseño de los stands, ya que:

“Como objeto de estudio, tal stand temporal puede ser muy importante, ya que se puede experimentar más en él, que con las obras cotidianas. Consideraríamos incluso de gran interés, si a los estudiantes de los últimos años de instituciones de enseñanza de artes se les ofreciera la oportunidad de diseñar stands, mientras que la implicación de más jóvenes arquitectos y diseñadores en la preparación de stands podría significar un sano intercambio entre ‘arte e industria’”¹⁷.

No obstante, lo que se consideró como principal avance en dicho certamen fue la importancia de los envíos colectivos, a los que también hizo referencia el director de la Feria de Utrecht, J. Millius, en su comunicado a la prensa con motivo de la apertura de dicha edición. Los más importantes de este tipo fueron el del *Bond van Kunst en Industrie* (BKI, Asociación para el Arte y la Industria) con diseño general de Bodon y H.J. Rosse, el de *Fabricanten en Importeurs van de Verbruiks Artikelen* (FIVA, Fabricantes e importadores de Artículos de Consumo) de Limperg y, asimismo, algunos de los enviados por el Servicio de Información Económica. Dichas fórmulas expositivas permitieron por primera vez, presentaciones coordinadas y armónicas de varios stands diferenciados pero integrados en un proyecto común ya que, “la justa manera

16. DE REDACTIE, “Stands op de voorjaarbeurs 1941 Utrecht”, en *8+O*, abril 1941, n. 4, p. 49.

17. *Ibid.*

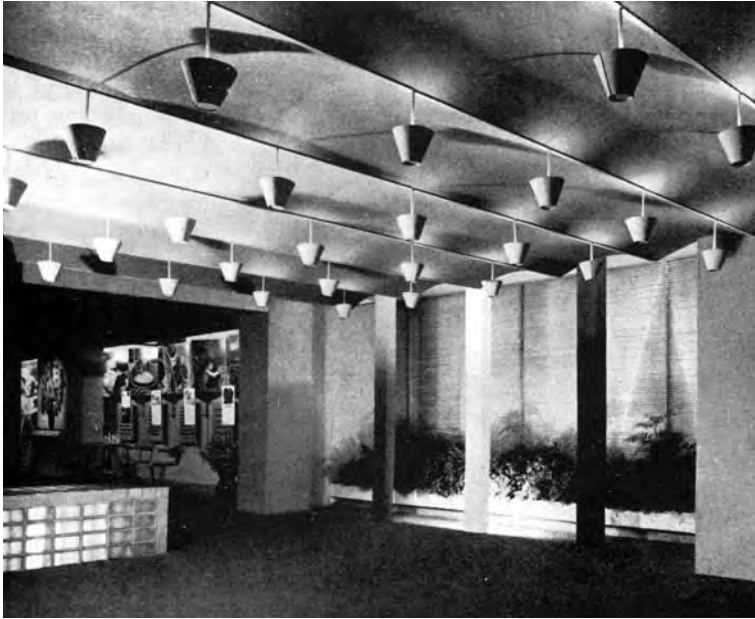


Fig. 7. Feria de otoño Utrecht 1940, vestíbulo. Limperg y Bodon.

de presentar, el unir en una totalidad el envío son factores para poder alcanzar las ventajas de esta manera de exponer”¹⁸.

Muy significativamente, esta línea de protagonismo colectivo fue aún más desarrollada en la feria de otoño (Fig. 7). En el artículo de Jaffé sobre la misma escribió:

“La organización de envíos colectivos y el paso dado con ello hacia una mayor claridad de visión es ya por sí mismo un hecho gratificante... El núcleo de la renovación, el objetivo colectivo del conjunto al que los envíos particulares se han subordinado, ha sido evidenciado por los arquitectos en la organización del espacio. Han derribado todos los tabiques y casillas y mediante iluminación uniforme y el diseño de techos y paredes han obtenido un espacio amplio y contenedor”¹⁹.

Responsables de ello fueron los dos equipos de arquitectos Limperg-Bodon y Bodon-Brusse-Molenaar los cuales “junto con un, a veces excepcional material, han realizado, con gran éxito en términos generales, un conjunto lógico y cautivador”²⁰. Todo ello fue además en paralelo al reconocimiento de que:

“El diseño de exposiciones es una nueva y actual parte de la arquitectura moderna y además un eslabón entre arquitectura y arte aplicado... En los problemas y las soluciones se expresan los anhelos de la arquitectura y artes aplicados de hoy: el carácter temporal de la arquitectura, el persuasivo, taquigráfico idioma de la decoración... la unión de estos elementos en una lógica y justificada forma arquitectónica, todo ello hace la tarea del diseñador moderna por excelencia”²¹.

Los stands de Leipzig y Viena de 1941 fueron, por otra parte, las últimas presentaciones en el exterior y tuvieron una cierta continuidad con los del año anterior, con Limperg y Van Gelderen como autores respectivamente. Para ellos valdría también el optimismo con que Jaffé cerraba su anterior artículo sobre la feria de Utrecht:

18. *Ibid.*, p. 50.

19. JAFFÉ, H.L.C., “Najaarbeurs Utrecht 1941”, en *8+0*, 1941, n. 11, p. 147.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

“Estos stands y algunos envíos individuales han mostrado que en los Países Bajos, con los medios de la arquitectura moderna y en colaboración con las artes aplicadas, se pueden resolver numerosos problemas de forma viva, cautivadora y esclarecedora en el ámbito del arte expositivo”²².

22. *Ibid.*, p. 153.

Naturalmente desconocía que, a partir del año siguiente, quedaría paralizada toda actividad constructora y expositiva.

1950-1953. LA ALTERNATIVA DE SPAZIO

Julio Garnica

En julio de 1950 el arquitecto italiano Luigi Moretti (1906-1973) (Fig. 1) funda *Spazio*, una revista de arte y arquitectura de la que se publican siete números hasta abril de 1953. La figura de L. Moretti, tras permanecer ignorada durante años debido a su filiación fascista, ha sido rehabilitada recientemente de manera decidida. A los aislados trabajos elaborados en vida del arquitecto o los escasos publicados tras su muerte¹, se añaden a partir del año 2000 diversas contribuciones² que de forma global o centradas en aspectos parciales de su obra recuperan la figura del arquitecto. En paralelo al estudio de su archivo, recientemente han aparecido monografías recopilatorias³, se han desarrollado congresos⁴ y presentado exposiciones de gran formato⁵. Al tiempo que se alerta sobre el estado de abandono en el que se encuentran algunas de sus obras más importantes, siguen apareciendo nuevas publicaciones que se suman a un panorama⁶ que empieza a ser tan poliédrico y polémico como el propio personaje.

LUIGI WALTER MORETTI

Nacido en Roma en 1906⁷, la infancia y juventud de Moretti están marcadas por su condición de “hijo natural” de Luigi Rolland, ingeniero y arquitecto romano de origen belga⁸, y Maria Giuseppina Moretti. Aunque nunca contraerán matrimonio, el padre se ocupa de ambos hasta su muerte en 1921, y Moretti heredará el estudio y una extensa biblioteca con ediciones de gran valor⁹. A pesar de la delicada situación familiar, el joven Moretti consigue cursar sus estudios primarios en una prestigiosa escuela católica privada, y tras culminar el nivel secundario de corte científico, estudia durante un año filología clásica, demostrando un temprano interés por las cuestiones de la historia y el lenguaje. En 1925 ingresa en la *Regia Scuola Superiore di Architettura* de Roma, donde gracias a su dedicación y buenos resultados académicos, obtiene una serie premios y becas que le permiten completar su formación. En 1927, a media licenciatura y con apenas veintiún años, elabora un estudio titulado *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino*¹⁰, donde plantea de manera precoz la posibilidad de una arquitectura entendida como sentimiento constructivo y la necesidad de una crítica asociada a ella. En 1930 se gradúa con un proyecto de colegio para educación clásica y recibe el premio Valadier a la mejor *tesi di laurea*.

Entre 1928 y 1932 colabora y se asocia con el ingeniero E. Vallini, antiguo colega de su padre, con el que realiza diversos proyectos residenciales. Entre 1930 y 1934, mientras participa como profesor asistente de la cátedra de *Sto-*



Fig. 1. L. Moretti (1906-1973) en su estudio, Roma. AMM.

*ria e stili dell'architettura*¹¹, recibe la prestigiosa beca *Borsa Triennale per gli Studi Romani* (1931-34), interviniendo bajo la dirección del arqueólogo Corrado Ricci en la sistematización de las ruinas de los Foros Imperiales¹². Al mismo tiempo participa con éxito, asociado a otros colegas, en diversos concursos y convocatorias nacionales, sobre todo de ámbito urbanístico¹³ y junto a M. Paniconi, G. Pediconi y L.M. Tufaroli presenta en la V Trienal de Milán (1933) una “Casa per un uomo di studio”. Precisamente en 1933, gracias a la experiencia adquirida –pese a su juventud– (y también debido a las buenas relaciones con distintos responsables políticos), es nombrado director de la Oficina Técnica de la *Opera Nazionale Balilla*¹⁴, convirtiéndose en el arquitecto encargado de proyectar, entre otros edificios, la *Casa de la Gioventù* en Piacenza (1932-33), la *Casa del Balilla* en el Trastevere de Roma (1933-37), o la *Casa Balilla Sperimentale* o Academia de Esgrima (Roma, 1933-36), su obra más conocida de ese periodo. Se trata de un edificio articulado en dos volúmenes prismáticos perpendiculares y caracterizado por el gran lucernario y los dos techos en falsa bóveda de la sala del gimnasio, que producen unos efectos espaciales y lumínicos de gran valor. La abstracción y transparencia propias de la arquitectura de las vanguardias se combinan con el uso de materiales nobles, como el mármol de Carrara, alcanzando una síntesis entre tradición y modernidad que convierten a Moretti en una referencia del racionalismo monumental impulsado por el régimen fascista italiano. Durante los años siguientes participa en el concurso del *Palazzo Vittorio* (1934) y desarrolla, dentro del Foro Mussolini, el proyecto de *Piano Regolatore* (1934-36), la *Piazzale dell'Impero del Foro Mussolini* (1936-37), la *Palestra del Duce* en el edificio de las Termas (1936-37) o el *Sacrario dei martiri* (1940-41).

Con el estallido de la II Guerra Mundial, la actividad de Moretti disminuye y su rastro desaparece entre Roma y el norte de Italia. Tras sufrir un accidente, en 1944 es hospitalizado en Bolonia y durante su restablecimiento en Milán lidera un movimiento político neofascista –“Schieramento nazionale”–, cuyas actividades provocan en mayo de 1946 su detención y arresto por un breve lapso de tiempo –1 mes y 1 día– en la cárcel de San Vittore en Milán¹⁵. Allí conoce al conde Adolfo Fossataro, con quien traba amistad y, tras ser puestos en libertad, funda en Milán COFIMPRESE¹⁶, una sociedad desde la que emprenden la construcción de una serie de edificios de viviendas en la ciudad (*Casa-albergo*). Estas obras suponen el retorno de Moretti a la actividad profesional; el edificio en la Via Corridoni (1947-50), el edificio en Via Lazaretto (1947-53), o el edificio en Via Bassini (1947-53), y especialmente el complejo de edificios para oficinas y viviendas en Corso Italia, también en Milán (1949-56). Unas iniciativas que se extienden a Roma, donde Moretti proyecta el conocido edificio de viviendas *Il Girasole* (1947-50) o el edificio de viviendas para la cooperativa *Astrea* (1947-51).

En medio de esta intensa actividad¹⁷, en julio de 1950, aparece el primer número de la revista *Spazio*, una *rassegna mensile delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti...*

AVE SPAZIO! NACE UNA REVISTA

¿Se trata de una estrategia para afianzar el inesperado regreso a la escena profesional del antiguo arquitecto fascista, que desarrolla un post-racionalismo también sorprendente en una serie de proyectos residenciales realizados (otra

curiosidad) para la administración pública?¹⁸ Es posible, pero la mayoría de encargos ya están en el bolsillo de Moretti antes de la aparición de la revista. De hecho, en la publicación sólo aparecerán como tales dos obras del autor: el edificio de viviendas de Via Corridoni (Milán)¹⁹ y el de la cooperativa *Astrea* (Roma)²⁰. Y si bien es cierto que en sus propios artículos incluye esporádicamente algunas fotografías de sus obras (no siempre identificadas, no siempre en relación directa con el texto), la revista no es en ningún caso un compendio de “obra reciente”, ni una forma de *autopublicación*²¹.

¿Un sistema, entonces, de promocionarse en el ámbito teórico, universitario o académico? Tampoco: tras su breve paso por la Universidad durante los primeros treinta, Moretti nunca vuelve a dar clases, y por otra parte, su clarísima postura política supone, inevitablemente –como él mismo sabe (y en el fondo acepta) – un obstáculo determinante a la hora de situarse en la escena cultural más oficialista.

Finalmente, tampoco la situación económica del arquitecto, cada vez más desahogada, superadas las dificultades de su juventud gracias al creciente volumen de encargos, le empuja de ninguna manera a emprender una iniciativa editorial cuyo éxito resulta, en cualquier caso, demasiado incierto.

Ni profesión, ni academia, ni empresa. *Spazio* nace, en realidad, de la aspiración juvenil de Moretti por explicarse las cosas, a sí mismo y a los demás, a través de las palabras. Escritor infatigable, versado como hemos visto en griego y latín, autor de un intenso estudio sobre Miguel Ángel cuando todavía es un joven estudiante de arquitectura, tras finalizar su carrera parece que Moretti llega incluso a planear una publicación con el título *Architettura e forma*²². Durante la década de los treinta Moretti se asoma, de hecho, al panorama editorial: además de redactar los textos con los que aparecen algunas de sus obras, en 1931 publica “Per una nuova architettura italiana”, con Mario Paniconi²³; en 1936 manifiesta en una entrevista la profundidad cultural necesaria para ejercer la arquitectura y su intención de divulgar en una publicación sus estudios sobre Miguel Ángel arquitecto²⁴; y en 1937 publica “Giotto architecto”²⁵.

Con el objetivo de dar rienda suelta otra vez a esa pasión, Moretti contacta en 1949 con el arquitecto e historiador Agnodolmenico Pica (1907-1990), a quien confía “l’incarico di organizzare, dirigire e curare la redazione della rivista d’arte e di cultura MORFOSIS da noi edita”²⁶. Establecido en Milán, de la misma edad que Moretti y amigos desde los años treinta, Pica se convierte en el encargado de pilotar la revista con precisión editorial, gracias a su experiencia en el ámbito de la crítica arquitectónica. Mano derecha de Moretti y auténtico jefe de redacción, también firma –directamente o con seudónimo²⁷– más de cien textos dentro de la revista.

Una revista para la que en un primer momento, como se ve, Moretti baraja los nombres de *Morfosis*, y también *Forma o Cero*²⁸, aunque finalmente recibe el inequívoco título de *Spazio*²⁹, un término tan presente en la tradición teórica europea –tan Riegl– que sobre su sentido y oportunidad existen pocas dudas. Se trata del principal ingrediente del movimiento moderno³⁰, el mismo que Moretti ha ejercido, a su manera, durante los años treinta. En 1942, desde el nuevo foco de Harvard, el historiador de arte S.Giedion coloca *primus inter pares* el concepto en el título de su obra más conocida, *Space, Time and Archi-*



Fig. 2. *Spazio* 1950, 1, Cubierta.



Fig. 3. Academia de Esgrima, Roma, 1933-1936. Vista exterior.

*tecture*³¹; en 1946 Le Corbusier defiende por escrito *L'espace indecible* que ejemplificará inmediatamente después en la Capilla de Ronchamp³², y en 1948 Bruno Zevi publica el manual *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*³³.

Y debajo del *Spazio* de Moretti, un subtítulo: “rassegna mensile delle arti e dell'architettura”, tan ambicioso (arte y arquitectura con frecuencia mensual...) como el de su modelo *Domus*³⁴ (*architettura arredamento arte*)³⁵... y sin ninguna duda: “diretta dall'architetto Luigi Moretti”.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Con unas dimensiones generosas (26 x 33 centímetros.)³⁶ en la cubierta de la revista (Fig. 2) aparece de forma rotunda, en la parte superior, el término *SPAZIO* (con un cuerpo de más de 4 centímetros.) y en el extremo derecho inferior el número del ejemplar. Un esquema constante –sólo cambiará el color de las letras– y sin ninguna referencia hacia el contenido que aguarda al lector, por cuanto además la fecha y el precio están en la contracubierta³⁷. Para el diseño de las portadas Moretti convoca a otros artistas y amigos, como A. Canevari, A. Magnelli, G. Severini o Ch. Conrad³⁸, aunque es fácil suponer una supervisión directa del arquitecto, a la vista de los numerosos bocetos que se conservan. En la primera portada aparece en la mitad inferior el alzado de un frontón clásico, correspondiente a un templo tetrástilo de orden dórico romano, sobre el fondo de una fotografía en blanco y negro de un cielo, de manera que el perfil triangular del templo clásico aparece “flotando” sobre las nubes y bajo el título en color rojo. Se trata de una composición abstracta pero compuesta por elementos figurativos, con tantos significados posibles (la historia, la construcción... la misma divinidad) como ecos de las obras –y la manera de fotografiarlas– proyectadas por Moretti en los años treinta (Fig. 3).

En el interior de la revista, alrededor de 100 páginas en papel satinado, y aproximadamente 200 ilustraciones, la mayoría de ellas en blanco y negro. Tras el sumario del contenido del número aparece un índice alfabético de nombres, seguido –en papel coloreado verde de menor gramaje– de la traducción abreviada (francés, inglés y castellano) de los contenidos principales. A continuación se desarrolla el cuerpo principal de la revista con el conjunto de artículos y reportajes, y finalmente aparecen una serie de secciones fijas: *Edizioni*³⁹, *Calendari*⁴⁰, *Mercato*⁴¹ y *Ridotto*⁴².

La tipografía de la mayoría de los textos –justificados a dos y tres columnas– pertenecen a la familia Bodoni, una de las más habituales de la época. De la impresión se encarga en un primer momento E. Barigazzi y posteriormente el tipógrafo milanés A. Lucini, responsable asimismo de *Domus* y de *Casabella*.

En cuanto a la organización general de la revista, la dirección, redacción y administración se ubica en dos sedes principales: Roma (Via Cadore 23) y Milán (Corso Venezia 59)⁴³, respondiendo en parte a la propia condición de L. Moretti que, romano de nacimiento y convicción⁴⁴, vive en esos momentos a caballo entre la capital y Milán.

La revista está editada por el Grupo Editoriale *Spazio*⁴⁵, cuya directora responsable es Felicia Abruzzese, otra amiga de la infancia de Moretti (y una

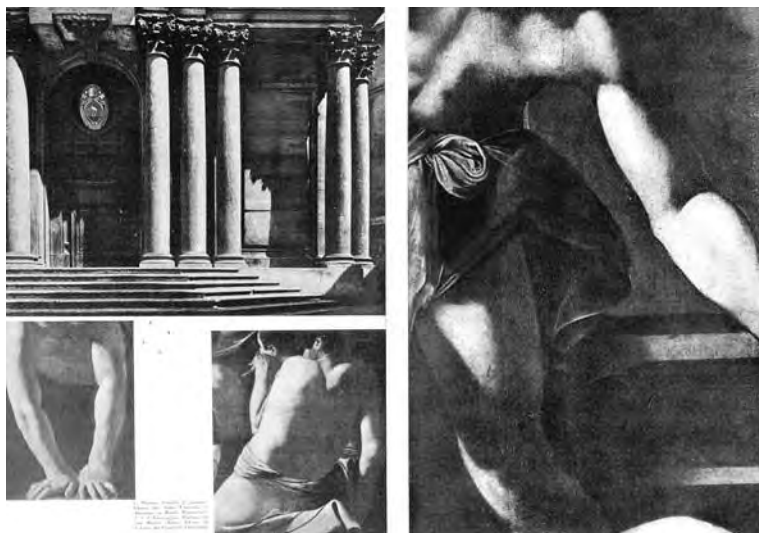
Fig. 4. *Spazio* 1951, 5, pp. 2-3.

figura destacada de las juventudes sindicales fascistas⁴⁶). La tirada oscila entre los 5.000 y 10.000 ejemplares⁴⁷, que se distribuyen en las principales librerías de la mayoría de ciudades italianas⁴⁸, así como por suscripción al resto de Europa.

El precio del primer número de la revista es de 500 liras y aunque pronto aumenta a 600 siempre se mantiene por debajo de *Domus* (entonces en 700); una cuestión que pudo influir ¿por qué no? (y... ¿pasa algo?) en la buena acogida de la publicación y el relativo éxito de público⁴⁹. En cuanto a la inevitable pregunta acerca de la financiación de la revista, al margen de las ventas y los ingresos por publicidad, desde siempre ha existido la sospecha de que el mismo Moretti había contribuido con dinero de su propio bolsillo, y también es muy probable que participase A. Fossataro⁵⁰.

CON LAS PALABRAS PRECISAS QUE EXIGE NUESTRO ARTE⁵¹

A modo de editorial –tan frontispicio como el tímpano de la portada– en el primer número Moretti publica el artículo “Eclettismo e unità di linguaggio”⁵² donde plantea, tras la comparación artística entre diversos periodos históricos y desde el epicentro de la tradición de la cultura humanista europea (italiana, para más señas), la necesidad de una nueva unidad como respuesta a la crisis del movimiento moderno. En un tono siempre muy elaborado y con diversas concesiones poéticas, Moretti irá presentando regularmente sus trabajos en la revista. En el número 2 aparece: “Genesi di forme dalla figura umana”⁵³, donde reflexiona brevemente sobre la evolución de la representación figurativa, introduciendo al resto de artículos de la revista. Con más detalle, en el tercer número presenta: “Forme astratte nella scultura barocca”; absolutamente romano, a la luz de Bernini y del análisis pormenorizado de diversos detalles y fragmentos de algunas de sus esculturas, concluye justificadamente –hasta en 11 puntos– cómo la abstracción del barroco supone la superación del mundo objetivo del Renacimiento. Idéntica capacidad de penetración despliega en los artículos “Colore di Venezia”⁵⁴ y “Transfigurazioni di struttura murarie”⁵⁵.



Cubiertas de *Spazio*.

Con una actitud desprejuiciada pero lúcida ante la historia del arte y de la arquitectura en “Discontinuità dello spazio in Caravaggio”⁵⁶ (Fig. 4) Moretti analiza la pintura del siglo XVII apoyándose en una compaginación y composición gráfica elaborada por él mismo: fragmentos de las obras del pintor (las figuras secundarias, los pliegues de la ropa, una espalda, un brazo), conviven con detalles de edificios (una fachada, un pórtico, una columna, una ménsula...) del Renacimiento y Barroco (P. Berrettini, Miguel Ángel, A. de Sangallo, M. Longhi, C. Rainaldi, F. Borromini, D. Gregorini y P. Passalacqua). Enfoques, recortes y ampliaciones inéditas cuyos efectos visuales se intensifican gracias a las dimensiones generosas de la revista, el uso del color, la singular forma de identificar los pies de foto⁵⁷ o la presencia habitual de desplegables intercalados.

Particularmente significativa resulta, por ejemplo, la serie de ilustraciones con las que finaliza el artículo: la *Cena de Emaús* de Caravaggio, el muro lateral de la fachada de la Iglesia S. Croce de Jerusalem en Roma, el edificio de viviendas en Milán de Via Corridoni (del propio Moretti), y dos detalles del *Martirio de San Mateo* de Caravaggio y la *Masacre en Corea* de Picasso. Una secuencia que demuestra cómo Moretti se apoya sucesivamente en el Barroco, en el Arte Moderno, y en su propio ejercicio profesional, desarrollando una iconografía en movimiento que alumbró una novedosa interpretación del mundo artístico.

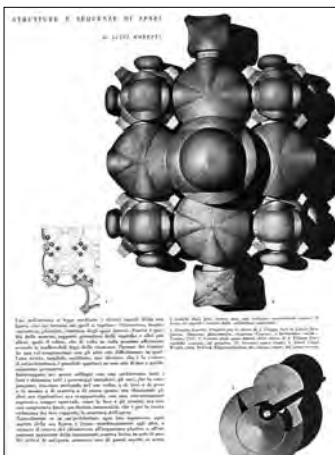


Fig. 5. *Spazio* 1952-1953, 7, p. 9.

Sin ningún tipo de complejo teórico, en *Valori della modanatura*⁵⁸ aborda la función expresiva y formal de las cornisas y molduras en la arquitectura, probablemente los únicos elementos abstractos de la arquitectura clásica. En *Struttura come forma*⁵⁹ manifiesta cómo la arquitectura no es sólo estructura⁶⁰, forma⁶¹ o función⁶², sino que es –o debería ser– “estructura como forma”, un vector que se convierte en el auténtico centro genético del espacio arquitectónico; entendiéndose la arquitectura como realidad y representación a un tiempo. En *Struttura e sequenze di spazi*⁶³ (Fig. 5) profundiza en la misma investigación –que durante los años siguientes desarrollará en sus estudios sobre arquitectura paramétrica– y presenta por primera vez una serie de maquetas, elaboradas expresamente, del volumen interno de algunos edificios de la historia de la arquitectura (desde la Villa Adriana a la Rotonda de Palladio, pasando por San Pedro o el Palacio Farnese). La superficie interior de los



edificios se considera la matriz –el molde– en el que se vacía el espacio interior, permitiendo analizar el recorrido, la transición y la secuencia entre un tipo y otro de espacios. Y otra vez confrontadas plantas de la antigüedad junto a grabados de Piranesi, ejemplos de arquitectura moderna⁶⁴ o fotogramas cinematográficos⁶⁵.

Una producción teórica, como se ve, sofisticada y compleja –a veces seguramente excesiva⁶⁶–, que distingue a *Spazio* de sus publicaciones contemporáneas y permite establecer relaciones inesperadas entre arquitectura, escultura y pintura; así como también, especialmente, entre pasado y presente. Figuras contemporáneas como G. C. Argan –que entonces publicaba su *Borromini*⁶⁷– o Bruno Zevi –que acababa de presentar su monumental historia de la arquitectura⁶⁸– no podían permitirse, en aquel momento, una tarea, por otro lado, tan fragmentaria y poco sistemática. A diferencia de ellos, Moretti saborea la historia y la arquitectura con mayor libertad y sin ningún tipo de compromiso, entregándose a la escritura de forma obsesiva, con un responsabilidad asombrosa que le lleva a buscar siempre la expresión más precisa y adecuada. En sus manuscritos se pueden encontrar cinco, seis, siete, hasta ocho versiones de un mismo párrafo. E incluso existen diferencias entre las pruebas de imprenta y los textos definitivos⁶⁹. Una actitud propia de un personaje exigente –consigo mismo y con los demás– y autoritario, pero en el fondo también lleno de dudas, nunca contento “si no con la perfección”⁷⁰.

ARTE NO OBJETIVO Y ARQUITECTURA ITALIANA

Además de ser el vehículo de la personalísima investigación de Moretti, *Spazio* también constituye una plataforma de difusión del arte contemporáneo, como reflejan muchos de los artículos publicados y la permanente actualidad recogida en las reseñas. Por un lado la participación de críticos y especialistas como Ardengo Soffici⁷¹, Christian Zervos y Mario Sironi⁷², Gino Severini⁷³, André Bloc⁷⁴, Stanislaus Fumet⁷⁵, y especialmente el teórico y crítico de arte francés Michel Tapié⁷⁶. Y por otro lado, la presencia de artistas contemporáneos como Angelo Canevari⁷⁷, Alberto Burri⁷⁸, Giuseppe Capogrossi⁷⁹, Lucio Fontana⁸⁰ o Charles Conrad⁸¹... englobados en una constante alusión al arte “no objetivo”, en palabras de Moretti.



Fig. 6. Galería *Spazio*, Roma, 1954.

Coleccionista notable, apasionado por ese “quehacer que se llama arte”⁸², impulsor y mecenas, Moretti es nombrado en 1951 miembro del Comité de Honor en la exposición *Arte astratta e concreta en Italia* y a partir de 1952 intensifica su relación con M. Tapié, referente de la crítica internacional, tras establecer el término “informal” en *Un art autre*⁸³. Tapié empieza a trabajar en los contenidos más artísticos de una hipotética continuación de la revista⁸⁴ y a partir de 1953 participa en la organización de la galería de arte *SPAZIO*, (Fig. 6) el espacio expositivo que Moretti habilita en la sede romana de la revista, inaugurado en 1954 con obra de artistas como Capogrossi, Burri, Serpan o Falkenstein. La actividad de la revista se prolonga, por lo tanto, en su galería homónima, donde también se celebran algunas exposiciones temporales: en 1954 se presenta *Caratteri de la pintura d’oggi* (1954) centrada en pintores informales como Pollock, Tobey, Appel (Cobra), Burri o Capogrossi, y en 1955 se organiza una muestra del pintor Serpan. Una aventura más de Moretti, a la que seguirán también distintas exposiciones como comisario en otras salas de Roma, Milán o Turín⁸⁵, con la inercia de una revista que –como una estrella muerta que todavía emite luz– le permite mantener el contacto con los jóvenes pintores italianos así como consolidar su relación con el mundo artístico francés.

Y finalmente *Spazio* también recoge, de forma generosa y con carácter exclusivo, la arquitectura italiana de los años cincuenta, de la que ofrece un panorama preciso y reconocible. En el primer número, por ejemplo, C. Pagani presenta un artículo de fondo⁸⁶ donde, sin relación directa con el texto principal, aparecen diversas fotografías de edificios: abre el edificio de Moretti de Via Corridoni (Milán), al que acompañarán en las páginas siguientes obras como la *Stazione Termini*⁸⁷ y diversos trabajos de arquitectos como P. Bottoni, L. Figini y G. Pollini, G. Ramponi y B. Luppi; R. Menghi y M. Zanuso; I. Gardella, F. Albini o P. L. Nervi, entre otros. Frente a la apertura internacional de otras revistas, *Spazio* ofrece sólo producción italiana⁸⁸, un conjunto más unitario, quizás también menor, pero que constituye un escaparate en el que aparecen la mayor parte de los profesionales destacados de la época⁸⁹.

A esta limitación geográfica hay que añadir también una restricción tipológica, no tan estricta pero muy evidente, puesto que la mayoría de los proyectos presentados corresponden a edificios residenciales. La vivienda se convierte en la protagonista habitual de las publicaciones especializadas de estos años; a partir del 45 la reconstrucción física, moral y anímica arranca, de manera inevitable, al calor del hogar. Y en *Spazio* se abarca todo ese universo doméstico, desde las casas sin arquitecto (como la arquitectura vernacular ibicenca que el arquitecto español Coderch ha expuesto en la IX Triennial de Milán⁹⁰), a todo tipo de edificios de vivienda plurifamiliar⁹¹, pasando también por la arquitectura de montaña⁹², los refugios asomados al mar⁹³, casas en la playa⁹⁴, o en el campo⁹⁵, villas en el lago⁹⁶, apartamentos presentados como refugios en la ciudad⁹⁷... En conjunto, un gran fresco de la arquitectura italiana, reivindicada como una tercera vía, tan alternativa al racionalismo como al organicismo.

EN LOS MÁRGENES

Programada en principio con frecuencia mensual, *Spazio* y Moretti no podrán, sin embargo, mantener el calendario previsto⁹⁸. A partir del número 4 desaparece el término “mensile” del subtítulo de la revista, que se va espa-

ciendo cada vez más, de manera que la frecuencia de los dos últimos números es, en realidad, anual... Ni *Metron*, ni *Domus* ni *Casabella*, la fugaz (¡7 números!) aparición de la revista supone una excepción en el panorama editorial italiano⁹⁹ y europeo.

Aunque su llegada es advertida en el entorno anglosajón¹⁰⁰, permanece ignorada por personajes como B. Zevi –“mi mejor enemigo”, en palabras de Moretti¹⁰¹– o E. N. Rogers¹⁰²; apenas tímidamente recibida por Gio Ponti –el único que observa el protocolo y mantiene la cortesía con su colega editorial. Durante los años setenta vuelve a ser señalada, pero otra vez desde el exterior, en la *Oppositions* de P. Eisenman y K. Frampton, donde –probablemente por influencia de la *Complejidad y contradicción...* de R. Venturi¹⁰³– se publica la traducción al inglés de dos artículos de Moretti aparecidos en *Spazio*¹⁰⁴.

Sin embargo la revista, como el propio Moretti, ha permanecido demasiado tiempo al margen de la historiografía¹⁰⁵, y ha sido una gota de tinta al lado de sus contemporáneas. Algunas de las cuales, conviene recordarlo, todavía hoy acuden puntualmente a su cita con librerías y quioscos, porque a pesar de todo, arquitectos, críticos y lectores, seguimos disfrutando con las revistas de arquitectura.

Como Moretti, que en pleno neorrealismo decide publicar una *dolce rivista*, demasiado elegante, sofisticada y elitista para el frágil panorama de 1950, donde lejos de otras preocupaciones (seguramente más propias del tiempo de la INA-CASA¹⁰⁶ y los *Ladri di biciclette*) plantea la necesidad de retornar a la unidad clásica del lenguaje artístico, a través de las mismas visiones sucesivas que establece en sus propias obras de arquitectura¹⁰⁷.

La revista aparece en julio de 1950: en pleno solsticio de verano, en pleno centro matemático, geométrico y de gravedad del frágil siglo XX; con el fulgor del ferragosto barroco. Sin embargo –o quizás por ello– se desarrolla siempre al margen. Al margen de su propio ejercicio profesional; apartada de cualquier posible academia; más allá de los salones de la crítica arquitectónica italiana. Como el barroco, que crece en los márgenes, como un hijo no reconocido, como una inteligencia tan intolerable como incuestionable. Empeñada en construir textos, imágenes y edificios “(...) con tutto il cuore. Come gli antichi”¹⁰⁸.

NOTAS

1. UNGARETTI, Giuseppe (ed.), *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca, Roma, 1968; BONELLI, Renato, *Moretti*, Editalia, Roma, 1975; SANTUCCIO, Salvatore (ed.), *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna, 1986; FINELLI, Luciana, *Luigi Moretti: la promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Oficina Edizioni, Roma, 1989.
2. BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco, *Luigi Moretti: opere e scritti*, Electa, Milano, 2000; LAMBERTUCCI, Filippo, *Luigi Moretti: piazza Imperiale e cinema-teatro all'E42*, Unicopli, Milano, 2001; ROBERTA, Lucenta, *Luigi Moretti: casa delle Armi al Foro Italico*, Testo e imagine, Torino, 2002; BELLUCCI, Gemma, *Luigi Moretti: il progetto dello spazio sacro*, Alinea, Firenze, 2003; CARRANO, Eleanora, *Moretti: le opere romane*, Prospettive, Roma, 2005; NIZZI, Alessandra, *Luigi Moretti: casa Balilla sperimentale al Foro Mussolini: la casa delle armi prima delle casa delle armi*, Aracne, Roma, 2006; CARRANO, Eleanora, *Luigi Moretti: opere in Algeria*, Prospettive, Roma, 2007.
3. ROSTAGNI, Celia, *Luigi Moretti 1907-1973*, Mondadori Electa, Milano, 2008.
4. “Luigi Moretti, architetto del novecento”, Facoltà di Architettura Valle Giulia –Università Sapienza di Roma, 24-26 settembre 2009. Recientemente se han publicado las actas: A.A.V.V., *Luigi Moretti architetto del Novecento*, Gangemi, Roma, 2011.
5. “Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo a ll'informale”, Roma, MAXXI (Museo delle Arti del XXI secolo), a cargo de Bruno Reichlin y Maristella Casciato, 30 de mayo a 28 de noviembre de 2010, y “Luigi Moretti. Storia, Arte, Scienza”, en la Academia Nazionale di San Luca, en Roma, a cargo de Bruno Reichlin y Leticia Tedeschi, 31 de mayo a 28 de noviembre de 2010, acompañadas del catálogo: REICHLIN, Bruno; TEDESCHI, Leticia, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barroco e informale*, Mondadori Electa, Milano, 2010.

6. Por un lado, y entre otros: DAL CO, Francesco. "Colpevole smemoratezza. Un capolavoro da salvare". En: *Cosabella*, 2011, 801, pp. 2-5. Y por otro lado, centrados en períodos de Moretti desconocidos: DE ANGELIS, Daniela, *Luigi Moretti e i progetti per Galloro 1937-1942*, Gangemi, Roma, 2010.
7. 22 de noviembre de 1906, aunque su nacimiento no se registra hasta el 2 de enero de 1907, año "oficial". Tommaso Magnifico, sobrino de L. Moretti, presenta un documento excepcional donde se detallan éstas y muchas otras cuestiones personales de interés en: MAGNIFICO, Tommaso. "Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti", en: REICHLIN, Bruno; TEDESCHI, Leticia (ed.), op. cit., pp. 60-75.
8. Luigi Rolland nace en Roma en 1852. Diplomado en Ciencias Matemáticas e Ingeniería en Bélgica, a su regreso desarrolla una intensa carrera como ingeniero y arquitecto e interviene en buen número de obras de la Roma de fin de siglo. *Ibid.*, p. 62.
9. Cultivada con esmero por Rolland, incluye el *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* de Viollet-Le-Duc o la *Histoire de l'architecture* de A.Choisy, así como obras filosóficas y matemáticas aún más antiguas, *Ibid.*, p. 62.
10. Se trata de un manuscrito presentado en la asignatura *Storia e stili dell'architettura* del profesor Vincenzo Fasolo. El título completo es: "Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno a la natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica". Pese a ser un ejercicio universitario, ensaya diversas variantes ("altra redazione") y está acompañado de magníficos dibujos analíticos. Ver la publicación ahora en: MORETTI, Luigi, "Canovaccio (...)", en: *Cosabella*, 2006, 745, pp. 70-80.
11. Participando como ayudante de Gustavo Giovannoni en la Cátedra de Restauración de Monumentos (1932-33). Ver: TOMMASO, M., op. cit., p. 64.
12. Se trata del estudio y la reparación de diversos monumentos de la capital. Al parecer Moretti se dedica especialmente a los Mercados de Trajano, *Ibid.*, p. 64.
13. Plan Regulador de Faenza; Nuevas casas populares en Nápoles; Plano regulador de Perugia; Plano regulador de Verona. Sobre esta época, ver: ROSTAGNI, Cecilia, "Aloisius Moretti Romanus" en ROSTAGNI, C., op. cit. pp. 8-37.
14. Después *Gioventù Italiana del Littorio* (G.I.L.).
15. Sobre este período los distintos autores citados ya citados ofrecen versiones no siempre coincidentes. Se recomienda contrastar interpretaciones más o menos oficiales con algunas obras recientes como DE ANGELIS, Daniela, op. cit.
16. *Compagnia Finanziaria per Imprese da Costruzioni*.
17. Aunque no es el objeto de la comunicación ni el espíritu del Congreso, en una revista tan ligada a la personalidad de su director, conviene recordar la actividad desarrollada por Moretti durante 1950 y 1953, los años de publicación de la revista. Entre otros proyectos y obras cabe añadir a las citadas: interiorismo en "Il Girasole" (1947-53); proyecto para escuela prefabricada en Israel (1949); proyecto para el nuevo barrio Cofimprese en Génova (1950); escenografía para la película "Nessuni Sali a bordo", Roma (1950); proyecto de sistematización de la villa conde Matarazzo en Pesaro (1950); proyecto de villa del conde Jacopo Marcello, Via Appia Roma (1951) y ampliación de Casal Santa María en Via Appia, Roma (1951) del mismo conde, proyecto para Casa Belardelli en Pomizia, Roma (1953); sistematización, ordenación de las nuevas termas en Viterbo (1953). Consultar: *Archivio Centrale Stato, Opere e progetti Luigi Moretti*, y también: ROSTAGNI, Cecilia, "Regesto delle opere", en ROSTAGNI, C., op. cit. pp. 298-322.
18. El conde Adolfo Fossataro explica en una entrevista el origen de los edificios de vivienda -*Casa albergo*- construidos en Milán: Moretti diseña el proyecto, Fossataro consigue financiación suplementaria y la administración comunista del Ayuntamiento de Milán promueve la operación. FOSSATARO, Adolfo, en: "Insterviste e testimonianze", en *Parametro* 1987, 154, pp. 28-29.
19. PAGANI, Carlo, "Documentario dell'architettura italiana dal 1946 al '49", en *Spazio*, 1950, 1, pp. 35-46.
20. S. "La casa dell' 'Astrea'. Architetto Luigi Moretti", en *Spazio*, 1952-53, 7, pp. 45-48.
21. Un sistema, por cierto y en cambio, tan habitual en nuestros días.
22. Se conservan algunos bocetos de portada fechados en 1930. ROSTAGNI, C., "Moretti teórico. Matematica e la rivista *Spazio*", en: op. cit., p. 74, nota 5.
23. *Il Tevere*, 1-12 de mayo.
24. DIEMOZ, Luigi, "Proposti di artista. Luigi Moretti architetto", en *Quadrivio*, 12/XII/1936, nn. 3, p. 7. Ver la publicación también en: BUCCI, F.; MULLAZZANI, M., op. cit., pp. 158-159.
25. MORETTI, Luigi. "Giotto architetto" en: *Quadrivio* 7/III/1937, n. 9, p. 6. También en: *Ibid.*, pp. 159-160.
26. Documentación anexa a carta de A.Pica a L.Moretti (30.10.1949). Archivo Moretti Magnifico (AMM). Ver: TEDESCHI, Leticia, "Algoritme spaziali. Gli artisti, la rivista *Spazio* e Luigi Moretti, 1950-53", en: REICHLIN, B.; TEDESCHI, L., op. Cit., p. 169 (nota 5).
27. Merece la pena destacarlos: Nautfile, Giovanni Tancredi, Sisto Villa, Angelo dell'Aquila, Callimaco, Ugo Diamante. Ver ROSTAGNI, C., op. cit., p. 76.
28. Esquema y carta de A.Pica a L.Moretti (29.08.1949), conservada en AMM. Ver: TEDESCHI, L., op. cit., p. 137, p. 169 (nota 3).
29. A finales de 1949 ya hablan de una "nuova rivista d'arte *Spazio*" dall Spc.editrice di cui tu fai parte (...). Carta de A.Pica a L.Moretti (24.11.1949). Archivo AMM, *Ibid.*, p. 169 (nota 5).
30. Espacio, al fin y al cabo sustancia de la modernidad: ¿o no es la Falling Water de 1936 el desarrollo tridimensional de cualquier casa de Oak Park; o el museo Gugenheim de 1959 un twist espacial del edificio Larkin?
31. GIEDION, Siegfried, *Space, time, architecture*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1942
32. LE CORBUSIER, "L'espace indecible", en: *L'architecture d'aujourd'hui* (Art (num. hors-serie)), 1946, p.10. En castellano : DC, 1998, 1.
33. Einaudi, Torino, 1948.
34. A juzgar por los estudios y anotaciones que Moretti realiza de la revista *Domus*, en la temprana fecha de 1928, tal y como se conserva en AMM. Ver: TEDESCHI, L., op. cit., p. 169 (nota 7).
35. Pero es que ya la más moderna entre las revistas modernas, la *Esprit Nouveau* de Le Corbusier, también aspiraba, en los veinte, a presentarlo todo, ¿no? Basta recordar la lista de temas que se proponen analizar Ozenfant y Jeanneret: literatura, arquitectura, pintura, escultura, música, ciencias puras y aplicadas, estética experimental, estética ingeniero, urbanismo, filosofía, sociología, economía, política, vida moderna, espectáculos y deportes.
36. *Domus*= 25x32,5cm.
37. En la contracubierta, una franja vertical en el lado izquierdo, sobre la que se disponen en la esquina inferior izquierda el número de la revista, y a la derecha de la franja, en la parte superior la palabra *SPAZIO*, en el tercio inferior el mes y año de la publicación y en la parte inferior el precio (para este primer número, 500 liras).
38. A. Canevari, nn. 1, 2 y 3, (se trata del pintor responsable del mural de la fachada de la Academia de Esgrima), Alberto Magnelli, n. 4, Gino Severini, n. 6, y Charles Conra, n. 7, así como el propio Moretti, n. 5), tal y como aparece en el índice respectivo de cada número.
39. Reseñas sobre publicaciones recientes.
40. Dividido a su vez en "architettura e urbanistica", "Scultura e pintura", "Arte italiana all'estero", "Artigianato", "Archeologia, scavi e musei".
41. Dedicado al coleccionismo.
42. Notas breves sobre noticias y acontecimientos culturales muy variados.

43. En Spazio num. 1 aparece: "Direzione, Redazione e Amministrazione: Roma, Via Cadore 23 - Milano, Corso Venezia 59, Telef. 266513". Esa descripción con el paso de los números variará ligeramente, se añade el teléfono de Roma y se describen dos "oficinas": una en Milán y otra en París.
44. Sobre la "romanidad" de Moretti, es imprescindible consultar: BUCCI, F., "Le parole dipinte", en: BUCCI, F.; MULAZZANI, M., op.cit. pp. 136-155.
45. "Autorizzazione 1964 della Cancelleria del Tribunale di Milano in data 22-5-1950".
46. SANTUCCIO, Salvatore, "Vite e opere di Luigi Moretti", en: *Parametro*, 1987, 154, pp. 18-19.
47. Cecilia Rostagni cifra la tirada del último ejemplar en 8.600 ejemplares, y Letizia Tedeschi señala la correspondencia entre A.Pica y diversas imprentas de Milán, a las que se solicitaron presupuestos para 2.000, 5.000 y 10.000 ejemplares. Es probable que el número fuera variable. Ver: ROSTAGNI, C., op. cit., p. 74, (nota 1) y TEDESCHI, L., op. cit., p. 169 (nota 3).
48. El primer número lo distribuye "Parrini" (Roma, y a partir del número 2 se encarga "Messagerie Nazionale" (Via dei Luchéis 26, Roma), que detalla en el interior de la contracubierta las librerías y ciudades donde se puede adquirir la revista.
49. ROSTAGNI, C., *Luigi Moretti 1907-1973*, op. cit. 2008, p. 74, nota 13. El precio de venta en el extranjero, en cambio, es de 850 liras.
50. Un personaje también singular que durante aquellos años participa, por ejemplo, en la producción de algunas películas como "Viaggio in Italia" (1953) de R.Rosellini.
51. "Ti ringrazio dell'articolo che avrai scritto e sono sicuro che sarà, come sempre i tuoi, pieno di fuoco e con le parole giuste che vuole la nostra arte". Carta de L.Moretti a Gio Ponti, (24.08.1964), Archivio Centrale Stato (ACS), recogida en: BUCCI, F., op. cit., p. 150, p. 155 (nota 123). Moretti alaba a Ponti, su colega profesional e intelectual al frente de *Domus* con los mismos argumentos, podemos suponer, que buscaba en sus propios escritos.
52. MORETTI, Luigi, "Elettismo e unità di linguaggio", en *Spazio*, 1950, 1, pp. 5-7.
53. *Spazio*, 1950, 2, p. 5.
54. *Spazio*, 1950, 3, pp. 33-39.
55. *Spazio*, 1951, 4, pp. 5-16.
56. *Spazio*, 1951, 5, pp. 1-8.
57. Con un pequeño esquema gráfico de su disposición en la doble página.
58. *Spazio* 6, 1951-52, pp. 5-12, 112. Y otra vez, el todo en tres imágenes: una moldura superior del Palacio Capotolino de Roma de Miguel Ángel, un detalle de una pintura de Mondrian y un fragmento del Arco de Setimio Severo.
59. *Spazio* 6, 1951-52, pp. 21-30, 110.
60. Eso ocurría en Roma, en el Románico, en el Gótico.
61. Renacimiento, Barroco, Neoclásico.
62. Lo propio del siglo XIX y el racionalismo.
63. *Spazio* 7, 1952-53, pp. 9-20, 107-108.
64. La propia Academia de Esgima de Moretti o la Casa Tugendhat de Mies van der Rohe.
65. Conviene no olvidar que el interés de Moretti por la historia, convive perfectamente con su interés por los nuevos medios. Considera a la televisión, por ejemplo: "un formidable medio técnico". Ver: MORETTI, L., "Arte e televisione", en: *Spazio*, 1952-53, 7, p. 74.
66. El propio A.Pica define así los escritos de Moretti: "Può essere illuminante, per l'intelligenza di questo singolare excursus interiore, la lettura di alcuni scritti, un poco complessi ma mirabilmente intuitivi, detatti appunto dal Moretti medesimo sulla interpretazione del barocco". En: PICA, Agnodolmerico, *Architettura italiana ultima*, Edizione del Milione, 1959, Milano, pp. XXXIX-XX.
67. ARGAN, Giulio Carlo, *Borromini*, 1951, Mondadori, Milano. Argan, por cierto, también participa en la revista. Ver: ARGAN, G.C., "Arte e realtà", en *Spazio*, 1951, 4, pp. 19-20.
68. ZEVÍ, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950.
69. BUCCI, F., op. cit., p. 138.
70. Algo que coincide también con el ejercicio de su actividad profesional. Hablando del edificio de viviendas // *Girasole*, A. Fossataro explica " (...) Moretti bisognava lasciarlo fare. Non si poteva intervenire. Non si poteva correggere quello che faceva Moretti. Lui ha progettato questa casa, direi quasi come un "film". Oggi faceva una cosa, domani la cambiava. Non mai avuto un progetto definitivo, ogni momento faceva una variazione. Il progetto definitivo si ebbe solo quando la casa venne ultimata". A.A.V.V. "Interviste e testimonianze", op. cit. p. 29. Y Silvano Zorzi, especialista en estructuras y colaborador de Moretti, también recuerda: " (...) quando penso a lui, me lo vedo ancora impegnato a correggere, per tentativi, una sagoma curva dove, secondo lui, ed aveva ragione, anche il minimo spostamento della linea di tracciato poteva avere un significato di importanza primordiale; ansioso di provocarne consensi e disponibile ad accettarne suggerimenti; mai contento se non della perfezione", *ibid.*, p. 31.
71. SOFFICI, Ardengo, "Valore storico del Futurismo", en: *Spazio*, 1950, 1, pp. 9-11.
72. ZERVOS, Christian; SIRONI, Mario, "Omaggio a Boccioni", en: *Spazio*, 1950, 1, pp. 12-16.
73. SEVERINI, Gino, "La pittura francese alla XXV Biennale di Venezia", en: *Spazio*, 1950, 2, pp. 17-28; "Il primo monumento astratto in Francia", en: *Spazio*, 1951, 4, p. 115; A.A.V.V. "Quarant'anni di arte astratta in Italia" en: *Spazio*, 1951, 4, pp.45-52; "Lettera de Parigi", en: *Spazio*, 1952-53, 7, p.99; así como la cubierta del número 6.
74. BLOC, André, "La sculpture abstraite en France", en: *Spazio*, 1951-52, 6, pp. 13-20.
75. FUMET, "Un nouveau concret, but de l'abstraction", en: *Spazio* 1952-53, 7, pp. 28-30.
76. TAPIÉ, Michel, "Véhémences confrontés", en: *Spazio*, 1951, 5, p. 87 (publicado en francés).
77. *Spazio* 1, p.83; A.A.V.V. "Quarant'anni di arte astratta in Italia" *Spazio*, 1951, 4, pp. 45-52.
78. *Spazio* 2, p. 86; *Spazio* 6, p. 107.
79. *Spazio* 2, p. 86; *Spazio* 3, p. 78; *Spazio* 4, p. 105, p.106; *Spazio* 5, pp.86-87, p. 89; *Spazio* 6, p. 107 *Spazio* 7, p. 42.
80. *Spazio* 1, p. 80; *Spazio* 2, p. 74; *Spazio* 4, p.107; *Spazio* 5, p. 18, p. 79, p. 92; *Spazio* 6, p. 93, *Spazio* 7, p. 74, p. 79.
81. *Spazio* 5, p. 89; *Spazio* 6, p. 102; "Considerations sur l'esthétique spatiale virtuelle", en: *Spazio* 7, pp. 21-27; *Spazio* 7, p. 97.
82. MORETTI, Luigi, "Punto dell'arte non obiettiva", en: *Spazio*, 1951, 4, p. 17.
83. TAPIÉ, M., "Un art autre", 1952, Gabriel-Giraud et fils, Paris.
84. ROSTAGNI, C., op. cit., p. 92 (nota 148).
85. MORETTI, L; TAPIÉ, M., BAYL, *Friedrich, Musée-Manifeste. Structures et styles autres*, 1955. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino.
86. PAGANI, Carlo, "Documentario dell'architettura italiana dal 1946 al 1949", en: *Spazio*, 1950, 1, pp. 35-46.
87. Massimo Castellazzi, Leo Calini, Vasco Fatigati, Eugenio Montuori, Achille Pintonello, Annibale Vitellozzi.
88. La única excepción –relativa– a esta regla la constituye el artículo "El arte de Gaudí", publicado por el crítico de arte español Juan Eduardo Cirlot, en el número 2 de la revista (en castellano). Gaudí aparece como personaje histórico pero su presencia es muy significativa, puesto que se trata de un arquitecto casi desconocido en Italia, en quien Moretti está muy interesado.

89. Además de los citados, se puede destacar a G.Ponti, C.Pagani, A.Libera, C.Mollino, P.Lingeri, C. de Carli, V.Monaco y U.Luccichenti, M. de Ranzi... Muchos de ellos establecen correspondencia frecuente con Moretti y Pica. Ver: ROSTAGNI, C., op. cit., p. 81.
90. MORETTI, L., "Tradizione muraria a Ibiza", en: *Spazio*, 1951, 5, p. 35-42. Aunque contiene un buen número de imágenes, por la extensión del artículo, cabe pensar que tanto el montaje de J.A.Coderch como los contenidos expuestos llamaron la atención de Moretti.
91. MORETTI, L., "Organismo di abitazione a Trento. Architettura a Trento", en *Spazio*, 1950, 2, p. 54-55; COCCHIA, Carlo, "Un quartiere residenziale dell'INA-Casa - Architettura di Carlo Cocchia", en *Spazio*, 1951, 5, p. 54-55; A.D.P., "Composizione di unità-alloggio in gruppi INA-Casa - Architettura di Mario Paniconi e Giulio Pediconi", *Ibid.*, pp. 56-58.
92. PICA, Agnodolmenico, "Architetture di montagna", en *Spazio*, 1950, 2, pp. 40-44.
93. MORETTI, L., "Rifugi al mare di Fregene", *Ibid.*, pp. 45-49. Con obras de Luigi Orestano, Amedeo Luccichenti y Vincenzo Monaco, Siro Garroni.
94. A.D.P., "Casa sulla spiaggia di Lerici. Studio di Carlo Mollino", *Ibid.*, pp. 50-52.
95. MORETTI, L., "Una casa-studio nel verde. Architetture di Gaetano Minnucchi", *Ibid.*, pp. 54-55.
96. A.d.A., "Villa al lago. Architettura di Luigi Zuccoli", *Ibid.*, p. 56-57.
97. DIAMARE, Ugo, Rifugio di città - Arredo di Enrico Mandolesi e Franco Portoghesi, en *Spazio*, 1951, 5, p. 72-73.
98. Aunque el número 2 aparece efectivamente en agosto de 1950 (una rareza: la misma *Domus*, ese mismo año y para aquella época hacia al contrario, y agrupaba los meses de julio y agosto), el 3 aparece ya en octubre y el núm. 4 en enero/febrero de 1951. Casi un semestre después, el núm.5 aparece como julio-agosto de 1951, el número 6 aparece como diciembre 1951-abril 1952; y finalmente el número 7 como diciembre 1952-abril 1953.
99. Ver al respecto el trabajo: MULAZZANI, Marco, "Le riviste di architettura. Costruire con la parole", en: DAL CO, Francesco (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, Electa, Milán, 1997.
100. RED. "Un nuevo periódico italiano", en: *The architectural review*, num. 647, noviembre 1950; RED. "Ave, spazio", en *The architect's Journal*, 20 julio 1950.
101. Carta de LMoretti a Marisa Cerruti, 10 agosto 1968, ACS. Citada en: BUZZI, F., op. cit., p. 153, nota 63.
102. De hecho, la desaparición de *Spazio* (diciembre 1952-abril 1953) coincide con la reaparición de la *Casabella...* Continuità, de Rogers (diciembre 1953-enero 1954). Una iniciativa muy diferente, por su carácter operativo y colectivo, a la revista de Moretti.
103. VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966. En su conocido texto, el padre del *Post-Modern* incluye en el capítulo 3 el edificio *Il Girasole*, señalando la ambigüedad de la *palazzina*: "¿es un edificio o son dos?" y despertando en la intelligentsia americana una curiosidad hacia Moretti que llega hasta nuestros días...
104. MORETTI, L., "The values of profiles (1951)" pp. 112-121; "Structure and sequences of spaces", pp. 123-139, en: *Oppositions* 1974, 4, con una "Introduction" de Thomas Stevens (pp. 109-111).
105. Ni Giedion, ni Zevi, ni Benevolo, por supuesto; tampoco los siguientes Frampton, De Fusco... sólo Tafuri, y después de la bendición norteamericana, o un Curtis, y poco...
106. Moretti alardeará de no haber realizado ningún proyecto para INA-CAS. SANTUCCIO, S.(ed.) , op. cit, p. 8.
107. Arquitectura, revista, cine. El inclasificable Fossataro probablemente acierta cuando explica que los edificios de Moretti se componen "come un film"... FOSSATARO, Adolfo, en: "Interviste e testimonianze", op. cit., pp. 28-29.
108. Personaje de firmes creencias católicas, Moretti llega a redactar incluso las propias plegarias de acción de gracias que luego reza, demostrando una vez más su pasión por la escritura. En un manuscrito con una de estas plegarias, tras dar las gracias por todas las proyectos que había recibido ese año y las obras que estaba realizando, afirma: "Quello che importa è costruire opere con tutto il cuore. Come gli antichi". AMM, citado en: MAGNIFICO, T., op. cit, p. 73 (nota 51).

BUILDING AN INTERIOR FOR MODERN SOCIETY, BUILDING A SOCIETY FOR THAT INTERIOR [DOMUS AND CASABELLA, 1928-1936]

Ignacio González Galán

In a quick glance over the issue of February 1930 of Italian magazine *Domus* one finds furniture ads of the *Thonet* line, reviews of architectures as diverse as Villa Fiocchi or a retrospective of English cottages, modern furniture of Viennese inspiration and the regular monthly columns on art publications, music recommendations and tips for the orchard. Among this heterogeneous set of material, the magazine contained two different images of domestic interiors, images that allow to build alternative genealogies for the modern Italian house and interior.

The first one is a canonical interior perspective of Casa Elettrica by Gruppo 7, the most famous of the houses built for the IV International Exhibition of the Decorative Arts, and conventionally taken as a landmark of the development of modern architecture in Italy¹ (Fig. 1). The genealogies of this development commonly trace it back to Gruppo 7's articles in *Rassegna Italiana* in 1927, and to an enthusiasm with modern architecture pushed forward by the Italian participation in the 1927 Weissenhoff Exhibition in Stuttgart or the first *Esposizione italiana di architettura razionale* (MIAR) in Rome in 1928².

There was, however, another image that suggested an alternative lineage for the modern interior: a domestic scene with a small basket table and a coffee set designed by Gio Ponti and produced by Richard-Ginori³ (Fig. 2). What is interesting is not so much the coffee set –despite the role of the minor arts in this genealogy of the interior–, nor the environment in which the table was placed –this is not a story of modernism becoming cozier for a larger audience–. The interesting fact, I would suggest, is that an issue of *Domus*, the very magazine in which this image was featured, was included leaning on the table.

The magazine, I will argue, was not a media external to the architectures that it depicted and criticized but, on the contrary, it was a decisive element that partook in the construction of these interiors. It is this very intimate relationship between the interior of the house and that of the magazine that this paper analyzes.

In order to study that relationship, I will explore the initial project and transformation of the Italian magazines *Domus* and *La casa bella* (later *Casabella*). Founded simultaneously in 1928 in Milan by Gio Ponti (1891-1979) and Guido Marangoni (1872-1941), the two magazines initially included a diversity of contents built around the subject of the house and the interior, as their respective subtitles suggest: *Architettura e arredamento del-*



Fig. 1. Perspective of the living room, Casa Elettrica by Gruppo 7, sponsored by Edison Society in *Domus*, 1930, n. 27.

1. This image was included in an article by Gio Ponti featuring a selection of some of the most remarkable works that the exhibition would present, works that aimed to signal the "generous return of modern art" to Italy. PONTI, Gio, "La vicina IV Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa alla Villa Reale di Monza", in *Domus*, 1930, n. 27. Mural paintings of Giulio Rosso and photographs of pieces of modern decorative arts accompanied the image of this project.

2. GRUPPO 7, "Architettura I, II, III and IV in *Rassegna Italiana*", December 1926-May 1927. Gruppo 7 was initially composed by Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava and Giuseppe Terragni. See CIUCCI, Giorgio, "Gli architetti e il fascismo", Milan, Einaudi, 1989, p. 70-71.

3. The image was included in VITALLI, Lamberto, "Elogio dell'incisione", in *Domus*, 1930, n. 27.

Fig. 2. Coffee set designed by Gio Ponti and produced by Richard-Ginori, Domus Nova in *Domus*, 1930, n. 27.



l'abitazione moderna in città e in campagna and *Arti e industrie de l'arredamento*⁴. The word *arredamento* –the only term shared in both– means in Italian both furniture and the collection of elements that furnishes a livable space, for which I am suggesting to use the word “interior”.

Focusing on the editorial statements and other articles that encapsulated the project of the magazines, I will explore the relation between the interiors of architecture, media and society. I will consequently analyze how this initial project was related with the discourse that both magazines elaborated with different emphases during the first years of the 1930's in the writings of Ponti as well as Edoardo Persico (1900-1936) and Giuseppe Pagano (1896-1945), both holding leading positions in *Casabella* during those years. My goal will be to understand the agency that this writings assigned to the architectural interior in relation to the project of the two magazines.

I will argue that this centrality of the interior, rather than detaching architecture's speculations from its context, was explored as a privileged platform to develop its participation in a broad set of social processes. Together with the many materials that formed the magazines, architecture was understood to have a role in the construction of modern identity, in what I would suggest to read in relation to lifestyle concerns. Normally reserved for the conceptualization of social practices of the postwar, I will explore how lifestyle arguments were at play at the time of the foundation of these magazines. Therefore, this paper emphasizes the links that Manfredo Tafuri argued to exist “between instruments of communication and collective behaviors that ha[ve] come into being with the sophistication, rapid renewal and extension of the mass-media”⁵. One could argue that the two images I offered were not that distant from each other: They were both addressing the ways in which architectural interiors engage with modern regimes of production and reproduction –negotiating or collapsing the subject that inhabits this interior with social processes that threaten to dissolve it–. While the first emphasized the transformed regime of production for the house and the interior, the second developed its project out of its reproduction.

4. Both subtitles translate respectively as “Architecture and furnishing of modern dwelling in the city and the countryside” and “Arts and industries of the interior”.

5. TAFURI, Manfredo, *Theories and History of Architecture*, Harper and Row, New York, 1980, p. 232. The work of Beatriz Colomina, has already studied the relationship between architecture and mass media, focused on “the transformations in the relationship between producer, product and audience which are at the base of the new condition”. COLOMINA, Beatriz, “Introduction: On architecture, production and reproduction”, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, 1988, p. 9.

THE DUAL GOAL

When in 1928 *Domus* and *La casa bella* began publication, they both claimed in their foundational statements that the interior of the house they were pursuing was entangled with larger social and economic processes. In *La duplice meta*, Marangoni linked the development of the decorative arts for the house with an economic project for Italy, and set his magazine to simultaneously contribute in the quest for a modern style as it was addressing the economic and social development of his country⁶. To achieve these goals, he thought it necessary to stimulate the work of artists and producers as much as to educate the masses for its appreciation⁷.

Ponti's first editorial, "La casa all'italiana", was seemingly very different in its orientation⁸. For him, the problem of the house was concerned with the definition of a national identity and an idiosyncratic style of life⁹. Placing his arguments in relation to recent European narratives, he explicitly stated that the Italian house was not just a *machine à habiter*. It was, instead, committed to responding to an assumed set of collective values never critically considered: "In the Italian house, *comfort* (in English in the original) is not only the correspondence between things and necessity. (...) [T]he Italian house invites the spirit to regenerate itself in restful, peaceful views, and in this resides the full sense of the fine Italian word *conforto*"¹⁰.

Despite the diverse emphases of their first issues, both editorials presented the different strands of a common project that Marangoni encapsulated towards the end of the first year of publication: "All our passionate discussions in the circles of art and in the magazines, all the agonizing searches of creators of new ornamental styles, (...) tend to a single goal: to create in peculiar and typical characters the new Italian house". However, he continued, "[This house] still does not exist, in spite of all the rhetoric and the illusions of optimism"¹¹. The new Italian house that both magazines considered as their subject matter was, in 1928, merely a rhetorical elaboration.

In fact, both Marangoni and Ponti had already been participating before 1928 in a series of institutions and media concerned with this very elaboration of the modern Italian house, mainly the *International Exhibition of the Decorative Arts*, held at Monza from 1923 to 1930. Founded by Marangoni, these biennial venues initially aimed to fight the backwardness of Italian products in relation to other European industries¹². Complementary to these events, Marangoni edited the magazine *Le Arti Decorative* from 1923 to 1925. The magazine aimed to help the exhibition to consolidate a modern style in the Decorative Arts and simultaneously pursued the aesthetic education of the population, extending its goals beyond the work of artists and producers, and linking it to its conditions of reception¹³.

The 1927 exhibition was pushed forward by the impetus of a renewed Artistic Council including Ponti. The goal of the artist increasingly shifted from the design of single items to the creation of whole sets of objects that aimed for a larger diffusion and a more comprehensive transformation of the environment. At stake was an articulation of the role of the decorative arts in relation to everyday objects and the agency of these objects in the transformation of everyday life conditions in an industrial society¹⁴. The relation between

6. The title translates "The dual goal".

7. See MARANGONI, Guido, "La duplice meta", in *La casa bella*, 1928, n. 1.

8. La casa all'italiana is not easily translated as "the Italian house" (that would be "*la casa italiana*"). It would more precisely mean "italianess in the house" and Maristella Casciato has suggested also "italianess in dwelling". See CASCIATO, Maristella, "The 'Casa all'italiana' and the idea of modern dwelling in fascist Italy" in *The Journal of Architecture*, 2000, vol. 5, p. 335. Raffaello Giolli had already used the expression "la casa italiana d'oggi". In his short lived "1927, Problemi d'arte attuale".

9. See PONTI, G., "La casa all'italiana" in *Domus*, 1928, n. 1. Translated in W.A.A. *Domus*, Taschen, Köln, 2006.

10. *Ibid.*

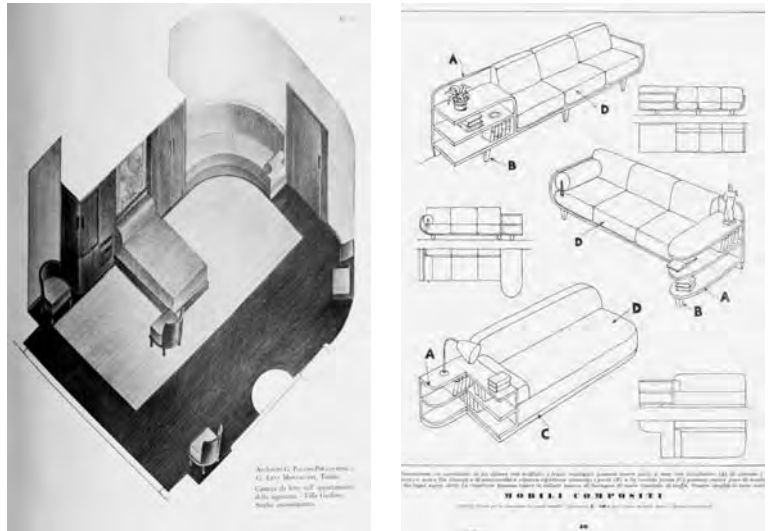
11. MARANGONI, G., "Verso la nuova casa italiana" in *La casa bella*, 1928, n. 11. This editorial signals the transformation of *La casa bella's* initial focus on the decorative arts with an increasing emphasis on the renewal of the house, soon becoming "Magazine for those who love the beautiful house".

12. For the initial aims of the *Biennale* see the letter addressed by Emilio Marangoni to Emilio Caldera in 20 December 1917, published in January 1918 in the *Bollettino Municipale* of Milan, partially republished in *Catalogo de la Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, Casa Editrice Alpes e F. de Rio, Milano, 1925, pp. 2-3, and completely republished in PANSERA, Anty, "Storia e cronaca della Triennale", Longanesi, Milano, 1978, p. 17. Marangoni was well aware of the different enterprises responding to the increasing industrialization of the applied arts in different European countries and set his project in relation to those. He was especially interested in the work of the *Deutscher Werkbund* under Hermann Muthesius' initiative, and knew what he had learned from the English experience. See PANSERA, Anty, "Monza Verso L'Unita Delle Arti; Oggetti D'eccezione Dalle Esposizioni Internazionali Di Arti Decorative", Silvana, Milano, 2004, pp. 135-136.

13. See for example MARANGONI, G., "Il mobile contemporaneo" in *Le Arti Decorative*, 1925, n. 8.

14. A central concern of these venues was not to remain as an artistic inquiry but to participate in larger social processes. Marangoni, for example, argued art to be "an effective instrument of life and economic benefit". MARANGONI, G., "Relazione-programma in Esposizioni biennali internazionali di arte decorativa delle città di Milano e Monza", La Tipografica, Milano, 1919. See also PANSERA, A., "Storia...", p. 22.

Fig. 3. Page of "L'ornamento della tavola", in *Domus*, 1931, n. 48.



15. For a contextualization of Ponti's collaboration within the project of La Rinascente see AMATORI, Franco, "Proprietà e direzione", *La Rinascente, 1917-1969*, Franco Angeli Libri, Milano, 1989, p. 78.

16. For a detailed account on the foundation of the two magazines see IRACE, Fulvio, "Domus a house for Italians" in *Domus*, Taschen, Köln, 2006, and IRACE, F., Gio Ponti, "La Casa All'italiana. Documenti di architettura", Electa, Milano, 1988, p. 9 and 14. See also BAGLIONE, Chiara, "1928-1932", in *Casabella, 1928-2008*, Electa architettura, Milano, 2008.

17. Ponti and Felice, used *Domus* as a platform to discuss this complex set of relationships. In an article entitled "We need an internal market for modern production", Ponti attempted to explain the backwardness of Italian production in relation to the conditions of its reception. Felice then mirrored Ponti's statement, in an argument that echoed Marangoni's "duplice meta": "We need an internal market for modern production, we need an internal production for this market". See PONTI, G., "Occorre dare un mercato nazionale alla produzione moderna italiana" in *Domus*, 1932, n. 48. Also in "La casa all'italiana". Edizioni *Domus*, Milano, 1933, p. 63, and FELICE, Carlo, "Occorre creare un mercato interno alla produzione moderna, occorre creare una produzione interna per questo mercato", in *Domus*, 1932, n. 49.

18. See HABERMAS, Jürgen, "The structural transformation of the Public Sphere", MIT Press, Cambridge, Mass., 1991, p. 19. Referring to the initial demarcation of the bourgeois public sphere in relation to the new forms of regulation of the processes of production in the early modern period, Habermas defines how "the economic activity that had become private had to be oriented toward a commodity market that had expanded under public direction and supervision: the economic conditions under which this activity now took place lay outside the confines of the single household: for the first time they were of general interest". He continues quoting Hannah Arendt to expand his understanding of the way in which "the private sphere of society that has become publicly relevant (...)". Habermas also considers the key role of periodicals supplementing journals to include "not primarily information but pedagogical instructions and even criticism and reviews" as early as in the last third of the seventeenth century as part of the formation of the public sphere. *Ibid.*, 25.

art and life was not one of rupture as in the *avant-gardes*, but was rendered in a close relationship between artists, producers and consumers in the definition of everyday life conditions, as paradigmatically represented by the furnishing line *Domus Nova* produced by Gio Ponti, distributed by the department store *La Rinascente*, and featured in the exhibition¹⁵.

In 1928, Marangoni resigned from his role at the Artistic Council after the *III Biennale*, transferring his goals to *La casa bella*, while Ponti became a member of the renewed Directory of the *Biennale* and founded *Domus*, combining both platforms for his own project¹⁶. As the Director of the *Biennale* he was responsible for its transferal to Milan in 1933 and its transformation into a central platform of architectural discourse Italy, the *Milan Triennial Exhibition of the Decorative and Industrial Modern Arts and Modern Architecture*.

Artistic, social and economic processes appear as completely interdependent in their development, making it difficult to disentangle causes and effects. If the *Monza Biennale* had been born to mediate in these processes, *Domus* and *La casa bella* aimed to push further this goal by targeting producers, artists and architects as well as the society at large. The relationship between these actors was understood initially in economic terms, considering society as a market for new products¹⁷. The works of decorative arts were embedded as commodities within the logics of the market, in relation to the taste and desires of the population. At stake was a complex relationship between the private and public spheres affecting the role of art not only in relation to industrial practices but in the broader processes of modernity and the socialization of private life¹⁸.

This relationship not only linked aesthetic and economic concerns, but were fundamentally entangled with larger processes of social transformation. Marangoni developed these arguments stating: "We are in one of the twists of history in which collective taste repudiates the forms of the past under the drive of new needs and new habits of life, even before new forms have matured capable of meeting the different needs of men and the changing habits of their

daily existence"¹⁹. The renewal of the modern house was understood to be an aesthetic revolution in the first place and not a functional or productive one, one that might trigger the new taste and sensibility of the population.

Different arguments were geared towards the need to find a new mode of expression for the changing values of an Italian modern society. But, simultaneously, this new mode of expression was understood as a vehicle for social change. The house held a critical role in the projection of new forms of life and values. According to Ponti, it did so by "interpreting, anticipating and explaining the requirements and the spirit of a superior civilization in the environment in which life should unfold"²⁰. Following this relationship between architecture and society, Ponti polemically regarded the house to be not so much a problem of art as "a question of civilization"²¹. He rejected any clear formal commitment to suggest the possibility of a stronger relationship between the forms of the interior and the construction of modern style by aligning architecture with the entire cultural field as an expression of its time²².

In fact, within the pages of *Domus* and *La casa bella*, reviews of architectural projects, descriptions of interiors and writings by protagonists of architectural discourse (from Alberto Sartoris to Enrico Griffini) were mingled with reports on modern furniture and decorative arts as well as a variety of articles ranging from suggestions on the decoration of the table and plants for the garden to music or cooking recipes, blending all these cultural manifestations into an expression of modern identity. Of particular relevance in this regard was the systematic publishing of projects considered to be models, aiming to render visible the style of a modern interior (Figs. 3 and 4).

I would suggest to characterize this profile as that of a lifestyle magazine, considering the way both magazines participated in the creation of a modern identity with the construction of the interior of the Italian house. Analyzing Ponti's interest in the rapport between style and civilization in relation to the mass media in which it unfolded might be considered to appeal to lifestyle models. Even if the term "lifestyle" or "style of life" was unknown at the time to both Ponti and Marangoni, it was being coined contemporaneously by Austrian psychoanalyst Alfred Adler. The term was used to refer to the different conditions that constitute the situation in which an individual develops her personality. In 1929, Adler explained: "We see a style of life under certain conditions of environment and it is our task to analyze (...) [how] mind changes with the alteration of an environment"²³. His term had a different emphasis than its later use in academic and popular literature, but it already pointed towards the contemporary understanding of lifestyle that Anthony Giddens has defined as "a more or less integrated set of practices which an individual embraces not only because such practices fulfill utilitarian needs, but because they give material form to a particular narrative of self-identity"²⁴. So called lifestyle magazines participate of these practices, as *Domus* and *La casa bella* did, offering forms of expert knowledge that guided readers in the construction of their self-identity²⁵. These processes were far from innocent for, as Bourdieu has argued, lifestyle variations between groups are not a result of class difference, but are an active participant in social stratification²⁶.

Lifestyle arguments have special relevance in relation to the transformations of modernity, for society was facing the psychological influence of a



Fig. 4. Madam's Bedroom, Villa Gualino by Giuseppe Pagano and Gino Levi Montalcini in *La casa bella*, 1930, n. 31 and "Mobili composti", in *Domus*, 1932, n. 49.

19. MARANGONI, G., "Verso la nuova casa italiana".

20. PONTI, G., "Quale sarà la nostra casa domani," in *Domus*, 1932, n. 49. Also in PONTI, G., "La casa all'italiana", 39-41. See also PONTI, G., "Distribuzione e proporzioni degli ambienti", *Il Corriere della Sera*, 22^a October 1933, in "Gio Ponti e Il Corriere della Sera", 1930-1963, Rizzoli, Milano, 2011, p. 9: "The house of today (...) is linked up to the ground of the our very civil and social life, not only as a material factor of life, but as an expression of the import of a civilization." The rapport between style and civilization might be enlightened in relation to Norbert Elias' studies of the rapport between social formations and the structure and control of human affects in what he called "the civilizing process". ELIAS, Norbert, "The civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations". Blackwell Publishing, Oxford, 2000 (first published 1939).

21. See PONTI, G., "Quale sarà la nostra casa domani": "Modernity doesn't mean to adopt four cubic pieces of furniture! It consists in living with a full interest in all that in each field - and especially what regards art and culture - exists as an expression of our times".

22. PONTI, G., "Formazione del gusto", in *Domus*, 1933, n. 71.

23. ADLER, Alfred, *The science of living*, George Allen & Unwin Ltd, London, 1930, n. 98.

24. GIDDENS, Anthony, "Modernity and self-identity", Cambridge, Polity Press, 1991, 81. He explains that the contemporary use of the term lifestyle might also have its origin, other than in Adler's writings in the work of Max Weber and his term *Stände*. *Ibid.*, fn.

25. BELL, David and HOLLOW, Joanne, "Towards a History of Lifestyle," in *Historicizing Lifestyle. Mediating Taste, Consumption and Identity from the 1900s to 1970s*, Ashgate, Hampsire, 2006, p. 4.

26. See BOURDIEU, Pierre, "A social Critique of the Judgement of Taste", Routledge, London, 1979.

Fig. 5. Pages of PERSICO, E., "Stile," in *La casa bella*, 1930, n. 36.

27. For Adler, moments of crisis made especially relevant the notion of lifestyle: "In new situations, however, where [the subject] is confronted with difficulties, the style of life appears clearly and distinctly", ADLER, A., op. cit., p. 99.

28. See GIDDENS, Anthony, pp. 80-83: "The plurality of choices which confronts individuals in situations of high modernity derives from several influences. First there is the fact of living in a post-traditional order. To act in, to engage with, a world of plural choices is to opt for alternatives given that the sign posts established by tradition now are blank. (...) Second, there is what Berger calls the 'pluralisation of lifestyle worlds'".

29. Related to modernity and fascist politics through their relationship with lifestyle projects, the modern Italian house was not concerned with the interest in artistic rupture of modernist practices or with the "aesthetization of politics" that Benjamin identified within fascist regimes. See BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproducibility," in *Illuminations*, Schocken Books, New York, 2007, pp. 241-242. Benjamin's aesthetization of politics was manifested in Italy in an understanding of architecture as an "Arte di Stato", as it was articulated in disciplinary arguments. The expression "Architettura, Arte di Stato" was popularized by Pier Maria Bardi in "Architettura arte di Stato" in *L'Ambrosiano*, January, 1931. For a discussion on the topic see CIUCCI, Giorgio, "Gli architetti e il fascismo", Enaudi, Milan, 1989, pp. 108-128 and DE SETA, Cesare, "Cultura architettonica tra le due guerre", Laterza, Bari, 1972, p. 146. The introduction of aesthetics into political life as it concerns the project of these magazines and the modern Italian interior was linked to more general processes that concerned the increasing aesthetization of everyday life in which both magazines and interior participated.

30. See GRIFFIN, Roger, *Modernism and Fascism. The Sense of Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave MacMillan, Houndmills and New York, 2007.

31. See DE GRACIA, Victoria, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Bari, 1981. According to her fascism made "cultural politics, sexual politics, and consensual politics an essential part of contemporary politics". Many institutions were concerned with the modernization of the domestic environment, ranging in interest from domestic economy to the production of fashionable furniture at economic prices. For an analysis of these institutions see AVON, Annalisa, "La casa alla italiana: moderno, ragione e tradizione nell'organizzazione dello spazio domestico dal 1927 al 1930"; in ERNESTI, G., ed. "La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista", Edizioni del Lavoro, Rome, 1988, pp. 51-60. The *Ente Nazionale de Dopolavoro* (fascist's labor organization), for example contributed to this modernizing impetus in Italy, and between 1927 and 1929 organized a series of competitions for the economic furnishing of the house. They collaborated with La Rinascente to produce and disseminate their products, having different architects and designers working to put in relation domestic economy and modern taste. Recent studies on the strong culture of fashion in fascist Italy, and different initiatives such as the *Ente nazionale della moda* could also support these arguments. For a recent account of fashion culture in fascist Italy see LUPANO, Mario, and VACCARI Alessandra, "Fashion at the Time of Fascism, Italian Modernist Lifestyle 1922-1943", Damiani, Bologna, 2009.



rapidly changing environment²⁷. Giddens has argued the relevance of lifestyle to be related to post-traditional contexts characterized by reflexivity and a plurality of choices²⁸. Moreover, tracing the relevance of discourses on lifestyle back to the time were these magazines arouse provides a better understanding of their relation to the contemporaneous fascist regime²⁹. In fact, Roger Griffin has recently argued that fascism is just a political variant of modernism for a sense of crisis and an obsession with a spirit of transformation underlies the preoccupation of both of these 'isms'³⁰. Despite the different political affiliations of the founders and collaborators of both magazines, it is possible to relate their initial impetus to the strategies of the fascist regime, which transformed the formation of identity into a matter of public concern³¹.

This relationship of *Domus* and *La casa bella* with discourses on lifestyle might help to locate the role that architecture was assigned in these magazines, in contrast to materialist narratives of modern architecture. However, this paper does not remain as a suggestion that these two magazines served as a platform for architecture's entanglement with lifestyle concerns. I would now want to push these arguments further exploring how both magazines increasingly transformed these concerns in a critical architectural discourse during the first years of the 1930's.

THE MODERN TRADITION

While *Domus* maintained its original profile, *La casa bella* became after 1930 more professional in its scope under the directorship of Arrigo Bonfiglioli with the increasing role of Persico and Pagano³². In 1933, Pagano undertook the directorship and *La casa bella* shifted its emphasis, changing its name to *Casabella*³³. But the initial profile of these two magazines, far from disrupting the elaboration of a disciplinary discourse, was a fruitful ground for a particular kind of architectural criticism, especially concerned with questions of taste and style. The profile of the magazines could obviously not be the intellectual origin of these discourses. However, it provided with a polemic ground that allowed the different authors to negotiate archi-



Fig. 6. Pages of PERSICO, E., "Arredamento di un film: Levi e Paulucci", in *La casa bella*, 1931, n. 46.

itecture's agency as a response to the challenges that the profile of the magazines had rendered visible.

The writings of Ponti, Persico and Pagano explored the role of architecture and the magazines in their inextricable relationship with the identity of the society they collaborated to construct. Ponti's work extended earlier concerns with the formation of taste in relation to processes of social transformation. He understood the role of the magazines in relation to this concern as one of bringing together the best expressions of culture in relation with "the men and the affairs of today"³⁴. This attitude was praised by Persico, who considered Ponti's activity to represent "the responsibility of European taste, of being modern at any cost"³⁵. Ponti elaborated these arguments considering that a modern style would arise from the rapport with a new social construction including the new means of production and a transformed social reception. This was what, according to him, "Edoardo Persico has recently defined as 'the modern tradition', that is to say (...) the assimilation, in [the] conception and realization [of a new technical-aesthetic formation], of the conditions dictated by the life of today, and the technique of today, expressed with purity, sincerity and competence"³⁶.

Persico's collaboration in *La casa bella* starting in 1930 strove to find a modern architectural style in agreement with modern values beyond what he understood as the void formal assumptions and the mystification of certain values of some of his contemporaries³⁷. The project of the magazine was, for him, led by a commitment to maintaining the spirit of modernity of architecture and the decorative arts in an impulse that he argued to be "not only aesthetic but moral"³⁸. His understanding of style exceeded the aesthetic appearance of objects and spaces to be imprinted also in the coetaneous ways of doing and being, as one could find it "in the instinctive gesture that we make to pick up the globe for a woman (...)"³⁹. The style of the interior and the style of living were here again related to one another (Fig. 5).

In Persico's understanding, it was through its aesthetic expression that the work of architecture manifested its moral content and its position in relation to

32. Arrigo Bonfiglioli left the directory to Giuseppe Pagano in 1933, who held the position until 1943 when the magazine temporarily closed. Edoardo Persico, was editor in chief and then director from 1935 to his death in 1936.

33. In 1933 *La casa bella* was acquired by Editoriale Domus, and part of the divergence of the two magazines was exacerbated by their search for distinct profiles. See PONTI, G., "1933/1934", *Domus*, 1933, n. 72: "Domus, dedicated to the house and the production of art will continue ahead for the next year of 1934, enriching itself from cultural and practical comments, while *Casabella* is dedicated to technique and the art of modern architecture in Italian magazines". In 1934, the magazine further emphasized its new profile with the subtitle "Monthly magazine of architecture and technique". It would be mistaken to consider *La casa bella*, and later *Casabella* to abandon completely its original and diverse profile, for not only did it continue to publish articles foreign to professional interest, but also some of its writings addressed non architectural audiences. Consider, notably, the text "Le ville" addressed by Pagano "to ladies that are asking to have their house built". PAGANO, Giuseppe, "Le ville", *Casabella*, 1933, n. 67.

34. PONTI, G., "Formazione del gusto" in *Domus*, 1933, n. 71. Starting in 1930, he aimed for a larger audience and started to write for the major Milanese paper *Il Corriere della Sera*, attempting to shape a new opinion on the house and on dwelling. See, for example, PONTI, G., "Divagazioni su un ambiente", *Il Corriere della Sera*, 5th November 1933, in "Gio Ponti e Il Corriere...", pp. 16-23. His first article was published the 26th April 1930, "La donna e le arti applicate". It was in 1932 that he more decisively tried to start a permanent collaboration, writing to his mentor, Ugo Ojetti who was already a regular contributor of the newspaper. Ojetti replied: "Writing in il Corriere? That doesn't depend on me, dear Ponti. I am told they are unwilling to see new names (...). But send me, if you will, a more specific proposal and I will immediately talk to Bodelli". Letter from Ugo Ojetti to Gio Ponti in 31 July 1932, in EPG, CAT GP 001. In 1933, he got a final invitation to write: "I suggest you write for *Il Corriere della Sera* two articles every month, having the house and all the questions related to it as its topic: furniture, modern services, use of the space, etc.". Letter of Aldo Borelli to Gio Ponti, 29th September 1933, in "Gio Ponti e Il Corriere...", p. 755.

35. PERSICO, E., "L'architetto Gio Ponti", in *Casabella*, 1935, n. 88. Also in PERSICO, E., "Tutte le opere (1923-1935)", Giulia Veronesi ed, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, p. 268.

its social context. He privileged the appearance of the work over its production or performance, considering architectural interiors as works of “true and proper staging”³⁴⁰. This interest led him to analyze the interiors constructed for cinematographic scenographies, considering cinema to be a representation of a possible world whose images were loaded with ideal values and “the illusion of a real life”³⁴¹ (Fig. 6). The social project of architecture was encapsulated in the logics of a cinematographic image.

Persico considered the role of the architect in the rapport between style and civilization as one of raising the appearance of life conditions “to the sphere of poetry,” consistently regarding the interior as a work of art³². The poetic quality of the formal properties of the work of architecture expressed its social program in relation to other forms of visual expression. His dismissal of materialist narratives as a ground for architectural criticism was reflected, for example, in an analysis of the interior of Tugendhat house by Mies Van der Rohe, which he praised not so much as a rational building, but as an expression of modern moods and paradigmatic of a “spirit of technique”³⁴³. For Persico, rationalism was an expression of “a moral system and a social order”³⁴⁴. He was not interested in a rationalist pursue of a materialist program but thought of it as a social and moral project that raised the problem to the sphere of art³⁴⁵. In such terms, Persico criticized the work of his colleague Pagano for his lack of “any fantastic liberation” and as a “pessimistic addressing of the problem”³⁴⁶.

Despite Persico’s critique of Pagano’s version of rationalism, Pagano himself polemically stated in the program of his first year as director of *Casabella*, in 1933, that “rationalism and functionalism” are “useless adjectives (...)”³⁴⁷. In fact, he shared Persico and Ponti’s interest in the formation of taste and their quest for a modern form of architectural expression that would reflect the values of modern society. Pagano emphasized the relevance of taste above technical concerns in the definition of modern architecture and therefore confronting those that, according to him, tried to “endorse, with the authority of science the needs of spirit”³⁴⁸.

Similar to Persico, Pagano searched for an artistic expression for the house that would reflect its position in relation to the values of modern society. If artistic values were not taken as absolutes, nor were the values of society monolithic, and this allowed for a critical relationship between the two. In fact, his quest brought him to polemically criticize what he understood as “the reverse side of the coin” of the relationship between aesthetic expression and social values. He pointed to “[t]he international bad taste”, for which modern civilization was also responsible³⁴⁹ (Fig. 7). Pagano pointed to the forces of the market that he understood as an origin of a form of beauty that exalted luxury and irrationality, “all but (...) an expression of a superior world, of a life that is conquered with courage and with sense of responsibility”. The values of modern society were driving architecture not only to its best manifestations, but also to its worse.

Following from this analysis, Pagano recognized the most important determining factor of modern architecture to be “the responsibility of the public” who had become a decisive factor of aesthetic creation and had brought the judgment of art to the realm of life³⁵⁰. This allowed the architect to work critically against negative social tendencies “with the conscience of a polemic, not

36. PONTI, G., “Architettura per noi” in *Il Corriere della Sera*, 10th February 1935, in “Gio Ponti e il Corriere della Sera”, p.112-120. The notion of “tradition” that Ponti assigns to Persico had been elaborated by Lionello Venturi in his conceptualization of taste. For Venturi’s earlier conceptualization of taste see VENTURI, Lionello, “Il gusto dei primitivi”, G. Einaudi, Torino, 1972 (originally published in 1926). See also VENTURI, L., “Verso la nuova architettura”, in *Casabella*, 1963, n. 61. For Venturi, the notion of taste could enlighten the understanding of the ways in which works of art related with the values of a particular social context: “There are many ways in which moral content has to become art but, naturally, only one is good, and that is as the reappearance of tradition”. Venturi responded to Le Corbusier’s arguments in “Toward an Architecture” linking taste to tradition and a historically specific “way of seeing”. For the influence of Venturi in Persico see, for example, PERSICO, E., “Profezia d’architettura”, conference (Torino, 1935), in “Tutte le opere (1923-1935)”, p. 229, where Persico expressed “all my respects, all my admiration”, for the work of Venturi. For Persico’s relationship to Venturi see CIUCCI, G., op. cit., p. 39.

37. PERSICO, E., “Gli architetti italiani”, in *L’Italia Letteraria*, August, 1933.

38. *La casa bella* (the authorship has been assigned to Persico by Giulia Veronesi in “Tutte le opere...”, p. 20), “Il nostro lavoro nel 1930”, in *La casa bella*, December 1930, n. 36. Also in “Tutte le opere (1923-1935)”, p. 20. According to him, his commitment had turned the magazine’s attention not to architecture only, but toward a wide range of objects in the cultural field, and Persico named the varied references of the magazine ranging from a room and a statue, a fabric or a piece of glass, that sought to strengthen “a taste that was already spontaneously being shaped”.

39. PERSICO, E., “Stile: Un mode di essere” in *La casa bella*, 1930, n. 29. In similar terms would Persico read, for example, a chair by Mies Van der Rohe as representing a particular civilization: “It is more alike us. It is similar to our daughter with a tennis suit.” PERSICO, E., “La sedia di Mies” in *La casa bella*, 1931, n. 45. Also in “Tutte le opere (1923-1935)”, p. 57.

40. PERSICO, E., “Un alloggio a milano”, in *Casabella*, 1933, n. 64. Also in “Tutte le opere...”, p. 119, he added: “It would be enough to have the decorator with a keen sense of taste, for the work to overcome any programmatic limitation and resolve itself in a particular form of art”.



Fig. 7. Pages of PAGANO, G., "L'Internazionale cattivo gusto", in *Casabella*, 1934, n. 74.

only artistic, but civil"⁵¹. Therefore, Pagano explored architectural expression in its rapport with modern identity and social values as a way to transform them and as a critical tool to oppose them.

However, this understanding of architecture's critical role brought Pagano to search for an anonymous taste that rejected the individual expression of the architect to privilege the expression of his rationality. What started as a search for a historically specific aesthetic was turned in his projects and critical work into a commitment with "a-stylistic" architectures, culminating with the celebration of the exhibition *Architettura rurale in Italia* for the 1936 *V Triennale* (Fig. 7). Different from earlier writings and those of his colleagues, Pagano red rural architecture as proceeding from a "strictly logical binary," a "pure, a-stylistic and functional" construction.

CONCLUSION

By 1936, the concerns outlined in the profile of the magazines and elaborated in the writings of Ponti, Persico and Pagano lost its consistency. *Casabella* and *Domus* finally departed from each other: after Persico's death in 1936, *Casabella* radicalized its professional profile and its technical emphasis, changing its name in 1937 to *Casabella-Constructzioni* and leaving aside the relationship between architectural style and its social program⁵². In *Domus*, Ponti continued to defend the rapport between style and civilization, but in the absence of Persico, his interest in style became increasingly a means of evasion⁵³.

However, from 1928 to 1936, both magazines explored the relationship between the style of the modern interior and the society it targeted. The analysis of the initial project of both magazines in relation to lifestyle practices might help to expand other narratives of modern architecture's participation in the collective transformation of daily experience. As this paper has attempted to demonstrate, the social processes in which modern architecture participated would be difficult to map without taking into account its inextricable relation to the media. In these processes, architecture participated with a diversity of other materials and forms of expression that *Domus* and *La casa bella* originally featured –from furniture to music, from cooking to reading–,

41. PERSICO, E., "Arredamento di un film: Levi e Paulucci", in *La casa bella*, 1931, n. 46 and "Gastone Medin", in *La casa bella*, 1932, n. 59. Also in "Tutte le opere...", pp. 66-68. "Now someone should follow it, with this furniture, for his house: adding to the pleasure of the optimum interior the fascination provided by thinking that one lives in an environment created by a poet".

42. PERSICO, E., "Stile". See also PERSICO, E., "L'arredamento come opera de arte", in *La casa bella*, 1931, n. 42. Also in "Tutte le opere...", p. 62: "The furnishing of an interior consists almost always in a gathering of pieces placed following an infinitely variable scheme, in an environment that has been assigned with colors for its walls or with tapestries a particular character".

43. PERSICO, E., "All'estremo della modernità: Mies Van der Rohe", in *La casa bella*, 1931, n. 47. Also in "Tutte le opere...", pp. 54-56.

44. PERSICO, E., "Monza 1930" (unpublished), in "Tutte le opere...", p. 13. See also PERSICO, E., "Ingresso a Monza", *Belvedere*, March 1930. Also in "Tutte le opere...", p. 9: "The problem of an industrial art implies a 'modern' social system: the time of mass production requires, in fact, the parallel existence of a spirit of organization and a spirit of utopia".

45. PERSICO, E., "Pianta chiusa", in *La casa bella*, 1931, n. 37. Also in "Tutte le opere...", p. 49: "A house that involves the word rational", he said "if rational means ease of use and restoration of morals, involves at the same time the word art, which we would never want detached from rational action".

46. PERSICO, E., "Gli architetti italiani", in *L'Italia Letteraria*, August 1933. Also in "Tutte le opere...", pp. 145-150.

47. PAGANO, Giuseppe, "Programa 1933", in *La casa bella*, 1932, n. 60.

48. PAGANO, G., "Dopo Sant Elia" in *Domus*, Milano, 1935, p. 133: "An updated taste is a condition that precedes an updated technique".

49. PAGANO, G., "L'Internazionale cattivo gusto", in *Casabella*, 1934, n. 74.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. Consider for example Pagano's texts "Le case popolarissime", in *Casabella*, 1937, n. 112 or "Il fascismo e la casa" *Casabella-Constructzioni*, 1938, n. 122, lacking any aesthetic concern.

53. Fulvio Irace has considered Ponti's style as a means of evasion in "La casa all'italiana", 37. Ponti referred to the house as a place of evasion in PONTI, G., "La casa 'vivente'", in *Bellezza*, 1941, n. 10, cited in IRACE, F., "La casa all'italiana".

and the architect worked in relation to different agents and audiences that the magazines attempted to gather. It is in relation to the media in which it was featured that architecture developed its role in the construction and reproduction of modern identity. The project of the modern interior as initially understood by Marangoni and Ponti, and later by Persico and Pagano, was inextricably linked to the logics of the media. Modern architecture needed a magazine in its interior.

APRÈS EINSTEIN DESPUÉS DE EINSTEIN: LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD Y SU DIFUSIÓN PARA LA ARQUITECTURA

Pablo Jesús Gutiérrez Calderón

En el ocaso del siglo XIX, habiendo soportado durante un largo período de tiempo la crisis del Antiguo Régimen, los pilares sobre los que se apoyaban los grandes imperios europeos comenzarán a tambalearse. Su dominio en el mundo y la expansión imperialista habían supuesto la hegemonía de Europa sobre el conjunto del planeta¹. Pero ahora, ante la compleja y poliédrica realidad del fin de siglo, serán testigos mudos de una modernización fracasada, de un liberalismo burgués que no logrará imponerse para crear su propia identidad.

Es el *fin de siècle*, el tránsito entre dos centurias, el estado de ánimo de una sociedad que combinaba a partes iguales ilusión y temor, ejemplificado a la perfección por la ciudad de Viena, como reflejo de Europa, que tan bien fuera descrita en *El hombre sin atributos*², donde deviene consciente de la desintegración política, social y cultural de los antiguos Imperios europeos, pero con cuyos fragmentos supo proponer uno de los más fértiles campos de actuación y debate para el futuro desarrollo de la cultura del siglo XX “al margen de la historia”.

Cultura ahistórica³, porque todos los intelectuales y científicos, tanto en economía como arquitectura, en ciencia o filosofía, en música, por no hablar de la naciente disciplina del psicoanálisis, rompieron más o menos deliberadamente sus lazos con el planteamiento histórico de base de la cultura del S. XIX en la que habían crecido. Como ha señalado Schorske⁴, la arquitectura moderna, la música moderna, la filosofía moderna o la ciencia moderna “se definen a sí mismas no fuera del pasado, ni siquiera contra el pasado, sino independientemente del pasado. La mentalidad moderna creció indiferente a la historia porque la historia, concebida como una tradición continuamente enriquecedora, había devenido inútil para ellos”.

“Yo no tengo sensibilidad histórica. Sólo me interesa vivamente lo actual”⁵.

Es en este contexto ahistórico, cuando en 1905, aparecerán en el volumen 17 de la revista *Annalen der Physik* tres artículos que revolucionarán las ciencias físicas y pondrán en jaque los asentados conceptos de espacio y tiempo. Hasta este momento, el molde en el que se había forjado la vida correspondía a la física de Copérnico, Galileo o Newton. Entender el cosmos representaba entender el pensamiento para cada época, correspondiendo con ideales éticos, políticos y artísticos. El concepto newtoniano de espacio absoluto era considerado como infalible, a pesar de contar con serias críticas de otros científicos como Leibniz y Huygens, quienes rechazaban categóricamente el concepto de “absoluto” y sólo apoyaron el aspecto del espacio “relativo”. Leibniz conside-

1. VILLARES, R. y BAHAMONDE, A., *El mundo contemporáneo. S.XIX-XX*, Santillana de Ediciones, 2001, p. 177.

2. MUSILL, R., *El hombre sin atributos*, obra inacabada, compuesta de 2 volúmenes, que se sitúa en la frontera entre literatura y pensamiento, permitiéndonos una visión poliédrica de la realidad *fin de siècle*.

3. VICENS HUALDE, Ignacio., *Del Palacio a la Casa. Loos-Witgenstein*, Cursos de doctorado.

4. SCHORSKE, C.E., *Viena fin de siècle*.

5. ORTEGA Y GASSET, José., *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2006, p. 206. Estas palabras fueron el comentario de Einstein a Ortega durante el transcurso de una visita a Toledo el 6 de marzo de 1923.

ró al espacio como un sistema de relaciones entre cosas coexistentes. La existencia de un espacio absoluto era para él, ontológica y metafísicamente absurda. Sin embargo tuvieron que esperar hasta el siglo XX para que sus tesis fueran rehabilitadas por Einstein⁶.

A lo largo del siglo XIX la teoría newtoniana se hizo cada vez más insostenible, a causa de diversos cambios habidos en el pensamiento científico. Herman Weyl resume estos cambios destacando en primer lugar el descubrimiento del campo electromagnético por los físicos Maxwell y Faraday, y en segundo lugar por la geometría no euclidiana de Riemann que sustituyó a la geometría euclidiana clásica. Ambos cambios socavaron los absolutos e inmutables aspectos de los conceptos tridimensionales estáticos del espacio⁷, anticipándose –en gran medida– al punto de inicio de la modernidad según Paul Johnson: la demostración de la Teoría de la Relatividad.

Es interesante destacar que la Teoría de la Relatividad surgirá de la eclosión de una ideología, cultura, investigación, inquietud de la época, que se materializa a partir de una secuencia de investigaciones que aportarán un soporte básico de estudio hasta su exposición definitiva. Es la materialización del pensamiento de una época, la consecución de un proceso de desarrollo científico en el que tanto Maxwell como Faraday, Riemann, Poincaré, Lorentz, así como el cuerpo matemático establecido por Minkowski serán determinantes para su posterior formulación.

El término “relatividad” se refiere al tiempo y al espacio. Según Galileo y Newton, tiempo y espacio eran entidades absolutas, y los sistemas móviles del universo dependían de este tiempo y espacios absolutos. La ciencia de la mecánica se construyó siguiendo esta concepción. Las fórmulas que resultaban de ella eran suficientes para todos los movimientos de naturaleza lenta. Sin embargo, se descubrió que no servían para los movimientos rápidos que aparecieron en la electrodinámica⁸. Esto condujo al profesor holandés Lorentz y a Einstein a desarrollar la Teoría de la Relatividad.

En su origen, la teoría pretendía explicar ciertas anomalías apreciadas en las mediciones en el concepto de movimiento relativo, pero en su evolución se ha convertido en una de las teorías más importantes en las ciencias físicas y ha sido la base para que los físicos demostraran la unidad esencial de la materia y la energía, el espacio y el tiempo, y la equivalencia entre las fuerzas de la gravitación y los efectos de la aceleración de un sistema.

La Teoría de la Relatividad, tal como la desarrolló Einstein, tuvo dos formulaciones diferentes. La primera es la que corresponde a los dos trabajos publicados en 1905 en *Annalen der Physik*. Es conocida como la “Teoría de la Relatividad Especial” y se ocupa de sistemas que se mueven uno respecto del otro con velocidad constante (pudiendo ser igual incluso a cero). La segunda, llamada “Teoría de la Relatividad General” (así se titula la obra de 1916 en que la formuló), se ocupa de sistemas que se mueven a velocidad variable e introduce la identidad entre inercia y peso, proporcionando una teoría de campo gravitatorio.

¿Cuál será la nueva interpretación del espacio ahora que no se presenta como un absoluto sino que indefectiblemente se encuentra en crisis al relativizar su valor? ¿Cuál será la nueva interpretación del tiempo?

6. VAN DE VEN, Cornelis, *El Espacio en Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p. 56.

7. WEYL, H., *Space, Time, Matter*, Nueva York, Dover 1922.

8. EINSTEIN, Albert, *Mi visión del mundo*, Colección Metatemas, mayo 2005, p. 148.

¿Influirá la crisis newtoniana del espacio y tiempo como valores absolutos, en una nueva reinterpretación para una nueva teoría arquitectónica?

La visión del mundo profundamente newtoniana de espacio y tiempo fue cayendo irremisiblemente, abordada por una modernidad inquietante, a la búsqueda de su propia identidad. En este margen de incertidumbre se desarrollan manifestaciones artísticas y experimentaciones de vanguardia, subyugadas por la indeterminación y la atractiva perspectiva⁹ que se abre ante la caída de los conceptos absolutos, posibilitando una nueva reflexión y redefinición en esta nueva cultura ahistórica.

¿Qué papel de difusión tuvieron las revistas de arquitectura para introducir la Teoría de la Relatividad y su revolucionaria concepción del espacio-tiempo? ¿Cómo influyó en el pensamiento arquitectónico para las vanguardias?

Las primeras aproximaciones a la nueva concepción del espacio y del tiempo las encontramos en los escritos cubistas; las experimentaciones pictóricas de Picasso, Metzinger, Gleizes y la documentación teórica desde Apollinaire hasta Princet, que no encontrarán la difusión adecuada al estar limitadas a escritos, conferencias o artículos en prensa. Será el futurismo el que explotará –desde sus orígenes– los medios de comunicación, y los utilizará para divulgar los escritos teóricos, discursos y manifiestos, como una oda a los nuevos tiempos. Subyugados, en gran medida, por los avances científicos y mecánicos aproximarán una nueva y revolucionaria manera de entender el universo hacia el campo del arte, dejándose influenciar por la teoría de la relatividad que subyace en su pensamiento¹⁰.

Desde 1916, la comunidad científica estaba impaciente por demostrar la teoría general de la relatividad formulada por Einstein, que se produciría años más tarde –1919– tras la observación de un eclipse solar y la comprobación de la atracción que sufría un haz de luz debido a la gravedad solar. Esta novedad inspiraba a las vanguardias a especular con las nuevas nociones de Espacio y Tiempo influyendo de un modo pseudocientífico en una nueva concepción artística. Tal será la postura que Gino Severini tratará de difundir con la publicación en 1917 *Le peinture d'avant-garde*¹¹ en *Le Mercure de France* comenzando con un subtítulo sugerente: *Le machinisme et l'art (reconstruction de l'Univers)*¹², sobre el que seguirá trabajando, introduciendo notas aclaratorias sobre la medida del espacio y del tiempo, la cuatridimensionalidad, el hipercubo, afirmando que el tiempo y el espacio son dos partes inseparables de un mismo todo, que la matemática llegó a la esfera del arte¹³ y que publicará allende sus fronteras en la revista holandesa *De Stijl*¹⁴, invitado por Theo Van Doesburg.

Pintor, escultor, arquitecto, poeta, escritor, este polifacético artista, seguidor de corrientes dadá, será uno de los artífices de la “contaminación” entre mundo del arte y las novedosas corrientes y teorías científicas, a través de la dirección de la publicación periódica *De Stijl* para impulsar, desde la revolución de los conceptos absolutos de espacio y de tiempo, un nuevo modo de entender la realidad, acorde –como expresaba Thomas J. Craven– a esa dualidad entre arte y ciencia desde la que proponer un nuevo espíritu de los tiempos, una nueva concepción del universo. Esta transposición la realizará progresivamente bien desde las publicaciones donde escribe, bien desde su

9. VAN DE VEN, Cornelis, *El Espacio en Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, *Introducción relativa a la Física en su continuo espacio-tiempo*, p. 67.

10. SHLAIN, L., *Art & Physics: Parallel visions in Space, Time and Light*, Harper Collins, New York, 2001.

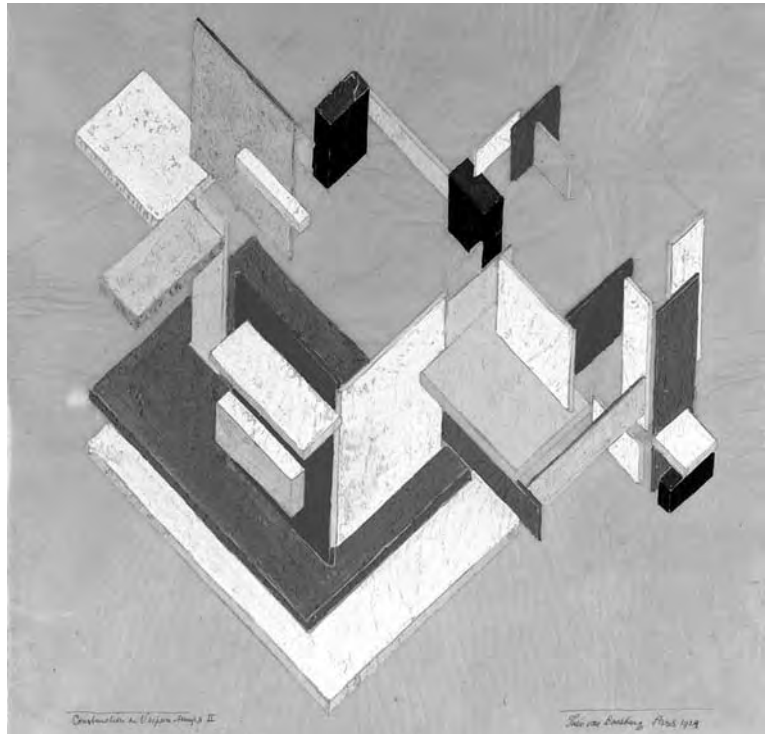
11. SEVERINI, Gino, *La peinture d'avant-garde*, Archivi del Futurismo. Raccolti e ordinati da Maria Drudi e Teresa Fiori, De Luca Editore/Arnoldo Mondadori Editore, 1986, vol 1, pp. 210-223.

12. Reeditado íntegramente en *Archivi del futurismo*. Raccolti e ordinati da Maria Drudi e Teresa Fiori, De Luca Editore/Arnoldo Mondadori Editore, 1986, vol 1, pp. 210-223.

13. SEVERINI, G., *La peinture d'avant-garde*, junio de 1917. Publicado en *Archivi del Futurismo*. Raccolti e ordinati da Maria Drudi e Teresa Fiori, De Luca Editore/Arnoldo Mondadori Editore, 1986, vol 1, pp. 220.

14. *Ibid.*, pp. 215-216.

Fig. 1. VAN DOESBURG, Theo, *Construcción de Espacio-Tiempo II*, París, 1924. Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.



producción artística (Fig. 1). Sistemáticamente irá introduciendo, a la búsqueda de un nuevo lenguaje, sus *Principios de un nuevo arte plástico*¹⁵ en 1917 donde comenzará a exponer nuevas ideas para el campo de la arquitectura que indaga tanto en el estudio de las relaciones entre los planos y las masas con los espacios internos y con el vacío, como en el estudio de nuevos invariantes que determinan aspectos fundamentales en su concepción arquitectónica: valores positivos, que define como línea (unidimensional), plano (bidimensional), volumen (tridimensional), y espacio-tiempo (cuatridimensional), y los valores negativos entendidos como espacio (el vacío), introduciendo el material como nuevo concepto importante en el desarrollo arquitectónico (Fig. 2). Presentará aquí conceptos importados desde el campo de la física, –la cuatridimensionalidad del espacio-tiempo– y progresivamente nuevos conceptos derivados de la Teoría de la Relatividad de Einstein, como la “simultaneidad” apareciendo en su artículo *De la naturaleza a la composición* (1919) en la revista *De Nederlandse Revue XXIV*, donde, al hablar del proceso creativo de una pintura desde el naturalismo hacia la abstracción, introducirá lo siguiente:

“Con lo ya dicho arriba, si no me quedase hablar aún de una ley inmutable que vale tanto para la vida como para el arte, se habría descornado en gran parte el velo de la mística del arte. Dicha ley es la ley de la simultaneidad, de la aniquilación y de la edificación, o en términos artísticos, de la destrucción y de la reconstrucción”.

Para exponer de modo más explícito aún que:

“Como la dualidad de objeto y fondo, anterior y posterior, etc. es consecuencia de nuestra percepción en Tiempo y Espacio, y como en la nueva expresión artística se supera esta dualidad, tiempo y espacio también devienen equivalentes.

15. VAN DOESBURG, Theo, *Principios de un nuevo arte plástico y otros escritos*, traducido del original *Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst*, escrito en 1917 y publicado en 1919 en *Tijdschrift voor Wijsbegeerte XIII*, reeditado en español en *Principios de un nuevo arte plástico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

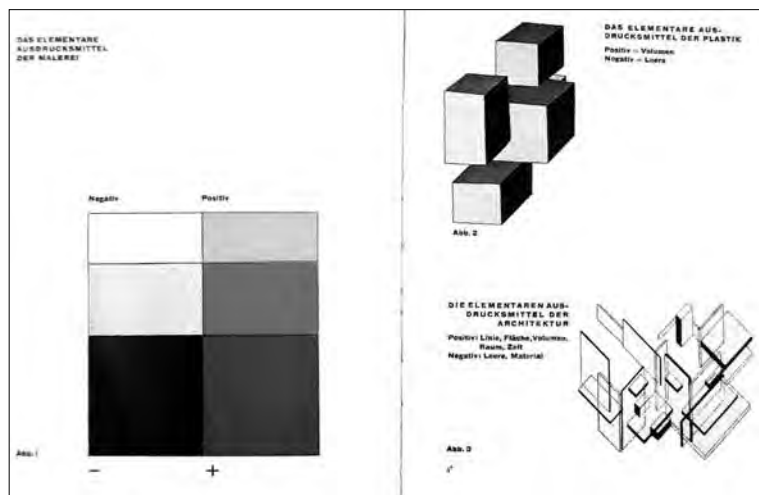


Fig. 2. VAN DOESBURG, Theo, Ilustraciones sobre arquitectura para la publicación *Bauhaus Bücher* n. 6, 1925.

En relación con esto Apollinaire, Poincaré y Gino Severini han demostrado la visión cuatridimensional de la nueva manera plástica.

Gracias a esta equivalencia nace por 1º vez en este estadio el plano artístico, el plano en el que puede llevarse a cabo el plasticismo de la relación, la composición.

(...) La rigidez de las líneas, la profundización de los colores, el desplazamiento, la ruptura o unión de los planos, seguirá siendo una cuestión reservada a la intuición creadora. La ciencia sólo será un medio para llevar a esta por el buen camino”.

El interés por introducir variables objetivas y matemáticas como parámetros para su aplicación en el desarrollo de una creación artística, será uno de los puntos de interés que Theo Van Doesburg intentará transmitir en sus escritos. El afán por encontrar un nuevo lenguaje, con unas leyes de trabajo sistemáticas, le lleva a interaccionar con el lenguaje de las ciencias experimentales de las que trata de abstraer sus leyes, su código, su gramática.

“Entender o no entender: Las voces dogmáticas es lo que entiende el hombre. La mayoría de las partes comunes ha puesto su mentalidad en las normas. Nos entendemos entre nosotros, y hay orden en el seno de las normas; un falso orden.

Por el contrario, una época creativa nadie la entiende: no hay un orden. Hay un verdadero caos. Y ésta es la mejor señal (y éste es el signo más claro) de que podemos mejorar el verdadero orden”.

Esto expresa en la revista *De Stijl*, n. 3 en 1919, cuando escribe bajo pseudónimo de I.K. Bonset el artículo “La otra visión (1)”¹⁶, donde afirma y expone cómo desde las matemáticas es posible aprehender un sistema de trabajo y aplicarlo en ejecución técnica de obra artística:

“Matemáticas de la vida: Lo que tenemos que aprender de las matemáticas es su sistema de expansión. Asumimos el punto I en el campo de la física extendida (R4-I), cuya construcción visual es necesaria comenzar a partir de nuestro punto I (un estado completamente cerrado en su propio individualismo) hacia la línea I, de la línea I al plano I, del plano I al volumen I, del volumen I hacia la física extendida para desarrollarla.

Esto no es sin nuestro consentimiento previo, constantemente en liquidación. Este desarrollo matemático, la multiplicidad de los ejes vitales es lo que el hombre moderno necesita”.

16. BONSET, I.K. (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), *La otra visión (1)*, traducción del original *Het andere gezicht* en *De Stijl*, n. 3, 1919-1920, n. 10, agosto 1920, pp. 84-86.

En el siguiente artículo “La otra visión (2)”¹⁷ publicado en *De Stijl*, en el número siguiente, comenta que:

“Cada dimensión del espacio conquistado hace en –y para– un momento dado un nuevo eje de vida.

Tan pronto como se usa, una nueva dimensión del espacio descubre todas las verdades, hechos de la vida y representaciones de la realidad que se determinan por el anterior eje de vida, colapso inexorable en el abismo del no ser, mediante el desarrollo de otra realidad, el sentido de los Rayos X, el punto de vista de la abstracción, el valor del espacio vacío en la simultaneidad de todas las dimensiones del espacio como una realidad posible experimentada. (...)

La realidad espacio-temporal demostrada ya está entendida como una proyección de la realidad oculta”.

El conocimiento de la Teoría de la Relatividad, el estudio sistemático que realiza Van Doesburg, y las anotaciones que escribe en los once volúmenes de física teórica relativos a esta teoría que tenía en su biblioteca, demuestran el interés que los nuevos conceptos de Einstein ejercían sobre la conciencia plástica de Van Doesburg¹⁸. Prueba de ello serán las numerosas referencias que desde distintos ámbitos artísticos introduce en sus escritos para la revista *De Stijl* y cómo destila su pensamiento para intentar proponer un “nuevo estilo” en la práctica artística¹⁹.

“En todas las áreas la Relatividad ha sido demostrada y si lo negamos siempre alegremente, porque supuestamente afecta a nuestro medio de vida o lo destruye por completo –una destrucción que deberíamos codiciar a todas horas– los sucesos de toda la vida, que nosotros mismos dentro de los límites de nuestra consciencia de espacio-tiempo hemos creado, no tienen valor absoluto”.

La clara referencia que Van Doesburg toma de la Teoría de la Relatividad queda patente en un nuevo artículo de la revista *De Stijl*²⁰, donde anuncia que Tiempo y Lugar (como variables independientes) son acontecimientos para una mente escasa, que llega hasta los descubrimientos de Copérnico como una preparación para tratar el concepto de la relatividad de lo absoluto, y entender así el espacio-tiempo einsteniano. Prosigue su discurso en el siguiente número cuando establece la crisis del éter y la relación relativa de Tiempo y Espacio en función de un objeto, acercando el mundo cuatridimensional de Minkovski²¹, definiendo las dimensiones del espacio como argumento arquitectónico²², para concluir de modo explícito²³ que:

“El arte de hoy en día no es menos abstracto o espiritual que el de antes.

El arte de Da Vinci no es menos abstracto para su tiempo que el de Boccioni y Carrá para el nuestro.

Maxwell, Herz, Einstein han demostrado la deformación del Tiempo y el Espacio, y por tanto el mecanismo de nuestras experiencias de vida se impulsa en una dirección diferente; pero mañana la geometría se levantará y estaremos de nuevo con nuestra defectuosa brújula frente a un Universo sin Tiempo y sin Espacio”.

En 1921, una vez que la teoría de la relatividad ha quedado demostrada, el interés suscitado por ésta comenzará a reflejarse en las revistas de arte y arquitectura que servirán de modelo vehicular para la aportación de los conceptos de la física al lenguaje del arte. La influencia de la novedosa teoría de Einstein entra de lleno en el campo artístico, sumando a los discursos de Van

17. BONSET, I.K. (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), *La otra visión (1)*, traducción del original *Het andere gezicht* en *De Stijl* n. 3, 1919-1920, n. 11, septiembre 1920, pp. 90-92.

18. FEUK, Douglas, *Theo Van Doesburg*, publicado en *Art Research in Scandinavia (ARIS)*, 1969, pp. 10-12.

19. BONSET, I.K. (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), “Die Nieuwe woordbeelding (2)”, *Revista Het Getij* 6, n. 2, febrero de 1921, pp. 120-128.

20. CAMINI, Aldo (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), “Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)”, revista *De Stijl*, n. 5, mayo de 1921.

21. CAMINI, Aldo (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), “Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)”, revista *De Stijl*, n. 6, junio de 1921.

22. CAMINI, Aldo (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), “Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)”, revista *De Stijl*, n. 7, julio de 1921.

23. CAMINI, Aldo (pseudónimo de VAN DOESBURG, Theo), “Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)”, revista *De Stijl*, n. 8, agosto de 1921.

Doesburg publicados en *De Stijl*, los artículos publicados en otras revistas que influirán decisivamente en el desarrollo del pensamiento teórico arquitectónico de este nuevo siglo. A modo de ensayo, Thomas J. Craven aportará un artículo a la revista *The Dial* que titulará “Art and Relativity” donde expone cómo la revolucionaria teoría del profesor Einstein es el más reciente ejemplo de la relación entre arte y ciencia. Establece cierto paralelismo al afirmar que la teoría general de la relatividad ha sacudido toda la estructura de la física, de modo similar a cómo el moderno pintor ha roto la tradición clásica. Si en cada periodo de creatividad han recibido sus ímpetus de específicos y rígidos principios, muchos de esos principios –desde los días de Giotto– han sido fundados desde la verosimilitud, las proporciones arquitectónicas, las relaciones de luces y sombras, estructuras anatómicas y perspectiva. La verdad del arte desde un punto de vista constructivo es un problema de coherencia, de relaciones, de reflexión de la vida. Paralelamente a la física, donde el viejo sistema de coordinación no convencía a Einstein que introdujo el tiempo como variable dentro de las leyes euclidianas de cálculo espacial, así el arte pone en crisis el viejo sistema de representación, para –a través de las emociones y los sentimientos– enfocarlo hacia la búsqueda de la verdad, más allá de la mera visión.

En este mismo año la revista *L'Esprit Nouveau*, con Le Corbusier a la cabeza, publicaba en su número siete el artículo titulado “À propos des théories d'Einstein”, escrito por Paul Le Becq (Fig. 3). A modo de ensayo sobre ciencia, acerca al lector la crisis de los sistemas copernicanos y newtonianos respecto de la ley de gravitación universal. Expone que el sistema de Einstein propone un nuevo modelo físico para el movimiento universal, que pasa por entender los términos fundamentales de espacio y tiempo. La mecánica clásica centraba toda la atención en el espacio, siendo el factor tiempo una variable en función del espacio recorrido, y expresando la relación entre ambas por el concepto de velocidad. Las reflexiones de Einstein establecerán una novedosa relación espacio-temporal, aboliendo el sistema absoluto de espacio –por un lado– y de tiempo –por otro–, profundizando en el valor relativo que tiempo y espacio adquieren estando indisolublemente unidos como una nueva entidad.

La introducción matemática de Einstein demuestra que la luz tiene masa, y obedece a la ley de gravitación universal. La síntesis conceptual de Einstein, propondrá nueva concepción del mundo físico. Concluyendo que “la obra de Einstein, en efecto nos recuerda que solo el equilibrio entre los métodos matemáticos y los métodos instrumentales son la garantía de la ciencia”.

Es relevante el hecho de que se destine entre los escritos de Le Corbusier y Ozenfant unas letras acerca de las teorías de Einstein. Luz, materia y energía, óptica, espectros de ondas, el color, serán introducidos desde el campo de la física para formar parte de un nuevo lenguaje artístico, gracias a la difusión realizada por *L'Esprit Nouveau* que abarcaba un abanico muy amplio de manifestaciones artísticas aportando visiones desde campos tan remotos como la física o la matemática estableciendo una visión multidisciplinar, desde la cual enriquecerse, como bien argumentara años después Le Corbusier²⁴, cuando define su “espacio inefable” al abrigo de la cuarta dimensión, como cúspide de la emoción plástica, subjetivo y de naturaleza irrefutable pero indefinible y no euclidiano (Fig. 4).

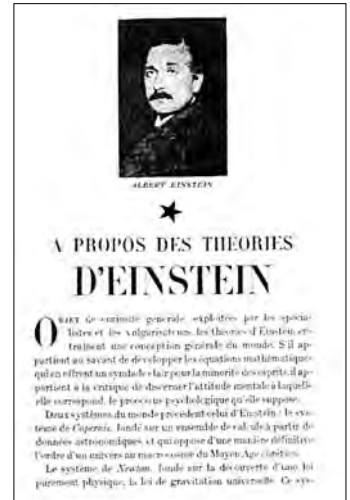


Fig. 3. Portada del artículo de Paul Le Becq para la revista *L'Esprit Nouveau*, n. 7, 1921.

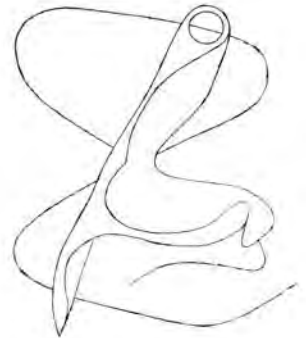


Fig. 4. Le Corbusier, dibujo sobre el “Espacio Inefable” en la publicación *New World of Space*.

24. (LE CORBUSIER) JEANNERET, Charles Eduard, *New World of Space*, Reynal & Hitchcock, 1948, p. 8.

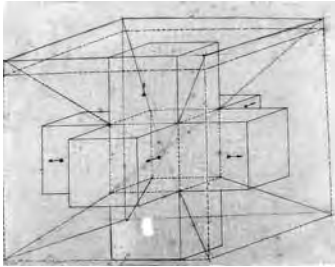


Fig. 5. VAN DOESBURG, Theo, Estudios acerca de la traslación de planos sobre los ejes en el tiempo: el Tesseracto.

CONCLUSIONES

La Teoría de la Relatividad supone una crisis en la concepción clásica de la realidad de principio de siglo XX, aboliendo los valores absolutos de espacio y tiempo herederos de la física newtoniana. Numerosos autores, subyugados por la ciencia interpretan y reflexionan sobre la implicación que esto supone en sus propios campos de actuación (desde la poesía hasta la literatura, desde la pintura hasta la arquitectura) lo que les permite dejarse influenciar por campos ajenos a su formación que sirven de inspiración para proponer nuevos argumentos formales. Las revistas, como medio de difusión de ideas, se presentan no sólo desde el campo de la arquitectura –valdría aquí una reflexión a modo de crítica por el carácter especialmente acotado o “endogámico” que actualmente presentan– sino estableciendo una compleja red de conocimiento que engloba aportaciones desde otros campos del arte o la ciencia permitiendo obtener una visión poliédrica de la realidad –dando protagonismo a la teoría–.

Van Doesburg se nutrirá de la Teoría de la Relatividad para inspirar las bases de su pensamiento, que divulgará más ampliamente cuando en la publicación *Bauhaus Bücher n. 6* dedicada al Neoplasticismo compila una teoría que ha ido conformando a través de artículos en las revistas de arquitectura antes estudiadas. El neoplasticismo promulga una serie de invariantes geométricos que se desligan de lo puramente plástico para abordar conceptos espaciales y temporales en relación con los materiales y los elementos que conformarán la creación artística, donde la arquitectura será protagonista al establecer para ella una unidad, creada por todas las artes, la industria, la técnica que definirá un nuevo estilo y los conceptos einstenianos de espacio y tiempo para descomponer el volumen edificado en “planos que se desplazan sobre los ejes en el espacio, y por eso, en el tiempo”²⁵ (Fig. 5).

Desde el futurismo, Prampolini se plantea la pregunta “¿Es el arte el que se sumerge en la ciencia o viceversa? No. Pero si lo fuera, ¿qué amalgama hay más audaz e inaudita en la evolución del genio humano?”²⁶.

Cuando la ciencia entra en contacto con otros campos, una nueva visión de la realidad, un nuevo modo de entender el universo permite la renovación de los ideales plásticos, y esto fue posible gracias a las revistas de arquitectura de los años veinte que no reducían sus contenidos a la exclusiva producción arquitectónica. Los acontecimientos que rodean al creador influyen en su producción y es importante que conozca cuánto fluye a su alrededor –esta es misión de la revista–. En palabras de Le Corbusier:

“Resulta singular darse cuenta de que son los acontecimientos los que se han puesto en marcha, mientras los hombres, estupefactos, los miran pasar, olvidando tomar el coche y acudir puntuales a la cita. La cita es hoy fundamental, en un mundo que cambia de piel para acoger a una sociedad maquinista que está liquidando las existencias de su primer establecimiento y que arde en deseos de instalarse para actuar, para sentir y para reinar”²⁷.

25. VAN DOESBURG, Theo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*.

26. PRAMPOLINI, Enrico, *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore* editado en *Prampolini. Opere dal 1913 al 1956*, Achille Bonito Oliva, Ed. Galleria Marescalchi, Bologna, pp. 24-26.

27. (LE CORBUSIER) JEANNERET, Charles Eduard, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número extraordinario de abril de 1946, pp. 9-17. Traducción de Marisa Pérez Colina.

ARCHIGRAM. LO EXTRAÑO COMO VEHÍCULO PARA LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA

PEOPLE ARE WALKING ARCHITECTURE¹

Miguel Luengo Angulo

INTRODUCCIÓN A LO EXTRAÑO EN ARQUITECTURA

Entre 1961 y 1974 aparecieron los nueve números de la revista *ARCHIGRAM* ilustrados con más de novecientos dibujos que mostraban la capacidad crítica de lo extraño³ para redefinir los límites disciplinares de la arquitectura (siempre con minúsculas). Disciplina sepultada bajo toneladas de piedra y que, recurrentemente a lo largo de la historia, ha tratado de superar la clásica definición vitruviana –donde la arquitectura es el arte de construir–⁴ por, sencillamente, otras cosas. Imaginativa arquitectura de contraataque, guerrillera y militante en sus planteamientos⁵ que atacaban a la yugular de la forma, siendo ésta su vehículo de expresión fundamental. Arquitectura que no se parece a sus padres⁶, propuestas inverosímiles e incorrectas, edificios sin forma de edificios que nos recuerdan las dudas de Alejandro de la Sota:

“Por otro lado, tengo mis tremendas dudas sobre las formas arquitectónicas. ¿Por qué la arquitectura tuvo siempre forma de arquitectura, y los arquitectos deben siempre por lo menos conocerlas (...) como si de los templos griegos hechos en madera con sus lógicas formas nacidas de tal manera, una vez petrificadas por darles eternidad física, se consiguiera la belleza eterna de la Arquitectura hasta hoy mismo, y aún parece que tratará de resistir algunos siglos más. Ésa, se piensa, es la belleza de la arquitectura. ¿Qué habría sido de ella sin ese espléndido agarradero?”⁷.

Esta publicación se exhibió mediante ciudades recortables, *collages* de revistas y cómics (Fig. 1), liberándose de las ataduras de lo clásico⁸ para aterrizar en una genealogía que, no siendo el objetivo del presente estudio, podríamos rastrear en lo teórico desde el propio Vitruvio, pasando por Laugier, Rondelet, Choisy o Guadet. Y en lo proyectual por el iluminismo de Boullée, Ledoux, la locura de Piranesi, la racionalidad de Durand, la militancia de Labrouste, el positivismo de Le Duc, la ingeniería de Paxton, la despreocupación de la Escuela de Chicago, las intuiciones de Adolf Loos, el efervescente Futurismo, Constructivismo o Expresionismo, pasando por los maestros Mies o Le Corbusier, por Buckminster Fuller, Jean Prouvé, y construyéndose en el Centro Pompidou. Genealogía de la extrañeza de la que ARCHIGRAM comparte su oposición fundamental a lo Clásico –tomaremos su epítome construido como modelo, esto es, el *Partenón* (447-432 a.C.)– y todas sus versiones posteriores⁹ desviando la mirada desde la *cabaña primitiva* vitruviana¹⁰ hacia repertorios formales tomados de la imaginería tecnológica de los años 60:

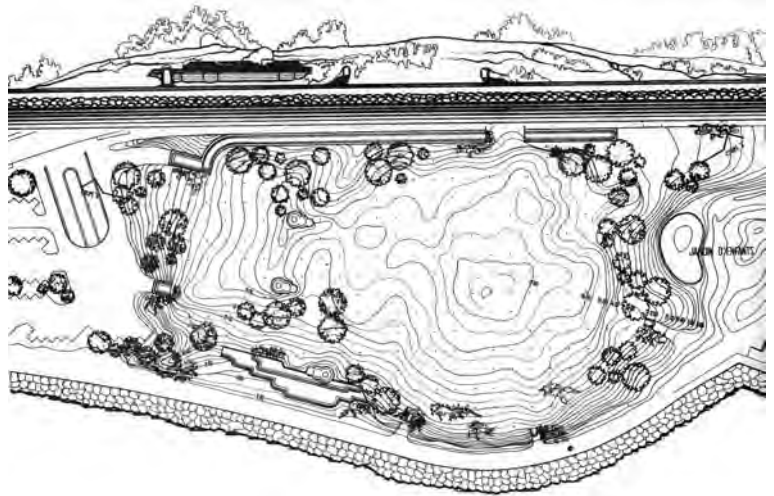
“Perseguimos una idea, un nuevo estilo vernáculo, algo que pueda estar a la altura de las cápsulas espaciales, las computadoras y los envases desechables de una era electrónica y



Fig. 1. Cómics *Amazing Archigram 4* (1964).

1. COOK, Peter, *Archigram*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 119.
2. ARCHIGRAM lo formaban Warren Chalk (1927-1987), Peter Cook (1936-), Dennis Crompton (1935-), David Greene (1937-), Ron Herron (1930-1994) y Mike Webb (1937-).

Fig. 2. Montecarlo (Archigram, 1970).



3. RAE: 4. adj. Dicho de una persona o de una cosa: Que es ajena a la naturaleza o condición de otra de la cual forma parte.

4. VITRUVIO, Marco, *Los diez libros de la arquitectura*, Alianza Forma, Madrid, 1995, p. 59.

5. "Muchas de las arquitecturas memorables y definitivas arrancan en el momento en que determinadas ideas existen como forma de ataque, como réplica a otras ideas." COOK, Peter, *Drawing, the motive force of architecture*, Wiley, Chichester, 2008, p. 10.

6. "La axonométrica en vista aérea de la Plug-in-city explica la propuesta –especialmente para los no arquitectos–. Su virtud es que se "parece a algo", COOK, Peter, *Drawing, the motive force of architecture*, Wiley, Chichester, 2008, p. 21.

7. DE LA SOTA, Alejandro, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Pronaos, Madrid, 1989, pp. 14–15.

8. RAE: 1. adj. Se dice del período de tiempo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización, etc.

9. Grecia-Roma-Renacimiento-Barroco-Neoclasicismo-Posmodernismo como ejercicios continuistas y monumentales de vitruvianismo.

10. "Que reaparece cíclicamente en los momentos críticos de la historia de la arquitectura, se redefine en los límites de unos nuevos modos de vivir y no de un lugar donde residir; afianzada por los condicionantes del arquetipo estilístico, la arquitectura puede alcanzar la dignidad de su propia esencia hecha de componentes sociales, más allá de la sugestión y el estilo", GRIMALDI, Roberto, *R. Buckminster Fuller, 1895-1983*, Officina, Roma, 1990, p. 14.

11. CHALK, Warren, *El grupo Archigram*, Cuadernos Summa-Nueva visión, Buenos Aires, 1968.

12. "Pasando rápidamente por cuevas, cabañas primitivas, fuertes y cottages, llegamos a un amplio grupo de manierismos conocidos como Lo Clásico", COOK, Peter, *Primer*, Academy Editions, Londres, 1996, p. 12.

13. MONTANER, Josep Maria, *Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p. 112.

14. FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 285.

15. VITRUVIO, M., op. cit., p. 95.

16. *Ibid.*, p. 98.

17. *Ibid.*, p. 129.

18. COOK, Peter, *El grupo Archigram*, Cuadernos Summa-Nueva visión, Buenos Aires, 1967.

atómica... No estamos tratando de hacer casas como coches, ni ciudades como refineries de petróleo... estas imágenes análogas serán condensadas posteriormente en un sistema creativo... Se ha hecho necesario ocuparnos de tales disciplinas, con objeto de descubrir nuestro lenguaje adecuado a la situación de hoy en día"¹¹.

El reto histórico lanzado por ARCHIGRAM reniega de una arquitectura de valores permanentes, imitativa, epidérmica, evocativa, formalista, artesanal y manierista¹² y la conecta con un nuevo equipo de valores capaces de reconocer el desarrollo optimista de fantasías propias del sueño tecnológico. Idea vinculada con el progreso ilimitado de Hegel en la que la "tecnología y la ciencia son medios para ir solucionando los problemas que se vayan planteando"¹³. Este ruido¹⁴ resonará en propuestas formales difícilmente explicables desde reglas conocidas del juego arquitectónico y necesitarán de nuevos aparatos de validación externos (periféricos), aunque vinculados de lejos, a la disciplina.

Para el análisis de la extrañeza formal de la arquitectura de ARCHIGRAM se utilizarán tres parámetros clave.

EL ORIGEN

La arquitectura occidental tiene un claro origen escrito en Vitruvio, en lo figurativo (posteriormente versionado o ilustrado en las secuelas Renacentistas –con Palladio– o Neoclásicas –con Laugier o Perrault–) de la *cabaña primitiva*. Éste era inicialmente un refugio improvisado con el objetivo primordial de cobijarse que, con el tiempo, la experiencia y la pericia de aquellas primitivas agrupaciones humanas acaba perfeccionándose por imitación hasta lograr construir cada día "con más gusto y sensatez"¹⁵. A partir de ahí, al descubrir "la sólida estructura de la simetría"¹⁶, consiguieron hacer evolucionar el tipo hasta que dicha simetría se desarrolló naturalmente en el templo¹⁷.

"LA COMIDA PRE-COCINADA ES MÁS IMPORTANTE QUE PALLADIO"¹⁸

Pero existe otro refugio mencionado en el mismo texto, la cueva al pie de la montaña. Podemos analizar el otro origen de la arquitectura como un abor-



Fig. 3. Walking City (Ron Herron, 1964).

to tipológico, una rama que se poda desde la base y que no lega descendencia (al menos no descendencia clásica). ARCHIGRAM no es el primer grupo que presta atención al carácter excavado, pintoresco, improvisado u holgado de la cueva como origen extraño de la arquitectura¹⁹ y así lo explica en su texto de 1965 titulado *Montículo, tierra y delicias escondidas*:

“Desde los primeros 60’ nos ha fascinado la idea del montículo (...) por la agregación de lo distinto con lo distinto en una organización amorfa y polígota que está más allá del edificio aislado hacia una noción del lugar como tierra y artefactos en forma de plantaciones temporales”²⁰.

Proyectos como el de *Bournemouth* (Peter Cook, 1970) o *Montecarlo* (Fig. 2) ilustran dicha actitud que *confunde* el edificio con el terreno. Origen apócrifo de la arquitectura que reniega de la Ordenación, la Disposición, de la Eritmia, de la Simetría, del Ornamento y de la Distribución para acercarse a aquellos primitivos humanos que escarbaban, hurgaban en el terreno existente para abrigarse –cierto linaje de supervivencia explícito en imágenes como la *Walking City* (Fig. 3) que se aleja del panorama apocalíptico mostrado en Manhattan–.

Naturalmente dichos proyectos se enraizan (sic) en la estética pintoresca del XVIII, en los grabados sublimes, ruinosos e invadidos por la Naturaleza de Piranesi y en los juegos Expresionistas de principios de siglo, capaces de plegar la naturaleza de los materiales a blandas voluntades plásticas²¹.

Proyectos en los que la “cara”²² del edificio es irrelevante para determinar su conveniencia, edificios donde el envoltorio²⁴ no ofrece un tributo al templo clásico que posibilite su inscripción en la Arquitectura. Edificios fuera de la Academia. Anti-arquitecturas sin fachada, sin forma, descritas de esta manera por Ron Herron:

“Quita la etiqueta de una lata de judías y, ¿qué tienes? Una lata de judías. Ahora quita la etiqueta de una lata de sopa y ponle la etiqueta de las judías, ¿qué tienes, una lata de judías? No... una lata de sopa. El espacio y el tiempo y su revisión condiciona el uso y la actividad –las etiquetas no condicionan nada más que tu mente–”²⁵.

19. Véase el proyecto de *La Sainte Baume* de Le Corbusier, 1948.

20. COOK, Peter, “Archigram”, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 120.

21. VITRUVIO, M., op. cit., p. 69.

22. Por ejemplo, la torre de Einstein (1919-1922) en Potsdam de Erich Mendelsohn.

23. “Principalmente a lo largo del siglo XIX encontramos conspicuos ejemplos del ingeniero dando forma a una nave, puente o fábrica y al arquitecto encargándose de darle una cara (face, en inglés)”, COOK, Peter, *Primer*, Academy Editions, Londres, 1996, p. 95.

24. “Una arquitectura hecha de eventos en lugar del envoltorio. Así que, ¿por qué no olvidarnos del envoltorio?”, COOK, Peter, “Archigram”, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 104.

25. HERRON, Ron, “Archigram”, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 137.

En *Montecarlo* (Fig. 2) el edificio se hunde en el lugar, prolongando las praderas y jardines que ya existían antes de la llegada del arquitecto. El propio proyecto se explica desde la velocidad, desde la excitación y desde la falta de disciplina; una arquitectura que se puede calificar de amorfa, de montón, algo opuesto a lo monumental, al mármol del Casino que se encuentra próximo al emplazamiento. “¿Y dónde está la atractiva oferta espacial? ¿Dónde se celebran los eventos? Están dentro”²⁶.

La propia memoria del concurso ofrece una nota para arquitectos clave para entender la subversión del sistema clásico desde la propia representación del proyecto:

“Al plantear el esquema nos vimos expuestos a una situación inusual para ARCHIGRAM. Desde Euston no nos habíamos visto en un proyecto unitario y grande con obligaciones de escala, tipo de dibujos a presentar y las restantes limitaciones implícitas en un concurso”.

“¿POR QUÉ TENEMOS UNA MENTE SI NO ES PARA HACER LO QUE NOS DÉ LA GANA?”

También existe otro origen extraño, desviado en relación a lo Clásico y con los ojos puestos en otra parte; sus referencias serán “el comic espacial; su realidad está en el gesto, diseño y el estilismo natural del nuevo hardware de nuestra década –la cápsula, el cohete espacial, el batiscopio, el *Zidpark*, el *Handy pak*–”²⁸.

A la operación mimética clásica que produjo réplicas y contra-réplicas del Partenón (a pesar de los sucesivos matices compositivos) se le opusieron con audacia las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Entre ellas el Futurismo, Constructivismo y Expresionismo son referencia ineludible para la comprensión de las propuestas de ARCHIGRAM. Éstos recuperarán parámetros como la urgencia o la exuberancia²⁹ para transformar el pausado territorio de lo compositivo en una experiencia más allá de la arquitectura³⁰ (al menos de aquella reconocible) y se emplazan a recuperar dicha aceleración³¹. Resultan significativas las propias definiciones del cambio por parte de los Futuristas:

“Los materiales modernos de construcción y nuestras nociones científicas no se prestan en absoluto a la disciplina de los estilos históricos. (...) Tenemos que inventar y fabricar *ex novo* la ciudad moderna, semejante a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes; y también la casa moderna, semejante a una máquina gigantesca”³².

A partir de dicho universo formal, ARCHIGRAM articulará una serie de propuestas de imposible encaje en la línea sucesoria del clasicismo. Edificios irreconocibles, probablemente ni siquiera edificios³³ que mostraban un desprecio absoluto por la complacencia y la convención como la *Walking City* (Fig. 3). Proyecto con deudas formales evidentes a las estaciones petrolíferas y la tecnología espacial de Cabo Kennedy que rebosaba desapego a la historia de la arquitectura entendida como corsé:

“Manierismo arquitectónico entendido como conjunto de mitos, rituales, tácticas y símbolos que agradan a través de la mezcla de ideas y referencias. (...) El alumno listo muestra sus dibujos con mensajes visuales que dicen: conozco a éste, a éste y a éste, se nota, ¿verdad?”³⁴.

26. *Ibid.*, p. 105.

27. DOSTOIEVSKI, Fiodor; extraído de KOOLHAAS,

Rem, “Delirio de New York”, Gustavo Gili, 2004, p. 9.

28. COOK, Peter, “Archigram”, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 27.

29. “Los constructivistas dibujaron con brío y des-

preocupación (...) la propuesta de Ilya Golosov

para el Pabellón de la USSR de 1925 para la expo-

sición Internacional de artes decorativas e indus-

triales modernas, encontramos que la falta de

finura (...) sin embargo hay un sentido de exuber-

ancia y urgencia”. COOK, Peter, *Drawing, the*

motive force of architecture, Wiley, Chichester,

2008, p. 80.

30. *Ibid.*, p. 122.

31. “Se ha traicionado gran parte de la filosofía de

los primeros modernos (especialmente los futu-

ristas)”, COOK, Peter, “Perspecta 11”, *The Yale*

Architectural Journal, 1967.

32. SANTELIA, Antonio, en BANHAM, Reyner,

“Teoría y diseño en la primera era de la máquina”,

Paidós, Barcelona, 1985, p. 134.

33. “No había edificios, en el sentido tradicional,

sino ‘armazones’, en los que se podían encajar

componentes normalizados. Las funciones ya no

se satisfacían mediante formas, sino gracias a

‘servicios’ mecánicos y electrónicos”. COOK, Peter,

“Archigram”, Princeton Architectural Press, Nueva

York, 1999, p. 68.

34. COOK, Peter, *Drawing, the motive force of*

architecture, Wiley, Chichester, 2008.

Arquitectura con otras formas porque las referencias son, sencillamente, otras. Propuestas que transitan entre lo serio (la Arquitectura) y hacer el payaso (*fool*) como el proyecto de la *Plug-in-city* (Fig. 4) planteado como gigantesca megaestructura de colonización tecnológicamente militante, incluyendo las comunicaciones y los servicios³⁵, plagado de *gadgets* tomados de la industria aeroespacial, con grúas, poleas, ascensores, plataformas, etc. Puro éxtasis tecnológico confirmado por el propio Peter Cook: “El proyecto confirmaba la corazonada inicial, lo urbano, arquitectónico, mecánico o los mecanismos humanos prosperaban con la mezcla”³⁶.

Naturalmente (o artificialmente, según se mire) el cambio de referencias revierte en la forma como respuesta final de la arquitectura. Edificios condenados a la extrañeza en la fiesta de disfraces de la Arquitectura por no haber prestado atención al protocolo.

EL LUGAR

“Ha comenzado la era de los grandes individuos mecanizados, y todo lo demás es paleontología”³⁷.

Desde antiguo la arquitectura ha estado vinculada históricamente a un lugar específico. Éste se trazaba en torno al fuego que ejercía de ancla posicional en las comunidades primitivas que escogían la vida sedentaria y las comodidades de determinados emplazamientos al riesgo y la intranquilidad de su anterior vida nómada. Un refugio estable, sin fecha de caducidad que nos protegía del agresivo y peligroso entorno, una última y paquidérmica piel contra lo que estaba fuera.

Era ésta una arquitectura sólida, eterna y grave. De hecho esa arquitectura era cada vez más pesada y firme, algo así como un cuento de los tres cerditos ascendente donde las construcciones de madera sufren una petrificación literal en forma de triglifos. De menos a más, “una estética de los desperdicios”³⁸.

Será el basado en dicha negación del “lugar” clásico de la arquitectura otro de los instrumentos de extrañeza que utiliza ARCHIGRAM y lo subvertirá desde tres parámetros:

1. Lo efímero: Como nos apunta Federico Soriano existe otra arquitectura hecha de acciones³⁹, de movimiento, de energía que no pueden contener las formas vaciadas de herencia clásica⁴⁰. Una actitud tan liviana como para poder iniciarse con el movimiento súbito del dedo gordo del pie⁴¹. La arquitectura de ARCHIGRAM está íntimamente conectada con el espíritu de su época donde se valorará especialmente lo desechable, intercambiable y producible como cualquier objeto de consumo (...) en directa competencia con la tradición”⁴² en proyectos de voluntad efímera como la mencionada *Plug-in-city* (Fig. 4) que recrea un escenario de permanente cambio en las unidades menores de alojamiento o de programada obsolescencia que oscilaba entre los tres años de los baños, cocina y salón hasta los cuarenta años de la megaestructura principal⁴³. Nomadismo renovado que revierte en la forma final de la propuesta, siendo ésta impredecible –siempre está cambiando– e irrelevante –será la actividad humana lo que actualice y dote de significado al proyecto⁴⁴ y no determinado canon de belleza a perseguir–.



Fig. 4. *Plug-in-city* (Peter Cook, 1964).

35. COOK, Peter, "Archigram", Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 36.

36. *Ibid.*, p. 36.

37. BOCCIONI, Umberto, en BANHAM, R.P., p. 112.

38. CHALK, Warren, en MONTANER, J.M., p. 113.

39. "Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento *a posteriori*. No es una arquitectura que es como un... sino que es un... No es una arquitectura de metáforas sino de acciones e ideas", SORIANO, Federico, "Sin_tesis", Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 53.

40. "Es posible crear una fachada señuelo, o calcular el carácter de la fachada principal como una pantalla o una máscara que existe expresamente para comunicarse con la calle", COOK, Peter, "Primer", Academy Editions, Londres, 1996, p. 98.

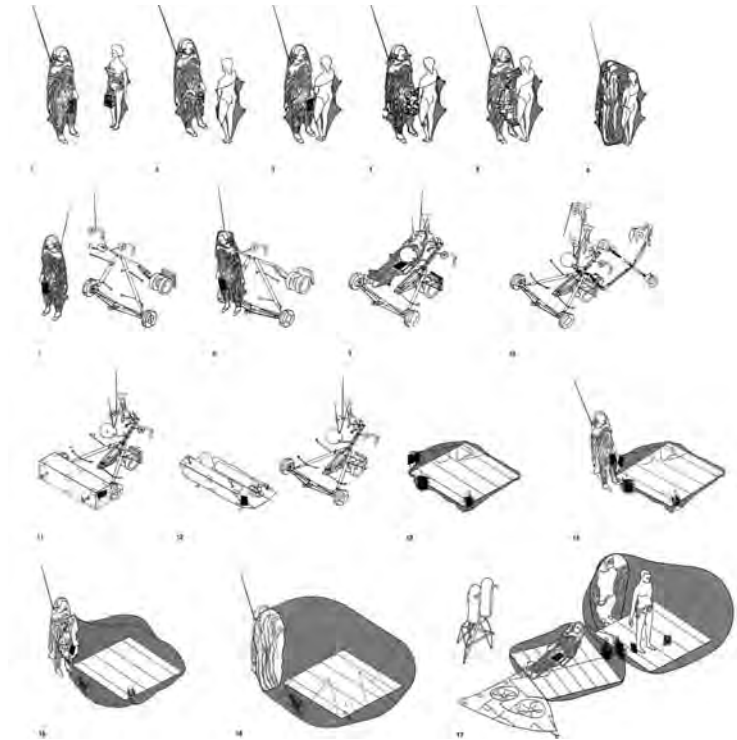
41. "William Heath Robinson, perpetrador del Tonto Inglés (...), quien eligió pellicar al público con gotas de lo inverosímil (pero cercano a lo posible) en una estrategia basada en la confrontación (...) sus propuestas se pueden rastrear en la astucia que reside en los primeros *high tech* ingleses, que incorporan cuerdas, poleas, cubos o el movimiento del dedo gordo del pie para iniciar una reacción en cadena", COOK, Peter, "Drawing, the motive force of architecture", Wiley, Chichester, 2008, p. 40.

42. MONTANER, J.M., p. 112.

43. COOK, Peter, *op. cit.*, p. 39.

44. "La verificación de cada edificio lo hacíamos no tanto con juicios acerca de si era bonito o feo, monumental o íntimo, o si encajaba o no en el vecindario sino mediante el servicio que éste podía ofrecer", WEBB, Mike, "Archigram", Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 3.

Fig. 5. Suitaloon (Mike Webb, 1968).



2. Lo transportable: Será en los proyectos de *casas-vestido* como el *Suitaloon* (Fig. 5) donde lo transportable se manifiesta con mayor intensidad. Opuesto a la pesantez e inmovilidad inherente a la arquitectura clásica el proyecto se presenta como un “traje para habitar, o bien, si no fuera por mi *Suitaloon* me tendría que comprar una casa”⁴⁵. El traje tiene todo lo necesario: movimiento, una envoltura mayor incluida en el propio traje y energía. Así lo describe Peter Cook: “El proyecto era extremadamente desafiante. (...) Su origen era directamente el traje. Del traje al edificio... incluso del edificio al traje a través de los sueños”⁴⁶.

3. Lo utópico: Paradigmático del lugar que no existe será el proyecto de la *Instant City* (Fig. 6). Gigantesco *happening* de la diversión en el que el desplazamiento de un zepelín iba activando diferentes capas de la ciudad a medida que las iba cubriendo (abrigando). Una ciudad en constante reacción al paso de dicho artefacto tecnológico como “metrópolis viajera sobre las ciudades durmientes”⁴⁷. Toda una estrategia para el disfrute en la línea de las infraestructuras de la época como el *Fun Palace* (Cedric Price, 1961).

EL MATERIAL

“Fue en las sugerencias de la construcción donde los arquitectos de las grandes épocas artísticas encontraron su verdadera inspiración”⁴⁸.

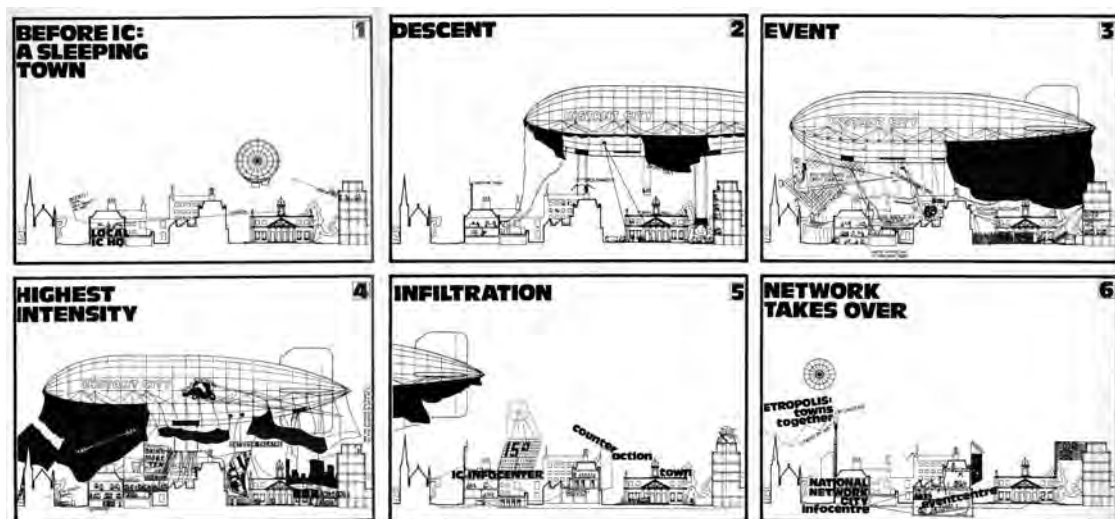
La arquitectura ha utilizado, desde su origen, materiales que provenían de la tierra. La piedra, la madera o el ladrillo nos recuerdan lo que la construcción tiene de hecho natural.

45. *Ibid.*, p. 80.

46. *Ibid.*, p. 80.

47. *Ibid.*, p. 87.

48. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 18.

Fig. 6. *Instant City* (Peter Cook, 1969).

Sin embargo, el cambio de paradigma iniciado en la Revolución Industrial con la invención del primer material artificial de construcción, el hierro⁴⁹, retuerce las certezas adquiridas a lo largo de siglos al presentarse como alternativa en la paleta de materiales del arquitecto. Viollet Le Duc (1814-1879) ilustra la reacción alérgica de los académicos al hierro cuando acusaba a la formación Beaux Arts:

“A quienes repugna examinar las exigencias materiales del acto de construir y su realización práctica; que prefieren erigir construcciones para su gloria personal que para satisfacer las condiciones impuestas por las necesidades y las costumbres de nuestra época (...) que hacen de la arquitectura un misterio (...) para que el hombre ordinario no pueda ni ver, ni entender (...) conservando así una suerte de monopolio para aquellos que desean disfrutar de ella”⁵⁰.

Era ésta la actitud de la Academia a un material diferente que podía hacer temblar los cimientos disciplinares. Situación no compartida por los recién estrenados ingenieros que asumieron con naturalidad las ventajas obvias del nuevo material para cubrir grandes luces estructurales, etc. A pesar de todo, la no búsqueda de la belleza les salvó del prejuicio formal.

Dos siglos después, ARCHIGRAM se vuelve a enfrentar a dicho prejuicio (la idea de que el hierro es un material extraño⁵¹ a la arquitectura) con la desinhibida y radical lógica del resto de sus propuestas; la conexión con la ciencia y la tecnología impiden cualquier otra actitud y lanzaron un reto histórico: “la arquitectura debe abandonar su reducto artístico, artesanal e histórico y entrar en el mundo de la producción industrial sin reparos ni exigencias de un trato especial”⁵².

Resulta claro que la aceptación sin reservas del nuevo material también repercutirá en la forma de sus edificios.

Al igual que en el *Crystal Palace* (Joseph Paxton, 1851)⁵³, proyectos como la *Plug-in-city* (Fig. 4) manifiestan un absoluto desinterés en complimentar los debidos tributos vitruvianos, negándose incluso a camuflar, maquillar o adornar su expresión formal, que es reflejo de un proceso constructivo libre de iner-

49. BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 23.50. VIOLLET LE DUC, Eugene, *Entretiens sur l'architecture*, París, 1863.

51. RAE: 2. adj. Raro, singular.

52. EN MONTANER, J.M., p. 114.

53. “El Crystal palace no era tanto una forma concreta como un proceso constructivo puesto de manifiesto como un sistema total, desde su concepción inicial hasta su desmantelamiento final, pasando por su fabricación, su traslado y su ejecución”, FRAMPTON, K., p. 34.



Fig. 7. *Addhox* (Peter Cook, 1971).

54. "La arquitectura coéteana de Manhattan no consiste en producir nuevos partenones, sino en hurtar todos los elementos útiles de los partenones del pasado, que luego se vuelven a ensamblar para envolver con ellos unos esqueletos de acero", FERRISS, Hugh, "Power in Buildings", Columbia University Press, Nueva York, 1953.

55. COOK, Peter, "Archigram", Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 36.

56. *Ibid.*, p. 132.

57. *Ibid.*, p. 3.

58. "El fin último de la arquitectura nunca ha sido gustar, ni su objeto ha sido el decorar (...). Podemos determinar naturalmente los principios de la arquitectura; y cuando los conozcamos, nos será fácil hacer uso de ellos". DURAND, J.N.L., en HERNÁNDEZ, Antonio, "J.N.L. Durand's architectural theory", Perspecta, New Haven, 1969.

59. "Una gran época acaba de comenzar. Existe un espíritu nuevo (...) la arquitectura se ahoga con las costumbres. Los "estilos" son una mentira (...) nuestra época fija cada día su estilo". LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, París, 1923.

cias estéticas⁵⁴. Ejercicio transitorio gracias al material escogido y con directa resonancia decimonónica. La gran megaestructura inicial, los vástagos verticales, la trama estructural diagonal girada un ángulo de 45° y las grúas presentaban un escenario irreverente y audaz "lejos de ser una tremendamente aburrida pieza de matemática construida"⁵⁵.

Otros proyectos como el *Addhox* (Fig. 7) muestran otra versión diferente de extrañeza en relación al material; en este caso la ligereza propia de las partes de la arquitectura (sus componentes) incorporan el hazlo-tu-mismo con el consiguiente desapego formal:

"La típica avenida suburbana inglesa puede evolucionar hacia un entorno bastante diferente introduciendo elementos simples de diferente clase. Se podrían comprar en un mostrador como componentes, y permitir un amplio grado de participación del tipo hazlo-tu-mismo. Las posibilidades de estilo son muy amplias: puede ser atornillado, y Gótico, Bauhaus, Pop-Art, u otra estética más a la ligera. Éstas son intercambiables"⁵⁶.

Hierro igual a ligereza. Lo ligero como cualidad arquitectónica deseable (¿esto último no legitima directamente el cambio de material?).

CONCLUSIONES

"Cuando busques una solución para aquello que te han dicho es un problema arquitectónico, recuerda, la solución quizás no sea un edificio"⁵⁷.

La revista *ARCHIGRAM* utilizó lo extraño a su antojo. Banalizó las convenciones, los ritos y los cosméticos adquiridos tras siglos de autoplagio arquitectónico. Rechazó sus normas sobre lo compositivo, lo proporcionado o lo bello para perseguir la aventura de lo inesperado y lo nuevo. Como ya sucedió en la *Arquitectura del Hierro*, empleó lo ajeno a la disciplina para hacer estallar el confortable espacio académico asumido y produjo artefactos recibidos con disgusto y malestar⁵⁸.

Desde entonces el potencial evocador de los recortables, *collages* y el resto de imágenes de arquitectura "incorrecta" –o incorregible– de *ARCHIGRAM* han contaminado y ensanchado el ideario *Vers Une Architecture*⁵⁹ acerca de las bondades de automóviles, aviones o silos industriales en la Primera Era de la Máquina para la conformación de un Nuevo Mundo de propuestas instantáneas, consumibles e irreconocibles desde la óptica académica.

Cuando la arquitectura no tiene forma de arquitectura.

LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA COMO GÉNESIS DE LA FRACTURA ENTRE PLANNING Y ARQUITECTURA EN LA GRAN BRETAÑA DE LOS AÑOS 50 Y 60. EL PAPEL DE LA REVISTA *ARCHITECTURAL REVIEW*

Nuño Mardones Fernández de Valderrama

Desde los orígenes de la práctica del *planning* en Gran Bretaña, en la última parte del siglo XIX, y su institucionalización a través de la *Housing and Town Planning Act* de 1909, hasta la aprobación de la *Town and Country Planning Act* de 1968, en la disciplina urbana británica *housing* y *planning*, o lo que es lo mismo arquitectura y urbanismo, siempre habían estado muy unidos. En efecto la resolución de los problemas sociales y urbanos requería no sólo de la construcción física de la ciudad, propio de la arquitectura, sino también del establecimiento de unas guías y pautas para su proceso constructivo. Así “el ámbito anglosajón afirmó desde su origen el carácter pluridisciplinar del urbanismo, reservando un papel específico y relevante a la arquitectura”¹.

Tras la Segunda Guerra Mundial la devastación producida por el conflicto, la escasez de vivienda y la experiencia de la primera posguerra proporcionaron a la disciplina urbana británica una oportunidad sin precedentes. En este contexto, la planificación de Londres y su región y la construcción de las *new towns* se convirtieron en los principales frentes de acción de lo que muchos consideran como la Edad de Oro del *planning* británico² (Fig. 1). Estas experiencias pusieron de manifiesto la concepción del planeamiento de posguerra como un ejercicio de *physical planning* y *design* donde la dimensión arquitectónica del urbanismo continuaba teniendo un papel esencial. Buen ejemplo de ello es que “tres de los más famosos *planners* de la posguerra británica – Patrick Abercrombie, Frederick Gibberd y Thomas Sharp– eran arquitectos”³.

Sin embargo, ya a principios de los años cincuenta comenzaron a aparecer duras críticas ante los resultados obtenidos, especialmente en la construcción de las *new towns*. La poca calidad arquitectónica de los nuevos desarrollos, su falta de urbanidad y sentido de comunidad, y la excesiva formalidad de las propuestas fueron los aspectos más criticados. Pero, más allá del simple rechazo a unos resultados concretos, estos ataques apuntaban de manera directa tanto a la relación existente entre urbanismo y arquitectura como al papel que ambas disciplinas desempeñaban en la construcción de la ciudad.

En este sentido, la revista *Architectural Review* desempeñó un papel singular gracias sobre todo a la publicación de los artículos *Failure of the New Towns* de J. M. Richards en 1953 y *Outrage* de Ian Nairn en 1955. En efecto, ambos documentos tuvieron una gran relevancia dentro del ámbito disciplinar como quedó demostrado en las respuestas y secuelas que aparecieron en números posteriores de la revista. Así esta correspondencia permitió generar, a través de la crítica arquitectónica, una importante vía y flujo de debate que,

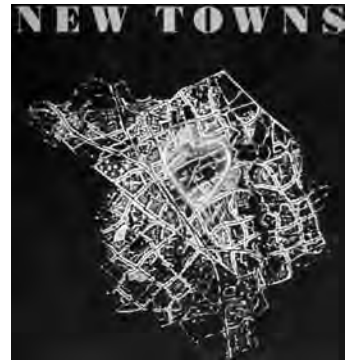


Fig. 1. Cartel propagandístico de las *new towns*.

1. LUQUE VALDIVIA, José, Consolidación y convergencia de dos tradiciones urbanas, en http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/18369/1/Consolidación_y_convergencia_de_dos_tradiciones_urbanas.pdf, p. 3.
2. MELLER, Helen, “Towns, plans and society in modern Britain”, *University Press*, Cambridge, 1997, pp. 67-84.
3. TAYLOR, Nigel, *Urban Planning Theory since 1945*, SAGE Publications, London, 1998, p. 8.

Fig. 2. Cuatro diferentes niveles y etapas de *Súrburbia*.



como trataremos de aclarar en este artículo, puede considerarse como punto de partida del proceso de distanciamiento entre urbanismo y arquitectura que tuvo lugar en el *planning* británico durante la década de los años cincuenta y sesenta.

Durante los años de posguerra la práctica urbana británica se caracterizó esencialmente por un desarrollo suburbano de baja densidad que, malinterpretando los principios de la ciudad-jardín enunciados por Ebenezer Howard en su *Garden Cities of To-morrow*⁴, continuaba expoliando el *country* que tanto veneraban los británicos. En 1951, en un artículo de Lionel Brett, apareció el primer ataque hacia este modo de hacer, “al parecer lo que se quiere es *suburbia*, algo que cuidadosamente evita las mejores cualidades de la urbanidad”⁵. El término de *suburbia* fue empleado despectivamente para este nuevo mundo suburbano que trataba de aunar las ventajas de los sistemas de ciudad y campo en uno nuevo y más eficaz (Fig. 2).

Ya en 1953 apareció el polémico artículo *Failure of the New Towns* de J. M. Richards que centró su ataque en la primera generación de *new towns*. Esta experiencia de construcción de nuevas ciudades trataba de dar respuesta, bajo los ideales del movimiento de la ciudad-jardín, a la política nacional de descentralización de la población y de la industria como medio para superar los problemas de carestía de vivienda y congestión de las principales regiones urbanas del país. Para ello se buscó la creación de núcleos satélite relativamente autosuficientes situados en torno a una ciudad principal de la que dependían para los servicios de mayor escala.

Pero pese a que las virtudes teóricas de este planteamiento eran muchas, “el hecho al que sin embargo hay que hacer frente es que las *new towns* han fallado en tres aspectos fundamentales: social, económico y arquitectónico”. Por ello

4. HOWARD, Ebenezer, *Garden Cities of To-morrow*, Swan Snnenschein & Co., London, 1902.
5. BRETT, Lionel, “Post-war housing estates: critical appraisal of aesthetic qualities”, en *Architectural Review*, July 1951, p. 26.

aunque “es un momento muy triste al que hemos llegado tenemos que admitir el fracaso de las *new towns*”⁶. Si bien los aspectos sociales y económicos forman parte del ataque de Richards, el fracaso es sobre todo arquitectónico.

Desde el punto de vista social las aspiraciones de la *new towns* residían en la creación de comunidades con alma y carácter propio. Sin embargo, para Richards, la falta de servicios públicos⁷ hacía de estos nuevos asentamientos poco más que un mar de barrios residenciales, separados por espacios libres, que corrían un serio peligro de convertirse en meros barrios dormitorio. “Existen pocas posibilidades de que adquieran alma propia mientras todo lo que ofrezcan a la vista sean acres y acres de pequeñas viviendas sin un centro visible o una sensación de carácter urbano”⁸. Por lo tanto sólo la creación de ciudades más compactas y completas permitirá adquirir esa identidad de la que depende la creación de una verdadera comunidad para sus habitantes.

Económicamente, pese al cierto éxito logrado en la ubicación de nuevas industrias, la falta de capital, el aumento del coste de la construcción y el elevado coste de la maquinaria de planeamiento establecida para el control y desarrollo de las *new towns* habían impedido un mayor éxito. Así los futuros habitantes veían como la falta de liquidez impedía la construcción de los servicios comunales necesarios, lo que unido al aumento del precio de las rentas, para hacer frente a estos problemas, hacía de estas ciudades espacios menos atractivos para residir y más difíciles de desarrollar como núcleos autosuficientes.

A pesar de estos problemas, propios de la primera etapa del programa de las *new towns*, el verdadero desastre se encontraba en su concepción arquitectónica. Para Richards “una ciudad es, por definición, un área construida, cuya función es proveer un modo particular de vida. Es un lugar social para la gente que quiere vivir en compañía y se expresa como tal a través de la compacidad de su trazado, de la experimentación de la sensación de encerramiento y por estar compuesto de calles”. Sin embargo no poseen ninguna de estas cualidades ya que “están constituidas en la mayoría de sus partes por viviendas de dos alturas dispersas y separadas por grandes espacios” donde sus habitantes se encuentran “perdidos en un desierto de zonas arboladas y calles asfaltadas”⁹ (Fig. 3).

En definitiva la falta de urbanidad de estos barrios de baja densidad compuestos por pequeñas casas de tejados rojos, marcados por el romanticismo *naif*¹⁰ de los seguidores del movimiento de la ciudad-jardín, suponían la desintegración de la ciudad como el elemento arquitectónicamente sólido y socialmente compacto que siempre había sido. Así Richards afirmaba que a pesar del buen diseño individual de algunas piezas arquitectónicas¹¹, este fracaso era un “fracaso de la arquitectura moderna en sí misma”¹² que en su incapacidad de superar el debate *cottages versus flats* no había sido capaz de guiar a la sociedad hacia la aplicación de los mejores medios disponibles para las mejores soluciones posibles.

En diciembre de ese mismo año la revista *Architectural Review*, ante el recibimiento y el revuelo producido por el artículo de Richards¹³, decide publicar un nuevo artículo bajo el título “The Failure of New Densities”. Este recoge dos cartas recibidas por la editorial en respuesta al supuesto fracaso de las



Fig. 3. Barrio residencial de la *new town* de Harlow.

6. RICHARDS, J. M., “Failure of the New Towns”, en *Architectural Review*, July 1953, p. 28.

7. Sólo en la *new town* de Harlow se había completado un barrio residencial completamente equipado con edificios comunitarios entre los que se incluía el centro comunal, un cine, un centro de salud, una iglesia, un centro comercial y campos deportivos.

8. RICHARDS, J. M., “Failure of the New Towns”, cit., p. 29.

9. *Ibid.*, pp. 30-31.

10. Peter Hall define como romanticismo *naif* la estética pintoresca que estos nuevos asentamientos tenían y que E. De Mare denominó *new empirism* en un artículo publicado, bajo el título “The New Empirism”, en *Architectural Review*, en enero de 1948. Véase HALL, Peter, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 164.

11. Algunas partes de Hatfield y Harlow aparecen como las únicas excepciones, mínimamente dignas, a la falta de verdadero carácter urbano de la primera generación. RICHARDS, J. M., “Failure of the New Towns”, cit., p. 30.

12. *Ibid.*, p. 31.

13. El artículo de J. M. Richards del número de julio, titulado “Failure of the New Towns”, ha recibido comentarios en todo el mundo. Las mismas opiniones se han expresado en las columnas principales de *The Times*. Por ejemplo, el Executive Director de la *City Planning Commission* de la ciudad de Filadelfia comentaba: “Me resulta difícil recordar un artículo que haya leído que resulte tan fundamental y de tanta importancia práctica para la profesión del planeamiento como el de Mr. J. M. Richards [...]. En mi opinión este artículo es mucho más que una crítica a las *new towns* —es un juicio positivo y creativo en un gran número de aspectos contra los que el planner lucha cada día”. *The Editors*, “Failure of the New Densities”, en *Architectural Review*, December 1953, p. 355.

new towns, para posteriormente ser rebatidas por los propios editores de la revistas y por un texto más extenso de la socióloga Ruth Glass¹⁴.

La primera carta obra de Stephen Taylor, miembro de la *Harlow Development Corporation*, rechaza el título original por considerarlo excesivamente tajante al tildar de fracaso la experiencia de la primera generación. El ataque central de Richards a la falta de calidad urbana, debida principalmente a la baja densidad de las *new towns*, era para Taylor una consideración errónea ya que cualquiera de ellas superaba la densidad recomendada por el *Reith Committee*¹⁵ de 12 personas por acre, o la de algunos ejemplos magníficos de desarrollo urbano como eran Oxford o Cambridge. Por ello, considera que “ofrecían un alto grado de urbanidad [...] que sorprendería a cualquiera después de haber leído el artículo de Mr. Richards”¹⁶.

La segunda carta, obra de un observador exterior a la disciplina urbana y arquitectónica, consideraba que el carácter asocial de estos desarrollos de viviendas individuales era propio del carácter asocial del pueblo británico que no deseaba familiarizarse con sus vecinos. Además encontraba encantadores muchos de los espacios urbanos generados por este tipo de desarrollo, animando a los *planners* y arquitectos a adaptar las ciudades a los habitantes y sus deseos.

La respuesta de los editores de la revista fue clara: “la cuestión va mucho más allá de una discusión sobre la exactitud de las cifras de densidades [...] las densidades no afectan casi nada a la creatividad del diseño urbano [...] y aunque las densidades significasen algo sobre el papel, no significan casi nada en la práctica. El mejor ejemplo son las *new town*”¹⁷. Esta contundente respuesta se basó en el escrito de Ruth Glass, que afirmaba el error que suponía asumir las densidades como estándares objetivos puesto que son parámetros ambiguos, relativos al espacio concreto, sobre los que no se pueden obtener conclusiones válidas. “La evaluación de la densidad es evidentemente un arte y no una ciencia”¹⁸.

Por ello los editores no dudan en afirmar que la verdadera urbanidad no se encuentra en las densidades utilizadas sino en la capacidad de transmitir a sus habitantes el sentido de vivir una comunidad construida, edificada. De este modo afirmaba que las *new towns* pueden considerarse un fracaso ya que la mayor parte de su desarrollo se destinaba a espacios libres de carácter privado sobre los que emergían pequeñas edificaciones sin ningún tipo de continuidad urbana más allá de la simple adición de elementos singulares. Así las ciudades deberían continuar siendo ciudades que pudiesen ser disfrutadas por aquellos que desearan formar parte de ese estilo de vida. Pero, al mismo tiempo, se debería facilitar el acceso al campo para aquellos que también lo desearan procurando evitar su destrucción masiva.

En esta última línea la revista publicó, en 1955, *Outrage* la célebre crítica de Ian Nairn sobre la calidad y las consecuencia del diseño urbano y el *planning* de la época. Esta visión con ciertos tintes apocalípticos vaticinaba:

“un desastre: la profecía dice que si se permite multiplicar al nivel actual lo que se conoce como desarrollo, al final del siglo Gran Bretaña se habrá convertido en oasis aislados de monumentos preservados en medio de un desierto de cables eléctricos, carreteras de asfalto, pequeñas parcelas y *bungalows*. No habrá distinción entre ciudad y campo [...]. A esta nueva Bretaña *Architectural Review* le otorga un nombre que espera que se recuerde: SUBTOPIA”¹⁹ (Fig. 4).

14. Ruth Glass fue socióloga del *Department of Town-planning* del University College de Londres.
15. En Octubre de 1945 se designó, bajo la presidencia de Lord Reith, el *New Towns Committee* (Reith Committee) con el objetivo de guiar la promoción y construcción de las *new towns*. En 1946 se publicaron sus tres Informes, dos de ellos transitorios: *Interim Report*, Cmd 6759; *Second Interim Report*, Cmd 6794; *Final Report*, Cmd 6876.
16. Carta de Stephen Taylor, “Failure of the New Densities”, *The Editors*, cit., p. 356.
17. “Failure of the New Densities”, *The Editors*, cit., pp. 357-358.
18. GLASS, Ruth, “Higher or Lower”, “Failure of the New Densities”, *The Editors*, cit., p. 358.
19. NAIRN, Ian, “Outrage: fully illustrated issue attacking “Subtopia” and the progressive obliteration of the British landscape by unimaginative, vandalistic development”, en *Architectural Review*, June 1955, p. 364.

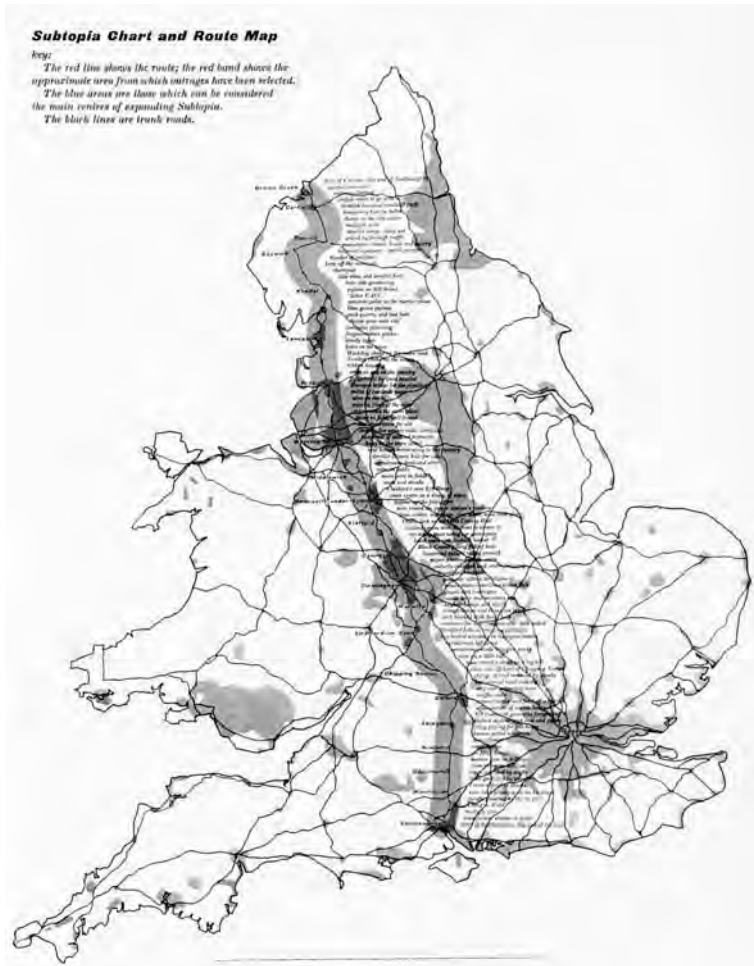


Fig. 4. Subtopia Chart and Route Map, incorporado en el artículo "Outrage" de Ian Nairn, muestra el viaje norte-sur realizado por Gran Bretaña con el objetivo de mostrar los males sufridos por el fenómeno de la Subtopia.

Fenómeno que se había convertido en "la aniquilación del lugar, en una apisonadora de toda individualidad hacia un patrón uniforme y mediocre"²⁰. Se trataba de un nuevo sistema que destrozaba las diferencias existentes entre la ciudad, el campo, el suburbio y la naturaleza virgen para dar paso a un escenario estándar de suburbanización universal sobre toda la superficie de Gran Bretaña y que podría terminar convirtiéndose en una nueva y desgraciada "Utopía".

Por ello, el deber de todo *planner* estaría en el mantenimiento e intensificación de la diferencia e individualidad de cada lugar mediante la aplicación los principios básicos del *visual planning*. Así, aplicando correctamente la nueva tecnología de la que se dispone, la ciudad podría construirse como el medio más eficiente posible creado por el hombre, a la vez que se mantiene intacto el contacto con el entorno virgen de la campiña. Para Nairn "aquí reside la verdadera oportunidad del planeamiento moderno"²¹ que, frente de la maquinaria de planeamiento existente que alentaba la *Subtopia*, deberá, como ya afirmaba Sharp, "restablecer la antigua antítesis entre ciudad y campo. La ciudad es ciudad: el campo es campo: negro y blanco: hombre y mujer"²².

20. *Ibid.*, p. 368.

21. *Ibid.*, p. 367.

22. SHARP, Thomas, *Town and Countryside. Some Aspects of Urban and Rural Development*, Oxford Up, London, 1932, p. 11.



Fig. 5. Ejemplos, publicados en el artículo "Counter-Attack", de la etapa inicial y final del proceso de recuperación de la identidad de la ciudad y el campo.

De este modo, en una isla de pequeña extensión y elevada población como Gran Bretaña, la conclusión del artículo era clara: "cuanto más complicado sea nuestro sistema industrial y más grande nuestra población, mayor y más verde deberá ser nuestro campo, y más compactas y limpias deberán ser nuestras ciudades"²³. En definitiva se trataba de una crítica directa a la práctica urbana del momento marcada por la tendencia pseudocampestre propia de la *Subtopia* que no sólo destruía el campo sino que también diluía el carácter urbano de la ciudad.

En 1956 el propio Ian Nairn editó un número especial de la revista, a modo de secuela de *Outrage*, titulado *Counter-attack*, en el que se publicaron varios artículos²⁴ y casos prácticos donde se trataba de dar una respuesta integral al problema de la *Subtopia*. En realidad, se intentaba mostrar a la sociedad, más allá de la autocomplacencia reinante, el camino correcto para aunar el desarrollo de las condiciones modernas de vida junto con la protección del *landscape*. Así, dos propuestas emergen del conjunto: por un lado la eliminación directa de la *subtopia* a través de la aplicación de los principios básicos del *visual planning* y, por otro, la traducción de estos principios a términos administrativos y legales.

La primera de ellas deseaba erradicar, o por lo menos minimizar, el crimen que suponía la eliminación de la distinción entre lugares. Para ello establece un proceso de cuatro secuencias en el que, mediante la supresión o modificación de ciertos elementos de la escena urbana, se intenta recuperar sus cualidades perdidas. En esencia se trataba de seleccionar el tipo de entorno que se deseaba restablecer con el objetivo de dotarle de unidad estética; unidad que pasaba por la eliminación de los elementos foráneos, la economía del uso del suelo –lo que implica la compacidad de la escena– y el camuflaje de aquellos elementos que continuaban produciendo desorden. Así apoyándose en el diseño urbano y la arquitectura se buscaba superar los problemas que el *planning* había sido incapaz de afrontar (Fig. 5).

Por ello, se necesitaba una reforma urgente de la legislación bajo la cual era "prácticamente imposible construir ciudades; ya que sólo permitía suburbios jardín"²⁵.

El cambio necesario debería superar las restrictivas ordenanzas de control, para dejar en manos de los arquitectos la recuperación de las cualidades cívicas y arquitectónicas de las que adolecían los nuevos desarrollos. El *mixed development*²⁶ y los nuevos edificios racionales "cuidadosamente situados y diseñados darán gracia y forma al *skyline* de la ciudad"²⁷ teniendo en cuenta que las calles y las plazas cerradas son el principal rasgo urbano de la tradición británica.

Aunque la principal crítica arquitectónica al urbanismo británico de la época se concentró en estos cuatro documentos, en la páginas de *Architectural Review* continuaron apareciendo nuevos ataques. En 1957 se publicó *Fifty years of Arcadia* de Ian Nairn donde arremetía, nuevamente, contra la tradición pintoresquista de las *new towns* diseñadas a modo de *garden suburbs*. Ese mismo año, Gordon Cullen²⁸, en respuesta a la falta de sentido del lugar y la destrucción por parte del *planning* de toda estructura interna en los pueblos y ciudades de pequeño tamaño afirmaba: "todo el mundo tiene una casa pero nadie tiene un pueblo"²⁹.

23. NAIRN, Ian, "Outrage...", cit., p. 368.

24. En este número especial se publicaron: "A Visual ABC" obra de los Editores, y que estaba acompañado de un libro de casos entre los que se encontraban los escritos de Stephen Shephard "Trees" y de Geoffrey S. Kelly "Afforestation"; "The Technique of Sprawl" de Walter Manthorpe; "Oversprawl" de Elizabeth Denby; y "A Plan for Planning" obra también de los Editores. Véase "Special Issue. "Counter-Attack": sequel to "Outrage: a study of the methods of fighting the spread of subtopian landscape", en *Architectural Review*, December 1956, pp. 355-440.

25. MANTHORPE, Walter "The Technique of Sprawl" en "Counter-Attack...", cit., p. 409.

26. El *mixed development* puede considerarse como una experiencia urbana, cuyo foco fue Inglaterra, que propuso el uso mixto de diversas tipologías con el objetivo de obtener un tejido urbano rico y variado que además de sus propias cualidades estéticas producía grandes beneficios en la configuración social y funcional de la ciudad. Véase ORDEIG, Jose Maria, *Diseño urbano y pensamiento contemporáneo*, Instituto Monsa de Ediciones, Barcelona, 2004, p. 65.

27. MANTHORPE, Walter "The Technique of Sprawl" en "Counter-Attack...", cit., p. 422.

28. Gordon Cullen fue un influyente arquitecto y town planner inglés que durante aquellos años fue editor artístico de la revista *Architectural Review*.

29. CULLEN, Gordon, "Townscape; how to keep the sense of "place" in two suburbs. Ewell; Hutton", en *Architectural Review*, June 1957, p. 413.

Finalmente en los años sesenta se publicaron *What new town?* de Nairn (1963), *High Density: Low Rise* sobre Harlow (1966), *The Failure of Housing* de Nicholas Taylor que reiteraban la falta de urbanidad en la práctica del *planning*. En resumen podemos considerar estas críticas no sólo como un mero ataque a los desarrollos urbanos de la época, y en especial al fenómeno de las *new towns*, sino como una crítica directa a la naturaleza del *planning* y su incapacidad disciplinar para afrontar los nuevos retos que la sociedad les planteaba.

Por ello, paralelamente a esta crítica arquitectónica se publicaron en *Architectural Review* otra serie de artículos, principalmente obra de Gordon Cullen, que derivaron en la sistematización de “una nueva metodología de proyectación urbana”³⁰ a manos del propio Cullen en su libro *Townscape* (Fig. 6), publicado por primera vez en 1961. Esta metodología nace, por tanto, como respuesta directa a la falta de calidad urbana donde el *townscape* busca, mediante el *visual planning*, establecer una escala de trabajo intermedia entre el planeamiento y la arquitectura que permitiese afrontar con garantías la dimensión arquitectónica del urbanismo que tan presente pero tan mal resuelta se encontraba en la práctica de posguerra.

En 1949 aparecieron dos artículos conjuntos de I. de Wolfe y Gordon Cullen que, bajo el título general de *Townscape*, intentaron dar, por primera vez, una base filosófica y conceptual para este “arte perdido”³¹. Para Lionel Brett, a principios de los cincuenta, el *townscape* “permanecía sin publicidad ni crítica aunque por su propia naturaleza estuviese siempre expuesto”³². A partir de este momento, y gracias sobre todo a la publicación en 1953 del artículo *Failure of New Towns* que demandaba una aproximación arquitectónica al problema urbano, en Gran Bretaña se multiplicaron las publicaciones referentes a este arte.

En 1954, Gordon Cullen definía el *townscape* como “el arte de utilizar las materias primas –viviendas, arbolado y calles– para crear escenas humanas y vividas”³³. El secreto reside en el diseño de los elementos de la escena tanto desde su individualidad como en su relación con el conjunto. Los efectos de contraste, cambios de nivel, multiplicidad de usos y secciones de calle, encerramiento u otros recursos visuales permiten establecer un sentido de singularidad y localidad a cada lugar. De este modo cada habitante orgulloso de su propio medio, y sintiéndose parte de él, podrá afirmar: *I live here*³⁴ (Fig. 7).

Así, con el deseo de generar una base teórica que permitiese su aplicación práctica, *Architectural Review* continuó publicando numerosos artículos³⁵, referentes al arte del *townscape*, durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. No en vano, varios de estos artículos trataron de mostrar las posibilidades que esta nueva metodología podía ofrecer frente a la *Subtopia*. Su objetivo no era otro que mostrar al público como la “revolución pacífica que –este nuevo arte propone– puede alcanzarse en el desierto de ordenanzas gracias a una política visual positiva”³⁶, pero sobre todo con el empeño de los profesionales y la sociedad.

En 1964 ante las críticas recibidas por el *planning*, principalmente en las páginas de *Architectural Review*, y la irrupción del *Townscape* como arte y metodología esencial para la configuración de la escena urbana, Richard Crossman, *Minister of Housing and Local Government*, constituyó el *Planning Advisory Group* con el objetivo de revisar el sistema de planeamiento deriva-

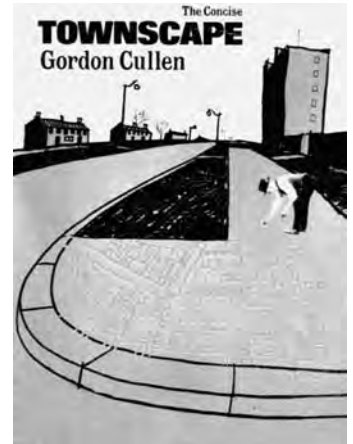


Fig. 6. Portada del libro *The Concise Townscape* de Gordon Cullen.



Fig. 7. Dibujo de Gordon Cullen de Well Hall Estate, Eltham, como modelo de escena urbana creada con sensibilidad estética y visual.

30. GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Historia del Urbanismo en Europa, 1750-1960*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, p. 165.

31. DE WOLFE, I., "Townscape: a plea for an English visual philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price", seguido por CULLEN, Gordon, "Townscape Casebook", en *Architectural Review*, December 1949, p. 363.

32. BRETT, Lionel, op. cit., p. 17.

33. CULLEN, Gordon, "Townscape: notes on avoiding monotony in new housing states", en *Architectural Review*, March 1954, p. 194.

34. *Ibid.*, p. 193.

35. Además de los artículos referidos de manera explícita en el texto se publicaron: CULLEN, Gordon, "Focus on Floor", January 1952; CULLEN, Gordon, "Here and There", November 1958; CULLEN, Gordon, "Village Planning", July 1967; NICHOLLS, J. R., "In the Townscape", November 1967; o los ocho artículos publicados entre 1966 y 1967 por Kenneth Browne bajo el título "West End".

36. *Ibid.*, p. 191.

do de la *Town and Country Planning Act* de 1947 y que había guiado el *planning* británico durante casi veinte años.

No en vano, fue tal la presión recibida que el Informe, publicado un año después bajo el título *The Future of Development Plans (PAG Report)*, comienza haciéndose eco de las críticas recibidas: “El planeamiento es criticado por dos razones principales: las demoras que induce y la calidad de sus resultados”³⁷. En efecto, el sistema existente basado en la elaboración de *Development Plans*, con fuertes determinaciones formales, no sólo era incapaz de resolver de manera eficiente los aspectos propios del *planning*, sino que no contribuía “a la calidad del diseño urbano ni a la calidad del entorno”³⁸.

El Gobierno, firmemente decidido a superar estos problemas, incorporó a la *Town and Country Planning Act* de 1968 prácticamente la totalidad de las recomendaciones del *PAG Report*. Como ella misma afirma se trataba de superar “el control negativo, que no ayudaba [...] a conseguir una urbanización de verdadera calidad”³⁹, en favor de un sistema positivo que facilitase “la creación de un entorno aceptable tanto en la ciudad como en el campo”⁴⁰.

Para afrontar este cambio, el nuevo sistema establecía que la mayoría de los planes no alcanzasen la definición de la forma urbana, y con ello la dimensión arquitectónica del urbanismo. Esto supuso, como quedó de manifiesto, un descenso del número de arquitectos inscritos en el *Royal Town Planning Institute (RTPI)*. Si bien antes de la Segunda Guerra Mundial el 50 por ciento de sus miembros eran arquitectos, en 1970 esta cifra se redujo al 20 por ciento⁴¹. Además en 1970 el *Urban Design Working Group* creado por el *Royal Institute of British Architects (RIBA)* publicó un Informe en el que “el *urban design* se configura como instrumento urbanístico capaz de atender en la escala intermedia los problemas sociales, sin olvidar las cuestiones formales”⁴².

En definitiva podemos afirmar que la aparición del *urban design*, como resultado del proceso crítico de revisión del planeamiento iniciado por la revista *Architectural Review*, supuso la renuncia, por parte de la arquitectura, al papel que había venido desempeñando en la práctica del *planning* británico desde sus orígenes. Por ello se puede considerar la crítica arquitectónica como génesis del proceso de separación y fractura entre *urban design* y *town planning*, o lo que es lo mismo, entre arquitectura y *planning*.

37. Ministry of Housing and local government (MHLG), *Future of Development Plans-The PAG Report*, HMSO, London, 1965, p. 7.

38. *Ibid.*, p. 7.

39. MHLG, *Development Plans. A manual of form and content*, HMSO, London, 1970, Citado por la edición en castellano: *Planes de Ordenación urbana. Manual sobre su forma y contenido*, IEAL, Madrid, 1974, p. 9.

40. *Ibid.*, p. 8.

41. SAMUELS, Ivor, “Planning education in Britain”, en *La enseñanza del urbanismo. Una perspectiva europea*, Ciudades 2, *Revista del Instituto de Urbanismo de la Universidad de Valladolid*, 1995, p. 106.

42. ASEGUINOLAZA, Izaskun, *La dimensión arquitectónica en el origen del planning británico*, Tesis del Departamento de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2006, p. 7.

CORPORATIVISMO, URBANISMO Y POLÍTICA EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA EN URUGUAY

Jorge Nudelman

Las revistas de arquitectura y los viajes tuvieron un rol fundamental, en Uruguay, en la adopción de los modos modernos surgidos en las primeras décadas del siglo XX. Desde la creación de la Facultad de Arquitectura en 1915, como un desgajamiento de la Facultad de Matemáticas donde estaban en incómoda cohabitación con los ingenieros, los arquitectos fueron buscando sus señas de identidad. Fue a partir de 1907, año de la contratación de Joseph P. Carré de la *Ecole de Beaux Arts*, que el cariz pragmático de la Facultad de Matemáticas dejaría paso al academicismo artístico del francés: contratar en París fue programático. El modelo incluyó los concursos “Gran Premio”, con el que se becaron varios protagonistas de la arquitectura moderna uruguaya. A pesar de la “cultura” afrancesada dominante, los arquitectos se irán orientando hacia una heterogénea modernidad alemana, y hacia maneras científicas que les darán una categoría parangonable a la de los ingenieros (ya “germanizados”) y los médicos. El urbanismo será la disciplina novedosa de la que apropiarse, desarrollándose a partir de raíces francesas y aportes de autores de habla alemana. En este ámbito el protagonista será Mauricio Cravotto, y algunos años después Carlos Gómez Gavazzo le disputaría ese espacio. Cravotto, el primer becario, disfrutó de tres años de *tour* por los Estados Unidos primero, y por Europa una vez acabada la guerra en 1919. De ascendencia italiana, será empero uno de los promotores de lo alemán en la arquitectura uruguaya¹. En 1930 había ganado el concurso para el Palacio Municipal de Montevideo, un rascacielos difícil de clasificar: americano, florentino y –quizá– holandés (Fig. 1).

Gómez Gavazzo, diez años más joven, fue el autor del acta tardíamente fundacional de la modernidad uruguaya, el Plan de Estudios de 1952, redactado (siendo ya profesor) junto a dirigentes estudiantiles. Gómez, haciendo usufructo también del “Gran Premio”, protagonizó un desvío de las corrientes germanófilas, al convertirse en el primer uruguayo que trabajara con Le Corbusier, en 1933. A pesar de su tácito liderazgo moderno, en 1943 hizo una llamativa defensa del sistema clásico (cátedra, esquiocios, clasicismo) en ocasión del concurso para una plaza de profesor de proyectos². La modernidad del Plan del 52 se basó en los enunciados políticos de su “Exposición de Motivos”: “La arquitectura es un arte vital; no es desahogo, ni pasatiempo, ni capricho”³, implicando por la negativa una frivolidad nunca verificada. La acusación de ausencia de vínculo con la realidad social, y el compromiso con el proyecto moderno (interpretado por Gropius y Giedion, mencionados expresamente) oscureció la lectura crítica de la situación anterior. La expresión del carácter y un *zeitgeist* bien aprendido fueron caricaturizados: “El eclecticismo reinante



Fig. 1. Mauricio Cravotto: Perspectiva del Primer Premio del Concurso para Palacio Municipal.

1. Le Corbusier a su madre: "Passé 3 jours à Montevideo. (...) Et j'étais reçu par les Etudiants et leurs professeurs tous pleins de vie et de joie. (...) Une ville toute ardemment vouée à l'esprit latin. Mais les Allemands y font une propagande immense [sic]". Le Corbusier: Buenos Aires, 9 de noviembre de 1929. Fondation Le Corbusier. Ver FOX WEBER, N., *Le Corbusier: a life*, Alfred A. Knopf, New York, 2008, p. 303.

2. GÓMEZ GAVAZZO, C., "Concurso de Oposición para proveer el cargo de Profesor Adjunto de Proyectos de Arquitectura 1º al 3er años", Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura (CDI-IHA), marzo 1943.

3. AA. VV., "Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura. Exposición de motivos. Aprobada por unanimidad por la Asamblea del Claustro de la Facultad.", CEDA, diciembre 1952, n. 21 (folio 4º, sin numerar).

no es más que una manifestación de la diversidad de conceptos vigentes en la época, o de la ausencia de conceptos”⁴.

Las revistas publicadas entre 1932 y 1952 –año del revolucionario Plan de Estudios– actuaron en dos frentes. Por un lado, difundían las novedades haciendo, como es habitual, una selección de tendencia; en paralelo, fueron tribuna de las discusiones en torno a los roles disciplinares, las formas y los contenidos de la enseñanza. Un análisis paralelo de los contenidos de *Arquitectura* (órgano de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay –SAU–, 1914-2002), *CEDA* (revista de los estudiantes, 1932-1973) y *Anales de la Facultad de Arquitectura* (portavoz oficial de la Facultad, 1938-1951), ayudarán a seguir las evoluciones hacia 1952. Incluiremos la *Revista del Instituto de Urbanismo* (1937-1950), fundada por Cravotto, también en el ámbito académico.

Son veinte años cruciales: los números de *Arquitectura* describen un extraordinario afianzamiento de los arquitectos en el ámbito político, que se expresa en la identificación de gobierno, estado y obra arquitectónica. La multiplicación de los medios de difusión (cuatro revistas, exposiciones, reuniones, audiciones de radio⁵) es consistente con la euforia: los arquitectos producen, gobiernan, y se reproducen.

Repasemos, entonces, la suerte de diálogo entre las revistas –a veces una ríspida discusión– sobre las transformaciones de la recién inventada profesión de arquitectura.

ARQUITECTURA

La revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) dividía la atención en tres temas: el ascenso corporativo, la educación de los arquitectos y la difusión de obras. El primer lugar lo ocupan las cuestiones gremiales, especialmente la delimitación profesional frente a los ingenieros, y las reglamentaciones (colegiación, planes y ordenanzas, Ley de Propiedad Horizontal). Estos temas se hacen notables entre los años 1936 y 1940, y permanecen hasta su sustitución por el paradigma social de los años cincuenta. En un segundo lugar a la formación de los arquitectos, que hará de la revista un lugar de exposición de la didáctica, de los trabajos estudiantiles, y voz del Centro de Estudiantes de Arquitectura. Finalmente, a la difusión de la obra de sus asociados, eufórica y triunfalista justamente hacia 1940, ante la evidencia de la colección de arquitectura presentada y premiada en el V Congreso Panamericano de Arquitectos⁶. Subsidiariamente ocupan sus páginas temas de arte, artículos de actualidad y debate arquitectónico, propios y de revistas extranjeras, españolas en los comienzos, traducciones propias del alemán, francés o inglés en los años que nos ocupan⁷. La coincidencia con la orientación del gobierno se aprecia fácilmente: es el “marzismo”⁸ de Terra y su política industrial que favorece la construcción, y después el gobierno de su cuñado, el “General Arquitecto Don Alfredo Baldomir”⁹, como festeja la Sociedad de Arquitectos en el tercer número de 1938. Y siguen: el también arquitecto Horacio Acosta y Lara fue electo Intendente Municipal (alcalde) de Montevideo (su hermano Armando, Decano de la Facultad), y fueron nombrados los arquitectos Jacobo Vázquez Varela como Ministro de Instrucción Pública, Juan José de Arteaga como Ministro de Obras Públicas, y el General –también arquitecto– Alfredo Campos como Ministro de Defensa Nacional. El presidente de la república, tres ministros y

4. *Ibid.*

5. Anónimo, “Difusión radial”. *Arquitectura*, noviembre 1948, n. 219, pp. 48-51. ¡Se difundiría tres veces por semana!

6. “VI Congreso Panamericano de Arquitectos. Crónica”, *Arquitectura*, año XXV, s/d (diciembre 1939?), n. 203, p. 5 al final; s/d (enero 1947?), n. 217; julio 1948, n. 218, pp. 5-28; y aún el n. 239, noviembre 1964, dedicado al cincuentenario de la SAU.

7. Por ejemplo: “Arquitectura funcional. Conferencia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid”. De la revista *Arquitectura* de Madrid. *Arquitectura*, mayo 1931, n. 162; segunda parte: julio 1931, n. 164. Artículos de los españoles más curiosos de lo alemán, como Luis Lacasa o García Mercadal son habitualmente reproducidos. LACASA, L., “El *camouflage* en la Arquitectura. [Sobre Taut en Magdeburgo]”, *Arquitectura*, septiembre 1922. LVIII. LINDER, P., “El arquitecto Wilhelm Riphahn”, *Arquitectura*, julio 1930, n. 152. Paul Linder es presentado como “corresponsal de Arquitectura S.C.D.A. – Madrid”. Sobre la influencia alemana en España, ver MEDINA WARMBURG, J., “Irredentos y conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)”, AA. VV., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra. Actas preliminares*, T6) Ediciones, Pamplona, 25/26 marzo 2004, pp 21-38.

8. “Marzismo” se le llamó a la ideología de Gabriel Terra, por el mes de su golpe de estado, marzo de 1933. De base fascista, apostaba a la modernización industrial del Uruguay, objetivo de sus predecesores del “batllismo”, innovadores también en el plano social. Demás está el hacer notar el juego de palabras con “marxismo”.

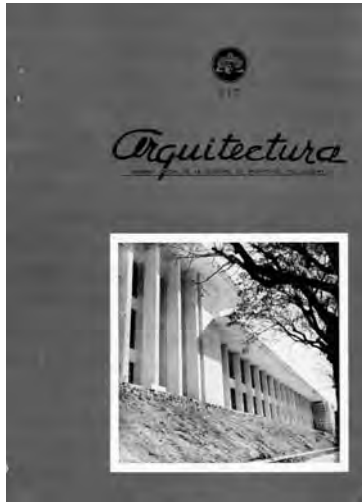


Fig. 2. Román Fresnedo Siri y Mario Muchinelli; Facultad de Arquitectura, fachada del Primer Premio y el edificio finalmente construido en otro emplazamiento.

el alcalde de Montevideo, todos arquitectos, en ejercicio del poder⁹. Entre los fastos, un artículo del nuevo decano¹⁰. Y el concurso para el nuevo edificio de la Facultad de Arquitectura, que se resolvió finalmente en un estilo de arquitectura italiana de régimen (Fig. 2).

El entusiasmo se continúa en la siguiente entrega, con el otorgamiento del título de profesor *ad honorem* al “General Arquitecto Don Alfredo R. Campos”¹¹. 1938: es el año de la explícita –y después explícitamente olvidada– gira de Mauricio Cravotto por Italia y Alemania, para una supuesta indagación sobre enseñanza de la arquitectura. ¿Eran, entonces, los intereses de los arquitectos delirios alejados de la realidad? Aportemos algunos datos más para desechar el preconcepto. En febrero de 1932 se publican –como era habitual– trabajos académicos. Cravotto, en su condición de “Catedrático de Urbanismo”, los introduce¹². En lugar de los habituales tres proyectos elegidos aleatoriamente, esta vez se seleccionan trabajos de urbanismo. Un artículo de Juan Antonio Scasso (subdirector del Instituto) es cristalino en sus intenciones y métodos, explícito en el tono, y premonitor a la luz de lo que sucederá en 1938.

“El Arquitecto debe anhelar la conquista de los puestos colectivos de gobierno y debe influir desde ellos en las actividades generales, con la confianza de que puede ser sin reserva alguna, un agente activo, un factor eficaz de regulación, de armonización y de previsión. Y entre todos los Arquitectos, los más jóvenes, los que por fuerza de sus estudios de urbanismo que adquieren en Facultad tienen mayor especialización en las cuestiones de gran alcance social, deben ir a las luchas políticas buscando los puestos, para “urbanizar” la acción, para conseguir el bien”¹³.

Artículos y proyectos, esta vez, no son mera difusión, sino didáctica. En el siguiente número se insistirá¹⁴.

Otro episodio que nos ayudará a ahuyentar esa fama de elitismo prescindente impuesta en el 52 es la breve experiencia de *Arquitectura-Economía*, fusión con *Economía-Revista de Economía Inmobiliaria*¹⁵. La orientación es profesionalista, y miran las cuestiones sociales con ojos “científicos”. Gómez Gavazzo participó doblemente en el primero¹⁶. Los artículos están dirigidos a

9. ARBELECHE, B., “Arquitectura”. *Arquitectura* 1938, n. 196, pp. 5-9.

10. ACOSTA Y LARA, A., “Evolución de los estudios de arquitectura en la Universidad”, *Arquitectura*, 1938, n. 196, pp. 10-20.

11. AA. VV., “Alfredo R. Campos. Profesor ad-honorem”, *Arquitectura*, 1938, n. 197, pp. 4-15.

12. CRAVOTTO, M., “La Facultad de Arquitectura, puede cooperar, por la labor de sus alumnos, en el mejoramiento edilicio”, *Arquitectura*, febrero de 1932, n. 171, p. 30.

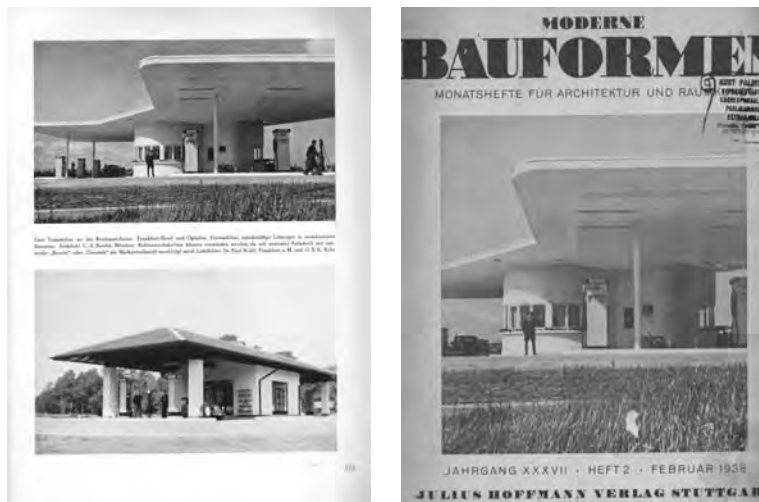
13. SCASSO, J. A., “Urbanismo y Política”, *Arquitectura*, febrero de 1932, n. 171, p. 30. Encargado del verde municipal y subdirector del Instituto de Urbanismo.

14. Anónimo, “Los proyectos de Urbanismo”, *Arquitectura*, marzo de 1932, n. 172, p. 66.

15. Al n. 184 (1935) se le adosa “Economía” n. 7; al 185, los nn. 8-9; y al 186 (1936) los nn. 10-11. Los “directores propietarios” son los arquitectos Carlos Pérez Montero, profesor de Economía Política en la Facultad de Arquitectura, y tasador del Banco Hipotecario como su compañero en la Redacción, Juan Horacio Labadie.

16. A.A.V.V., “Ciclo de Conferencias de Divulgación Cultural”, *Arquitectura Economía*, 1935, n. 184/7, pp.10-59, 62-79.

Fig. 3. Proyectos de estudiantes: "El "atelier" de un artista junto al Miguelete" y "Un instituto de cultura medieval comparada, para docentes".



profesionales plenamente comprometidos con la industria y el capital. También percibimos una didáctica higienista, paternalista; la estadística fue una sección fija¹⁷. Lateralmente se anuncia un conflicto –histórico por sus consecuencias– en torno al concurso de la Facultad de Ingeniería¹⁸: “(...) ha llegado el momento de proceder con energía”¹⁹, dice una editorial demarcando duramente los roles. ‘El concurso es el espacio privilegiado para la sacralización de la profesión, y estos son años pródigos; será la ceremonia perfecta para generar la respetabilidad necesaria para el ascenso del cuerpo. El secreto, garantía indiscutible para la construcción del espacio profesional: no serán extraños, en aras del prestigio, los premios desiertos. Por esto, la revista publicará todos los concursos, hasta autoimponerse una tradición.

ANALES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

Si bien las dos primeras entregas de *Anales*²⁰ se organizan en función de la información sobre Planes y docentes, conferencias, clases inaugurales, etc., a partir de 1941 se dedica a publicar trabajos destacados de alumnos. A través de ellos podemos detectar las maneras de la arquitectura uruguaya, y medir la calidad e incidencia de las nuevas tendencias. Lo que prima es el criterio del carácter –no siempre aplicado con rigurosidad–: a cada “tema” su “estilo”, incluidos los modernos. En esencia, entonces: académicos; en superficie: góticos, clásicos, “orgánicos”, folclóricos, modernos,... criterios pragmáticos habituales en alguna literatura de los años treinta (*Moderne Bauformen* se vendía en las librerías), en la que coexisten edificios modernos en “streamline” y aun “sachlich”, casas “heimat”, y monumentos neoclásicos (Fig. 3). Para “El *atelier* de un artista junto al Miguelete” un alumno de “Composición Decorativa” del profesor Gómez Gavazzo –ya un epígono lecorbusiano– elegirá un lenguaje entre folclórico y orgánico²¹. En 1944 el gótico será hegemónico para el primer proyecto de quinto: “Un instituto de cultura medieval comparada, para docentes”. Si es un tema industrial, como el “Edificio para exposición y venta de máquinas agrícolas”, se puede optar por el *international style*²². En materia de vivienda colectiva, un expresionismo sobrio, raramente contaminado por el *art déco*. Los estudiantes, como también sus profesores, ensayan sin prejuicios lo moderno, lo expresionista o

17. PÉREZ MONTERO, C., “Estadística de la vivienda. Conferencia del 24 de octubre de 1934”. *Arquitectura Economía*, 1935, n. 184/7, pp. 73-76. DIRECCIÓN DEL CENSO DE LA VIVIENDA DEL MINISTERIO DE SALUD PÚBLICA: “Censo de la Habitación en el Departamento de Montevideo”. *Arquitectura Economía*, 1936, n. 186/10-11, pp. 39-44.

18. SCHEPS, G., 17 registros: Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto. Facultad de Arquitectura, Montevideo, 2008. El conflicto se suscitó por la posibilidad de que los ingenieros pudiesen participar autónomamente en el concurso.

19. Anónimo, “A propósito de la reglamentación profesional. El concurso para el edificio de la Facultad de Ingeniería”. *Arquitectura Economía*, 1936, nn. 186/10-11, p. 16.

20. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, 1938 y 1939, entregas nn. 1-2, Montevideo.

21. Anónimo, “Primer año Composición Decorativa, 1940”, cit. *Anales...*, marzo 1941, n. 3, pp. 75-78.

22. Anónimo: “Los mejores proyectos de Arquitectura de los cursos de 1944”, segundo año: “Edificio para exposición y venta de máquinas agrícolas” (p. 16). Quinto año: “Un instituto de cultura medieval comparada, para docentes” (pp. 31-41), cit. *Anales...*, julio 1945, n. 8.

lo folclórico (Fig. 4). “Composición Decorativa” era una materia más interesante que lo que expresa su nombre. Consistía en la resolución de problemas arquitectónicos con énfasis en la expresión del tema, su legibilidad y su carácter. Solían plantearse temas simples: escenografías, plazas, entradas a exposiciones, viviendas para artistas, incluso publicidad. Los sistemas de representación suelen ser perspectivas a color, dibujos expresionistas, o en tono futurista, muy dramatizados; una cierta sublimidad romántica, claroscuros producto del carbón, tóperas y colores fuertes en vez de aguadas. El objetivo era la transmisión clara de la idea. Pero no debemos suponer que se aplica un barniz estilístico sobre composiciones clásicas. Independientemente de los “estilos”, el modo de trabajo basado en los *esquisses* es un sistema hábil para todo. La *maniera* moderna especulando con la desarticulación de la planta está perfectamente apropiada y se infiltra hacia los proyectos historicistas, aún en la obra profesional²³.

CEDA

La revista de los estudiantes comienza su andadura en 1932, cuando Gómez había finalizado su carrera. No debe descartarse una buena relación con los protagonistas de esta primera etapa de *CEDA*. Muchos de ellos ya participaban en la página que el Centro de Estudiantes publicaba en *Arquitectura*. Los primeros seis números (julio de 1932 a julio de 1934) trasuntan entusiastas impulsos de renovación, con tendencias políticas populistas y de izquierda de la tradición universitaria latinoamericana. Invitado Mauricio Cravotto a participar, impregna de germanofilia las primeras páginas con traducciones de autores alemanes, pero en *CEDA* se cruza con artículos de Siqueiros²⁴, o con descripciones del mundo socialista²⁵ y declaraciones contra el fascismo²⁶, y duras críticas a los profesores. La actitud estudiantil es clara: desde marzo del 33 se vivía una dictadura, y la revista fue, al comienzo, una tribuna de oposición. La presencia de Gómez es constante. Publica artículos y conferencias, y sus alumnos ocupan frecuentemente las páginas de trabajos estudiantiles que –como contestando la selección de *Anales*– la revista comienza a publicar en 1939. También se le reconocen sus logros profesionales, y debe anotarse que tiene más espacio aquí que en la revista gremial de los arquitectos, al fin y al cabo sus iguales.

El sexto número (julio de 1934) es especialmente significativo. *CEDA* saluda el fin del doble decanato de Agorio²⁷, y anuncia con escepticismo la llegada de Acosta y Lara, recordando viejos enfrentamientos²⁸. En “Aclarando actitudes”²⁹ se disculpan con los docentes demócratas y se denuncia al Consejo golpista; más adelante se hace la crónica de un fracasado intento de intervención de la Universidad, y después se advierte de las arremetidas contra la Facultad de Ciencias Económicas³⁰. Y aún hay espacio para la crítica pedagógica, las propuestas de cambio a los reglamentos de proyectos y la sarcástica receta de “Merluza con salsa verde” de Carlos Lussich al serle requerido un artículo sobre un plan de estudios en el que había estado trabajando³¹. Por si fuera poco, artículos de fondo sobre arquitectura, urbanismo y arte, y cinco dibujos y un texto de Carlos Gómez Gavazzo, de su beca. Entre ellos es central el que describe su llegada al estudio de Le Corbusier³². El testimonio tendrá repercusiones lejanas, a la hora del diseño de los talleres de proyectos del Plan del 52, pero los dibujos son útiles también para evaluar la modernidad de Gómez. Ocupa la carátula de la revista con un croquis aéreo de “El conjunto de San Marcos” en Venecia. Tiene una particularidad que pasa casi inadverti-

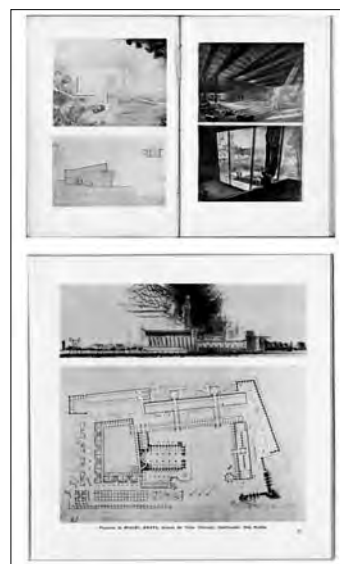


Fig. 4: “El Hall Simbólico del Trabajo en el Edificio de las Federaciones Obreras”. Tema del Curso Superior de Composición Decorativa, 1944.

23. Anónimo, “Concurso para el Sanatorio de ‘Casa de Galicia’. Primer premio: A. Ferrere Vigouroux, L. A. Gallo y L. Cerisola”, *Arquitectura*, diciembre 1944, n. 212, pp. 91-93.

24. SIQUEIROS, D. A., “El retorno a la arquitectura. Sinopsis de la conferencia pronunciada por el pintor David Alfaro (sic) Siqueiros (...)”. *CEDA*, mayo 1933, n. 4, pp. 17-19.

25. HOPMANN, E., “Urbanismo en las Ciudades Socialistas. Sobre Urbanismo. Publicamos (...) ‘Die Form’ número del 15 de mayo de 1932, (...)”. *CEDA*, mayo 1933, n. 4, p. 16.

26. Anónimo: “¡Abajo el Fascismo!” *CEDA*, julio 1933, n. 5, p. 7.

27. Leopoldo Carlos Agorio: arquitecto, socialista, fue decano y rector de la universidad. En 1929, siendo decano, fue anfitrión de Le Corbusier, y aparece con él y Josephine Baker en la foto a bordo del Giulio Cesare. GUTIERREZ, R. y otros, *Le Corbusier en el Río de la Plata*. CEDODAL, Facultad de Arquitectura / Universidad de la República. Montevideo, 2009, p. 20.

28. Anónimo, “Pasado y futuro”, *CEDA*, julio 1934, n. 6, p. 4.

29. J. D. (posiblemente Julio Duhalde), “Aclarando actitudes”, *CEDA*, julio 1934, n. 6, pp. 31-32.

30. Del último movimiento universitario (pp. 35-36); La dictadura contra la facultad de c. económicas (p. 36); el juicio de los jóvenes es el que en suma recogerán los tiempos quieran o no quieran los despotas, *CEDA*, julio 1934, n. 6, p. 37.

31. LUSSICH, C., “Señor director de C. E. D. A. : (...)”. *CEDA*, julio 1934, n. 6, p. 33. Ver también la serie de artículos en *Arquitectura*: “La Facultad”, mayo 1930, n. 150, p. 117; “La facultad II”, octubre 1930, n. 155, p. 361; “El régimen de semestres”, mayo 1931, n. 162, p. 123; “VI Los periodos de exámenes”, julio 1931, n. 164, pp. 172-173; “VII Proyecto de Plan de estudios”, agosto 1931, n. 165, pp. 186-191; “VIII” (sin título), octubre 1931 n. 167, pp. 237-243. Se han verificado incongruencias de numeración.

32. GÓMEZ GAVAZZO, C., “El atelier de Le Corbusier”, *CEDA*, julio 1934, n. 6, p. 18.



Fig. 5. Carlos Gómez Gavazzo: El conjunto de San Marcos, cubierta de CEDA n. 6, 1934.

33. GÓMEZ GAVAZZO, C., "Panteón de Agripa". Manuscrito, planta y perspectiva. CEDA, julio 1934, n. 6, p. 19.

34. Walter Pintos Risso. Redacción: Florio Parpagnoli, Dictino Caja, Arturo Bergamino (quien quedará a cargo de la revista hasta 1939).

35. GÓMEZ GAVAZZO, C., "Contribución al Estudio Integral de la Zona de Punta del Este (de la memoria de un Plan Regulador)", CEDA, junio 1936, n. 7, pp. 37-38.

36. BEHRENS, P., "La formación del arquitecto. Traducción del Arq. M. Cravotto". CEDA, mayo 1941, n. 13, pp. 27-29; HEGEMANN, W., "Como un urbanista en sud América. Por gentileza del prof. Arq. M. Cravotto". CEDA, mayo 1941, n. 13 pp. 45-51.

37. "La reelección del decano", editorial de CEDA, mayo 1937, n. 8, p. 10.

38. "Unanimidad", editorial de CEDA, septiembre 1940, n. 12, pp. 6-7.

39. OROZCO, A., BULANTI, L., "Ante el proyecto Williman", CEDA, noviembre 1938, n. 9, p. 9.

40. "Nueva sangre" (p. 17), "Hacia una nueva Facultad" (pp. 18-19), "¡A la lucha!" (p. 21), CEDA, enero, febrero, marzo, 1942, n. 14.

41. DUFAU, R., "Del Delegado Estudiantil" (pp. 14-15); CORREA, R., "El Congreso Argentino" (p. 16). CEDA, nov. 1942, n. 15.

42. Anónimo, "Algunos enfoques sobre el curso de urbanismo", CEDA, nov. 1942, n. 15, pp. 10-11.

43. ARTUCIO, L. C., Montevideo y la arquitectura moderna. Nuestra Tierra, Montevideo, 1971, p. 21. Dice sobre el Palacio Municipal: "La idea de la alta torre y de apertura hacia la ciudad procedía de concepciones culturales de Cravotto, que pensaba entonces en algunas famosas municipalidades medievales".

44. GÓMEZ GAVAZZO, C., "París. Algunas ideas expuestas en la clase de Urbanismo, por el prof. adjunto de la materia, arquitecto C. Gómez Gavazzo", CEDA, nov. 1942, n. 15, pp. 17-24.

45. "Comisión Directiva: Jorge Cesar Valls, Carlos Tosar, J. Padula Roa, Luis Santamarina, N. Corengia, Alvaro Saralegui, G. Ricetto, Juan Pablo Terra, Carlos Viola y Carlos Haedo", CEDA, diciembre 1945, n. 16, p. 9.

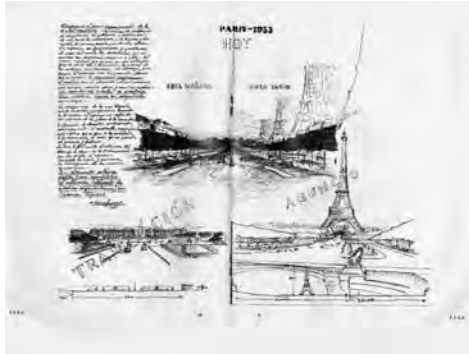
46. Anónimo, "La asamblea del claustro". CEDA, diciembre 1945, n. 16 pp. 19-20.

47. CRAVOTTO, M., "Presencia del Arquitecto Richard Neutra en Montevideo", CEDA, diciembre 1945, n. 16, pp. 23-24. Debe tratarse de René Glozier, geógrafo.

da: sobre una foto aérea Gómez ha subvertido la fachada de los edificios, convirtiendo algunos en modernos bloques con *fenêtre longueur* (Fig. 5). Páginas adentro encontraremos más. Un croquis del *duomo* y el *campanile* de Pisa, en la página 22. Un dibujo analítico del Panteón de Agripa, fechado en junio de 1933, con observaciones manuscritas³³ (Figs. 6 y 7). Finalmente, una perspectiva parisina, con reflexiones sobre estética urbana. Cuán lejos del plan Voisin parecen estas notas, a las puertas del 35 de la *rue de Sèvres*. La reflexión —no puede hablarse de propuesta— de Gómez sobre París y el espacio en la ciudad moderna parte de sus propias imágenes, así como en Venecia se trataba de ensayar lo moderno a través de ¡por supuesto! un cambio de máscaras. Las torres Eiffel extruídas en paralelo no son, para quien desee una explicación "arquitectónica", edificios con vocación de realidad: son pura composición, adecuación estética, extraño contextualismo. ¿Cuánto de moderno, en el sentido de una *tabula rasa*, nos ofrece el arquitecto? A la vista de los dibujos, poco.

Política, arquitectura, estética, ¿exceso de entusiasmo? Lo cierto es que CEDA será silenciado durante dos años; recién en junio de 1936 aparece el número siete, y hay cambios. En la dirección figura un arquitecto recién graduado³⁴; la orientación deriva al profesionalismo, y podemos calificarla de conservadora, si nos atenemos al aspecto de los proyectos publicados y el temario dominante. Gómez Gavazzo aparece como docente de referencia en urbanismo, desde el espacio cravottiano del Instituto³⁵. La frecuencia se hace irregular; las temáticas son reivindicativas, aunque políticamente cautas. Habrá que esperar hasta septiembre de 1940 para leer una editorial en alusión a la guerra. En mayo de 1941 Mauricio Cravotto traduce un artículo de Peter Behrens e introduce otro de Werner Hegemann³⁶. Sin embargo, algunos temas vuelven gradualmente: las polémicas en torno de los planes de estudio, la necesidad de una reforma universitaria, y los cuestionamientos a profesores. En mayo de 1937 se había polemizado sobre la reelección del Decano Acosta y Lara³⁷; se opondrían a su *ad honorem* en 1940, alegando desinterés en los problemas sociales³⁸. En noviembre de 1938 se rechaza un proyecto de Reforma de la Universidad, en oposición a su "politización"³⁹. En 1942, quizá entonados por el nuevo rumbo de la guerra, y con el país ya en democracia, los títulos de los artículos delatan optimismo: "Nueva sangre", "Hacia una nueva Facultad", y "¡A la lucha!"⁴⁰. A fines del mismo año, en una lujosa edición, comienzan a contornearse los temas del 52. Hay cambio generacional, se percibe la influencia marxista, se acentúa el antiprofesionalismo⁴¹. Vale la pena citar aquí una crítica al curso de Urbanismo, donde se califica de "decepcionante (...) un tipo de aldea de artesanos que pertenece a la historia"⁴². No debe extrañarnos, a la vista de la romántica —y alemana— obsesión por lo medieval de Cravotto⁴³. Gómez aporta un artículo de recuerdos franceses, que se activa políticamente en relación a la crítica anterior⁴⁴. Habrá que esperar tres años para la siguiente entrega.

Los cambios comienzan con los nombres de la redacción, que serán protagonistas a partir de 1952⁴⁵. El fin de la guerra no se menciona, pero se percibe. El tema de cuarto año de 1944 es "Sede de las federaciones obreras". Se vuelve a los temas latinoamericanos, Córdoba 1918, plan de estudios, etc⁴⁶; pero Cravotto insiste en algunas reivindicaciones anti-lecorbusianas: en su presentación de Richard Neutra, introduce un acápito final de René Glozier (sic): "Los arquitectos de la Edad Media no eran fabricantes en serie de máquinas de habitar, sino buenos constructores y buenos decoradores, a un tiempo; es decir, arquitectos; (...)"⁴⁷. El rumbo ahora es claro y las derivas breves. En el siguiente



te publicarán una selección heterogénea de textos, algo desactualizados: Niemeyer, Mallet-Stevens, Tony Garnier (por Albert Morancé y Jean Badovici), Giedion, Hannes Meyer, García Mercadal, Picasso. Además, un artículo sobre enseñanza⁴⁸, y ataques a la arquitectura neoclásica de los años cuarenta⁴⁹. Al año siguiente, con carátula de Salvador Dalí (Visión de Nueva York), los autores son Giedion otra vez, Sant'Elia, Le Corbusier, Wright (¡los consejos “A los jóvenes arquitectos!”), y algunos artículos del contexto local⁵⁰. Pero debemos prestar atención a un artículo de Gómez sobre la reorganización de las materias proyectuales, ya esbozada en 1943, y que ampliaría a los cursos de urbanismo en la versión final⁵¹. Plantea una crítica a la escisión entre las cátedras de proyectos de los tres primeros niveles y las dos superiores, el postgrado del Curso de “Grandes Composiciones” que daba acceso al Gran Premio, el “Proyecto de Construcción” y “decorativa” en sus diversos niveles. La resultante era un sistema fragmentario que apostaba al ensamblaje final. Gómez atacaría este sistema, haciendo hincapié en la necesidad de que el estudiante permaneciera bajo la misma dirección a lo largo de su carrera, independientemente de las orientaciones que tome en lo formal. Esto se percibe en la escasa influencia “estilística” que ejerce en sus propios estudiantes. Propone dictar bajo una misma dirección —una sola cátedra— Proyectos I, II y III —que formaban una unidad—, IV y V, Composición Decorativa I y II, y el Curso Superior de la Composición. Es la invención del “taller vertical”. Pero la unificación de todas las materias proyectuales en una sola cátedra es, en términos estructurales, un acto de nostalgia, una ¿inconsciente? vuelta a la logia gótica para la formación de maestros de obra... moderna.

En 1950, el número es doble, y de mayor tamaño. El tema central de la revista es un amplísimo reporte, “El problema de los rancheríos”⁵², que va a establecer la tradición del 52: el compromiso con la realidad (ahora, pobreza e injusticia social), propiciando la participación de maestros, antropólogos, políticos, etc. Gómez adjunta dos trabajos antiguos, además de su aporte al cuerpo principal⁵³. Las imágenes de su Vivienda Rural son proto-regionalistas: barro, madera y “quincha”⁵⁴.

El número 21 de 1952 festeja el nuevo Plan de Estudios. Los “responsables de redacción” son estudiantes trotskistas. La carátula está ilustrada por una fotografía de Antonio Quintana⁵⁵, comunista chileno exiliado transitoriamente en Uruguay, escultórica —“rodinesca”—, dramática: una mano obrera teniendo la plomada. Obviamente se reproduce la “Exposición de Motivos”, redactada por los estudiantes, y otros discursos políticos⁵⁶ (Fig. 8).

Fig. 6 y 7. Carlos Gómez Gavazzo: El Pantheon de Agripa, dibujo y notas, y París, dibujo y notas, en *CEDA* n. 6, 1934.

Fig. 8. Antonio Quintana: cubierta de *CEDA*, 1952.

48. POGGI, H., “Principios de una Enseñanza”, *CEDA*, 1946, n. 17, pp. 60-61.

49. V. I. S., “Problema inmediato”, *CEDA*, 1946, n. 17, pp. 46-49.

50. ALTAMIRANO, A., “Organización de la cátedra de arquitectura” (pp. 29-32); Anónimo: “La exposición del arquitecto Gómez Gavazzo” (p. 38); CABRERA, S., “Situación de ‘Torres-García’ en el Arte Moderno”, *CEDA*, 1947, n. 18, p. 39.

51. GÓMEZ GAVAZZO, C., “Proyecto para la Reorganización de la Enseñanza de ‘Proyectos de Arquitectura’ y ‘Composición Decorativa’”. *CEDA*, 1947, n. 18, pp. 24-28.

52. AA. VV., “El problema de los rancheríos”. *CEDA*, 1950, nn. 19-20 (folios 15° al 34°, sin numerar; incluye: Presentación, Cronología, Encuesta, arte, Bases físicas —estadísticas—, testimonios, conclusiones, síntesis de leyes y acciones, Plan de Acción y plano plegado de la ubicación de los rancheríos en el territorio uruguayo). Los “rancheríos” son asentamientos deprimidos de familias de asalariados rurales.

53. GÓMEZ GAVAZZO, C., “Arquitectura del campo. Remodelación del naranjal salteño” y GÓMEZ GAVAZZO, C., HERRÁN, T., “Vivienda rural”, *CEDA*, 1950, nn. 19-20 (folios 15° al 34°, sin numerar).

54. Paja trenzada.

55. Posiblemente el fotógrafo de Antonio Bonet en Punta Ballena.

56. Comisión Directiva del *CEDA* (3/12/1950): “La Universidad y la Sociedad”, *CEDA*, 1952, n. 21 (folios 2° al 3°, sin numerar).

REVISTA DEL INSTITUTO DE URBANISMO

La *Revista del Instituto de Urbanismo* fue la revista de Mauricio Cravotto. Sale en marzo de 1937; Gómez Gavazzo aparece discretamente como Vocal del Consejo Directivo del Instituto, y no será sino hasta el número siete que aparezca un trabajo de su autoría⁵⁷. En el mismo número se presenta la descripción del trabajo que suscitara la crítica del Centro de Estudiantes que anotáramos antes⁵⁸: “(...) un tipo de aldea de artesanos que pertenece a la historia”. La localización del ejercicio (no mencionada, pero claramente reconocible) es Punta Ballena, un proyecto muy disputado que finalmente se llevaría un extranjero, Antonio Bonet, en 1945. En la octava entrega, Gómez publica un artículo, ahora ya con el cargo de Jefe de Trabajos Prácticos⁵⁹. En este mismo número se publica el primer premio del concurso para el Plan de Mendoza, un triunfo internacional de los directores del Instituto⁶⁰. Y, como compensando la vapuleada aldea marítima, la descripción del trabajo de 1942, sobre Porto Alegre, en Brasil⁶¹. No es menos importante la ampliación estratégica de la dirección del Instituto, que en esta entrega se nutre con personajes muy visibles de la cultura, la política y las ciencias⁶², anticipándose a la multidisciplinaria *CEDA* de 1950. El último número aparece recién siete años después. Es 1950 y, como es fácil deducir del panorama de la Facultad de Arquitectura según la revista del C.E.D.A., el contexto para Cravotto —un simpatizante de lo alemán— no era, obviamente, favorable. De hecho, a pesar de historias y leyendas, surge claramente la evidencia de su expulsión, más que “retiro”, en 1953⁶³. El número nueve presenta a su director pasivo, prescindente. Si comparamos la conformación optimista del Instituto en 1943 con la descrita aquí, vemos una contracción alarmante: M. Payssé Reyes (“compilador”), Scasso (Subdirector y Profesor Adjunto), Gómez Gavazzo (Jefe de Trabajos Prácticos) y tres funcionarios, anónimos. Cravotto se encargó de la presentación meticulosa —como siempre— de las actividades y de la justificación de las inactividades. También firmó el obituario de Marcel Poëte⁶⁴. La mayoría de las páginas están dedicadas a trabajos y actividades de los estudiantes: viajes, proyectos, tesis⁶⁵. Carlos Gómez Gavazzo es el único que aporta una investigación autónoma, ya consistente con cosas que pasaban fuera del instituto: un trabajo para la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo, también incluido en el número de *CEDA* del mismo año dedicada a los rancharíos⁶⁶. Finalmente, las dos revistas publican lo mismo. ¿Para qué seguir?

EPÍLOGO

Después de 1952, el Instituto de Urbanismo pasó a llamarse Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU, siglas que mantiene hasta hoy); señalar la autoría es ocioso. Carlos Gómez Gavazzo lo dirigiría hasta 1973, año del último golpe de estado. También fue director de Taller hasta 1968, en las nuevas condiciones que había creado: cinco cursos anuales donde se abarcaban todas las escalas de la arquitectura, desde el diseño arquitectónico hasta la planificación territorial. Así es hasta hoy. La *Revista del Instituto de Urbanismo* y los *Anales* dejaron de publicarse después del cambio de Plan de Estudios en 1952. El ITU tendría una política de publicaciones basada en “Boletines” de actividades. *Anales* fue sustituido por la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, que dejaría ocho números entre 1953 y 1973. En 1986 apareció el noveno, y el décimo está programado desde el 2009. Mauricio Cravotto murió en 1962. Se lo recuerda con honores.

57. GÓMEZ GAVAZZO, C., “Plan regulador y de extensión del balneario La Paloma”, *Revista del Instituto de Urbanismo* (RIU), 1er semestre, 1942, n. 7, pp. 43-53.

58. Anónimo, “Una pequeña aldea marítima en las costas del este en la zona de las lagunas”, *RIU*, 1er semestre, 1942, n. 7, pp. 75-84.

59. GÓMEZ GAVAZZO, C., “Ordenación de la edificación en la zona costera este del departamento de Montevideo”, *RIU*, 2º semestre de 1942 y 1943, n. 8, pp. 11-23.

60. BÉRETERVIDE, F.H., BLANCO, A.B., CRAVOTTO, M., SCASSO, J.A., “Plan Regulador de la ciudad de Mendoza, República Argentina”, *RIU*, 2º semestre de 1942 y 1943, n. 8, pp. 24-46.

61. Anónimo, “Trabajos del curso teórico-práctico 1942: Un ejercicio de Técnica Urbanística. Preparación de un estudio para abordar un Plan Regulador Reformador y de Extensión de una ciudad: Porto Alegre”, *RIU*, 2º semestre de 1942 y 1943, n. 8, pp. 118-124.

62. Scasso subdirector del instituto, Eugenio Baroffio como presidente, el decano Daniel Rocco, Ricaldoni, de los Campos, Lereña Acevedo, y se agregan Victor Soudriers (ingeniero y político colorado vinculado a grandes infraestructuras) el Dr. Carlos Quijano (ya identificado con “Marcha”), el Dr. Eduardo Couture (abogado y docente universitario), y el Dr. Juan A. Gallinal, político del Partido Nacional.

63. Anónimo (posiblemente CRAVOTTO, ANTONIO), “Nota biográfica”, AA.VV., en *Mauricio Cravotto 1893-1962*, Monografías Elarqa n. 2, ed. Dos Puntos, en coedición con M.V.O.T.M.A. e I.M.M. Montevideo, 1995, pp. 106-107. En “Testimonios”, Mariano Arana, primera generación del 52, apunta “[...] encontradas versiones que en el ámbito estudiantil circulaban acerca de su actuación profesional (...)” (p. 48). Ver también la renuncia de Mauricio Cravotto. Marzo 2, 1953. CDI-IHA.

64. CRAVOTTO, M., “Propósitos” (pp. 3-9); “Resumen de sucesos” (p. 10); “Viajes de estudiantes al extranjero” (p. 11); “Marcel Poëte” (p. 55). *RIU*, 1er semestre de 1950, n. 9.

65. Anónimo, “Proyectos de urbanismo y arquitectura paisajista” (pp. 18-45); “Tesis de urbanismo” (pp. 46-55). *RIU*, 1er semestre de 1950, n. 9.

66. GÓMEZ GAVAZZO, C., “La recuperación de poblados indigentes” (pp. 12-17); “Programa —Presupuesto para la Reestructuración experimental de Una Población Indigente compuesta de 300 Habitantes — 60 Familias”. Encartado (seis folios: 385 mm por 800 mm). *RIU*, 1er semestre de 1950, n. 9.

LA [041]: UNA RE-VISTA A LA ARQUITECTURA DE LAS DÉCADAS DEL 50 AL 70 EN BÚSQUEDA DE UNA RAÍZ PARA LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA UNA MIRADA DESDE EL ARQUITECTO PROYECTISTA

Federico Guillermo Nicolás Pastorino

Este trabajo estudia a la *Revista de Arquitectura y Urbanismo [041]* y el entorno cultural del cual forma parte. En el año 1997, y como órgano de difusión del colegio de arquitectos de la provincia de Santa Fe, distrito 2, en Argentina nace la revista. Si bien el periodo en que se inscribe dicha publicación excede los límites propuestos por el presente congreso, nos interesa este caso en tanto la revista refiere, en muchos de sus números, a arquitecturas de las décadas del 50, 60 y 70. La transversalidad temporal con la que se nutre es todo un indicio de una manera de ver, valorar y verificar el hacer arquitectónico actual en esa ciudad.

UNA INTRODUCCIÓN AL MUNDO EDITORIAL Y CULTURAL DE LA ARQUITECTURA EN ARGENTINA

Para el momento en que la revista [041] surge, existía en el ámbito nacional, hacía ya varios años, la revista *Summa* +, aparecida en agosto del año 1992 como continuación de su predecesora *Summa* que databa de abril de 1963. Lejos de ser una revista de vanguardia, esta publicación fue y es principalmente un difusor bimestral de toda la producción de arquitectura nacional. También existía entonces la revista de la Sociedad Central de Arquitectos, *Revista de Arquitectura*, que había tenido gran relevancia en los años 80 y que, hacia fines de la década del 90, dedicaba muchas de sus notas a la temática de los concursos que entonces se multiplicaban. Para el mismo año que aparecía [041] –en 1997–, salía el último número de la revista *Arquis* (número 15) –una revista editada por el centro de investigación de la Universidad de Palermo–, casualmente dedicada de forma exclusiva a la arquitectura rosarina, poniendo en valor la actividad arquitectónica de esa ciudad.

Específicamente en el contexto rosarino existía también, desde el año 63, la revista *A&P Revista de Arquitectura y Planificación*, que dependía de la Universidad Nacional del Litoral, bajo la dirección de los arquitectos Jorge Enrique Hardoy, Anibal Moliné e Iván Hernández. En el transcurso de sus primeros ocho números, hasta el año 1988, no se publicó allí ni una sola obra de Rosario. Sin embargo, a partir del número 9, momento en que se hace cargo el arquitecto Edgard Andino, comienzan a aparecer obras y proyectos contemporáneos de esa ciudad sin proponer en sus páginas un mensaje contundente.

Ésa era buena parte del panorama gráfico local, que por supuesto se superponía a los suplementos especializados de los principales periódicos del país (*La Nación*, *Clarín*, *El Cronista Comercial*), y a la gran cantidad de revistas

Fig. 1. En el Auditorio del Patio de la Madera, Enric Miralles ante el público dando su conferencia. Foto cedida por Gerardo Caballero.



importadas –accesibles económicamente por aquel entonces– como *G&A*, *Domus*, *2G*, *El Croquis*, *Quaderns*, etc. Estas últimas revistas españolas, muy consultadas en Argentina, revelan una relación editorial que conectaba a ambos lados del Atlántico desde hacía muchos años antes aunque en sentido inverso cuando la traducción de los textos de arquitectura moderna realizados por las editoriales argentinas *Summa*, *Nueva Visión*, *Poseidón* e *Infinito* fueron los artículos con los que contaron los arquitectos españoles hasta la década del 70 para su formación.

Hacia el fin del milenio se trazaron relaciones especiales entre Barcelona y Rosario a partir de las ideas urbanas que puso de manifiesto Oriol Bohigas y que influyeron puntualmente en la ciudad santafecina con la construcción del Centro Cultural Parque de España; obra que produjo un cambio rotundo en la relación ciudad-río. Fue en esa ciudad que en el año 1990 el arquitecto Gonzalo Sánchez Hermelo le planteaba a su colega Gerardo Caballero –recién llegado de una experiencia laboral en el estudio del argentino Mario Corea en Barcelona y luego de haber terminado un Master en Arquitectura en Washington University, St. Louis, USA– la idea de hacer un congreso de arquitectura en esa ciudad; idea que fue entonces interpretada por muchos como una locura. Sin embargo, se organizó un grupo de arquitectos y algunos estudiantes –entre quienes se encontraban Rafael Iglesia, José María D'Angelo, Maite Fernández, Paola Zini, Josefina Caprile, Rubén Fernández, Ariel Jiménez, Rubén J. Palumbo, entre otros– para desempeñar la función de asesores académicos de lo que sería, en el año 1991, el Congreso Nacional de Arquitectura cuyo título fue *La construcción del Pensamiento*, y que contó con la visita de arquitectos nacionales e internacionales como Enric Miralles, Mario Gandelsonas, Clorindo Testa, Justo Solsona, Mario Corea Aiello y Raúl Lier entre otros. El evento fue un éxito de una rotundidad absoluta: la conferencia de Miralles, para ese entonces con 36 años, fue una revelación, ya que al congreso asistieron alrededor de 2200 personas superando todas las expectativas previstas (Fig. 1).

Una vez finalizado exitosamente el congreso, el grupo se planteó continuar promoviendo y promocionando ese tipo de actividades. Así, comenzó a organizar charlas en el bar rosarino “Barcelona”, propiedad de uno de sus integrantes, de las que nació la idea de autodenominarse como Grupo R: “R” de Rosario, de Revolucionario, de Revelación, de Reinención, y también por su homónimo en Barcelona (después de todo, el nombre del bar proponía una vinculación con la ciudad catalana) –como cuenta el propio Gerardo Caballero²-. A esas alturas ya se habían sumado algunos arquitectos más al grupo, entre otros, Marcelo Villafañe. Los distintos encuentros fueron organizados en conjunto por el Grupo R, el Centro Cultural Parque de España y la Secretaría

1. Al respecto Rafael Iglesia decía: “[...] Hoy nos reunimos para dar comienzo al nuevo ciclo de conferencias; conferencias que se iniciaron el año pasado con la presencia del arquitecto Oriol Bohigas. La presencia de Oriol era importante para nosotros por dos razones. La primera reencontrar al autor con su obra, donde estamos hoy situados. La segunda tener entre nosotros a un integrante del Grupo R. Ya que cuando fundamos nuestro Grupo R, lo hicimos con el homónimo grupo que se fundara en Barcelona y por supuesto por la R de Rosario. Sabíamos ya que el Grupo R español tenía el fin de introducir los movimientos de la arquitectura moderna en un país dominado por una arquitectura oficial en época de Franco. Pero siempre quise saber por qué era ‘R’, y cuando lo tuvimos aquí se lo preguntamos, y nos contestó solamente: porque la letra ‘R’ es una letra fuerte, nada más. Yo me imaginaba racionalismo, revolución, que sé yo muchas cosas más... Pero por esa necesidad de que tiene uno de buscar interpretaciones, porque finalmente formalizar e interpretar es lo que hacemos apelaré a la posibilidad que nos da el lenguaje para decir algo y estar diciendo otra cosa. La letra ‘R’ en sí, el signo dentro del lenguaje cuando se transforma en palabra aparece el verbo erre de errar, de errante, y es esto lo que me interesa ¿qué es errar? sino es acertar, no dar en el centro. Desde el renacimiento hasta nuestros días un orden conceptual impide ver el mundo en su verdadera complejidad. La certeza consolidándose en base a significación, el errante el nómada no es él, maneja otros tiempo, otros espacios. No va de un punto a otro sino entre dos puntos, no sigue los caminos, su habitat es el viaje [...]”. Discurso emitido por Rafael Iglesia en el ciclo de ‘Arquitectura Contemporánea’ del año 1995, Prácticas Conceptuales, dando la bienvenida con sus palabras al arquitecto Pablo Beitia. Vídeo archivado en la videoteca del Parque de España, Rosario.

2. CABALLERO, Gerardo, Entrevista realizada por el autor al arquitecto radicado en la ciudad de Rosario, el 7 de octubre de 2011.



Fig. 2. Integrantes del Grupo R con el arquitecto Bohigas y con Alvaro Siza. Foto cedida por Rubén Fernández y Gonzalo Sánchez Hermelo.

de Cultura, Educación y Turismo de la Municipalidad. Contaron con la presencia en 1992 del arquitecto Emilio Maisonave en el marco de un Seminario de Ideas para el Puente Av. Pellegrini y Parque Urquiza en el marco de la elección de participantes para el Foro Internacional de Jóvenes Arquitectos, y en 1993 se organizó un seminario en el Museo Castagnino de esa ciudad dictado por el Arquitecto Adrián Lucchini (profesor de Washington University) y Alejandro Lapunzina (ex-compañero de Caballero en Saint Louis, quien se encargaría del número dedicado a Rosario de la revista *Arquis* anteriormente mencionada).

Los nuevos eventos fueron desarrollados como ciclos anuales en el Centro Cultural Parque de España —el mencionado edificio que Martorell, Bohigas y Mackay habían proyectado y terminado en la orilla del Paraná entre los años 1979 y 1993— organizándose en torno a la arquitectura de distintos países europeos: “Arquitectura Española”, “Arquitectura Portuguesa”, “Arquitectura Escandinava”³, etc. Cada ciclo contó con 5 ó 6 invitados al año de altísima calidad pero que no eran entonces tan conocidos en el medio local. El criterio por el cual se definieron esas invitaciones estuvo ligado principalmente a los contactos posibles (contactos principalmente con arquitectos europeos establecidos en las estancias en Barcelona por algunos de los miembros del grupo, y por los contactos que brindaba el rosarino Mario Corea que había establecido su despacho en la ciudad de Barcelona: para el ciclo de 1994 fueron convocados al ciclo “Arquitectura Española Contemporánea” Campo Baeza de Madrid, Peña Ganchequi de San Sebastián, Manuel Gallego de la Coruña, Antonio Ortiz de Sevilla, Mario Corea, Ignacio Sola-Morales y Martínez Lapeña de Barcelona; en el ciclo del año siguiente “Prácticas conceptuales”, Pablo Beitia de Buenos Aires, Souto de Moura de Portugal, Weil Arets de Holanda y Carmen Pinós de Barcelona; en 1996 en el ciclo “Arquitectura Lejanamente Cercanas”, Augusto Pantarotto de Argentina, Eduardo Bru, Pep Llinás, Carlos Ferrater de España; en 1997 asistieron al ciclo “Arquitectura Escandinava” Jhan Eriksson de Finlandia, Per Olaf de Suecia, Ben Edman de Finlandia, Jan Arnfred de Noruega, Juhani Pallasmaa de Finlandia, y ese mismo año Álvaro Siza daría una conferencia; en 1998 en el ciclo “Arquitectura Portuguesa” Gonzalo Byrne de Lisboa, Carrilho de Graca de Lisboa, Adalberto Días de Porto y finalmente en el año 2000 al ciclo de “Arquitectura 2000” asistieron Rafael Iglesia de Rosario, Xavier Vendrell de Barcelona, Oscar Fuentes de Buenos Aires y Solano Benítez de Paraguay. Luego de ese último ciclo seguirán llegando arquitectos de renombre internacional a la ciudad, pero ya el Grupo R se encontraba desvinculado de la organización de estos eventos (Fig. 2).

El Grupo R comenzó a adquirir notoriedad, y con ellos la producción arquitectónica de su ciudad, pues era mostrada regularmente a los sucesivos

3. Este ciclo contó con la ayuda del arquitecto rosarino Caffaro Rossi quien había estudiando en Suecia con el arquitecto Bengt Edman.

invitados internacionales y nacionales. Pero además de establecer puentes con algunos arquitectos europeos, los ciclos sirvieron para crear una conexión, hasta entonces inexistente, con arquitectos latinoamericanos. De la mano de Pablo Beitia (quien fue publicado en el primer número de la [041] con su obra para el Museo Xul Solar en Buenos Aires, e invitado a escribir luego un artículo en el número 4 del año 2000, que tituló “Arquitectura, otra vez en escala de la Obra de Arte”), establecieron un vínculo con el arquitecto paraguayo Solano Benítez y, tras éste, con el brasileño Ângelo Bucci y Milton Braga, y luego con el chileno Alejandro Aravena. Así se armó una red que sirvió para contagiar y difundir lo que estaba pasando en esa ciudad argentina y viceversa. Paralelamente, personas como Tomás Dagnino y Ana de Brea cubrieron periodísticamente con el suplemento de arquitectura del periódico *El Cronista Comercial* los eventos, logrando también una difusión a nivel nacional.

8 NÚMEROS: DESDE LAS DÉCADAS DEL 50, 60 Y 70, AL FIN DEL MILENIO

Si bien la revista no se constituyó como órgano difusor del grupo, no estuvo desvinculada con ese clima crítico y reflexivo que existía para ese entonces en la cultura arquitectónica rosarina: incluso, uno de sus directores formó parte de ambas iniciativas como así también muchos de los arquitectos que escribieron en ella⁴. En el año 1997, la [041] fue ideada por los arquitectos Luis Appiani, Emilio Farruggia, Marcelo Perazzo y Marcelo Villafañe, en el marco de una lucha política por llevar estas ideas al Colegio. Consolidando una lista conformada por estos arquitectos, y junto al aval del arquitecto Pantarotto –arquitecto rosarino de mayor peso político–, lograron posicionarse en las elecciones de esa institución. Y es en ese momento cuando Perazzo y Villafañe se proponen como director y co-director respectivamente del proyecto de la nueva revista. Así, la [041] *Revista de Arquitectura y Urbanismo* surge dependiendo del organismo que representa a la totalidad de arquitectos de la ciudad santafecina de Rosario y al distrito 2 (Gran Rosario); de allí su nombre que respondía al prefijo numérico para comunicarse vía telefónica a esa zona del país –aunque curiosamente ese prefijo se transformaba en 0341⁵, tras la privatización de la empresa prestadora del servicio–.

Finalmente el lanzamiento de la revista se vio enfrentado a las problemáticas que atravesaba el Colegio de Arquitectos afectado entonces por la crisis económica y financiera que desde esos años se fue profundizando en la Argentina y que desembocó en el estallido del 2001⁶. Una de las consecuencias más terrible de las políticas del gobierno neoliberal de Carlos Saúl Menem fue la profundización del desempleo que afectó sin dudas al hacer arquitectónico. Pero además, esas políticas habían potenciado un tipo de arquitectura de un profesionalismo acrítico que contribuyó a una cultura arquitectónica devaluada. Reaccionando contra ese contexto y queriendo transmitir algunas reflexiones arquitectónicas acumuladas en las actividades producidas por el Grupo R, la [041] publica sus primeros 1500 ejemplares (la mayor cantidad destinados a los socios de la institución, quedando un número sensiblemente menor para la difusión externa).

Ante la pregunta, “...¿qué es?, ¿qué ha de ser una revista de arquitectura? ¿qué ha de ser, además, una revista de arquitectura vinculada a un colegio profesional?”, Marcelo Perazzo expresaba el objetivo fundamental de la revista en la nota editorial del primer número: difundir el hacer arquitectónico desde un

4. Muchos de los artículos fueron escritos por Gerardo Caballero y Rafael Iglesia, entre otros, sumados a invitados de diferentes lugares del país convocados para los distintos números dependiendo de los temas, lo que generó que la revista contenga múltiples miradas. El comité editor que hasta el número cinco estaba conformado por los arquitectos Beltramone, Caballero, Farruggia, Florio, Gastón y Giordano, fue sustituido luego por una coordinación editorial llevada adelante por Lilliana Angelini. Por su parte, Villafañe Marcelo, como activo defensor de la buena arquitectura, ha cumplido siempre el rol de curador.

5. Este nuevo código de área (0341) fue tomado por otra revista rosarina de arquitectura para darse a conocer, que también pertenece al colegio, basada en monográficos de temas: propiedad horizontal, locales comerciales, viviendas, etc.

6. Año en que se realiza el último ciclo de arquitectura en que intervendría el Grupo R. Así quedan diez años de una serie de actividades organizadas para difundir la cultura arquitectónica. Por su parte el Parque de España continúa invitando en actualidad a distintos arquitectos de todo el mundo.



Fig. 3. Las ocho portadas de la revista hasta el momento.

“posicionamiento crítico, que procure en cada momento una doble función: la de dar a conocer la producción local, dentro y fuera de nuestras fronteras, y la de canalizar en nuestro ámbito, aquellas propuestas y debates más innovadores producidos en el orden regional, nacional e internacional”⁷. Pero ese posicionamiento crítico tenía como último fin señalar el “buen hacer” del arquitecto, para “bajar línea de la arquitectura a seguir”⁸ –como manifiesta Marcelo Villafañe al ser interrogado sobre el surgimiento de la publicación–. “Una publicación que defina una visión alejada de las modas, de las verdades absolutas e irrefutables”⁹, continuaba Perazzo en su artículo. Y es que en definitiva, la revista se presentaba como una reacción a cierta arquitectura que entonces fue calificada como “posmoderna”. De modo que la [041] se constituiría como “una revista de arquitectos para arquitectos”, cuyas páginas procurarían publicar –según sus autores– una arquitectura comprometida con el lugar y sus recursos, alejada de los formalismos, una arquitectura que proponga una reflexión sobre un hacer más profundo¹⁰.

En sus casi 14 años de vida la revista publicó 8 números, con una frecuencia discontinua (Fig. 3)¹¹. Los primeros tres números tienen algo en común: documentan la arquitectura que ya se había construido desde algunas décadas atrás. Desde el mismo momento de la constitución de la revista estos números estuvieron claramente definidos: el número uno estaría dedicado a las obras del arquitecto Jorge E. Scrimaglio, el número dos a la obra del arquitecto Pantarotto, y el número tres publicaría arquitecturas de los años 50¹².

Los dos primeros números recogían obras de dos arquitectos con un espesor teórico-práctico considerable, capaces cada uno de sostener un número completo de la publicación. La inexistencia de libros referidos específicamente a estos autores e, incluso, el escaso material registrado en otras revistas¹³, convirtieron el contenido de esos números en una información verdaderamente inédita otorgando a la [041] un valor descomunal. El número tres complementó con un número coral de obras ejemplares el posicionamiento crítico que la revista asumió en sus inicios para señalar lo que consideraba “buena” arquitectura.

7. PERAZZO, Marcelo, en [041] *Revista de Arquitectura y Urbanismo*, 1997, n. 1, p. 3.
8. VILLAFÑE, Marcelo, entrevista realizada por el autor en el Bar Fillipo Buenos Aires, Argentina, 4 de octubre de 2011, .
9. PERAZZO, Marcelo, op.cit.
10. VILLAFÑE, Marcelo, conferencia dictada en la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina, el 3 de octubre de 2011.
11. Como ya se ha señalado, el primero fue publicado en 1997, los dos siguientes en 1999, el cuarto en el año 2000, el quinto al año siguiente. Allí se produjo una discontinuidad de cuatro años producto de la crisis económica antes enunciada. Así, el sexto número apareció recién en el 2005, el séptimo en 2007 y el octavo y último hasta el momento en 2010 tras sufrir una nueva pausa.
12. Fueron publicados el Cine Radar de J.B. Borgatto, C.A. Marquardt, R. Puerta, J.A. Thomas de 1945; La mercantil de Newton, Hernández Larigua, De la Torre del 1950; Galería Rosario de J. y M. Solari Viglieno, R. Jiménez Rafuls, R.C. Candia, A.F. Fachini, J. Oudkerk de 1952; Sanatorio Británico de Rébora, Lange de 1953; Escuela Santiago del Estero de DIPCES de 1953; Galería César de Noguero, Rodríguez Nielsen y Ing. Civil Brebbia de 1954; Edificio de oficinas de Benetti Aprosio de 1954; La Segunda Compañía de Seguros de S. Mariotti, J.C. Valenti, A. Molteni de 1955; Casa Botteri de Bracalenti, Moltier y Ing. Biasolli de 1959; Feria Modelo Municipal de Mariotti, J.C. Valenti, A. Molteni de 1960; Edificio Guernica Cooperativa Rosarina de Vivienda Ltda. de Picaso, Fernández Díaz de 1960 y el Edificio Copacabana de Ing. E. Pergomet, Ing. Orlando Kanter, de 1961.
13. Al momento de salir el primer número de la [041] la obra de Scrimaglio sólo había sido publicada en la revista *Nuestra Arquitectura* n. 416 del año 1964, con la Capilla del Espíritu Santo y en la misma revista en el n. 487 del año 1973, la Iglesia San Antonio Gianelli; en la revista *DANA* n. 30 se publicaba el artículo de Scrimaglio “En el camino de la identidad posible” del año 1991, junto con la casa Maiz; en el n. 28 de *Summa* dedicado de forma completa a Rosario en el año 1970, se publican las siguientes obras: la iglesia San Antonio Gianelli, la casa Fongi, la casa Garibay, la casa de Granadero Baigorria. En el caso de Pantarotto las publicaciones que recogieron sus obras fueron la revista *Construcciones* n. 315 del año 1987, publicando el Hotel Panamericano; la *Summa* n. 20, nuevamente el Hotel Panamericano y en el n. 28 las viviendas en Ruta Provincial 177, el Pasaje Centauro, Miqueletti; la *Revista de Arquitectura* n. 184 de principios de 1997 publicó el Concurso Nacional de Ideas para el desarrollo urbanístico del área de Retiro; y la *Summa* n. 213 del año 1985 también incorporó los edificios Roschdale IV y VI. Si bien existían estas publicaciones, no existía una publicación dedicada completamente a dichos autores.

Fig. 4. Las primeras páginas de esos artículos de las notas: BELTRAMONE, Alejandro, "Luigi Moretti. Complejo residencial y comercial", fotos de Beltramone y Caballero, [041] número 2, pp. 50-53; BELTRAMONE, Alejandro, "Richard Neutra, el silencio sensual", [041] número 3, pp. 68-73; CABALLERO, Gerardo, "Pabellón de Finlandia. Alvar Aalto", [041] número 4, pp. 62-65.



Fig. 5. Las primeras páginas de esos artículos de las notas: CABALLERO, Gerardo, "Fay Jones, Thorncrown Chapel", fotos y croquis de Caballero, [041] número 1, pp. 32-35; CAFFARO ROSSI, Luis, "Sigurd Lewerentz", fotos Gandía Carlos, [041] número 6, pp. 52-57; GIRONES, Tony, "Minerva, un jardín se abre a la ciudad", [041] número 7, pp. 64-71.



A partir del número 4 se produce un giro ya que en ese número y en el sucesivo se publicaron "obras recientes"; dos números referidos a arquitecturas de distintas escalas: la 4 a "Arquitecturas cotidianas" y la 5 "Otras dimensiones", arquitecturas que superaban la escala de las publicadas anteriormente. Habiendo observado en los números anteriores la arquitectura de arquitectos de generaciones mayores, estos números estaban dedicados a las arquitecturas de jóvenes que de manera diversa y multifacética representaban a la arquitectura contemporánea de Rosario. Así, tras un primer ciclo que presentaba a los maestros rosarinos de los que se podía y se debía aprender, estos nuevos números venían a presentar a los arquitectos de las nuevas generaciones.

Con el número 6, y tras sus años de ausencia, se renueva la tapa que pierde cierta abstracción en el diseño que acompañaba los primeros números. Con una mayor tirada, la revista volvió a ubicar la obra de un arquitecto —en este caso se trató del estudio Viotti Luetich— como tema central. Y de igual manera en 2007, el séptimo número dedicaba, y esta vez a modo de homenaje, un número a la arquitectura de Marcelo Perazzo, primer director de la [041] —como se mencionó anteriormente—, quien había fallecido poco después de ser inaugurada la revista.

Finalmente la revista que sale en el año 2010 viene de alguna manera a sintetizar las experiencias anteriormente registradas. Allí se publicaron un conjunto de obras de distintos arquitectos agrupadas por un lado, en escala de grises, arquitecturas de la década del 70, y por otro, con fotografías en color y saltando cuatro décadas, obras nuevamente contemporáneas.

Además de registrar las obras rosarinas, la revista publicó un gran número de obras internacionales; obras se relacionan con el enfoque de la selección local y que pueden dividirse en obras recientes (principalmente obras españolas, pero también norteamericanas y latinoamericanas), y en obras de la década del 50. Aquí vale hacer notar que en muchos casos esta selección está guiada por una relación con el tema del número: quizás las relaciones más notorias fueron la



publicación de la iglesia de Fay Jones en el número dedicado a Scrimaglio, la publicación de Luigi Moretti en el número dedicado a Pantarotto o la presencia de Richard Neutra en el tercer número dedicado a la arquitectura del 50 (Figs. 4 y 5).

Finalmente, puede decirse que si bien la revista en su nombre refiere al “Urbanismo”, este tema es abordado en breves ocasiones (en el primero y en el quinto número) con artículos que tratan la problemática urbana rosarina. Sin embargo, una sección que sí acompaña a cada número (excepto el último) está dedicada a diferentes artistas plásticos, especificidad que sin dudas refleja los intereses del director quien también dedica parte de su búsqueda en el campo de la pintura.

PREDICAR CON EL EJEMPLO

Hasta aquí, una recorrida por los ocho números de la revista y su contexto cultural. Me interesa ahora detenerme en la elección de la obra de Scrimaglio para el lanzamiento de la revista¹⁴. ¿Por qué él es el arquitecto seleccionado para ser el autor del primer número? ¿Por qué no fue Pantarotto o, incluso, una serie de obras de varios autores como en el caso del número tres?

En primer lugar resulta fundamental subrayar la importancia de la relación de Villafañe con la obra de Scrimaglio (Fig. 6); tal vez sea quien más haya reconocido el gran valor arquitectónico de esa obra particular. Villafañe ha realizado desde sus primeros años de formación un seguimiento de la construcción de las obras que documentó fotográficamente –llegando a construir un archivo personal de más de 300 diapositivas–.

Pero además, la radicalidad que poseen las obras de Scrimaglio, que la revista muestra desde el modo de trabajar con la materia y de organizar el espacio a través de módulos materiales y espaciales que rotan, se apilan, se desfilan, se pliegan y se despliegan, habla de una manera ingeniosa de hacer arquitectura¹⁵. Una manera de trabajar con unidades simples y tradicionales (ladrillos, tirantes de madera, módulo métrico, etc.) para lograr una ingeniosa complejidad, que expresa una arquitectura “atemporal” –como buscaban los directores – y fundamentalmente singular.

Sin duda, esta mirada sobre la obra de Scrimaglio constituye un fundamento para la producción arquitectónica contemporánea de muchos arquitectos rosarinos. En las páginas de ese primer número se hace explícito el reconocimiento al valor de una poética material: allí, por ejemplo, Rafael Iglesias escribía:

“(…) lo que se pone en juego no son estos elementos, sino ladrillos, simples unidades aritméticas cuya función es anónima, colectiva, de tercera persona. ‘El’ ladrillo es un elemento no subjetivado que no tiene propiedades intrínsecas sino de situación: ‘él’ puede ser piso, techo, escalera, ventana, eventualmente muro, de acuerdo al lugar que ocupe en el espacio. En esta escasez de recursos, la obra encuentra su riqueza y su unidad en la multiplicidad, puesto que en ella lo uno es uno y todos a un tiempo”¹⁶.

Fig. 6. Obras de Scrimaglio, Capilla del Espíritu Santo, Casa Siri, Alorda, Casa Garibay, Casa Maíz y Casa Di Paolo.

14. El número 1 contenía de forma principal la documentación, plantas y fotos –interiores-exteriores–, de las siguientes obras: la casa Alorda de 1968, la casa Di Paolo de 1980, la casa Fiorilli de 1982 y la casa Siri iniciada en 1990, y aún inconclusa. Sin embargo otras obras aparecen en la publicación con fotografías intercaladas con los textos de los artículos publicados. Por ejemplo: la planta de la casa Garibay, foto exterior de la casa Yapeyú 525, foto de la capilla del Espíritu Santo, foto exterior de la casa Fongli, foto interior del altar de la iglesia San Antonio Gianelli, foto exterior de la casa Lombardi, foto exterior de la casa Ramaciotti, foto exterior de la cúpula de la iglesia Santa María de la Asunción, foto interior de la casa Luchessi, foto exterior de la casa Prieto, foto exterior de la casa y local Fattore, planta y foto exterior de la casa Maíz, foto exterior de la casa Huck, foto de la estación de servicio YPF, foto exterior de la casa Paolini. Por lo tanto de esta forma queda nombrada prácticamente la totalidad de su obra.

15. Fuera de los límites de este escrito, se encuentra una investigación en curso realizada por el autor, sobre la obra del arquitecto Jorge Scrimaglio.

16. IGLESIA, Rafael “En una Arquitectura”, [041] *Revista de Arquitectura y Urbanismo*, 1997, n. 1, p. 22.

Su exhaustivo, inteligente y fino análisis de la obra le aporta un camino para entender a la arquitectura que luego volcará de manera reelaborada en su propio hacer. Catorce años después, en la publicación especial del periódico Clarín Voces Emergentes, el arquitecto Iglesia explica en esos mismos términos su edificio Altamira: “(...) las vigas aquí son elementos no subjetivados que no tienen propiedades intrínsecas sino de situación: pueden ser muro, ventana, puerta. Eventualmente, ‘actuarán’ trabajando como sostén y sus roles dependerán del lugar que ocupen en el espacio (...)”¹⁷.

Sin embargo, este rescate de un modo de hacer arquitectura que hace foco en sus cualidades materiales, es para Scrimaglio una “visión parcial” de su obra que deja por fuera aspectos “más esenciales, los más comprometidos con la tradición, con un camino que nace antes del momento de generarse los materiales con los que se generaron las primeras obras. (De la humanidad)”¹⁸. ¿Pero acaso existe una mirada que no sea parcial? Visión que por otra parte quedaba advertida en la nota editorial de Marcelo Perazzo del primer número.

Lo cierto es que la revista dio a Scrimaglio un lugar privilegiado dentro de la arquitectura, que ha trascendido con su difusión las fronteras de lo local. En 2003, en el libro *Material de Arquitectura* de Alejandro Aravena se publicaba una carta enviada por el arquitecto portugués Álvaro Siza al propio Scrimaglio:

“Querido Jorge Scrimaglio:

Fue para mí una gran alegría recibir la publicación con tus obras maravillosas. Es cada vez más difícil encontrar –descubrir– una arquitectura que, por su integridad y belleza nos haga regresar a la pasión por la arquitectura.

Creo que volveré a Rosario. Me gustaría mucho encontrarme contigo y hablar de nuestro común empeño en la arquitectura como arte y alegría de vivir.

Un abrazo, Álvaro Siza, arquitecto.

Porto, 23 de Abril de 1998”.

Sin dudas, se trata de una mirada parcial. Pero es la mirada de arquitectos proyectistas preocupados por producir una arquitectura de calidad. La transversalidad generacional que queda reflejada en el último número de la revista y también en las múltiples conexiones que existen entre las obras de Scrimaglio con la de los autores contemporáneos, pone de manifiesto, por un lado, el propio valor que tiene su obra, y por otro, el valor de la mirada de los “contemporáneos observadores” que detectan una manera particular de hacer. Las cuatro obras principalmente publicadas distan entre 7 y 29 años del momento en que se hace este número y no corresponden a lo que estaba pasando a finales de la década del 90 ni en Rosario, ni en Buenos Aires. Estas obras resultaban entonces pertinentes para lanzar una nueva revista que quería dejar bien claro su posicionamiento crítico, gritando: ¡esto es lo que buscamos! (Fig. 7)

COMENTARIOS FINALES

“(...) ese dicho ‘ver para creer’, que uno siempre está diciendo: ‘vamos a ver’ en el sentido que ver es comprobar que una cosa existe. Parece que nunca se le ocurre a nadie que ver es en sí mismo un proceso complejo y a veces sumamente sospechoso. (...) para muchos de nuestros estudiantes, como para los lectores de nuestros artículos y libros, ver es algunas veces mucho más difícil que creer”¹⁹.

El crecimiento del número de arquitectos inscriptos en el Colegio, la notoria resonancia que generaron los distintos congresos de arquitectura organizados por el Grupo R, la trascendencia de la figura de Gerardo Caballero, Rafael

17. IGLESIA, Rafael “Cuando el problema es la Solución” en *Nueva Arquitectura Argentina*, editorial Arte grafico editorial Argentino, Clarín, 2011, n. 8, p. 13.

18. Ver escrito de Scrimaglio como respuesta a una entrevista realizada por el autor al arquitecto sobre la publicación de sus obras en la revista [041]. Considero pertinente hacer presente a Scrimaglio, 14 años después, presentando el siguiente escrito –teniendo en cuenta que es una persona que no atiende el teléfono y sólo se comunica de manera presencial.

19. JOSHUA, Taylor, “Ver antes de creer”, *Revista A&P de Arquitectura y Planeamiento*, 1963, n. 2, pp. 45-53.

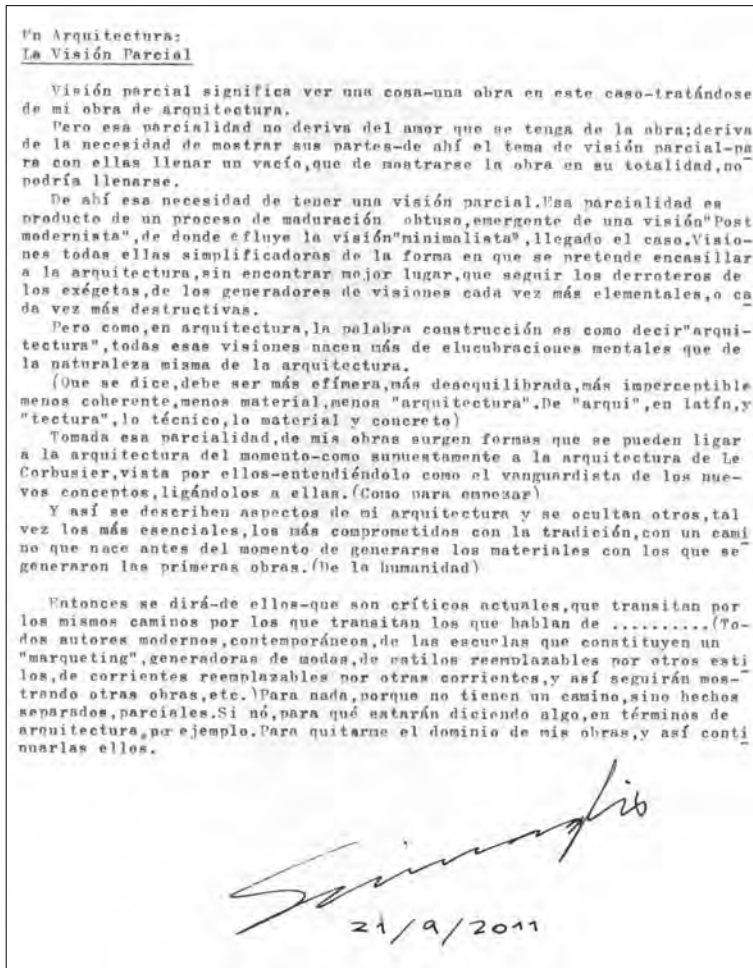


Fig. 7. Escrito de Scrimaglio como respuesta a una entrevista realizada por el autor al arquitecto, sobre la publicación de sus obras a la [041].

Iglesia y del propio Marcelo Villafaña a nivel nacional²⁰ e internacional²¹, y la difusión de las obras de arquitectura rosarina publicadas en sus números hacen de la revista [041] un documento invaluable, que condensa en sus páginas una cultura arquitectónica inquieta, una cultura que trasciende día a día intentando entender los valores arquitectónicos que esa ciudad guarda y genera. La arquitectura en primer término de Scrimaglio y luego la de Pantarotto dan inicio a esa vanguardia, vanguardia de la que ellos son parte fundamental para entenderla. El valor como documento es notable, hasta celosamente para los que nos encontramos fuera de sus márgenes por no contar con la entrega de sus números, e incluso, en la actualidad, con la imposibilidad de conseguir aquel primer número agotado hace años. Si bien quienes la llevan adelante se encargan personalmente de difundirla, de "hacerla correr por el mundo", la historia que ella guarda es poco conocida para la mayoría de los contemporáneos.

Esta generación entendió que volver a mirar obras con espesor técnico-teórico y enfrentar al presente contemplando ese pasado, hace enfrentar el hecho arquitectónico de una forma continua y profunda. Este texto pretende demostrar que la revista sirvió como condensador de todas estas energías que existi-

20. LIERNUR Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, (segunda edición 2008), op. cit., 427. Donde el autor habla del Grupo R: "La Arquitectura anida en las energías y la tenacidad de los más jóvenes, un ámbito vastísimo en el que se reúnen fuerzas muchas veces de sentido opuestos. Como consecuencia de la relativamente vivaz condición de su Facultad de Arquitectura, de la existencia del Grupo R (1993), motorizador de un sinnúmero de debates —comenzados en 1991 con el Congreso "La construcción del Pensamiento"— y visitas de representativos arquitectos extranjeros, o de la plural, inusitada y productiva articulación entre técnicos y políticos en la administración de la ciudad, lo ocurrido en Rosario constituye a la vez un caso ejemplar, aunque excepcional en relación con la totalidad del país. De manera que los jóvenes —como el grupo Alberdi, Real y Gallino o Marcelo Villafaña y Gerardo Caballero— son voces emergentes en un contexto de inusual intensidad y disponibilidad de apertura (...)."

21. El reconocimiento que tiene con los arquitectos Latinoamericanos, principalmente con Chile, Brasil y Paraguay y a nivel internacional con España, Portugal y con EEUU hace que las actividades que produce el Grupo R generen una sinergia única.

an en Rosario y es un documento que hoy sirve para entender cómo fue el proceso intelectual que hicieron esas nuevas generaciones. La revista contiene un mensaje contundente y claro sobre la arquitectura a aspirar, dejando impreso en sus páginas con cada obra, con cada arquitecto, con cada palabra este mensaje, y dentro de ese mensaje está claro que la obra de Scrimaglio posee una condición didáctica de altísima coherencia, que sin dudas requiere de una investigación más profunda. Así, con los primeros números, pero especialmente con el número uno, la [041] emitió su mensaje y a su vez dónde estaban parados quienes lo emitían. Porque no hay mensaje sin emisario, como tampoco mensaje sin historia.

REVISTA A: DESTRUCCIÓN Y CREACIÓN EN CUATRO MOVIMIENTOS

Silvia Perea

15 de febrero de 1946: la revista *A* aparece en los quioscos italianos tras permanecer su perfil en maqueta cerca de dos años, a la espera de encontrar un contexto político propicio a su difusión. Ideada “en secreto”¹, mientras sus impulsores contribuyen a la Resistencia de la ocupación nazi-fascista del norte de Italia, durante la Segunda Guerra Mundial, *A* promete ser la revista de la ruptura con todo lo que había significado y aún significaba el fascismo. Al tiempo, augura convertirse en el vehículo del cambio de vida que suscita, en los partidarios de la liberación, el término de la guerra. Dos son los responsables de su concepción: Lina Bo y Carlo Pagani, unidos, aparte de en la lucha contra la República de Saló, en la subsistencia profesional que les permite su colaboración en revistas especializadas mientras el conflicto imposibilita su ejercicio como arquitectos.

La proximidad del fin de la guerra evidencia la dimensión que adquiere la reconstrucción de Italia, imprimiendo, especialmente en las disciplinas técnicas, la urgencia de proponer planes para su ejecución racional. Participe de este espíritu contributivo, *A* surge, según Bo, de la necesidad de “hacer algo útil, cualquier cosa útil para el país: una revista o un periódico que estuviera al alcance de todos y que remarcara los errores típicos de los italianos”². Concebida como “vida”³, la arquitectura se prevé que constituya en sus páginas el vehículo expositivo de la dura cotidianidad del pueblo durante la transición del fascismo a la democracia. Quizá por ello, años después, la publicación merezca a sus coordinadores la calificación de “semanario de arquitectos, pero no sólo de arquitectura y no para arquitectos”⁴.

En tanto se perfilan sus detalles, *A* se postula como un “medio de propaganda justa”⁵ de los problemas que plantea la reconstrucción, buscando diferenciar su discurso del bombástico que había animado a la prensa durante el fascismo. Objeto de su postulado será que “cada uno pudiera llegar a darse cuenta de la casa en la que debía vivir, de la fábrica donde debía trabajar, de las calles donde debía caminar”⁶. Confiando en que la participación pública en sus pliegos induciría tales criterios, la revista dispondrá de varias secciones abiertas a ella. En lo que respecta a la selección de su plantilla de redactores, Bo preverá, no obstante, ciertas restricciones con el fin de asegurar la direccionalidad de su línea editorial: “La revista no deberá ser un monopolio de los directores”, apuntará, “(no existen ‘directores’, existe un comité directivo, (del que formarán parte) Elio Vittorini, Raffaele Carrieri, (Irenio) Diotallevi, Pagani, Bo, que tiene la labor de coordinar (sic)), sino una especie de tribuna donde poder hablar, (que incluirá), desde el operario, al jefe del gobierno. Y

1. De ello informa una carta, escrita por Lina Bo a Bruno Zevi el 6 de julio de 1945, que se conserva en los archivos de la Fundación del arquitecto, en Roma. (N. de la A.: La consulta del material ha sido posible gracias a la ayuda prestada a la autora por Emanuela Termine y Anna Zaniboni).

2. *Idem.*

3. *Idem.*

4. FERRAZ, Marcelo (coord. ed.), *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo y Pietro Maria Bardi, São Paulo, 1992, p. 30.

5. BO, Lina, carta a Bruno Zevi, op. cit.

6. *Idem.*

mientras el público podrá colaborar indistintamente, los técnicos y los especialistas, los responsables, en suma, serán escogidos según un criterio⁷. Ni Vittorini, ni Carrieri, ni Diotallevi integrarán el citado comité⁸. Bo y Pagani, quienes figurarán en él como ‘responsables’, se harán acompañar del arquitecto romano y ex-militante también de la Resistencia, Bruno Zevi, quien lo hará como ‘encargado de la correspondencia americana’⁹, por trabajar simultáneamente para la United States Information Office¹⁰. Al carácter democrático que la dirección querrá imprimir a la publicación, corresponderá, asimismo, el anonimato de buena parte de los artículos que suscriba, lo que dificulta delimitar las competencias de cada uno de sus miembros¹¹. Por otro lado, los textos firmados corresponderán a colaboradores de la talla de Gaetano Ciocca, Ignazio Gardella o Alfred Roth.

La invitación a participar en *A* que Bo extiende a Zevi en una carta fechada en julio de 1945 evidencia la necesidad, que por entonces se sentía en la disciplina, de disolver la polaridad Roma-Milán; polaridad de la que daba cuenta la reunión de arquitectos de una y otra región en sendas camarillas: la *Associazione per L’Architettura Organica* (APAO), con Zevi a la cabeza, en la capital italiana; y el *Movimento di Studi per L’Architettura* (MSA), al que pertenecían Bo y Pagani, en la lombarda: “Esta carta”, apuntará Bo en la citada invitación, “es para decirle que, de cara a obtener algo, es necesario que nos unamos estrechamente, Roma y Milán. Medios de unión: nuestras revistas. (...) Es importante iniciar un intercambio”. En la misiva, Bo ofrecerá a Zevi contribuir a las publicaciones romanas “con noticias, (y) material sobre las condiciones de Italia del Norte”, a cambio de su colaboración.

Entre sus asesores incluirá el comité directivo de *A* al periodista, crítico de arte y fascista declarado Pietro Maria Bardi, con quien Bo se casará y mudará a Brasil poco después de la última edición de la revista. La simpatía de Bardi por la figura de Mussolini como líder popular revolucionario no será óbice para que dicho comité, de confesión centro-izquierdista, se precie de contar con su dilatada experiencia editorial. De hecho, la colaboración del periodista permite considerar cierta convergencia entre sus ideales políticos y los de la dirección de *A*. Aparte de con comentarios a su edición, Bardi contribuirá al medio sugiriendo su formato periodístico y un precio que asegurara una amplia difusión¹². El trabajo de Bo y Bardi en la misma explicará su resonancia con Habitat, la revista que editarán y dirigirán conjuntamente, a partir de 1950, en São Paulo.

Partiendo de los presupuestos de integración e intercambio expuestos, *A* es publicada en Milán por la editorial Domus entre el 15 de febrero y el 8 de junio de 1946. En sus seis primeros fascículos, quincenales, su título recibe la apostilla *Attualità Architettura Abitazione Arte*; en los tres últimos, semanales¹³, *Cultura della vita*. Su edición coincide con la de *Quaderni di Domus*, que Bo y Pagani coordinan entre mayo de 1945 y julio de 1946, y da continuidad a la vinculación del joven dúo con la editorial de Gianni Mazzocchi, para la que trabajan en calidad de vicedirectores de Domus durante 1944. Tras sumarse al proyecto de *A*, Zevi instará a sus compañeros a “abandonar totalmente y rechazar humanamente toda la mezquindad de *Domus*”¹⁴ y a desbancar, con la revista, “el espacio psicológico ocupado por el fascismo”¹⁵. Si bien lo primero no prospera, *A* participará del carácter de “acusación violenta contra la cultura, el modo de vida, el liberalismo, el socialismo tradicional, los chismes, el gobierno (...), el pesti-

7. Idem.

8. A pesar de no formar parte de la dirección de *A*, Raffaele Carrieri e Ireneo Diotallevi contribuyeron a su redacción de forma puntual. En cuanto a Elio Vittorini, no hay constancia de que publicara en la misma. Aparte de ellos, Ortensio Gatti figuró, en un primer momento, entre los miembros del comité directivo.9. El exilio de Bruno Zevi en Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, marcó el inicio de su interés por la actualidad del panorama arquitectónico norteamericano y, en especial, por la figura de Frank Lloyd Wright, a quien consideraba un “genio”. Con éste llegaría a tratar la posibilidad de lanzar una revista similar a *A* en territorio yanqui. Si bien el maestro de Taliesin se mostró muy interesado la iniciativa no prosperó.10. El compromiso que adquirió con la USIS impidió a Bruno Zevi cobrar por los artículos que escribió para *A*. Con el sueldo que le correspondía, el arquitecto pagaba a los colaboradores que le ayudaban en la redacción de la revista en Roma.11. De acuerdo con la documentación que se conserva en el archivo de Bruno Zevi, es posible afirmar, no obstante, que Lina Bo compartía con Carlo Pagani, aparte de la dirección, labores de redacción y diagramación de *A*, y con su padre, Enrico Bo, el diseño de algunas de sus ilustraciones. El equipo romano, con Zevi a la cabeza, suscribió, por su lado, numerosos artículos de política, urbanismo, psicología y educación sexual de los que sólo sería publicada una pequeña parte.12. La crisis que el sector editorial italiano conoció en la inmediata posguerra retrasó el lanzamiento de *A* unos meses y obligó a elevar el precio de 20 liras, propuesto por Pietro Maria Bardi, a 30.

13. La continuidad de la serie se interrumpió durante 24 días entre los números 6, del 1 de mayo, y el 7, del 25 del mismo mes. Tal retraso se debió a la decisión de su comité directivo de reformular la publicación para que resultara “más popular y ordenada”.

14. Zevi, Bruno, carta a Pietro Maria Bardi, Ortensio Gatti, Lina Bo y Carlo Pagani con fecha del 29 de octubre de 1945, conservada en los archivos de la Fundación Bruno Zevi.

15. Idem.

fero ‘crociánismo’ y la no menos pestífera Iglesia Católica”¹⁶, que Zevi apuntará, entre otros, como fundamental para la apropiación de dicho espacio.

Presente se hará también la vocación de ruptura alentada por el arquitecto romano en el rótulo de la publicación, al que su dirección vinculará diferentes categorías encabezadas por la primera letra del alfabeto: “Ansia, Amor, Antimezquindad, Alianza, Habilidad (Abilità), Acuerdo, Audacia, Aviso, Aspereza, Asociación, Absurdo”¹⁷. Con ello, los tres arquitectos aspiraban a simbolizar el sueño de “volver a empezar desde el principio (...), con el fin de organizar una vida feliz para todos”¹⁸, que ya amasaran en su lucha contra el nazifascismo¹⁹. A través de las sucesivas aportaciones a su ideación, la motivación primera de la revista por “hacer cualquier cosa útil para el país” se concretará, precisamente, en el anhelo de persuadir a la opinión pública sobre la amenaza que el continuismo del fascismo suponía para la integridad democrática nacional. La presunción de que este compromiso fundamenta no sólo la valoración de *A*, por parte de Zevi, como “único semanario de su género en el mundo”²⁰, sino su razón de ser, invita a explorar, en este escrito, aquellos aspectos de la planificación de la reconstrucción italiana en que tal anhelo se manifiesta con mayor intensidad.

CULTURA

Sinónimo de la vida que los coordinadores de *A* querían para el pueblo a partir de aquel momento, la cultura es referida en sus páginas en oposición al oscurantismo promovido por el gobierno de Mussolini. Concretamente, la cultura debía superar la acepción “consolatoria” que le imprimía su arraigo a una moral finalista, e indulgente con los males que habían surgido en la sociedad por herencia o reencarnación del fascismo, según denunciará Zevi parafraseando a Vittorini, y llegar a ser “capaz de proteger del sufrimiento, de combatirlo y eliminarlo”, de acuerdo también con el director de *Il Politecnico*²¹. El entendimiento de la cultura en la revista como fenómeno cotidiano, vital, democrático, se demarcará de la acepción de privilegio burgués que la dictadura le había infundido. Dos factores culturales canalizarán en *A* la reivindicación de una existencia reactiva y social en los sentidos señalados: la educación y la artesanía.

Respecto del primero, la publicación clamará por una reforma de la enseñanza superior, especialmente de las disciplinas técnicas y, dentro de éstas, de la arquitectura, cuyo contenido lectivo se antojaba a su redacción alejado de “la realidad de la vida”²². Motiva esta protesta el diagnóstico pesimista que merecía, al mismo equipo, su propia experiencia: “Cuando un pobre hombre se gradúa en arquitectura puede desempeñar cualquier función excepto la suya: puede ejercer de periodista, de diagramador, de representante o consultor más o menos artísticamente técnico (sic), de escapatista o mediador, de especulador o crítico de arte, pero de arquitecto profesional ¡no!”²³. La reforma de estudios técnicos había de comprender, según la revista, la intensificación de la instrucción científico-práctica, así como la actualización de los programas docentes conforme a los avances que estaba experimentando la industria. Sólo así se posibilitaría que, a través de su participación en la reconstrucción, los técnicos favorecieran el alcance de una mayor equidad social. De acuerdo con este reclamo constará la crítica a la jefatura de las dos escuelas de arquitectura más celebradas del país por un practicante del eclecticismo y otro del *Stile*

16. *Idem.*

17. FERRAZ, Marcelo, op. cit., 30.

18. *Idem.*

19. Cf. ZEVI, Bruno, *L' Architettura Cronache e Storia*, 1974, n. 226, p. 261.

20. La cita se incluye en una carta mecanografiada de Bruno Zevi a Lina Bo Bardi, escrita en Roma y con fecha del 1 de septiembre de 1957, conservada en el Instituto Lina Bo y Pietro Maria Bardi, en São Paulo. El mismo extracto se encuentra reproducido en el artículo de Bruno Zevi “A”, *L' Architettura Cronache e Storia*, 1992, nn. 441-442, p. 541, y en el libro, coordinado por Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi, op. cit., p. 30.

21. Cf. VITTORINI, Elio, “Una nuova cultura”, *Il Politecnico*, 1945, n. 1, p. 1.

22. Entradilla de *A Attualità Architettura Abitazione Arte*, 1946, n. 4, portada.

23. MATTIONI, Luigi, “”, *A...*, n. 4, s/p.



Fig. 1. Páginas de *A* n. 1, la bomba atómica lleva a plantear un nuevo modelo de cultura.

Fig. 2. Páginas de *A* n. 2, la miseria del pueblo italiano tras la guerra exige una planificación democrática.

Littorio: “Particularmente grave es la situación en la que se encuentran las facultades de arquitectura de Milán y Roma, dirigidas por los arquitectos (Giuseppe) Mancini y (Arnaldo) Foschini, los menos indicados para cumplir con las importantes labores que les son asignadas”²⁴. En la misma línea se encontrará la denuncia de la pátina represiva que la arquitectura escolar había recibido bajo el fascismo, y que contrastaba con “la luz, el espacio y la alegría” de las instituciones académicas de los “pueblos democráticos”²⁵.

Parecida reivindicación suscitará en *A* la artesanía italiana, seña de la cultura popular del país y base de su aún rudimentaria industria. Ante la generalización de la necesidad habitacional derivada de la guerra, cabía a este campo, según sus redactores, adaptarse a la producción en serie, abriendo el privilegiado destino que hacía de ella una práctica selecta al de las masas. Imprescindible era, a tal fin, dotar a los artesanos de una nueva formación técnica: “Hace falta que el artesano se convierta en un perfecto ejecutor, que le sean dados los medios para convertirse en ello; (...) hace falta crear escuelas propias, un periódico específico, bibliotecas técnicas, organizar conferencias, publicitar (estos objetivos); hacen falta técnicos especializados; (...) hace falta que el diseño artesanal sea coherente con el nuevo ‘diseño’ industrial; que la mentalidad del artesano esté en sintonía con los tiempos de la máquina y de la bomba atómica; hace falta acabar con el concepto de que algo vale porque está ‘hecho a mano’. Hace falta que el artesano se ponga al día; él fabrica objetos para el hogar, debe aprender a ver la casa en su aspecto social y colectivo”²⁶. Especial énfasis pondrá *A* en la reformulación del diseño de mobiliario, cuya factura artesanal sufría los excesos que el gusto burgués imprimía en el mercado. La falta de recursos del momento motivará su cruzada a favor del mueble útil, sencillo, ligero, barato, en una palabra, ‘social’, y en contra de los antojos materiales de la burguesía. Que el diseño democrático no tenía por qué estar reñido ni con la calidad, ni con la prestancia, se convertirá en uno de sus lemas particulares.

ESPÍRITU

Movida por motivos morales antes que intelectuales, la dirección de *A* decidirá abordar en sus páginas otro aspecto de la reconstrucción que juzgaba esencial: la superación de la depresión anímica en que, estimaba, Italia estaba sumida tras la guerra mundial y cerca de veinte años de fascismo. Al igual que para la reconstrucción cultural del país, la revista procederá confrontando, a los agravios causados, en dicho sentido, por el régimen político anterior, la solidaridad y la justicia que la transición habría de refrendar. Así, por ejemplo, frente a la soledad que la experiencia de la bomba atómica había hecho sentir al pueblo, soledad de la que culpaba a Mussolini por haber decidido la entrada de Italia en la guerra, la publicación reivindicará la integración social que competiría a la democracia (Fig. 1). Modélico, en su capacidad para hacer frente a agravios comparables, resultará, para *A*, el espíritu arrojado, optimista, pragmático y comprometido de la sociedad estadounidense²⁷. La ilustración de sus pliegos con clichés del *american way of life*, que consideraba fruto de dicho espíritu, perseguirá suscitar, en la pertrecha psique italiana de posguerra, la confianza, si no el empeño, en un futuro mejor.

El mismo objetivo fundamentará las quejas de la revista sobre la subordinación de la mujer al hombre y al hogar que el fascismo había fomentado. La

24. Anónimo, “La Scuola delle Beffe” (introducción), *A Attualità Architettura Abitazione Arte*, 1946, n. 5, p. 15.

25. Anónimo, “Pinocchio e l’Architettura”, *A Attualità Architettura Abitazione Arte*, 1946, n. 3, s/p.

26. L’ Architetto, “In cerca di mobili”, *A Cultura della Vita*, 1946, n. 9, s/p.

27. Cf. Zevi, Bruno, “Note in margine a un viaggio. Dal nostre inviato speciale in America”, *A Attualità Architettura Abitazione Arte*, 1946, n. 2, s/p.

defensa del progreso femenino en los campos educativo, laboral, sexual y político, encontrará en *A* un soporte inédito fuera de los círculos de la Resistencia. No obstante, dicho progreso se entenderá antes en términos de mejora de la condición física y psicológica del ama de casa, que de liberación de su cometido. Prueba de ello es la atención que la publicación dedica al análisis del hogar tipo italiano, del que señalará tanto los impedimentos que su configuración planteaba a la mujer de cara a tal mejora, como fórmulas destinadas a favorecerla: consejos para que ahorrra tiempo y energía en el desempeño de tareas domésticas, o explicaciones de las ventajas que presentaban los electrodomésticos y el mobiliario moderno, entre otras.

Factor imprescindible del reflote anímico aludido será también, en *A*, la defensa del realismo pragmático frente al idealismo romántico como vector ideológico de la reconstrucción. Para sus directores, el idealismo romántico era un vicio finalista incapaz de corresponder a la razón social de que había surgido. Resultaba, por tanto, incompatible con la consideración de la reconstrucción en tanto “religión de colaboración social y de empeño terrenal”²⁸ que, esperaban, guiara su curso. La inclusión de fotografías de aire ‘neorrealista’ sobre aspectos cruentos de la cotidianidad del pueblo o artículos de psicología social²⁹ contribuirán a marcar la distancia de la publicación del individualismo decimonónico (Fig. 2). Simultáneamente, proporcionarán un marco de concienciación común para la mayoría de minorías a que se dirigía: masas obreras, profesionales autónomos y amas de casa, esencialmente; sectores sociales afectados por las disposiciones coercitivas del fascismo, y con cuya implicación *A* contaba en la impulsión del Estado democrático.

No sólo en estos aspectos resultaba diferente de otras revistas de arquitectura italianas, como *Domus*, *Casabella*, *Metron* o *Architettura*, contemporáneas suyas. El mismo espíritu de ruptura que *A* aspiraba a infundir en su audiencia con miras a asegurar la instauración de la democracia en Italia, caracterizará su diagramación y su tono. Propio de la primera es su proximidad a la maquetación de un periódico, con una distribución apretada de columnas e imágenes posiblemente derivada de la escasez de papel que existió mientras se ideaba. El tipo de ilustración predominante en sus pliegos refleja la polaridad inherente a tal ruptura: el ‘bien’ se representa con escenas lastimosas de la clase obrera; el ‘mal’ con poses ridiculizadas del clero y la burguesía (Fig. 3). Esta polaridad se extiende a la portada donde adquiere la forma de una entradilla de carácter profético titulada “¿Por qué vivimos tan mal?”, a partir del número 7, “Podemos vivir mejor”, y una tira cómica sobre la cotidianidad de diferentes clases sociales en el despertar de la posguerra. Poco usual es también, en una revista “de arquitectos”, la prevalencia en portada de fotografías de mujeres relacionadas con diversos marcos domésticos, como queriendo referir el fundamento de la idea de cultura en la vida diaria que sus editores defendían (Fig. 4).

Igualmente atípica es la libertad con que *A* profiere sus comentarios. Representativa, a tal respecto, es la redacción de un artículo sobre educación sexual dirigido a suplir la escasa información que circulaba sobre el asunto por ser objeto de mitos y tabúes (Fig. 5). Según Zevi, la publicación del mismo resulta “escandaloso para los oscurantistas católicos lombardos”³⁰, y llega a aducirse como razón oficial de la suspensión de la revista³¹. Pero, para el arquitecto romano, el motivo que pone fin a la tirada de *A* es el prejuicio que, tan-



Fig. 3. Páginas de *A* n. 5, mofa de *A* sobre el clero y la burguesía.

Fig. 4. Portada de *A* n. 7, la mujer, protagonista de la nueva vida doméstica.

Fig. 5. Páginas de *A* n. 9, artículo sobre educación sexual que se alegó como razón oficial para la suspensión de la revista.

28. Anónimo (Zevi, Bruno), “La vita comincia domani”, *A Cultura della Vita*, 1946, n. 8, s/p.

29. Il Psichiatra, “Psicoanalisi collettiva”, *A Cultura della Vita*, 1946, n. 7, p. 7; y “Centri dell’nevrosi”, *A...*, n. 8, s/p.

30. Zevi, Bruno, “A”, op. cit., p. 541.

31. No obstante, una carta de Carlo Pagani a Bruno Zevi conservada en el archivo de este último, y con fecha del 21 de junio de 1946, expone dos razones diferentes para la suspensión de *A*: que no había conseguido la tirada inicialmente prevista y que no era del agrado de Gianni Mazzocchi, a quien su contenido se le antojaba “muy difícil e impopular”. En la misma carta, Pagani informa al arquitecto romano sobre la decisión de Lina Bo de abandonar la dirección de *A*, tomada poco antes de que la publicación fuera cancelada.



Fig. 6. Portada de *A* n. 2, fotomontaje compuesto con imágenes del libro de J. Luis Sert *Can our cities survive?*



Fig. 7. Páginas de *A* n. 5, plano de reconstrucción de Milán presentado por el grupo AR.

to en los “conservadores”, como en “la ‘falsa’ izquierda, en proceso de burocratización”, despertaba su alcance “cultural y éticamente intransigente, políticamente avanzado y, en efecto, revolucionario”, así como el “corte transgresor con el que se interpretaban (en sus páginas) la realidad, los grandes eventos ideales y aquellos de la cotidianidad”³². En sintonía con la autocensura a que se vio abocada la disidencia antifascista durante la dictadura, el fin de la publicación³³ rinde cuenta del miedo a la libertad de expresión que perduró en la psique italiana durante la transición democrática.

ARQUITECTURA

La reconstrucción edificatoria de Italia constituye otra razón de pronunciamiento de *A* contra el fascismo. No sólo se opondrá la redacción de la misma a los favores que ciertos individuos habían recibido del régimen para caracterizar sus instituciones y demás promociones inmobiliarias; también denunciará la preferencia de la satisfacción megalómana del gobierno de Mussolini a la del déficit habitacional que afectaba a las masas. Paralelamente, se comprometerá con el alejamiento del temor que detectaba en éstas a que su destino fuera decidido por una autocracia con intereses divergentes de los suyos, insistiendo en la idea de la planificación de la reconstrucción como una responsabilidad nacional, abierta a las propuestas y objeciones de todos. En sintonía con su acepción de progreso, ilustrada por la máxima “la vida no es restauración, sino continua superación”³⁴, la referencia a la reconstrucción edificatoria en *A* revelará la oposición de su dirección al conservadurismo arquitectónico secundado por la dictadura. Asimismo, anticipará la idea del Estado del Bienestar que tomó cuerpo en Europa durante la posguerra.

El primer paso para corresponder a sus presupuestos será concienciar a la sociedad sobre el valor de la planificación del territorio como instrumento preventivo y paliativo de los males que afectaban a las urbes italianas (Fig. 6). Para ello la publicación incluirá, en entregas sucesivas, extractos del libro de José Luis Sert *Can our cities survive?*³⁵, una suerte de catálogo razonado de las resoluciones de los CIAM respecto de la ciudad moderna; así como un reportaje sobre la I Conferencia Nacional para la Reconstrucción de la Edificación, que contó con la participación, entre otros, de Bo y Zevi³⁶; y un artículo acerca del congreso celebrado para debatir el plan regulador de Milán³⁷, en el que intervinieron miembros del grupo AR, compañeros de Bo y Pagani en el MSA (Fig. 7). Con parejo fin integrará, en sus tres últimas ediciones, una sección especial sobre cómo podía intervenir el ciudadano de a pie en los trazados urbanos³⁸.

En su defensa de la reconstrucción planificada, *A* se hermanará con la revista romana *Metron*, de cuyo consejo directivo formará parte Zevi a partir de 1946. A ella le vinculará también el apoyo al movimiento por la arquitectura orgánica que, en reacción al funcionalismo practicado antes del conflicto mundial, venía a proponer una integración constancial, ‘orgánica’, entre el hombre, el medio construido y el entorno natural. Pionero en la defensa de tal proceder había sido Frank Lloyd Wright, cuya obra y pensamiento impresionó de tal modo a Zevi mientras estudiaba en Harvard que, a su regreso a Italia desde Estados Unidos, le impulsó a fundar una escuela y una asociación destinadas a la difusión de las ideas del maestro de Taliesin. Unirá a *A* con *Metron*, por otro lado, la reivindicación del empleo de sistemas prefabricados, frente a

32. Zevi, Bruno, “A”, op. cit.

33. Según Bruno Zevi, en el momento de la suspensión de la publicación de *A*, la redacción tenía el material preparado para otros cinco números. Zevi, Bruno, “Lina Bo Bardi: un architetto in traghetto ansioso”, *Caramelo*, 1992, n. 4, s/p. Sin embargo, la documentación de su archivo indica que preparó artículos hasta el número 17.

34. Artemio, “Si & No”, *A...*, n. 4, s/p.

35. Los extractos del libro de José Luis Sert, *Can our cities survive? an ABC of urban problems, their analysis, their Solutions*, The Harvard University Press, Cambridge, 1942, se incluyeron en *A...*, nn. 2, 4 y 6.

36. Cf. DIOTALLEVI, Irenio, “1000 tecnici parlano”, *A Attualità Architettura Abitazione Arte*, 1946, n. 1, s/p. En dicha ocasión, Lina Bo presentó “Propaganda per la Ricostruzione”, una comunicación en la que ensalzó la importancia de la concienciación social de cara a que la reconstrucción se llevara a cabo conforme a criterios acordes a la nueva etapa democrática. Bruno Zevi, por su lado, expuso: “Le costruzioni di guerra americane per l’Italia”, que destacaba la ejemplaridad, para la reconstrucción italiana, de la experiencia americana en la planificación y ampliación de sus ciudades durante la Segunda Guerra Mundial.

37. GARDELLA, Ignazio, “Le distruzioni sono immense. A quando la ricostruzione? Per ora 24 sedute di urbanisti”, *A...*, n. 5, p. 4.

38. Cf. Il Urbanista, “Ti spiego la comunità cittadina”, *A...*, n. 7, pp. 6 y 7; “Cosa fare per la tua città”, *A...*, n. 8, s/p; y “Tu parli per la tua città”, *A...*, n. 9, s/p.

otros tradicionales, en las labores de reconstrucción. Aparte de convenir a la supresión del déficit de cerca de siete millones de estancias habitables existente por entonces en el país mediterráneo³⁹, dicha reivindicación se dirigirá a erradicar el prejuicio que, frente al producto artesanal, la calidad y acabado del industrializado seguía suscitando en la sociedad italiana. Asimismo, perseguirá prevenir el agravio que este recelo podía llegar a causar en el despliegue industrial del país.

Fuera por influencia de Zevi, fuera por el interés que despertaba su emergencia como potencia mundial, Estados Unidos centrará la mira de *A*, en este sentido también. La reproducción de noticias llegadas de ultramar sobre casas levantadas en pocas horas, cocinas totalmente mecanizadas o electrodomésticos aerodinámicos, definirá, en sus páginas, la modernidad que procuraba la conciencia social norteamericana sobre la industrialización. La tesis de la revista de que la prefabricación del hogar conduciría a una vida mejor encontrará en la mujer a su principal beneficiaria. Confiando en que su sugestión podría aumentar la demanda que la impulsión de la industrialización precisaba, *A* dedicará apartados especiales a aquellos avances que la librarían del “peso inútil de sus fatigas tradicionales”⁴⁰. A través de éstos, la revista combatirá el mito de que la mecanización acabaría con aquel espíritu propio de la producción tradicional: “Unificación, racionalización, prefabricación valen en cuanto a que conducen, a través de inteligentes ‘limitaciones’, a una ‘mejora’ del hombre, no (en su concepción como un ser) reducido a un simple organismo con determinadas necesidades biológicas, sino en la plena dignidad de su persona”⁴¹, apuntará al respecto. El contraste entre tal reivindicación y el empedernido ataque de la publicación a la burguesía si acaso, única clase capaz de adquirir los aún escasos y selectos frutos de la industria italiana para el hogar, indica, antes que una paradoja, la esperanza de sus redactores en el ascenso social de la clase trabajadora.

POLÍTICA

Junto con los aspectos cultural, espiritual y arquitectónico de la reconstrucción, la revista aborda la definición del panorama político que favorecería su curso ‘democrático’: la reconstrucción política propiamente dicha. Siguiendo el procedimiento dialéctico adoptado en los reclamos relativos a aquéllos, *A* objetará, a los residuos del fascismo, la democracia nacional; a la relación Estado-Iglesia, su independencia; y a la monarquía que había secundado el régimen, la república. Para Zevi, quien tratará la cuestión en varios artículos de fondo, el adjetivo ‘político’ aludía al compromiso que inevitablemente se adquiriría al tomar parte en la reconstrucción. Al reivindicar, específicamente, la necesidad de unión de todos los partidos políticos en torno a la planificación de la nueva Italia, el arquitecto establecerá una analogía entre la reconstrucción y la lucha anti-nazifascista. “Nosotros”, apuntará en nombre de la revista, “estamos a favor de una única política: la de la planificación democrática. Estamos en contra de una única política: aquella del desorden y del agnosticismo”⁴². Desde este punto de vista, la política en *A* entraba a formar parte de la Cultura della Vita que sus páginas aspiraban a difundir.

En la misma línea combativa constará la denuncia del medio a la labor de la coalición pluripartidista que, desde la caída del fascismo, había ocupado el poder y que, en tanto la revista editaba, presidía Alcide De Gasperi, el cabeci-

39. PAGANI, Carlo, *Architettura Italiana oggi*, Hoepli, Milán, 1955, p. 24.

40. R.G.M., “Come può essere l’uomo libero se la donna è schiava?”, *A...*, n. 1, p. 12.

41. GARDELLA, Ignazio, “Che cos’è la prefabbricazione?” *A...*, n. 3, p. 6.

42. ZEVI, Bruno, “Contra una única política”, artículo de fondo previsto para el número 8 de *A*.

lla del partido derechista Democrazia Cristiana. A dicho gobierno achacará, entre otras cosas, haber convertido al país en una colonia del capital extranjero y no haber promovido con sus beneficios obras sociales⁴³, así como haber querido burocratizar la planificación de la reconstrucción, sustrayendo competencias a técnicos independientes⁴⁴. Frente a ello, la publicación señalará el lugar que cabía a las masas: “Sabemos que la clase dirigente del país, quizá incluso más que el fascismo, ha fracasado y es, por lo tanto, necesario que los problemas de la nación sean puestos en conocimiento de todos, porque todos pueden intervenir, controlar, juzgar, proponer, discutir”⁴⁵.

Con vehemencia acometerá *A* también su oposición a la monarquía saboyana, cuya continuidad en el poder se votaría a principios de junio de 1946, poco antes de su última edición. En estos comicios, los primeros en contar con el voto femenino, se elegiría, asimismo, a los miembros de la Asamblea Constituyente, el órgano encargado de redactar la Constitución del país. A partir de su formación, según esperaban los redactores de *A*, daría comienzo el autogobierno popular⁴⁶. Si bien el resultado de las urnas fue favorable a su campaña contra la monarquía, no resultó tan afín a su preferencia respecto de la composición de la Constituyente: la Democrazia Cristiana se impuso al resto de fuerzas políticas con un amplio margen de diferencia.

De acuerdo con sus pliegos, los aspectos cultural, espiritual, arquitectónico y político de la reconstrucción coinciden en la soberanía que, sobre ellos, ejercería el pueblo en lo sucesivo. Capitalizará así su fundamento político la condena de un Estado como Nación y la defensa de una Nación como Estado; entendiendo pues dicho Estado como popular, resultante del voto mayoritario e integrado por una clase única, responsable de su evolución; un Estado de tendencia social antes que liberal; progresista, capaz de fomentar la industria nacional con fines sociales; un Estado primero justo, después libre, que priorizase la equidad entre clases y sexos frente a la voluntad individual; ‘realista’, no idealista, comprometido íntegramente con la superación de los problemas socioeconómicos y culturales del país; y, para todo ello, formado, no elitista, trabajador, serio y abierto al intercambio cultural. En suma, el ideal de Estado que había movido a los coordinadores de la revista a integrar la Resistencia durante la ocupación alemana de Italia.

Teniendo en cuenta el contexto político en que se publica, el perfil idealista de *A* resulta tan proporcional a la unicidad apuntada por Zevi como a la dificultad de pleno cumplimiento de sus objetivos. Si bien, por un lado, responde fielmente al ánimo propagandístico y rompedor con que se proyecta; por otro, su papel en la inducción de un juicio deseable en la sociedad de cara a la reconstrucción, o su contribución a la disolución de la competencia que existía entre Milán y Roma en el campo arquitectónico, queda en suspenso. Junto al distanciamiento de la realidad inherente a su programa de ruptura, el tono autoritario de la publicación pone de relieve su naturaleza como manifiesto. Con todo, el programa de *A*, en sus diferentes facetas culturales, espirituales, arquitectónicas y políticas, encontrará un cauce de desarrollo en el trabajo que Lina Bo Bardi lleva a cabo en Brasil a lo largo de su vida⁴⁷. El carácter revolucionario del mismo complementa la idea de progreso en la revista como fruto de su resistencia a un estado dado. Al tiempo, esclarece la fe del trío de arquitectos que la dirigió en que la construcción de una nueva realidad partía de una destrucción pareja a la que, reiteradamente, reivindicó en sus páginas.

43. Cf. Anónimo, “Si Et No”, *A...*, n. 2, s/p.

44. Cf. I. G., “Una inverosimile circolare”, *A...*, n. 5, p. 7.

45. PAGANI, Carlo, “Ricostruzione e Democrazia”, *A...*, n. 3, p. 3.

46. Cf. Anónimo (Zevi, Bruno), “La vita comincia domani”, *A...*, n. 8, s/p.

47. En tanto permaneció en el Nordeste de Brasil, Lina Bo Bardi elaboró dos maquetas para una revista que, presumiblemente, se inspiraron en *A*. Contribuye a tal suposición no sólo la intención de que su argumento versara sobre el ‘abc’ popular, que en su diagramación la ilustración ocupara un lugar destacado y su lenguaje estuviera previsto en relación a la expresiones artísticas tradicionales, sino también el encabezamiento de los títulos de ambas por la letra consecutiva a la primera: *Brasiliana* y *BR*.

QUADRANTE 1933-1936. ENTRE REALISMO Y ABSTRACCIÓN

Alberto Pireddu

UNA 'REVISTA DE BATALLA'

“*Quadrante* ha nacido en medio de un emocionante debate de ideas en el que no sólo han participado escritores y arquitectos, sino músicos, pintores, e industriales: y cada uno ha contribuido a la consolidación de algunos puntos fundamentales llegando al acuerdo de instituir un centro de encuentro para una inteligencia sin prejuicios, avanzada y original”¹.

La revista *Quadrante* fue fundada en Milán en mayo de 1933 por el escritor Massimo Bontempelli y el crítico de arte Pietro Maria Bardi. La nueva aventura editorial involucró desde el principio a algunas de las figuras más importantes del panorama artístico y cultural italiano: el intelectual Carlo Belli y los artistas abstractos del *Gruppo di Como* (Mario Radice y Manlio Rho) y de la *Galleria Il Milione* de Milán (de propiedad de los hermanos Ghiringhelli); los pintores figurativos de la Scuola romana (en particular Corrado Cagli) que rodeaban la *Galleria d'Arte* de Bardi; los arquitectos Piero Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico Agostino Griffini, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers –signatarios del célebre documento “Un programma di Architettura”²– y Giuseppe Terragni; los ingenieros Gaetano Ciocca, Guido Fiorini y Pier Luigi Nervi.

Cosmopolita y pluralista, políticamente comprometida y fieramente intelectual, *Quadrante* presentaba a la arquitectura en un contexto interdisciplinario que abarcaba las artes, el cine, el teatro, la música, la ingeniería, la tecnología, la urbanística y la política. Detrás de una simple portada en papel, consciente de la lección de *L'Esprit Nouveau*, más o menos treinta y cinco páginas muy densas expulsaban cualquier forma de elegancia gráfica, para subrayar la importancia atribuida a los contenidos: las imágenes eran en blanco y negro y solo excepcionalmente parecían algunas láminas en color.

Quadrante tuvo una vida muy breve: de hecho terminó sus publicaciones en 1936 con un número doble (el número 35-36) totalmente dedicado a la *Casa del Fascio* de Como, obra maestra de Giuseppe Terragni e icono del *Razionalismo italiano*. Con ella se disolvió un proyecto editorial más amplio que comprendía las *Edizioni Quadrante*, queridas por Bardi para publicar *Belvedere dell'architettura italiana d'oggi*³ (catálogo de su exposición de arquitectura italiana en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires), y dos iniciativas presentadas en el número 21 de 1935 pero nunca realizadas: la *Biblioteca Popolare di Quadrante* –una colección de volúmenes destinados a ofrecer al gran público una “información precisa y documentada sobre los temas más actuales”⁴– y

1. BARDI, Pietro Maria, “Principii”, *Quadrante*, 1933, n. 1, p. 2.

2. BOTTONI, Piero, CEREGHINI, Mario, FIGINI, Luigi, FRETTE, Guido, GRIFFINI, Enrico A., LINGERI, Pietro, POLLINI, Gino, BANFI, Gian Luigi, BARBIANO DI BELGIOIOSO, Ludovico, PERESSUTTI, Enrico, ROGERS, Ernesto Nathan, “Un programma di Architettura”, *Quadrante*, 1933, n. 1, pp. 5-6.

3. BARDI, Pietro Maria, *Belvedere dell'architettura italiana d'oggi*, Edizioni Quadrante, Roma, 1933.

4. Cfr. *Quadrante*, 1935, n. 21.



Portada del número 35-36 de *Quadrante*.

Quadrante Tecnico —especializado a su vez en la valorización y la divulgación de la técnica.

Definida por Terragni como una “revista de batalla”, *Quadrante* intentó concretar el sueño común de Bardi y Bontempelli de transformar la arquitectura moderna y, en particular, el *Razionalismo italiano*, en un *arte di stato*⁵. Los dos escribieron juntos la primera editorial de la revista, titulada “Principii”, en la que se intentaron fijar los principios inspiradores de la misma. Bontempelli defendió el carácter interdisciplinario, afirmando que la búsqueda más interesante que el hombre puede hacer, mirando alrededor de sí mismo en su propio tiempo, es la búsqueda de la unidad: encontrar “el centro desde donde se vea el movimiento de la especulación filosófica, de la expresión artística, de la acción política, de la curiosidad científica, del lenguaje, de la vida de cada día”⁶. Y definió la unidad con la que él identificaba su presente en los términos siguientes: “El máximo de la expresión, el mínimo del gesto, el terror del lento, desprecio para el descanso, edificar sin adjetivos, escribir con paredes lisas, la belleza entendida como necesidad, el pensamiento nacido como riesgo, el horror del contingente”⁷.

Sin embargo él subrayó el rol central de la arquitectura, invitando al lector a desconfiar de las demasiado simples e imprecisas clasificaciones implícitas en los adjetivos *funzionale* y *razionale*⁸.

Le harán eco Giuseppe Pagano (en la presentación de la nueva *Casabella*), para el cual *razionalismo* y *funzionalismo* se convertirán gradualmente en términos inútiles para fundirse en un único significado de modernidad y belleza⁹, y Pietro Maria Bardi que en su *Libro verde della polemica dell'architettura italiana* escribirá:

“A nosotros nos llaman *razionalisti*. De dónde *architettura razionale*; luego han salido otras definiciones: arquitectura funcional; arquitectura nueva; arquitectura futurista; arquitectura natural. Nosotros decimos simplemente: arquitectura (...) Para nosotros la arquitectura es el arte principal, director, codirector de las actividades del hombre, y nota predominante de la expresión de la vida, el signo más certero que deja en su paso por la tierra”¹⁰.

Pero volvamos al primer número de *Quadrante* y a la centralidad de la arquitectura dentro de sus contenidos. Un segundo artículo seguía a los “Principii” de los dos directores: el programa en nueve puntos firmado por todos los arquitectos que participaron en la fundación de la revista “Un programma di Architettura”. Este texto, que representa, quizás, la más importante declaración de intenciones del *Razionalismo italiano* después del *Manifesto del Gruppo 7* publicado en las páginas de *La Rassegna Italiana* (1926-1927), se abre con la provocativa constatación de la existencia, en la Italia de aquellos años, de demasiadas revistas de arquitectura: “Hoy en día existen en Italia, quizás, demasiadas publicaciones de arquitectura. *Quadrante*, ocupándose de la arquitectura en un modo extenso, a menudo dominante, no se arriesgará de ninguna manera a transformarse en un ‘duplicado’”¹¹.

Con extrema lucidez y precisión, él se propone: definir la situación arquitectónica contemporánea, aclarando los términos *moderno* y *razionale* y evitando cualquier confusión sobre las diferencias existentes entre *razionalismo* y *pseudo-razionalismo formalista*; afirmar la necesidad de una coexistencia, a

5. BARDI, Pietro Maria, “Architettura. Arte di stato”, *L'Ambrosiano*, 31 de enero de 1931.

6. BONTEMPELLI, Massimo, “Principii”, *Quadrante*, 1933, n. 1, p. 1.

7. *Ibid.* p. 1.

8. “Oggi l'architettura (quella che ci importa, che conta) ha inventato l'aggettivo 'razionale'. Ha anche inventato l'aggettivo 'funzionale'. Come tutti gli aggettivi, anche questi sono imperfetti, esposti a possibilità di equivoco, prestano il fianco alle incomprensioni mediocri e alle obiezioni in mala fede. Ma grosso modo servono a farci capire come si deve fare, e come si deve guardare al già fatto, cioè a quel passato che è rimasto presente”. *Ibid.* p. 1.

9. Cfr. PAGANO, Giuseppe, “Programma 1933”, *La Casa Bella*, 1932, n. 60.

10. BARDI Pietro Maria, “Libro verde della polemica dell'architettura italiana”, *Quadrante*, 1935, n. 22, pp. 21-24.

11. BOTTONI Piero, CEREGHINI Mario, FIGINI Luigi, FRETTE Guido, GRIFFINI Enrico A., LINGERI Pietro, POLLINI Gino, BANFI Gian Luigi, BARBIANO DI BELGIOIOSO Ludovico, PERESSUTTI Enrico, ROGERS Ernesto Nathan, “Un programma di Architettura”, cit., p. 5.

lado del ‘facto artístico’ de una ‘conciencia moral’; delinear los rasgos de una fuerte tendencia italiana –una tendencia en la más amplia tendencia europea– marcada por los logros fundamentales del *Gruppo 7*; afirmar conceptos como ‘clasicismo’ y *mediterraneità*, entendidos más en el espíritu que en las formas; defender y difundir la obra de Le Corbusier, Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe; examinar la arquitectura europea y mundial prescindiendo de chovinismos y perjuicios.

ENTRE REALISMO Y ABSTRACCIÓN

En las páginas de *Quadrante* se cruzaron las vicisitudes del *Realismo magico*, del *Astrattismo* y del *Razionalismo italiano*. En el primer número, el artículo de Corrado Cagli “Muri ai pittori”¹² retomaba una categoría central en el Realismo magico de Bontempelli: la necesidad de *stupore* (asombro) y de *primordio* (lo primigenio), y renovaba su invitación a inventar nuevos mitos y nuevas fábulas¹³ a partir de un mundo real de contornos bien definidos, alrededor del cual crear una atmósfera de magia capaz de generar una inquietud intensa:

“Cuando hayamos puesto un mundo nuevo sólido frente a nosotros, nuestra más solícita ocupación será la de recorrerlo y explorarlo; cortar bloques de piedra y colocarlos uno encima de otro para producir edificios firmes, y modificar sin tregua la corteza de la tierra reconquistada (...) El mundo imaginario se extenderá eternamente para fertilizar y enriquecer el mundo real (...) Porque no para nada el arte del Novecento habrá hecho el esfuerzo de reconstruir (...) un mundo real externo al hombre. El fin es aprender a dominarlo, para ser capaz de modificar las leyes a nuestro gusto”¹⁴.

En el número siguiente, Carlo Belli publicó el artículo “Kappa Enne”¹⁵, anticipación del primer capítulo (*Protesta contro il pretesto*) de su célebre ensayo sobre el arte abstracto *Kn*. Belli asumía una posición diametralmente opuesta respecto a aquella de Bontempelli, teorizando una total separación del arte desde el mundo ‘real’:

“(El arte) es una fuente misteriosa de emociones puras e inefables, incomparables: un juego espléndido de elementos que crean una atmósfera dentro de la que respira el espíritu. Él es un mundo abstracto desde el concepto del tiempo y del espacio, es decir, separado de la relatividad contingente de la materia. Está espléndido y desnudo, sin vestimenta humana. Entonces aquel arte no ha nacido para morir. Y realmente parece que el artista naciera para alcanzar la parte inmortal del hombre, aquella que no tiene épocas, no tiene tristezas, no tiene alegrías terrenas. La Tierra está muy lejos desde esta visión sublime: no es perceptible, ni siquiera como un granillo de polvo. ¿Quién no siente el hechizo, el encanto, la necesidad de salir de las paredes de la física para alcanzar los vastos imperios del espíritu?”¹⁶.

De hecho existen –según el autor de *Kn*– un espíritu que tiene un valor absoluto e incluye en su esencia la verdad, y una materia cuyo atributo es la contingencia. El arte pertenece al espíritu y no tiene nada que ver con los miles de aspectos humanos del mundo material: no es episodio, no es ilustración, no es expresión de un estado de ánimo, no es interpretación de una realidad visual. El arte es el arte, es eterno, inmóvil y absoluto y su fin es la verdad, o sea la definitiva abolición de cualquier forma de pretexto: la palabra como pretexto de la música, los colores de la naturaleza como pretexto de la pintura, las formas de la naturaleza como pretexto de la escultura, la crónica humana como pretexto de la poesía: “El arte es todo abstracción y nada materia; la vida es todo materia y nada abstracción. El hombre moderno ama a uno y sirve al otro con el mismo entusiasmo, con la misma devoción”¹⁷.

12. CAGLI Corrado, “Muri ai pittori”, *Quadrante*, 1933, n. 1.

13. “Oggi dobbiamo soprattutto re-imparare a raccontare, a combinare nuovi miti e nuove favole (...) Costruire cose, e non mettere insieme parole o suoni o colori”. Cfr. BONTEMPELLI, Massimo, “L’arte fascista”, *Critica Fascista*, 15 de noviembre de 1926, n. 22.

14. BONTEMPELLI, Massimo, *L’avventura novecentesca*, Vallecchi, Firenze, 1974, p. 10.

15. BELLÍ, Carlo, “Kappa Enne”, *Quadrante*, 1933, n. 2, pp. 14-16.

16. BELLÍ, Carlo, *Kn*, All’insegna del Pesce d’Oro, Milano, 1988, p. 167.

El Salone delle Adunate de la Casa del Fascio.

Reunión del pueblo de Como frente a la Casa del Fascio.



Tender hacia la abstracción en pintura significa liberar la forma y el color desde el objeto para asumirlos como elementos constitutivos de la obra, dotados de un lenguaje propio, autónomo; como si se tratara de una constante 'K' que puede asumir 'n' aspectos diferentes, en función de la capacidad del artista de trabajarla.

Durante la larga ausencia de Bardi desde Italia en el invierno de 1933-1934¹⁸, Belli trabajó para introducir el arte abstracto dentro de los contenidos de *Quadrante*, que hasta entonces se habían mostrado más cercanos a la obra de los pintores figurativos. "Il pittore Soldati"¹⁹ fue el artículo que marcó este momento decisivo, introduciendo un intenso debate sobre la cuestión de la abstracción y de la figuración en la pintura y en la escultura. La batalla de Belli en defensa de su idea del arte moderno involucró a los artistas de la *Galleria Il Milione*, que se aprovecharon de *Quadrante* para divulgar su propia obra y su pensamiento: Ezio D'Errico y Mario Radice publicaron importantes artículos sobre la pintura mientras que Fausto Melotti escribió un ensayo fundamental sobre la escultura. En este último, el escultor definió las propias formas como una ocupación armónica del espacio por medio del contrapunto, una modulación del lenguaje de los llenos y de los vacíos, de las pausas, de las lógicas dramáticas: "No tiene importancia el modelado, sino la modulación. No es un juego de palabras: modelado viene de modelo=naturaleza=desorden; modulación de modelo=canon=orden. El cristal seduce a la naturaleza"²⁰.

En los números 23 y 24 aparecieron las reimpressiones de cuatro artículos publicados por el *Gruppo 7* en *La Rassegna Italiana*, que marcaron de hecho el nacimiento del *Razionalismo italiano*²¹. En ellos Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni y Ubaldo Castagnola constataban el nacimiento de un 'espíritu nuevo', cuyo carácter era un deseo de orden, verdad y lógica, y ponían como objetivo del propio trabajo el intento de "ennoblecere con la indefinible y abstracta perfección del puro ritmo, la simple construcción, que sola no sería belleza"²². Desde aquí la necesidad de llegar a la producción de unos pocos tipos fundamentales, que constituyeran la síntesis y la base de la nueva arquitectura, y la consecuente renuncia al individualismo:

17. *Ibid.* p. 67.
18. Pietro Maria Bardi viajó a Argentina en noviembre de 1933 y volvió a Italia en febrero de 1934.
19. BELLI, Carlo, "Il pittore Soldati", *Quadrante*, 1933, n. 7, pp. 36-39.
20. MELOTTI, Fausto, "Sculptura", *Quadrante*, 1935, n. 25, p. 23.
21. Cfr. GRUPPO 7, "Architettura I", *La Rassegna Italiana*, diciembre de 1926. GRUPPO 7, "Architettura II. Gli Stranieri", *La Rassegna Italiana*, febrero de 1927. GRUPPO 7, "Architettura III. Impreparazione, incompreensione, pregiudizi", *La Rassegna Italiana*, marzo de 1927. GRUPPO 7, "Architettura IV. Una nuova epoca arcaica", *La Rassegna Italiana*, mayo de 1927.
22. GRUPPO 7, "Architettura I", cit.

“Pero mirémonos atrás: toda la arquitectura que ha hecho glorioso el nombre de Roma en el mundo se basa sobre cuatro o cinco tipos: el templo, la basílica, el circo, la rotonda, la cúpula, las termas. Y toda su fuerza está en haber guardado estos esquemas, repitiéndolos hasta las provincias más lejanas y perfeccionándolos, por selección. Roma construyó en serie. Es necesario convencerse de que al menos por un tiempo la nueva arquitectura estará hecha, en parte, de renuncia. Es necesario tener mucho coraje: la arquitectura no puede ser más individual”²³.

Las cuatro notas del Gruppo 7 fueron acompañadas por un breve artículo de Carlo Belli, quien las definió sustanciales en los contenidos y revolucionarias en el espíritu, el producto de un realismo ‘viril’ “lleno de aquella particular poesía que tiene como apoyo una estructura clásica”²⁴.

El arte abstracto nunca convenció enteramente a Bardi y Bontempelli, quienes sin embargo aceptaron incluirla entre los contenidos de la revista. El primero reseñó el libro *Kn* de Belli en el número 25 de *Quadrante*, afirmando no compartir el contenido, pero revelando una cariñosa simpatía hacia su autor, hacia su inteligencia y su capacidad de ponerse más allá de las convenciones²⁵. Por su parte, Bontempelli se reveló mucho más severo, llegando a colocar el *Astrattismo* ‘fuera de lo humano’. Para él el arte coincide siempre con el realismo, aunque mágico; puede sugerir el mito y el misterio sólo investigando la realidad, no eludiéndola, porque sin ella no pueden existir ni magia ni metafísica:

“Yo puedo buscar lo abstracto en lo concreto, sin aislarlo de él; contemplando una pintura antigua, tengo que verla como una pintura abstracta aunque dejándole todos aquellos atributos que los *astrattisti* llaman ‘pretextos’. Estamos siempre allá: el cuerpo como pretexto del alma, pero si se elimina el cuerpo tampoco encuentro el alma. El arte está hecho de estas estrechas uniones de contrarios. El arte es lo contingente que tiene valor de absoluto, lo concreto que tiene valor de abstracto, la realidad que tiene valor de fantasía. En la batalla entre humanidad y abstracción, entre materia y espíritu, se toca un punto en el que de repente nos damos cuenta que son la misma cosa. Ese punto es el arte”²⁶.

El *Razionalismo*, por el contrario, encontró siempre consensos entre los intelectuales y los artistas que rodeaban la revista. Belli incluso subrayó la influencia que él tuvo sobre el nacimiento de la pintura abstracta:

“La arquitectura que ellos proponían (...) fue la incubadora en la que permanecemos durante un tiempo (...) a la espera de un nuevo nacimiento en el mundo del arte. Fue un baño que nos limpió hasta dentro los más enredados divertículos del espíritu. Salimos depurados. *Kn* está impregnado de racionalismo arquitectónico de la misma manera que las obras de los *astrattisti* milaneses (unas más, otras menos) y las obras de los *astrattisti* de Como –protegidos por Terragni. Llovió aquella luz exacta sobre nosotros”²⁷.

La obra de los arquitectos de *Quadrante* se basaba, de hecho, sobre algunos principios fundamentales ampliamente compartidos. Por un lado la renuncia al individualismo –invocada por Terragni y otros miembros del Gruppo 7– que coincidía con la apelación de Bontempelli y Bardi al anonimato y a la total separación de la obra de su autor. Por el otro, el interés por la geometría, la matemática, y las proporciones, que el reciente libro de Gino Severini *Dal Cubismo al Classicismo*²⁸ había contribuido a renovar. Los intentos de los arquitectos por alcanzar un equilibrio mediante una disciplina que, en su perfección inmóvil y en su silencioso ser, trascendiera la caducidad de las cosas, encontraban una comprobación en las palabras de Fausto Melotti: “Los fundamentos de la armonía se encuentran en la geometría (...) La arquitectura de los

23. *Ibid.*

24. BELLI, Carlo, “Origini del Gruppo 7”, *Quadrante*, 1935, n. 23, p. 32.

25. “Carlo Belli (...) con *Kn* pone un grosso dubbio alla coscienza moderna, il dubbio che (...) può essere riassunto nella questione della pittura astratta (...) nell’anelito di un infinito purissimo. Fine del realismo, fine delle stesse novità surreali, fine di tutto: rappresentazioni di sentimenti al cento per cento astratti (...). Altra volta su *Quadrante* (la rivista ha ospitato i primi *Kn* di Belli e le dimostrazioni degli *astrattisti*) abbiamo avanzato certe nostre riserve. Ma dando al fatto l’importanza adeguata, e un adeguato riconoscimento. Ora però vogliamo segnalare il libro con affettuosa fraternità e raccomandarlo ai nostri lettori con la più viva convinzione”. Cfr. BARDI, Pietro Maria, “Qualche libro”, *Quadrante*, 1935, n. 25, p. 44.

26. BONTEMPELLI, Massimo, *L’avventura novecentesca*, cit., pp. 318-320.

27. BELLI, Carlo, *Lettera sulla nascita dell’astrattismo in Italia*, Milano, 1978, p.29.

28. SEVERINI Gino, *Dal Cubismo al Classicismo*, SE, Milano, 1997.



Reflejo de la Catedral de Como en los cristales de la entrada de la *Casa del Fascio*. La escalera principal de la *Casa del Fascio*.

griegos, la pintura de Piero della Francesca, la música de Bach, l'arquitectura razionale son artes 'exactas'. La forma mentis de sus creadores es una forma mentis matemática²⁹.

Estos intentos encontraban también una verificación en algunas afirmaciones de Bontempelli³⁰ y Belli. Belli identificaba un orden común entre el arte abstracto y la arquitectura moderna, basado precisamente sobre las proporciones y la geometría: "El sueño es este: alcanzar el orden, origen y destino de todas las cosas"³¹. Finalmente, la *architettura razionale* tendía, sí, hacia la abstracción, pero, por su misma naturaleza, estaba –como subrayaba Bontempelli– siempre "bien apoyada en el suelo"³².

QUADRANTE 35-36: LA CASA DEL FASCIO DE COMO

Como ya hemos recordado, la aventura de *Quadrante* terminó en 1936, con la publicación del número doble dedicado a la *Casa del Fascio* de Como. La 'casa de vidrio', que Terragni construyó para celebrar la transparencia de un fascismo ideal y revolucionario –antes de darse cuenta de que, en realidad, el proyecto de Mussolini era un abismo sin fondo– es un prisma perfecto "de rigor geométrico (...) de *razionalismo rinascimentale*"³³, cuya planta es un cuadrado con lado de 33,20 metros y cuya altura es precisamente la mitad. En ella llenos y vacíos se mantienen unidos por medio de una geometría elemental, de un sistema exacto de proporciones; interior y exterior se corresponden: los dos se ponen en relación con la trama tridimensional que define el orden intrínseco del edificio y se encuentran en el plano de las fachadas. Su forma absoluta es el resultado de un proceso de abstracción a través del cual cada referencia –el ensanche de la ciudad romana, la casa-patio de Como, el palacio del Renacimiento, el *municipio* medieval y su torre– es depurada de todas las connotaciones históricas, sociales e ideológicas para llegar a una síntesis extrema capaz de generar una nueva esencia formal. Casi un fragmento de aquellos intervalos conceptuales en los que Belli colocaba el verdadero arte. Sin embargo, la caja mágica de Terragni no elude su contexto, sino que lo acentúa, para tamizar sobre él el potencial de la imaginación y construir un nuevo mito, una nueva fabula, por medio de la arquitectura:

"En esta casa (...) todo se hace aéreo; al subir las tres plantas y dar la vuelta, el lugar más concentrado y cerrado nos parece la terraza. Quizás en un rato un soplo se llevará todo el resto y nosotros subiremos allá para convertirnos en una constelación. Entonces es mejor volver a bajar. Lleno y vacío, sólidos blancos y aberturas oscuras, son las dos voces que ahora desde lo alto hasta lo bajo vuelven a correr la una tras de la otra, como en una imitación musical, según relaciones numéricas desde luego muy sencillas, que no modulan, y viven de la velocidad con la que se repiten. Luego está todo este vidrio, protagonista obsesivo, hundiendo cada pesadez en una atmósfera de transparencias. Ahora también me siento escapar de ese sentido de la vida colectiva, espero encontrar una fábula que baile encima de las escaleras, que me rodee rápidamente y que, asomándose a las primeras habitaciones que encuentra, caiga extensamente, como agua suelta, por la gran pared inmaculada que concluye la fachada"³⁴.

29. MELOTTI Fausto, cit., p. 23.

30. L'architettura nuova non chiede più nulla al fuori, all'aggettivo, al bello per il bello: è fatta tutta di pura proporzione numerica (che è il centro effettivo dell'arte e della natura e d'ogni cosa viva). Cfr. BONTEMPELLI, Massimo, *Realismo magico*, Abscondita srl, Milano, 2006, p. 74.

31. BELLI, Carlo, "Fausto Melotti", *Quadrante*, 1935, n. 25, p. 23.

32. BONTEMPELLI, Massimo, *Realismo magico*, cit., p. 72.

33. LABÒ, Mario, *Giuseppe Terragni*, ed. Il Balcone, Milano, 1947, p. 13.

34. BONTEMPELLI, Massimo, *L'avventura novecentista*, cit., p. 337.

LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA EN LA DEFINICIÓN MODERNA DEL TURISMO: CASOS DE ESTUDIO Y CORRESPONDECIAS PARA UNA ARQUITECTURA COMO RESPUESTA

Lourdes Royo Naranjo

Desde una escala internacional, es fácil reconocer cómo a partir de los años 60 el turismo dejaría de ser una actividad minoritaria para dar paso al, desde entonces, moderno turismo de masas. En los años centrales del desarrollismo se proyectarían la mayor parte de las edificaciones turísticas de algunas regiones del Mediterráneo. Al mismo tiempo, el turismo como fenómeno e industria llegaría a convertirse en el sector económico más importante y uno de los más activos de España. Un sector que permitió el enriquecimiento de ciudades, pueblos y zonas que hasta entonces no habían sido favorecidas por el desarrollo del país. Una industria, el tiempo de ocio y del turismo, que empezaría a entenderse como disfrute personal y con una arquitectura propia, singular, que respondía a características, formas y necesidades específicas.

Como primer ejercicio de la investigación¹ y ante la escasez de documentos y trabajos de investigación sobre la arquitectura turística y su consabida reflexión, se consideró conveniente y necesaria la búsqueda, documentación y revisión de todas aquellas revistas de Arquitectura de ámbito nacional que dedicaran artículos y números específicos a la arquitectura turística, demostrando con ello el alto valor documental que constituyeron estas revistas para la construcción moderna de España al recoger en este espacio, el de las revistas de arquitectura, su mejor escenario de difusión.

Es por ello, que el primer ejercicio de análisis que debemos establecer para la comprensión de esta arquitectura con vocación turística, es entender el fenómeno del que precisamente parte. Así, una de las primeras razones que impulsaban el hecho de viajar a principios de siglo XX la encontramos en la importancia que cada vez más se iba concediendo a la terapéutica y al termalismo. En este sentido debemos mencionar cómo las teorías higiénicas relacionadas con la purificación de las aguas se convirtieron en la primera de las manifestaciones turísticas de la Europa moderna. Miles de enfermos empezaron a frecuentar estos centros con el fin de curar o aliviar diversas enfermedades, de manera que los tratamientos hidrológicos se alzaron junto con los baños termales y las propiedades benéficas de dichas aguas, como los motivos fundamentales por los que establecer circuitos de afluencia turística creadas para tal fin. La consideración actual que conocemos de ciudad balneario se remonta al siglo XVII cuando ciudades como Bath en Inglaterra, o Spa, en Bélgica eran entonces verdaderos centros neurálgicos aristocráticos de carácter lúdico donde las aguas termales eran el objeto de atención máxima. A lo

1. Con nuestra aportación al estudio de las revistas mencionadas (en una atención cuidada y específica al papel de la arquitectura del turismo) presentamos los resultados de la investigación realizada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla en el transcurso de los años 2005-2010 gracias a la financiación del Programa Nacional de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación cuya materialización se corresponde con la redacción de la Tesis Doctoral *Málaga 1930-1980: Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la Modernidad*, defendida en la ETSA de Sevilla en diciembre de 2010.

largo del S. XVIII las estaciones termales se extendieron por toda Europa, y a finales del mismo sería cuando comenzaron a proliferar las estaciones balnearias y los baños de mar como terapia y primer turismo de ocio (según el concepto actual).

La playa entendida como espacio de atracción turística por tanto, encontraba sus orígenes en las costas británicas² en el siglo XVIII cuando se reparó en los efectos curativos de las aguas marinas, comenzando así una primera etapa histórica del litoral que se alargaría hasta el final de la Primera Guerra Mundial y que tuvo como principales escenarios las playas del norte (fachada atlántica europea y estadounidense, Canal de la Mancha, Mar del Norte y Mar Báltico).

De las estaciones balnearias a los actuales *seaside resorts* encontramos que pocos elementos han cambiado en cuanto al propio concepto se refiere. A lo largo del S. XIX se ampliarían las ciudades marítimas con posibilidad de baño y complementos lúdicos, desde la propia costa británica (Brighton, Folkestone, Bournemouth, Margate...) o en Holanda con Scheveningen o Zandvoort. Las costas belga y francesa (Dunkerque, Biarritz, Boulogne, Ostende...), la costa danesa (Abenra) o la germano polaco (Sopot, Kolobrzeg...), la zona franco italiana (Niza, San Remo, Cannes...) o la del Adriático (Trieste, Splitz...) Todas estas ciudades ofrecían una importante clasificación de atractivos: junto al mar estaría el paseo marítimo, entendido como urbanización de la franja costera, y junto al mismo, el casino, las salas de baile, los cafés y restaurantes, centros urbanos que cada vez se harán más populares y asequibles a una clase menos adinerada.

Con el paso del tiempo, este avance de baños termales de interior fue desarrollándose en paralelo al convencimiento impulsado por los primeros y novedosos estudios que ponían de relieve las importantes propiedades terapéuticas del baño de agua de mar. Este hecho unido al desarrollo urbanístico y de ocio que los litorales empezaron a experimentar, provocaría un lento pero imparable declinar del balneario termal interior en detrimento de los centros de ocio o balnearios propiamente dichos que colonizaban los litorales. Así, el litoral como escenario turístico y espacio de recreo comenzaba con una función terapéutica a pesar de que paulatinamente fue abandonándola para convertirse y consolidarse en una cuestión más de carácter ociosa y de sociabilidad, burguesa en sus inicios y cómo de forma paulatina, de masas.

De esta manera, el nacimiento u origen representativo del turismo más social en España lo podríamos fechar en julio de 1847, cuando se publicó en *La Gaceta de Madrid* el primer anuncio de los Baños de Ola en Santander. No obstante, encontramos noticias de baños de mar en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) ya en 1821, a pesar de que el baño “como actividad formalizada para las clases altas” llegaría a las playas de San Sebastián en 1830. En estas fechas, sería el infante Francisco de Paula, hermano de Fernando VII, el primero que pasaría el verano en dicha playa, para repetir en años posteriores. Poco más tarde, en 1845 sería la Reina Isabel II la que acudía por vez primera a tomar baños al mar Cantábrico.

Avanzando un poco más en el tiempo, debemos señalar cómo este nuevo fenómeno turístico, entendido como concepto moderno de veraneo o turismo

2. CORBIN, Alain, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750 - 1840)*, Mondadori, Barcelona, 1993.

de sol y playa, llegó a España con cierto retraso pero con las mismas características y complejidades que presentaba en el resto de las naciones occidentales. En esta primera etapa histórica, el turismo internacional se caracterizó por ser una joven industria dependiente únicamente del impulso y las actuaciones de carácter privado así como del alcance internacional de sus proyectos y espacios. El primer turismo español se caracterizó por su notable dependencia con respecto a otras naciones más desarrolladas o prósperas como pudiera ser por ejemplo el desarrollo turístico de la Francia que basaba su turismo inicial en los sindicatos de iniciativa turística, sociedades deportivas de velocipedistas y automovilistas-Clubs de montañas y excursionistas³.

Algo más tarde, en lo que podríamos señalar como una segunda fase del turismo de primeros de siglo XX, España dedicará especial atención y esfuerzo al carácter propagandístico del asunto, en un intento de captar el interés y la atención de las divisas extranjeras. De esta manera, la primera red hotelera de lujo en España se construyó siguiendo las modas imperantes de capitales europeas (modelo Ritz o Palace), así como la implantación en España de los gigantes turísticos de la época como la agencia *Cook y Wagon Lits* o la *Compañía Internacional de Coches Cama*, el interés de las prestigiosas editoriales de guías como Baedeker o la aparición de las primeras líneas aéreas.

El turista aparecía como un nuevo tipo social que llegaba a España en el último cuarto de siglo XIX consolidando su presencia poco a poco, ya fuera como bañista o excursionista. El turista empezó a consumir espacios y a requerir servicios, balnearios, nuevos hoteles, trenes con coches-cama, espacios dedicados a la difusión de la cultura. El turismo, ya desde sus orígenes, presentaba también una serie de exigencias, demandas y necesidades materiales que fueron aprovechadas por la industria del ocio, al mismo tiempo que las guías de la época se convertían en el espacio idóneo para recrear el mundo de la publicidad y de consumo. Siguiendo este mismo camino de evolución y definición moderna del turismo como fenómeno se encontraba en marcha la revolución que protagonizarían los medios de transporte y mejoras de infraestructuras. Poco a poco se configurarían estos nuevos espacios turísticos que permanecieron en sus orígenes ligados al ferrocarril⁴. Junto a estos cambios, se fueron modificando los hábitos y los balnearios empezaron a ser sustituidos por los baños de aguas marítimas. Las playas más aristocráticas de España intentaban retrasar dicho fenómeno previo pago de las instalaciones balnearias, tratando de ralentizar el proceso de masificación que poco después se apoderaría de las costas españolas.

Con el final de la Primera Guerra Mundial comenzaría un tímido pero imparable culto al sol. Los años 30 dieron paso a los primeros diseños de modelos integrales de ciudades de ocio junto al mar, como fuera en el Adriático italiano. En nuestro país, los ejemplos más destacados serían proyecto no construido de la *Ciudad de Prieto* (1933) y la *Ciutat de Repòs i de Vacances* de Barcelona (1929-1935)⁵. El Proyecto de *Ciutat de Repòs i Vacances* sin embargo, fue publicado en la revista *AC* número 7 en 1932 y en el número 13 en 1934. Expuesto en Barcelona y en Madrid (1933), asumido por el IV Congreso del *CIRPAC* (1933) y difundido internacionalmente. Proyectado en una franja costera de 8 kilómetros (Baix Llobregat-Castelldefels), fue sin duda la creación más grandiosa e importante del Grupo Este del *GATEPAC*⁶ aunque nunca viera posible su realización.

3. Las fases por las que se sucede el desarrollo del turismo español desde sus inicios aparece detalladamente estudiadas por la profesora VELASCO en su libro *La política turística. Gobierno y Administración Turística en España (1952-2004)*, Cañada Blanch, Valencia, 2004, p. 130.

4. La conexión ferroviaria entre Madrid y Santander o San Sebastián desde la década de 1860 hicieron que la playa del Sardiner o la de La Concha se convirtieran en espacios de ocio y baño para la burguesía de la Restauración. En Asturias sin embargo, encontramos el otro caso, cuyo enlace ferroviario con Madrid se produjo mucho más tarde, con lo cual el despegue de los centros balnearios en esta zona litoral se retrasó con respecto al generalizado proceso que sufrían el resto de ciudades costeras. En el caso de Málaga la línea del ferrocarril suburbano Málaga-Ventas de Zafarraya uniría los municipios de la costa oriental de Málaga hasta su entrada en Granada. Para más información consultar los artículos publicados en *Isla de Arriarán* escritos por la autora del presente artículo.

5. Citemos la reciente exposición que en el año 2009 tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid, dedicada a la revista *AC* y sus relaciones con otras revistas y publicaciones de la época en un compromiso común y una labor de difusión e investigación artística y cultural. En esta exposición, podemos señalar además, que destacó como hilo argumental, la importancia de la ciudad turística, del baño en su concepción moderna junto a una serie de proyectos en torno a la ciudad proyectada.

6. El año 1927 ha sido considerado por muchos autores como la fecha de comienzo para la renovación de la arquitectura. Fue el año de la construcción de la *Gasolinera de Porto Pi* de Casto Fernández Shaw, el *Rincón de Goya* de Fernando García Mercadal y la *Casa del Marqués de Villora* de Rafael Bergamín, pero el cambio en la arquitectura española y el comienzo del movimiento progresista vendrían de la mano de un grupo de arquitectos egresados de la Escuela de Madrid entre 1918 y 1923 denominada por Carlos Flores como "Generación de 1925", donde destacaron figuras de la talla de Carlos Arrichés Moltó, Agustín Aguirre, Rafael Bergamín Gutiérrez, Luis Blanco Soler, Martín Domínguez, Casto Fernández Shaw, Fernando García Mercadal, Luis Lacasa Navarro, Manuel Sánchez Arcas y Miguel de los Santos Nicolás. Citi. en FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1988.



La *Ciutat de Repòs i Vacances* fue concebida como una zona ordenada de descanso y “vacaciones para las masas” en general y para las procedentes de Barcelona en particular. El proyecto *Ciutat de Repòs* integraba y materializaba las ideas del grupo acerca del sentido que debía tener el nuevo urbanismo y la arquitectura en la sociedad de entonces, una sociedad por otro lado en la que muy pocos podían permitirse un descanso en unas instalaciones dignas⁷.

Desde 1929 se sucedieron distintas propuestas urbanas que contemplaban las nuevas necesidades de regulación del “ocio de las masas”: Secundino Zuazo y Herman Jansen propusieron en el proyecto presentado al concurso de 1930 para la *Ordenación y Extensión de Madrid*⁸, una ciudad deportiva al este del Parque del Retiro; Luis Lacasa diseñó los campos de deportes de la Ciudad Universitaria y en 1931 Manuel Muñoz Monasterio propuso organizar en el Monte del Pardo un conjunto de ocio donde, al construir una pequeña presa en el Manzanares, creaba la que se denominó *playa de Madrid*.

En ese mismo año el Ayuntamiento anunció su intención de construir en la Casa de Campo una gran zona de ocio con campos de deportes, piscinas, parque natural y de aclimatación. En 1932, Muñoz Monasterio presentaba un proyecto para habilitar el estanque del Retiro como lugar de baños populares, y los arquitectos Ularqui y Czekelius daban a conocer su propuesta de estadio municipal donde incluirían piscinas, pistas de tenis, conjunto de baños públicos, etc.

Algo más alejados del litoral pero en esta misma línea de trabajo de recuperación del culto al baño y disfrute de la naturaleza encontramos proyectos como *La playa del Jarama*⁹. En 1933, García Mercadal en colaboración con Subirana como representante del GATCPAC, promovería el *Proyecto de la Ciudad Verde del Jarama* para Madrid (San Fernando-Ribas de Jarama-La Poveda) inspirado en los mismos principios que la *Ciutat de Repòs*.

El contexto y papel que jugó la arquitectura en estos momentos marcaría un campo de trabajo mucho más enriquecedor de lo que hasta el momento podíamos imaginar. Nos encontramos en un contexto donde las apuestas por la arquitectura racionalista jugaron un pulso con la arquitectura tradicional ecléctica del historicismo y regionalismo propios de un momento en el que la mayoría de la promoción era de carácter oficial y donde el ideario se focalizaba

7. DONATO, Emilio, “El GATEPAC entre el olvido y la desmitificación”, *Ciudad y Territorio*, 1971, pp. 45-46; SAMBRICIO RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, “La Ciutat de Repòs, variaciones sobre un tema. Los años de la vanguardia”, *A&U*, n. 11, 1987, pp. 16-19.

8. Para conocer más acerca de los distintos proyectos que se sucedieron en España a partir de los años veinte en relación a la ciudad del ocio y del descanso, y que referenciamos como ejemplos singulares en este breve apartado introductorio, consultar la siguiente bibliografía: La propuesta de Muñoz Monasterio para transformar el estanque del Retiro en piscina popular se publicó en *ABC*, 9 de febrero de 1932; Sobre el proyecto de campo de deportes y ocio en la Casa de Campo, ver *El Debate*, 17 de junio de 1932, p. 2; *El Socialista*, 7 de mayo de 1931, 3 de junio de 1931, p. 3. Sobre la autoría de Álvarez Naya en *Ingeniería y Construcción*, febrero de 1934, p. 72, y *Tiempos Nuevos*, 10 de mayo de 1934; Ularqui y Czequelius publicaron en 1932 un folleto sobre la posible construcción de un estadio municipal de Madrid. *El Debate*, 15 y 25 de mayo de 1932.

9. SAMBRICIO RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, “Las Playas del Jarama, proyecto de GATEPAC. Grupo Centro”, *Actas del IV Congreso del DoCoMoMo Ibérico, Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965*, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2004.

hacia una arquitectura de valor propagandístico. Fue una generación en muchas ocasiones independientes del resto de los centros de la cultura arquitectónica española y “su brazo armado” fue sin lugar a dudas la revista *Arquitectura* dirigida por García Mercadal desde el año 27 y en cuyas publicaciones se puede observar claramente la pugna que en dicho grupo se llevó a cabo entre tradición y modernidad.

La revista *Arquitectura*, editada por el Colegio de Arquitectos de Madrid, se convirtió en uno de los canales más concretos dedicados a difundir “esta nueva arquitectura”. Del estudio pormenorizado de cada número publicado hasta la década de los años ochenta, evidenciamos una peculiar atención y consideración a las nuevas formas modernas de esta arquitectura, en especial la turística, algo denostada por el tiempo y hoy día rescatada por el mundo de la investigación, y en cierto modo, protección patrimonial.

De esta manera, la modernidad fue alcanzándose gracias a un proceso de desarrollo no sólo económico sino también social, político, cultural y artístico que se reflejó en una serie de actuaciones concretas en respuesta a un nuevo marco histórico. Una época en la que las necesidades debían ser atendidas y solucionados los problemas. El desarrollo económico se convirtió en una cuestión de primer orden y el turismo la empresa capaz de salvar la situación.

Desde los principales mecanismos de control del país se aportaron todos los esfuerzos posibles para que esta nueva situación diera un giro diferente a España. El turismo se convirtió de esta manera en el mejor aliado del país y los centros de acogida de tan esperado desarrollo, en centros de máxima expectación. De la historia de los mismos, de sus idas y venidas en el período comprendido entre 1930 y 1980 podríamos establecer algunas semejanzas, todas ellas ligadas a un único elemento: el turismo como fuente innegable de riqueza y desarrollo.

Tras el estudio de los números publicados en la revista *Arquitectura*, en especial de aquellos dedicados a piezas turísticas y al fenómeno turístico con implicaciones arquitectónicas, hemos detectado que a finales de la década de los años 20, la revista dedicó mayores esfuerzos a posicionar un contexto arquitectónico internacional y nacional al publicar las obras de arquitectos como Theo van Doesburg, o los trabajos de Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez, Casto Fernández Shaw, Fernando García Mercadal o Luis Gutiérrez Soto, entre otros. Ejercicios que prestaban una mayor atención a las piezas claves de aquellos centros que fueron en su mayoría zonas litorales, bien con un pasado balneario o bien de reciente creación para satisfacción del objetivo mayor. En algunos casos, pueblos litorales de tradición pesquera que ante los nuevos desarrollos urbanísticos sucumbieron en el empuje constructivo de nuevas áreas de expansión.

Lo cierto es que en toda esta historia una nueva arquitectura se estaba formando. Una arquitectura a modo de respuesta, tanto de las necesidades propias del momento como de las corrientes más internacionales de la época. Sus formas dejaban patente una situación, un capítulo distinto de la historia, una aventura quizás donde la arquitectura se convirtió en la manifestación más interesantes de la cultura de estos años y el turismo en manos del urbanismo y de la arquitectura en una gran capacidad de generar riqueza.

SÁNCHEZ LAMPREAVE, Ricardo, "Elviria. Ciudad nueva del jardín al paisaje", *Arquitectura*, n. 58, 1963, p. 28.

Memoria descriptiva Concurso Internacional Ideas Zona Residencial Elviria. Promotor: Salvador Guerrero.



Con respecto a los trabajos dedicados exclusivamente a la arquitectura turística, durante los primeros años de vigencia de la revista, se centrarán casi en exclusiva en la recopilación, enumeración y análisis de piezas singulares preferentemente de carácter turístico, destacando el estudio en detalle del trabajo de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, con el *Real Club Náutico de San Sebastián*. También se dedicará un especial al concurso de la "Red de Albergues de carretera", convocado por el Patronato Nacional de Turismo y cuyos ganadores, Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez materializarían el modelo que pasaría a formar parte de esta primera arquitectura del turismo.

10. Consideramos interesante sintetizar en un breve esquema aquellas figuras creadas para la dedicación en materia de turismo que a lo largo de su historia se fueron sucediendo: Comisión Nacional (1905-1911); Comisaría Regia (1911-1928); Patronato Nacional de Turismo (1928-1936); Dirección General de Turismo: Ministerio de Información y Turismo con una fase de inicio (1951-1962), otra de desarrollo (entre 1962-1973) y una fase de integración en las competencias autonómicas a partir de 1978 (1973-1992). Durante la guerra, también se desdoblaron las instituciones turísticas, de manera que mientras que en la España republicana seguía siendo efectivo el Patronato Nacional, en la España bajo los nacionales surgió otra administración paralela, el Servicio Nacional de Turismo, creado en enero de 1938 y transformado en Dirección General de Turismo en agosto de 1939. El gobierno del General Franco nombró como jefe del Servicio al periodista Luis Bolin. Desde su creación, el Servicio Nacional de Turismo había tenido su sede en la ciudad de Málaga, pasando en 1939 de nuevo a Madrid. En este periodo y como consecuencia de la parálisis del flujo turístico, también se llevaron a cabo promociones de propaganda a favor del bando nacional como instrumento de denuncia.

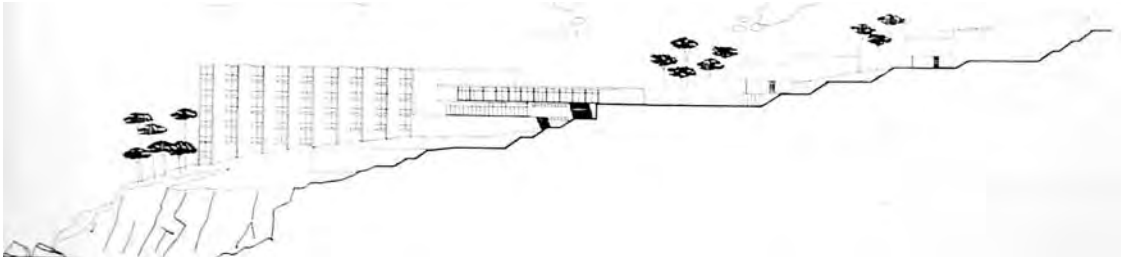
11. El legado más importante que rescatamos de este periodo lo constituye el germen de los Paradores Estatales. En estos años se fraguó un nuevo concepto de hostelería pensado para satisfacer el creciente turismo automovilista de clase media que llevaría a conocer las comarcas no tan populares y a descubrir las bellezas de nuestro país. El primer Parador se construyó en 1928 en la Sierra de Gredos. Con ello, el *Patronato Nacional de Turismo* afrontó como problema fundamental para el turismo la construcción de los primeros establecimientos hoteleros propiedad del Estado. Se trataba de paradores, hosterías y 12 albergues de carretera, al tiempo que se fomentaba el crédito en auxilio de la industria hotelera privada. Numerosos fueron los ejemplos construidos que evidencian una doble pero imperceptible manera de entender la arquitectura, pues como señala DIÉGUEZ PATAO, Sofía en *La generación del 25: primera arquitectura moderna en Madrid*, Cátedra, 1977, p. 256.

12. Corresponden a este periodo los proyectos *Club de Golf de Sotogrande* en Cádiz, de Luis Gutiérrez Soto, proyecto de *Club Náutico* en Madrid de José Antonio Corrales, *Club Náutico* en la Gomera de M. Bayón o el *Club Náutico Dos Mares* en la Manga, de Antonio Bonet Castellana.

A partir de 1941, la revista cambiaría su nombre por el de *Revista Nacional de Arquitectura*, pasando también a depender de la Dirección General de Arquitectura con Pedro Muguruza al frente. Será entonces, de manera precoz y en el primer número de la revista, cuando Luis Antonio Bolín dará muestras de la preocupación y al mismo tiempo interés, que desde el propio gobierno representaba el turismo como actividad y sector económico en potencia. El artículo "Arquitectura y Turismo", representará algunas décadas más tarde el arranque de una verdadera puesta en escena por parte del gobierno, en aras de una industria, esta la del turismo, capaz de renovar la imagen del país¹⁰. Años más tarde, en 1948, la revista dedicaría un número específico a los *Paradores Nacionales y Albergues de Carretera*¹¹.

Avanzada ya la década de los años 50, la Arquitectura del Turismo se contagiaria también de esta modernidad ofreciendo a los turistas una imagen renovada de lo que acontecía en España.

A partir de la década de los 60 y hasta mediados de los 70, se alcanzaría la máxima intensidad de publicaciones "turísticas" de la revista, contabilizándose hasta un número de doce ejemplares dedicados a dicho sector. Entre tanto, la Costa del Sol se convertiría en la protagonista y los proyectos arquitectónicos en proceso o ejecutados en ella, en los responsables de las miradas internacionales, como así lo hicieran el *Hotel Pez Espada* de Manuel Muñoz Monasterio y Juan Jáuregui Briales, la presencia de un número monográfico dedicado al concurso internacional para la urbanización Elviria con la *Ciudad Sindical de Marbella*, proyectada por Manuel Aymerich Amadiós y Ángel Cadarso Pueyo o el *Palacio de Congresos y Exposiciones* en Torremolinos, de Rafael de la Hoz Castany. Junto a ello, proyectos como la *Ciudad Blanca* en Alcadia o el *Hotel en Mallorca*, de Francisco Javier Sáenz de Oiza, los trabajos de César Manrique y Fernando Higueras en Lanzarote o los proyectos catalanes de José Antonio Coderch y Antoni Bonet i Castellana se sumarían a la publicación de proyectos destinados al sector turístico como campos y clubs de golf, clubs náuticos, o residencias sanitarias¹².



Proyecto de Torre Valentina, *Cuadernos de Arquitectura*, n. 37, 1958.

A mediados de los años 70, el interés por la arquitectura turística decaerá sensiblemente, y su difusión pasará a formar parte de la redacción de artículos muy esporádicos y de proyectos estudiados de manera aislada, en suma relacionados con temas multidisciplinarios cuyos estudios se relacionan con otros aquellos vinculados a la sociología, la geografía, el arte, la filosofía o la propia economía. Junto a ello, en la década de los años 80, aparecerían otras revistas especializadas en arquitectura que vendría a sumarse al esfuerzo por difundir los nuevos modelos de esta arquitectura entendida como respuesta. Hablamos de *Hogar y Arquitectura*, *Nueva Forma*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, *Arquitectura bis* o *Construcción, Arquitectura y Urbanismo*.

La primera aparición de artículos dedicados a tipologías arquitectónicas relacionadas con funciones eminentemente turísticas publicadas en la revista *Cuadernos de Arquitectura* tendrían una prematura aparición en 1949 en el número 10, en atención al *Establecimiento para restaurante y baño de Mar* en Premiá de Mar. En el número 11, se publicarían las residencias de verano en Sitges de José Antonio Coderch de Sentmenat, y progresivamente el mayor número de artículos relacionados con la arquitectura del turismo en la década de los años 60 y 70, con especial vinculación a los proyectos arquitectónicos referenciados al paisaje y el litoral, la ocupación y desarrollo del territorio y el ocio y el turismo. Los primeros chalets en Sitges de Coderch o Lorenzo García Borbón (número 13), o los de José María Sostres Maluquer (número 21) abrían paso al estudio de urbanizaciones como *Torre Valentina* en la Costa Brava, de Coderch (número 37), al *Camping La ballena Alegre* (número 43), la urbanización *Ciudad Blanca* en Alcedia por Oiza (número 58) o los dos especiales íntegros dedicados al turismo del año 1966 titulados *El turismo en la costa*. (números 64-65)

En marzo de 1970, la revista *Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, publicación del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares, editaría un especial dedicado íntegramente al turismo. En él se recogerían aspectos no meramente arquitectónicos como las referencias al sector industrial, la sociología del fenómeno o las implicaciones urbanísticas rápidamente detectadas como consecuencias.

En el año 1992 la revista *Quaderns*, también se haría eco de dicho ejercicio y publicaría dos números especiales en atención a la arquitectura del turismo y al estudio de las ya entonces denominadas “piezas mínimas del turismo”, con los números 193 y 195. Los chiringuitos en la Costa Brava, los campings Ballena Alegre proyectado por Francesc Mitjans en 1958 o El Toro Bravo son algunas de los ejemplos analizados entre sus páginas.

Detalle de la urbanización del Mar Menor.
Oro verde/Green Gold, n. 81, 1971.



Al mismo tiempo que lo anterior, revistas nacionales dedicadas exclusivamente al fenómeno turístico como *Piel de España* (revista técnica de turismo), *Tecno* (revista española de turismo), *Arte y Turismo* y *Oro Verde/Green Gold* se complementaron en sus publicaciones con las revistas *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*, ofreciendo miradas muy complementarias, y cómplices, para la difusión de la arquitectura moderna en los especiales dedicados a proyectos arquitectónicos turísticos nacionales.

Tras el estudio y sistematización de la editada revista *Oro Verde/Green Gold*, detectamos cómo a lo largo del tiempo que duró su publicación, y más concretamente en los años centrales del desarrollismo turístico español, fue una constante entre sus artículos establecer una estrecha relación de estudio entre el fenómeno turístico como sector económico y la renovación que ello suponía a una escala arquitectónica.

Tal es el caso, que en el número 50 aparecería un especial de la Costa Canaria que establecía desde múltiples puntos de vista, un recorrido histórico de la misma, la definición de su proyecto internacional y la formación moderna del turismo en sus costas. Especial atención se prestaba al cuidado de la arquitectura moderna allí presente, la cual se consideraba un reflejo de una nueva época y una nueva manera de hacer turismo.

El estudio de la costa de Maspalomas comienza también con una descripción del archipiélago canario, una breve historia, clima paisaje, comunicaciones, vida comercial, población, para analizar más detenidamente aquellas piezas construidas destinadas a satisfacer la demanda internacional deseada. Se describe el concurso Internacional de Ideas, el Plan Maspalomas y la idea predominante del concurso ganador. Sus playas y oasis cerraban el mencionado artículo. La publicidad a partir de la imagen y secuencia de modernos hoteles, recogen ejemplos de lujo y dispersión. Las formas elegidas se vinculan a la arquitectura más internacional, un poco alejada de la arquitectura tradicional de las islas, pero rápidamente asumida. Destacará también el especial dedicado a la urbanización de la Manga del Mar Menor en el número 81.

En el número 99, encontramos un especial dedicado a la ciudad de Marbella, descrita con todo detalle como la ciudad del lujo residencial. Una ciudad excepcional, esto es “La Marbella Moderna”, cuyas arquitecturas y lujos

deportivos como puertos y otros tipos de atracciones urbanísticas ofrecían la entonces llamada promoción cultural del nuevo siglo.

Sin embargo, con el paso del tiempo y en paralelo a la evolución de las revistas anteriormente mencionadas, *Oro verde* perdería su frescura hasta ahora presente. En la década de los 80 la promoción y publicidad turística dejaba de cobrar la misma importancia, decantándose por artículos de opinión que bajo un tilde más político llenaban las páginas de las revistas posteriores. El color desaparecería en casi la mayor parte de las publicaciones y los apartamentos y promociones inmobiliarias de las costas darían paso a los más que conocidos artículos de opinión.

La revista *Piel de España*, dedicaría en 1958 con el número 28, especial atención al estudio de los problemas que presentaba ya entonces la Costa Brava y su Plan General de Carreteras. El estudio del *Hotel Atlántico* de Cádiz recibiría una cuidadosa descripción en aras de su promoción y conocimiento internacional. La publicidad y el turismo, así como las posibles relaciones establecidas entre la estética del paisaje y el turismo en la definición moderna del fenómeno, se presentan a una edad temprana entre las páginas de esta revista al marcar en el número 73 de 1963, una llamada de atención sobre el diseño de la publicidad en las carreteras nacionales señalando la importancia que debía conferirse al cuidado de la imagen de la costa.

“La Ordenación de Isla Canela”, “El proyecto turístico Nacional de la Ley de Zonas” o el “Estudio del sector turístico en el Plan de Desarrollo económico de España” serían los artículos más interesantes en favor de una relación arquitectónica por destacar en estos años.

Sin embargo, será la revista *Tecno*, la que presente a lo largo de su edición un mayor número de artículos dedicados al estudio y análisis de proyectos arquitectónicos de carácter internacional y nacional. El primer ejemplo lo encontraríamos en 1968 con la publicación del número 38 con el “El Brussels Hilton como un paralelepípedo Hotelero” o el artículo “Prototipo de casa para alojamiento de jóvenes” en relación al proyecto presentado por la Federación francesa de casas para la juventud (F.F.M.J.C) y el Sindicato de creadores de arquitectura interior y modelos (CAIM), dentro del marco del *Salón de la Vida Colectiva*.

El número 41 recogería uno de los artículos más interesantes dedicados al proyecto de arquitecturas turísticas con la exposición de *La casa colgando de un hilo*. Un concepto revolucionario y muy poco difundido para la ciudad de vacaciones, por el que las casas eran entendidas como “células habitacionales para casas de vacaciones”, proyectadas con visiones móviles que se abrirían como flores, y permitirían su traslado según la estacionalidad de la temporada estival.

En 1968 se presentaba con el número 42 un artículo dedicado exclusivamente al diseño y proyecto del El hotel como tipología. “De la idea a los resultados” presentaba un análisis como respuesta a los problemas de viabilidad, construcción, equipo y explotación de las industrias hoteleras en una atención a la construcción del hotel de mañana. Una nueva fórmula que trastornaría todas las normas y técnicas. Un estudio que se compartiría en el número 44 al estudiar de nuevo al hotel como pieza singular de la nueva arquitectura.

Detalle Proyecto urbanización y hotel "Playboy" en la Costa del Sol, *Tecno*, n. 51, 1969.



La ordenación turística de las ciudades de vacaciones del número 49 o la clasificación de hoteles en la legislación española y su aplicación a las costas se sumaría en la continuidad de la publicación de la presente revista, a proyectos más concretos y novedosos en cuanto a la disciplina arquitectónica se refiere y al tratamiento percibido, al exhibir de manera novedosa el análisis de proyectos tanto urbanos como arquitectónicos que en otras vías o editoriales nunca vieron la luz, como el estudio del acondicionamiento del litoral "Languedoc-Roussillon" (número 50), el análisis del Hotel Marbella Hilton de Marbella y el proyecto de urbanización y hotel de "Playboy" en la Costa del Sol (número 51).

LA ARQUITECTURA POPULAR EN LA REVISTA *RECONSTRUCCIÓN*

Teodoro Sánchez-Migallón Jiménez

LA ARQUITECTURA POPULAR EN ESPAÑA 1920-1940

Las publicaciones sobre la arquitectura popular española durante el siglo XX se han concentrado en varios periodos, coincidentes con la apertura del debate entre tradición y modernidad, estilo nacional y regionalismos, regionalismo historicista o funcional.

Desde la década de los veinte ya se analiza la arquitectura popular en estudios parciales y algunos generales, como el gran compendio de *Arquitectura Civil* de Lampérez de 1922, el artículo de Fernández Balbuena sobre un pueblo leonés, en *Arquitectura* 1922, la memoria del concurso Charro-hidalgo del Ateneo de Madrid de Torres Balbás de 1923, con un estudio transversal sobre la casa en las distintas regiones españolas, además del discurso de Anasagasti en 1929, y los dibujos de Rucabado con su estilo regionalista montañés.

La década de los treinta supone un momento de madurez en la reflexión que sobre la arquitectura popular tienen los arquitectos modernos, como serían Mercadal o Sert, sobre todo el trabajo 'La casa popular en España' de García Mercadal en 1930, destacando que el 'plan interno' de la casa es resultado de las necesidades dictadas por la experiencia diaria. Este interés por lo popular, junto con las ideas racionalistas, son la base para la creación de una nueva arquitectura, en la primera mitad de los treinta¹.

En esta secuencia de estudios e interés por lo vernáculo, se recoge en estos años treinta la influencia de los ingenieros agrónomos y sus trabajos sobre la vivienda rural. La tradición agrarista española, el regionalismo se enlaza con el momento político republicano, con un agrio debate sobre el agro español, que culminó lamentablemente de forma bélica.

Mercadal ya conoce los presupuestos de los geógrafos (A. Demangeon), definiendo la vivienda como "un hecho de economía agrícola", obra colectiva que refleja el sano racionalismo diferencial de las regiones naturales².

El regionalismo funcionalista relaciona la respuesta arquitectónica con los condicionantes del medio, si a esto se suma la aportación de los agrónomos en cuanto que la forma y tipo de las casas depende de la forma de propiedad y cultivo de sus habitantes, convergen estas cuestiones para que la cultura arquitectónica entienda de otro modo "lo popular".

1. UREÑA, G., *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía*, Istmo. Madrid, 1979, p. 24.

2. GARCÍA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930, Reeditado G. Gill, 1981, p. 8.



Fig. 1. Portada del número 6 de la revista *Reconstrucción*.

La vivienda mínima rural se investiga por la agronomía, en concreto, el ingeniero José María de Soroa muestra el gran interés por “higienizar” el ambiente campesino, construyendo un “hogar limpio, pulcro y saludable”³. También nos remite este autor a la continuidad de este interés durante las primeras décadas del siglo, con la Ley de Colonización y Repoblación de González Besada de 1907, los Planes de Regadíos de las Confederaciones Hidrográficas, las Instrucciones técnico-sanitarias de 1923, con el fin de mejorar las construcciones agrícolas, tanto granjas como viviendas.

Según Urrutia las corrientes que ordenan la arquitectura del primer franquismo, serían la tendencia academicista, la tendencia de propagación pan-hispánica (estilo imperial), la rural-popular y la regional⁴. El estilo Regiones Devastadas⁵ se encuentra entre lo histórico o imperial y lo castizo o popular. Una de las recomendaciones de la Falange sobre las viviendas, era el respeto por las características regionales, tanto en materiales como en las soluciones tradicionales. Esto provocaba un conflicto entre el progreso que hay que alcanzar y las tradiciones que hay que mantener.

Los arquitectos Adolfo Blanco y José Fonseca estudiaron a fondo la nueva vivienda rural, este último redactó en 1939 el primer concurso de viviendas rurales desde el INV, del que era máximo responsable técnico, defendiendo que el diseño de la nueva vivienda rural respondería al estudio de la célula, inspirado en su función y programa, pero además relacionado con las tradiciones locales.

Cárdenas, arquitecto jefe y subdirector de Regiones, fue compañero de promoción y colaborador de Fonseca en el concurso de poblados de 1933 y en el propio Seminario de Urbanología de la Escuela de Madrid. El interés por la vivienda rural en los años treinta fue prolongado en la década siguiente dentro de Regiones, ya que muchos arquitectos encargados de las viviendas rurales proceden de la joven generación que pasó por el seminario de Fonseca en la Escuela de Madrid⁶.

El magisterio de Balbás, Mercadal, Anasagasti y Florez, durante los años treinta, cimentó el interés por lo popular en los cuarenta, apoyado en la falta de una identidad arquitectónica nacional distinta al neo-herreriano imperial, la carencia de influencias externas la revalorización del ruralismo y la economía de medios técnicos y materiales de la posguerra.

LA REVISTA RECONSTRUCCIÓN

La revista *Reconstrucción* (Fig. 1) comienza su publicación en abril de 1940, un año después de crearse la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR), dependiente del Ministerio de Gobernación (en 1938 se creó el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones dependiente del Ministerio del Interior, con Joaquín Benjumea Burín al frente⁷, en 1939 comienzan su andadura el Instituto Nacional de Vivienda y el Instituto Nacional de Colonización).

Se publicarán 120 números, con periodicidad casi mensual, finalizando su existencia en 1953, (en 1940 siete números, en 1941, 1943, 1944, 1945, 1946 y 1947, saldrán a la luz diez números anuales, en 1942 once, en 1948, 1949 y

3. SOROJA, José María, “El progreso de la arquitectura agrícola y la reconstrucción nacional”, *Reconstrucción*, 1940, n. 5, p. 32.

4. URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española contemporánea*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 354-355.

5. MORENO TORRES, José, *Reconstrucción*, 1946, n. 61, p. 87.

6. MONCLÚS, Francisco Javier y OYON, José Luis. “Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de regiones devastadas”, *Arquitectura en regiones devastadas*, AA.VV., MOPU, Madrid, 1987, p. 110.

7. “Organismos del nuevo Estado. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones”, *Reconstrucción*, 1940. n. 1.

1950 nueve, en 1952 tres y en 1951 y 1953 seis números). Su principal cometido fue el propagandístico, configurándose como un muestrario de imágenes de la destrucción y reconstrucción edificatoria de determinadas poblaciones, las más afectadas por la contienda bélica.

Dentro de estas reconstrucciones de poblaciones completas (102 pueblos adoptados), destacan los monumentos, casas cuartel, espacios urbanos como la plaza mayor, conjuntos residenciales, edificios religiosos (iglesias, conventos, ermitas), edificios del Estado, centros de enseñanza, lavaderos, mercados, mataderos, redes de abastecimiento y alcantarillado, desescombros y derribos.

En 1942 la plantilla de la DGRDR en su parte técnica, la componían 38 arquitectos, 17 ingenieros y 162 aparejadores.

La revista cuenta con algunas secciones fijas, como el "Noticario", con las novedades en la reconstrucción urbanística, el Boletín Legislativo y Detalles constructivos. Cada número contenía unas 30 páginas aproximadamente en formato folio.

Su objetivo era pregonar los daños sufridos por la guerra en las poblaciones españolas, y divulgar el proceso de reconstrucción desde la imagen, fotografía, dibujos en perspectiva, plantas, alzados, secciones y detalles de los monumentos y conjuntos.

La intencionalidad de las grandes imágenes, como vistas generales, tomas oblicuas y ausencia de la figura humana que fuese referencia de escala, pues se quería acentuar la altura de los edificios. Es interesante el manejo de las fotografías, encuadres, vistas generales y aéreas, que se realiza en las intervenciones, además de la amplia documentación de planos.

Los autores de las fotografías no se identifican, aunque aparecen nombres como el marqués de Santa María del Villar, Foto Regiones y Ediciones Españolas, el resto las proporcionarían los propios arquitectos⁸.

La imagen de la reconstrucción se centraría en los edificios más representativos de los pueblos, en torno a los conceptos de patria y religión, la iglesia, el ayuntamiento, la casa cuartel y la casa de Falange o del Partido, a la que sumamos los equipamientos públicos, escuela, mercado de abastos, casa de Correos, dispensario médico, lavadero y fuentes públicas, además de los grupos de viviendas.

Gran parte de la información mostrada por la revista se centraría en el seguimiento de las obras en los pueblos adaptados y en los grandes hitos de la reconstrucción nacional, Belchite, Brunete, Guernica, Toledo, Teruel, Oviedo, Madrid, Eibar, Bilbao y Almería.

Los pueblos de Lopera y Porcuna en Jaén, Pitres y Orgiva en Granada, son imagen del estudio previo de la arquitectura popular andaluza, y su traslación bajo un prisma más racionalista, a la realidad funcional del momento.

Destaco las intervenciones en otras muchas poblaciones, Gajanejos, Hita, (Guadalajara), Las Rozas, Boadilla del Monte, Villanueva de la Cañada, Gargan-

8. GARCIA ALZACAR, Silvia, "La revista *Reconstrucción*: un instrumento de propaganda al servicio del régimen", AA.VV., *Restaurando la memoria*, Ed. Trea, Gijón, 2010, p. 199.

tilla de Lozoya, Pinilla de Buitrago (Madrid), Argés, Burguillos y Cobisa en Toledo, Alcaracejos, Adamuz y Espejo en Córdoba, Moncofar, Nules, Vives, Chilches, Jerica, Segorbe, en Levante, Tortosa, Corbera, Andujar, Vich, etc...

También se debe destacar los números monográficos dedicados a las exposiciones, como el número 3, donde se detalla la Exposición de la Reconstrucción en España, realizada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, inaugurada el 14 de junio de 1940, con maquetas y dibujos sobre Brunete, Las Rozas y Belchite, organizada en varias salas con altares y urnas, dedicadas a las diferentes regiones, las Castillas, Aragón, Madrid, Cataluña, Levante, Andalucía y Norte de España. O el número 23 de mayo de 1923, con la Exposición de Regiones Devastadas en la XX Feria Muestrario Internacional de Valencia, con grandes fotografías de las obras realizadas.

No se puede olvidar el escaso reflejo de la arquitectura extranjera en la revista, con artículos como el de la arquitectura rural en Inglaterra en 1946, o la Reconstrucción en Londres (número 35, 1943), Reconstrucción en Róterdam (número 74, 1947), Escuelas en Francia, Nueva York, Obras de ampliación de la universidad de Weathon (Massachussets), Exposición de la vivienda sueca (número 57, 1945) además de otros artículos sobre la arquitectura moderna en Gran Bretaña, Estados Unidos, y sobre la reconstrucción de monumentos en Francia, ponen de manifiesto algún interés en lo foráneo, pero sin demasiada profundidad, descontextualizados, llegando a ser testimonial en algún caso.

Por último citar su relación con las artes, con un monográfico sobre la pintura de José María Sert (número 58), y otro sobre la de Joaquín Vaquero (número 62), además de arte religioso.

LA REVISTA *RECONSTRUCCIÓN* Y LA ARQUITECTURA POPULAR

El 21 de diciembre de 1940, la DGRDR celebra un Concurso sobre temas rurales entre estudiantes de Arquitectura, con noventa trabajos presentados, siendo director de Regiones José Moreno Torres y director de la Escuela de Madrid Modesto López Otero.

Los artículos sobre arquitectura popular publicados en *Reconstrucción* son veintisiete, la mayoría entre 1941-43, si bien a lo largo de trece años se adjuntan como anexo a la revista, una colección de dibujos de detalles arquitectónicos llamada primero "Arquitectura popular española", y más tarde "Detalles constructivos", recopilado y editado en un libro.

Los más de cien anexos de varias páginas, con despieces muy completos, constituyen una magnífica aportación etnográfica, describiendo técnicamente un conjunto de mobiliario popular y eclesial, rejeras, carpinterías de puertas y ventanas, mobiliario urbano, y despiece constructivo de portadas, balcones, chimeneas, cocinas, etc.

Estos detalle se podrían agrupar en:

Elementos metálicos exentos: lámparas, faroles, rejas, herrajes, cerraduras, tiradores, cruces, candelabros, veletas, balcones, barandillas, balaustres, clavos, llamadores, campanas, candiles, cancelas,...

Elementos de carpintería de madera: puertas, ventanas.

Mobiliario: confesionarios, bancas, cantareras, mesas, sillas, camas, bar-
gueños, balaustres, armarios, sillones, escaños, tocador, cómodas, velador, pia-
no, chinero,...

Elementos constructivos: despiece de portadas, balconadas, chimeneas,
cocinas, pórticos con basas, pies de madera, zapatas y jácenas, canecillos, ale-
ros, espadañas, tejaraoces, chapiteles,...

Mobiliario urbano: fuentes, farolas, bancos, cruces, calvarios, vía crucis,
lavaderos,...

Los textos específicos sobre arquitectura popular comienzan en el número
6, 1940, con “Notas para el estudio de la arquitectura rural en España” de
Antonio Cámara, en 1941 tenemos ocho artículos, dos sobre detalles construc-
tivos de Joaquín Vaquero Palacios, cinco de Gonzalo de Cárdenas de mayor
extensión y profundidad, dedicados a la casa, a las cuevas, a la casa de un pue-
blo andaluz, a las rejas de Orihuela del Tremedal y a las Casas en la Montaña
Leonesa, con unas ocho páginas de extensión, alternando los dibujos tanto de
vistas como de plantas, con las fotografías, en la misma proporción.

Para completar el año 1941, tenemos un último artículo de Alejandro Alla-
negui sobre el Alto Pirineo Aragonés.

En 1942, tenemos un estudio del pueblo de Guarea en Granada y otro
sobre Mojacar, por Francisco Prieto-Moreno, y la introducción de Vaquero
Palacios para una colección de dibujos de puertas.

En 1943 se publican estudios interesantes sobre la arquitectura popular en
cuatro comarcas, en Asturias (zona agrícola oriental) de Diego de Reina, en
Andalucía Oriental y en la Occidental y Extremadura, por Hernández Rubio,
y en Levante por Eduardo Torallas.

En este mismo año Alejandro Allanegui publica “Divagaciones sobre
arquitectura rural”, en el número 31, con siete páginas, en las que valora los
espacios tradicionales de la vivienda rural frente a la urbana, espacios neces-
arios para un tipo de vida y que considera indispensables para la configuración
de la casa tradicional; estos espacios los agrupa en tres sectores, estancia, dor-
mitorios y servicios sanitarios.

En 1944 en el número 40 se publica un artículo sobre Ibiza de José Rodrí-
guez Mijares, en 1946 tenemos un estudio de la vivienda rural en Inglaterra y
otro sobre la vivienda y los cantos populares.

En los años 1948, 1949 y 1950 se divulgan estudios etnográficos sobre
arquitectura y folclore, con las fuentes, templos, adivinanzas, tradiciones y
leyendas, por el folclorista Antonio Castillo de Lucas, completado con un tex-
to sobre la rejería de Andel Doctor.

En los últimos tres años de la revista no se difunde ningún estudio con-
creto sobre la arquitectura popular.



Fig. 2. Antonio Cámara Niño.

Fig. 3. Caserío Vasco. Gonzalo Cárdenas.



LOS ARQUITECTOS DE LA REVISTA RECONSTRUCCIÓN Y LA ARQUITECTURA POPULAR

ANTONIO CÁMARA NIÑO (ZARAGOZA 1909-MADRID 2007)

Titulado en Madrid y en 1972 continuó dentro de la escuela como ayudante de cátedra con don Manuel de Cárdenas Pastor en el año 1985, ganando con posterioridad la cátedra de construcción arquitectónica, que desempeñó hasta su jubilación en 1975 (Fig. 2).

En 1939 se incorporó a la DGRDR, donde llegó a ser arquitecto jefe de proyectos de ámbito nacional, a las órdenes directas de Gonzalo de Cárdenas, subdirector general. Desde 1950 fue arquitecto director del Departamento de reconstrucción de edificios oficiales, proyectando y dirigiendo personalmente el gobierno civil y los edificios de la fundación Jiménez Díaz en la ciudad universitaria de Madrid. En 1974 fue nombrado arquitecto conservador de las cortes, proyectando dirigiendo las obras de ampliación del edificio antiguo, la reforma del hemicyclo y el edificio nuevo.

La Universidad Politécnica de Madrid le otorgó la medalla de oro del Departamento de construcción y tecnología arquitectónicas. Escribió numerosos artículos y monografías sobre técnicas de construcción. En *RNA*, publica ocho estudios sobre aleros, cubiertas y estructuras en 1948 y 1949. Entre sus obras destacan la restauración de la Iglesia de la función en demorar, Madrid y la reconstrucción del convento de Madre de Dios en Logroño. Tiene publicado un libro titulado *Chimeneas* junto con el Marqués de Lozoya y Juan Lafora en 1949.

Pública un amplio artículo titulado “Notas para el estudio de la arquitectura rural España” en el número 6 de la revista *Reconstrucción*, 1940, consta de diez páginas con ocho fotografías y tres vistas dibujadas por Gonzalo de Cárdenas. Nos habla de conseguir una autarquía regional en la arquitectura de posguerra, pero se extiende en un análisis geográfico tanto del terreno como el clima en toda la península exponiendo unos planos con las regiones naturales y con los climas y terrenos en España, para continuar con un análisis de los

tipos de vivienda rural española bastante completo, destacando los elementos constructivos (Fig. 3).

En el número 18 de la revista, 1941, publica otro artículo llamado “Construcción de la vivienda rural”, con veinte páginas, haciendo un recorrido exhaustivo por las técnicas constructivas tradicionales y los elementos que componen el edificio, todo ello ilustrado prolijamente con fotografías y algunos dibujos.

GONZALO DE CÁRDENAS RODRÍGUEZ (LEÓN 1904-1954)⁹

Titulado en 1929 en Madrid, trabajó en la diputación Provincial de Vizcaya, fue subdirector general de Regiones Devastadas, creó y organizó la estructura para la reconstrucción de España. También fue profesor de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se dedicó al estudio de arquitectura popular (Fig. 4).

Publica numerosos artículos sobre arquitectura popular en *Reconstrucción*, en 1941, en el número 8 “Arquitectura popular española: la casa”, donde nos dice: “el labrador no posee otros conocimientos de construcción que lo que ha visto hacer a sus mayores, pero hay en él un sentimiento que le indica qué orientación debe de dar a la casa, cómo debe de situar las cuadras, qué espesores han de tener los muros, qué tamaño deben de tener los huecos, dónde debe de situar los graneros, detalles todos ellos que vienen transmitiéndose de generación en generación. Y así se levanta la casa con un sentido completamente racional...” y “la falta de modelo para copiar, es en lo que reside, el sabor y la belleza de nuestras casas populares”¹⁰.

En el número 9, realiza un estudio de las cuevas con seis páginas, y destaca el conjunto de las granadinas de Guadix y Purullena, apreciando sus ventajas térmicas, higiénicas y medioambientales, además de la posibilidad de ampliación y autoconstrucción de esta importante tipología popular.

En el número 10, escribe sobre la casa de un pueblo andaluz, nueve páginas, en las que establece una tipología en función de la estructura constructiva y espacial, enumerando las crujías y las estancias, relacionándolas con las clases sociales que las habitan (Fig. 5).

En el número 14, sobre “Las rejas de Orihuela del Tremedal”, con ocho fotografías y un dibujo en cinco páginas.

En el número 18, expone un estudio sobre las casas en la montaña leonesa, con ocho páginas.

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (OVIEDO 1900-MADRID 1998)

En 1921 ingresa en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en 1924 expone sus pinturas en el Museo de Arte Moderno de Madrid y después en la Knoedler Gallery de París, se titula en 1927, tres años después se incorpora al estudio de Francisco Casariego en Oviedo. En 1950 se traslada a Roma donde llega a ser director de la Academia Española de Bellas Artes, en 1965 regresa a España. Desarrolla sus proyectos principalmente en Oviedo, desde 1931 hasta



Fig. 4. Gonzalo Cárdenas.



Fig. 5. Cocina Guarea (Granada). Gonzalo Cárdenas.

9. <http://www.diegodesagredo.com/catedra02.htm>
10. CÁRDENAS RODRÍGUEZ, Gonzalo, “Arquitectura popular española. La casa”, *Reconstrucción*, 1940, n. 8, p. 30.



Fig. 6. Francisco Prieto-Moreno.

1980, destacan las cinco centrales hidroeléctricas realizadas entre el 1954 y 1980, Salime, Miranda, Proaza, Aboño y Tanes, además del mercado de Santiago de Compostela terminado en 1942. Fue primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 y 1952, además de ser medalla de oro de la Arquitectura Española (CSCAE) en 1996.

Su paso por la revista *Reconstrucción* se reduce a los años 1941 y 1942 con tres artículos, uno sobre “El pintoresquismo en la reconstrucción” en el número 17, y dos sobre “Detalles constructivos, el mueble popular” en el número 15 y “Las puertas” en el número 19.

Reproduzco algunas citas interesantes extraídas de los escritos citados:

“En la reconstrucción de los pueblos devastados por la guerra, ni sería posible ni conveniente lograr, sino en medida prudente, el valor pintoresco que anteriormente haya tenido el pueblo. Será necesario perseguir otra belleza, lograda por la ordenación racional de construcciones y espacios libres, adaptando el todo al clima y al paisaje de cada lugar y al modo de vida...”¹¹

“Una condición casi indispensable para producir un arte popular sano es la escasez de medios materiales. Cuando se ha producido con riqueza de medios, por regla general, el mueble, como la arquitectura, están llenos de influencias extrañas, y muchas veces han seguido de cerca los modelos extranjeros. Otras veces la perfección en la técnica ha tenido como consecuencia un arte decadente.

La interesante labor emprendida por la oficina técnica de calle arquitectónicos, que está formando el fichero español de arte popular, permitirá, en publicaciones que se propone llevar a cabo, hacer un amplio concienzudo estudio sobre todo cuando se refiere al mueble popular español”¹².

FRANCISCO PRIETO-MORENO PARDO (GRANADA 1907-1985)

Se tituló en arquitectura en Madrid en 1931. Al año siguiente, gracias a una beca, viaja a Alemania para ampliar sus estudios. En 1932 colabora con Alfredo Rodríguez Orgaz en el proyecto de las Escuelas de Atarfe. Después, realizará otras obras racionalistas como el albergue universitario de Sierra Nevada (1933-1934) o el edificio Citroën (1935), en Granada. En esta época publica varios artículos en la revista *Arquitectura*, destacando especialmente el estudio histórico sobre el Albaicín realizado en 1933 junto a Pedro Bigador (Fig. 6).

Desarrollaría su carrera política como tecnócrata especializado en arquitectura, urbanismo y en la protección del patrimonio histórico artístico.

Fue arquitecto-jefe y conservador de la Alhambra desde 1937, además de jefe Comarcal de la DGRDR (Andalucía oriental). Aunque siguió ejerciendo como conservador de la Alhambra hasta 1977, también ejerció al frente de la DGA entre 1946 y 1960. Sus aportaciones en el ámbito del patrimonio, sus diseños de arquitectura contemporánea y sus estudios teóricos como “ideólogo” de la nueva arquitectura franquista, o su interés por la protección de los centros históricos y el urbanismo tradicional, lo convierten en una de las personalidades más destacables de la sociedad franquista.

También ejerció como procurador en Cortes y como consejero nacional por Granada. Medalla de Oro de las Bellas Artes 1972. Desarrolla sus proyectos en Granada entre 1934-54. Realizó la Hospedería de Ntra. Sra. De la Cabeza.

11. VAQUERO PALACIOS, Joaquín, “Arquitectura popular española: pintoresquismo en la reconstrucción”, *Reconstrucción*, 1941, n. 17, p. 13.

12. VAQUERO PALACIOS, Joaquín, “Arquitectura popular española: el mueble popular”, *Reconstrucción*, 1941, n. 15, p. 17.

En la revista *Reconstrucción* publica en 1943 “La vivienda en Andalucía Oriental”, en el número 30, diez páginas, con despliegue fotográfico y una sola planta, analiza el territorio, las influencias moriscas, renacentistas y castellanas, los tipos desarrollados en Granada, Almería y Jaén.

JOSÉ RODRÍGUEZ MIJARES (BARCELONA 1910)

Titulado por la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1940. Trabaja ocasionalmente en Aragón en la segunda mitad del siglo XX con motivo de la construcción de la ermita de Nuestra Señora del Pilar en Fayón (Zaragoza, 1967).

Colabora en *Reconstrucción* con un trabajo “Arquitectura popular en Ibiza”, en 1944, número 40, ocho páginas, diez dibujos y siete fotografías, estudiando la forma primitiva y evolución de la vivienda campesina, con los sistemas constructivos.

FRANCISCO HERNÁNDEZ-RUBIO GÓMEZ (1859-1950)

Arquitecto conservador de la Cartuja de Jerez entre 1898-1941, trabaja en Regiones Devastadas en la zona de Andalucía Occidental y Extremadura, colabora con la revista *Reconstrucción* en su número 30, 1943, con “La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura”, ocho páginas, seis dibujos y tres fotografías, con estudio del interior de la casa, la cocina, las bóvedas tabicadas, nos comenta “...la arquitectura lógica, sencilla y sana de todos los tiempos: española y racional...”.

EDUARDO TORALLAS LÓPEZ (1907)

Arquitecto municipal de Cuenca, con obras como el Sagrado Corazón y la Obra Sindical. Realiza su trabajo en Regiones Devastadas en la comarca levantina. Escribe en *Reconstrucción* en su número 38, 1943, “Arquitectura rural levantina”, con seis páginas, con seis dibujos, uno de ellos una planta, con un análisis de los elementos en fachada, de los aspectos formales.

DIEGO DE REINA DE LA MUELA

Trabaja para Regiones en Asturias, y publica en *Reconstrucción*, número 31, 1943, “Arquitectura popular asturiana: zona agrícola oriental”, seis páginas con sendos dibujos (un croquis de plantas y varias vistas generales), sin fotografías, analizando la geografía, la historia y la sociedad asturiana, el campesinado, centrándose en Celorio.

ALEJANDRO ALLANEGUI FELEZ (1810-1986)

Arquitecto aragonés, escribe en *Reconstrucción*, número 11, 1941, “Arquitectura popular en el Alto Pirineo Aragonés”, con catorce páginas, con un amplio reportaje fotográfico y dibujos muy completos realizados con F. Lacasa y recopilación de textos de J. de Yarza y Mercadal. En el número 31 de 1943, escribe “Divagaciones sobre arquitectura rural: la vivienda”, donde se preocupa por las proporciones de las superficies de la vivienda, los servicios frente al corral.

FEDERICO FACI YRIBARREN

Publica en *Reconstrucción* “Justificación de una labor”, número 29, 1943, con seis páginas, cinco dibujos, con un profundo análisis de lo que debe ser una vivienda rural, con los sistemas constructivos, dependencias, tamaños, con un punto de vista de ingeniero e higienista.

Otros autores son José María Aixelá y el folclorista Castillo de Lucas.

En conclusión, la promoción del estilo nacional o su versión regional se transmite mejor con las fotografías o el cine (No-Do)¹³, aunque se transmita lo superficial, lo castizo, cercano al falso histórico. Pero, tras la imagen tópica, existe un análisis más o menos profundo de la sociedad rural, de la construcción, morfología, técnicas y materiales, que tendrán un magnífico reflejo en los poblados de colonización.

13. ORDÓÑEZ VERGARA, Javier, “Reconstrucción y nueva construcción en poblaciones del sureste español durante la posguerra”, AA. VV., *Restaurando la memoria*, Ed. Trea, Gijón, 2010, p. 174.

DE ESPAÑA CON AMOR. LOS AÑOS 1960 Y LOS ECOS DE LAS REFLEXIONES ARQUITECTÓNICAS ESPAÑOLAS EN PORTUGAL

Patrícia Santos Pedrosa

NOTAS INICIALES

El objetivo de este texto es hacer una lectura introductoria de algunos de los artículos publicados por autores españoles en la década de 1960, en la revista portuguesa *Arquitectura*, relacionándolos con el contexto arquitectónico de este último país, identificando puntos comunes entre ellos. La aproximación a la realidad arquitectónica italiana y española, principalmente catalana, se traducirá en un cambio de las formas de hacer, pensar, y reflexionar en la arquitectura portuguesa. Este será el tema central del artículo¹.

La realidad portuguesa de los años 60 es singular en el ámbito de la historia nacional y en el de la europea. La década de los 50, y principalmente la de los 60, llevan a profundos y diversos cambios en el contexto arquitectónico portugués, dando forma a muchos de los rasgos que, solo en las últimas décadas del siglo XX, se reconocerán como características arquitectónicas de este siglo. A los problemas políticos de una larga dictadura, bajo la mano de hierro de António de Oliveira Salazar (1889-1970), se añadía la dificultad de encontrar un rumbo propio para la arquitectura portuguesa, hecho éste que, poco a poco, daría lugar a la nueva etapa.

DE LA ARQUITECTURA PUBLICADA

Comprender este momento de la arquitectura portuguesa conlleva necesariamente un análisis de la enorme producción de textos que surgen en este ámbito especializado. Los enfoques, dimensiones, intenciones, carácter innovador y fuerza intelectual son diversos y para todos los gustos. La concretización de las propuestas críticas, teóricas o históricas, además de otras menos estructuradas, surge en paralelo con la expansión de los medios de divulgación interesados en estos textos. Además de las revistas de arquitectura, a las que volveremos en las próximas páginas, publicaciones como el *Boletim GTH* (Gabinete Técnico da Habitação) o los pequeños volúmenes del Laboratório Nacional de Engenharia Civil, logran dar visibilidad a las investigaciones aplicadas o no, dedicadas a la arquitectura y a la ciudad, hechas por técnicos que desarrollan su trabajo e investigaciones en ambas instituciones².

Retomando las revistas, el arquitecto Carlos S. Duarte (n. 1926), director de *Arquitectura* entre 1969 y 1974, afirmaba recientemente la importancia de este tipo de publicaciones para los arquitectos de su generación, refiriendo igualmente que, en los años 50, constituían una alternativa a la enseñanza aca-

1. Este artículo se encuentra parcialmente anclado en nuestra investigación doctoral (PEDROSA, Patrícia Santos, *Habitar em Portugal nos anos 1960: ruptura e continuidade. Um caminho pelo interior do discurso*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2010).

2. PEDROSA, P. S., op. cit., p. 188.

démica de la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, y una respuesta posible a la dificultad de viajar³.

Bajo este contexto se asiste, en 1957, a la renovación de la revista *Arquitectura*. El cambio es evidente y el nuevo equipo de responsables busca lo que llaman “de actitud realista”. Esta nueva actitud conlleva un doble objetivo pretendiendo simultáneamente conectarse con las “raíces da própria vida colectiva” del país e integrarse en la cultura europea. Este equilibrio conlleva necesariamente la negación del “arte pseudo-universalista, purista e abstracta” y de las soluciones ofrecidas por un “falso tradicionalismo”⁴. De cara al ámbito local y al internacional se buscan respuestas que toman, como punto de partida, un neorrealismo centrado en los trayectos y realidades ya conocidos, hecho este que marcará la producción arquitectónica de la década siguiente⁵.

Otra de las revistas que es importante referir, al analizar los años 60, es *Binário*. Iniciada en 1958, se plantea tal y como indica su subtítulo, como una revista dedicada a la *Arquitectura Construção (y) Equipamento*, que desea ser un vehículo útil en el medio portugués de la construcción, es decir, una revista de arquitectos e ingenieros para arquitectos e ingenieros⁶. En este sentido, resulta natural que sus primeros directores sean un arquitecto y un ingeniero, respectivamente Manuel Tainha (n. 1922) y Jovito Tainha. Nuno Portas (n. 1934), reflexionando sobre la novedad editorial que *Binário* representa, refiere que los textos sufren de un déficit de profundidad crítica de tal forma que no se llegan a definir pensamientos propios. El hacerse y divulgarse de modo crítico se convierten así en una exigencia fundamental en un contexto que busca producir una arquitectura de mayor relevancia. Un año después el equipo editorial cambia. La salida de los Tainha supondrá una línea cada día más técnica⁷. De esta forma el deseo de fusión de las distintas reflexiones disciplinares se desvanece y el carácter crítico no logra establecerse.

Considerando los distintos perfiles de las publicaciones referidas –periódicas o aisladas–, se revela más importante analizar *Arquitectura*, por su aporte al universo de revistas especializadas y, consecuentemente, a la definición de la relación arquitectónica España/Portugal. De un conjunto de producciones más o menos teóricas y críticas, pero igualmente de sistematización del conocimiento aplicado a la arquitectura, se puede encontrar en *Arquitectura* una reproducción a pequeña escala del interés y atención creciente hacia determinadas arquitecturas, nacidas más allá de las fronteras. El momento de recepción de las referencias extranjeras antecederá el siguiente, donde la arquitectura portuguesa, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los 60, se internacionalizará. Los primeros destinos de esa misma internacionalización no sorprenden: se trata de España, Francia e Italia⁸.

ESPAÑA EN PORTUGAL

El abanico de temáticas abordadas en *Arquitectura* es amplio. Los artículos y textos originales publicados presentan, como contenido principal, la ciudad y la vivienda. En segundo lugar se encuentran los textos sobre la integración de las artes en la arquitectura y los relacionados con la práctica profesional y la enseñanza de la arquitectura. Los ensayos tienen una escasa presencia por su dificultad de lectura en el ámbito de un público diversificado. Las diferentes secciones de la revista presentan enfoques, tamaños y niveles de

3. DUARTE, Carlos S., “Prefácio”, en Mesquita, Marieta Dá (Coord.), *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade*, CIAUD; Caleidoscópio, Lisboa, 2011, p. 9.

4. DUARTE, Carlos S. et al., “Editorial”, en *Arquitectura*, octubre, 1957, n. 60, p. 3.

5. PEDROSA, P. S., op. cit., p. 188.

6. [TAINHA, Manuel y TAINHA, Jovito], “Editorial”, en *Binário. Arquitectura Construção Equipamento*, abril, 1958, n. 1, p. 1.

7. PEDROSA, P. S., op. cit.

8. MARTINS, João Paulo, “Arquitectura Moderna em Portugal: a Difícil Internacionalização. Cronologia” en TOSTÕES, Ana; VAZ COSTA, Sandra (Coord.), *Arquitectura Moderna Portuguesa. 1920-1970*, IPPA, Lisboa, 2004, pp. 163 y siguientes.

desarrollo variados. Entre ellas nos encontramos con secciones sobre la arquitectura en el mundo, la técnica, la crítica de libros, las artes plásticas, el diseño industrial, el interiorismo o la vivienda de bajo coste. En el ámbito de este artículo, interesa referir la atención dada, en el editorial de 1957, a la revisión de los denominados precursores del Movimiento Moderno⁹. Algunos autores más recientes y paradigmáticos son de igual modo objeto de estudio. En este sentido, encontramos textos de o sobre Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o Alvar Aalto pero también de Louis Kahn o de Josep Antoni Coderch¹⁰.

En 1959 Nuno Portas, revisando las revistas extranjeras que llegaban y cuyos contenidos buscaba divulgar críticamente, comenta más de veinte títulos distintos de periódicos de diversas procedencias. Entre ellos se destacan los ingleses, los franceses, los italianos y los alemanes¹¹. El artículo que Portas escribe para esta sección revela claramente la intención de conocer las propuestas extranjeras –teóricas, arquitectónicas o urbanísticas– como forma de valorar opciones de diseño y reflexiones de diversa naturaleza que conlleven un conocimiento amplio y efectivo. Este conocimiento, herramienta fundamental para la producción de una arquitectura y de una ciudad más adecuada a las necesidades de una sociedad cambiante, supone una grande mudanza para la generación nacida en los años 30, logrando colocarse en el centro del debate de la arquitectura portuguesa de mediados del siglo XX.

La atención dedicada a la corriente italiana, caracterizada por sus enfoques más o menos realistas, se instalará primero de la dedicada a la española. Algunos de los arquitectos portugueses que escriben en *Arquitectura*, como Portas o Duarte, utilizaran una estrategia basada en el desarrollo del diálogo crítico para producir, a partir de las teorías de los autores abordados, arquitectos y/o críticos, un conjunto de reflexiones que permitan una plataforma donde la estrategia es de diálogo crítico y produce reflexiones capaces de agigantarse más allá del tema específico. De esta forma es posible observar la fusión de la mirada hacia los italianos con el aprendizaje que sale de la práctica crítica en los artículos que Portas y Duarte dedican, respectivamente, a Carlo Scarpa y a Mário Ridolfi, en 1957¹². Con la intención de definir un camino para la herencia moderna, ambos construirán su teoría a partir de la resignificación de la tradición perdida, alimentando la continuidad histórica a partir de una visión cultural renovada¹³, logrando así esbozar aproximaciones a la arquitectura como proceso dinámico, proponiendo ir mucho más allá del análisis de la forma como hecho cristizador.

En 1961 se publica, en su versión original, el pequeño texto “No son genios lo que necesitamos ahora” de Josep Antoni Coderch. En este número de *Arquitectura* se presentan igualmente cinco proyectos de Coderch y M. Valls Vergés¹⁴ y un texto reflexivo de Nuno Portas sobre la obra de estos arquitectos. En su texto Coderch plantea un conjunto de puntos esenciales –el rescate de la “tradición viva” o el daño causado por dogmas y formalismos, entre otros– sirviendo de base a la reflexión sobre al trabajo de los arquitectos, con el objetivo de exigir que piensen más en su “oficio de arquitecto”, “apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y honradez”¹⁵. Algunas páginas después, Portas refiere, además de la calidad intrínseca del trabajo del despacho de Coderch, la importancia de su publicación para el contexto portugués. Esta importancia se encuentra anclada en la similitud de las condicionantes culturales que se desarrollan en ambos países¹⁶. Más importante incluso que la presencia de las propuestas arquitectónicas de estos arquitectos, lo será el sig-

9. DUARTE, C. S. *et al.*, p. 4.

10. PEDROSA, P. S., *op. cit.*, pp. 189-190.

11. PORTAS, Nuno, “Das revistas estrangeiras”, en *Arquitectura*, enero-febrero, 1959, n. 64, pp. 49-53. Listado de las revistas referidas por Nuno Portas: *Architectural Forum*, *Architectural Review*, *Architectural Record*, *Architectural Design*, *Urbanism*, *Zodiac*, *Architectural Association Journal*, *Forum*, *Technics et Architecture*, *L'Architecture Française*, *L'Architecture D'Aujourd'hui*, *Information Social*, *Cahier du C. S. T. du Bâtiment*, *Quaderni di Architettura i de Critica*, *Casabella*, *L'Architettura*, *Urbanistica*, *Deutsche Bauzeitschrift*, *Baunen+Wohne, Werk*, *Kenchiku Bunka e Binário*.

12. PORTAS, Nuno, “Carlo Scarpa. Um Arquitecto Moderno em Veneza”, en *Arquitectura*, julio, 1957, n. 59, pp. 23-28 y DUARTE, Carlos S., “Três obras de Mário Ridolfi”, en *Arquitectura*, enero-febrero 1957, n. 57/58, pp. 22-25.

13. DUARTE, 1957, p. 22.

14. Viviendas en Caldetas (Ugalde), en Barcelona (Barceloneta, calle de la Maquinista y calle Compositor Bach) y Girona (Campodrón).

15. CODERCH, José A., “No son genios lo que necesitamos ahora”, en *Arquitectura*, diciembre, 1961, n. 73, pp. 3-4.

16. PORTAS, Nuno, “A obra de José A. Coderch e M. Valls Vergés”, en *Arquitectura*, diciembre, 1961, n. 73, pp. 11-12.

nificado de la divulgación de su trabajo. En un momento en el que los arquitectos portugueses intentaban buscar su camino específico, entre la tradición y la modernidad, los arquitectos del país vecino eran una referencia importante, respecto a la forma de proceder a esta fusión de modo efectivo y adecuado. Esta aproximación se traducirá en contactos frecuentes entre unos y otros arquitectos ibéricos.

Al finalizar la década, el primer número de 1969 se dedica exclusivamente a la llamada “escuela de Barcelona”¹⁷, con textos de Rafael Moneo, Portas, Federico Correa, Manuel de Solà-Morales y Luis Cantalops Valeri. Los proyectos presentados son de Martorell, Bohigas y Mackay, Puig y Sabater, entre otros. Se sigue así la línea dedicada a los trabajos de algunos arquitectos españoles, principalmente catalanes, y anticipándose la publicación, un año después, de otro pequeño y revelador texto.

Siguiendo la posibilidad de defensa de determinado programa socio-arquitectónico que el texto de Coderch empezara nueve años antes, se publica en 1970 el artículo “As casas para ricos ou o problema da distinção temática prévia” de Oriol Bohigas¹⁸. Se trata de un tema esencial y prioritario para los arquitectos portugueses –la vivienda– pero que, en este caso, es abordado con un enfoque algo polémico. Con alguna ironía y provocación, la posible visión realista –con ingredientes como la vivienda, la clase operaria y los suburbios– se une a la pragmática. Afirmando que la experimentación carece de sentido en ambientes desfavorecidos, acabará por defender su práctica en ambientes social y económicamente privilegiados dando lugar a un supuesto mecenazgo arquitectónico. Además dejará claro que la arquitectura no puede salvar el mundo o reorganizar el orden social, contradiciendo así una corriente nacional que defendía el papel relevante y cambiador del arquitecto en la sociedad.

NOTAS FINALES

Lo que separa y acerca los textos de Coderch y Bohigas, en el contexto de las publicaciones portuguesas, se encuentra anclado, naturalmente, a cambios del tejido cultural, social y económico del país. El tardío desarrollo industrial y urbano nos coloca ante una sociedad que se va modernizando al ritmo de sus posibilidades. El éxodo rural cambia el rostro de las principales ciudades y la construcción gana una importancia creciente y progresiva. El turismo en el sur, y la construcción de las viviendas suburbanas reconfiguran la inversión y sus ventajas, reorientando la ocupación del territorio.

Desde el idealismo realista, ubicado en las prácticas cotidianas que Coderch defiende, llegamos a una conciencia de los límites de la arquitectura, frente al desarrollo de la construcción y al territorio como bien a explotar que caracteriza el escenario del texto de Bohigas. Este puede ser el camino que Portugal realiza durante la década de los 60; sale de los años 50 luchando por una heroicidad arquitectónica invisible y sólida y llega a la década de los 70, y a la democracia, con dudas sobre el papel real de la arquitectura y de los arquitectos en el contexto de transición. La Revolución de los Claveles (1974) y el proceso S.A.A.L. (Serviço de Apoio Ambulatório Local, 1974/75), hecho con el apoyo de los arquitectos, rescatará, al menos parcialmente, parte de la idea de arquitectura como arma de cambio social y colectivo. En este momento, quizá, se vuelven a apartar radicalmente.

17. Entre otros: PORTAS, Nuno, “A chamada escola de Barcelona”, en *Arquitectura*, enero-febrero 1969, n. 107, pp. 1-2 y MONEO, Rafael, “A chamada escola de Barcelona”, en *Arquitectura*, enero-febrero 1969, n. 107, pp. 2-3.

18. BOHIGAS, Oriol, “As casas para ricos ou o problema da distinção temática prévia”, en *Arquitectura*, mayo-junio, 1970, n. 115, pp. 111-112.

EL HORMIGÓN PREFABRICADO INDUSTRIAL Y LA ARQUITECTURA MODERNA EN LOS EEUU: 1956-1965

Nicolás Sica Palermo

Es innegable que las revistas especializadas tuvieron un importante papel en la génesis de la arquitectura moderna, permitiendo mediante una mirada atenta la obtención de información objetiva y exenta de influencias teóricas radicales, comúnmente encontradas en libros y ensayos de autores conocidos dedicados a la catalogación y a la historiografía de la arquitectura.

Muchos de los avances tecnológicos ocurridos en el campo de la construcción se dieron a conocer entre arquitectos por intermedio de estas revistas. En el ámbito norteamericano la revista estadounidense *Architectural Record* (*ARec*) hizo parte de ese proceso al poner énfasis en explicar la forma desde su construcción física. Esta idea adquiere aun más sentido cuando sus números tratan de la arquitectura moderna construida en los EE.UU. con elementos prefabricados de hormigón.

Los años 1950 y 1960 corresponden al período de gran desarrollo formal del material y sus técnicas de empleo. A través de las páginas de *ARec* es posible entender ese proceso de manera objetiva y sacar a la luz algunos temas que aun son pertinentes actualmente.

1956 -1959. LOS ELEMENTOS DE HORMIGÓN PREFABRICADO INDUSTRIALES Y LA ARQUITECTURA MODERNA: DESARROLLO EN LOS EEUU

La historia 'moderna'¹ de los prefabricados de hormigón industrializados en los EE.UU. arranca alrededor del año 1950 con la introducción de nuevas técnicas de pretensado que, en aquel momento, era empleada en grandes operaciones constructivas, ligadas al campo de la ingeniería de caminos, en las cuales la necesidad de vencer grandes luces y soportar grandes cargas justificaba que se asumieran los problemas originados por la complejidad intrínseca del pretensado, los costes de anclaje y la falta de experiencia de los contratistas². Aun así, ya existían algunas obras de arquitectura, tales como grandes fábricas y galpones, que empleaban la técnica constructiva. Ya a mediados del año 1956 el número de fabricantes de piezas de hormigón estructural para la construcción civil crecía a pasos agigantados.

Pese al crecimiento de la industria existían limitaciones relevantes en el empleo de pretensados de hormigón. Según el número de *ARec* de junio de 1960, en ese mismo año la máxima largura económica de jácenas pretensadas era del orden de 60 a 70 pies, o sea, entre 18,29 y 21,34 m. La producción de una jácena de menos de 50 pies (15,24 m) debería ser seriamente discutida

1. En este estudio se le define como 'moderno' al período de desarrollo técnico y formal del hormigón prefabricado que se vio influenciado por la arquitectura moderna y sus atributos formales, etapa ésta que coincide con el período de máxima expansión de la arquitectura moderna en los EE.UU. -aproximadamente entre 1950 y 1970.

2. Un estudio publicado en *ARec* de agosto de 1949 explica claramente el panorama de las técnicas de prefabricación en los EE.UU. durante aquel período: WALSH, H. Vandervoort, CEFOLA, A., "Prestressed Concrete, Early History and Techniques". *Architectural Record*, agosto 1949, pp. 136-142.

Páginas 215 y 219 del artículo "Precast Concrete. A survey of current U.S. practice, with emphasis on prestressing". (Fuente: *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, junio de 1956, p. 215-219).



antes de que se hiciera. Eso complicaba el transporte de las piezas en determinadas situaciones y obligaba a la adopción de sistemas híbridos de tendado en los cuales piezas de menores dimensiones salían con determinado grado de pretensión de la fábrica y acababan de ser pretensadas en obra. El reportaje especial “Precast Concrete. A survey of current U.S. practice, with emphasis on prestressing”³, presentado en la sección “Architectural Engineering”, lista algunas de las características básicas de la industrialización de elementos en hormigón hasta aquel entonces.

“Ventajas de prefabricados de hormigón:

Algunos de los factores que han favorecido la selección de elementos prefabricados de hormigón son los siguientes: (1) economía; (2) bajo mantenimiento; (3) resistencia al fuego; (4) superficies acabadas; (5) control de calidad de fabricación”⁴.

En la primera década del posguerra en los Estados Unidos, la mayoría de los nuevos edificios modernos estaban constituidos de estructuras en acero y la fabricación de muchos de sus elementos ya se veía influenciada por las demandas formales propuestas por los arquitectos.

Lo mismo no se podía decir de la arquitectura constituida de prefabricados de hormigón. Las unidades producidas en escala industrial respondían a demandas puramente mecánicas, ligadas a optimizar las estructuras soportantes desde un punto de vista físico. La producción en gran escala, por su parte, aportaba la reducción de los tiempos de montaje, el recorte de los costes y una más fácil repetición de soluciones arquitectónicas consideradas satisfactorias en grandes proyectos.

Ese fallo de comunicación entre la arquitectura pretendida por los despachos punteros y la industria de la construcción se reflejaba en la reducida variedad de elementos estructurales disponibles en el mercado. Aunque abiertas a encargos por parte de los despachos de arquitectura, las empresas ofrecían sistemas constituidos por pilares, jácenas y forjados, habiendo también casos menos frecuentes de construcciones con bóvedas de hormigón apoyadas

3. "Precast Concrete. A survey of current U.S. practice, with emphasis on prestressing". Sección: "Architectural Engineering". *Architectural Record*. New York: F. W. Dodge Corporation, junio de 1956, p. 215.
 4. "Precast Concrete. A survey of current U.S. practice, with emphasis on prestressing". Sección: "Architectural Engineering". *Architectural Record*. New York: F. W. Dodge Corporation, junio de 1956, p. 218.

sobre pilares y vigas. El párrafo final de “Precast Concrete” resumía de manera clara la inserción de los prefabricados de hormigón en la arquitectura de los EE.UU.: “los tipos de edificios que suelen emplear prefabricados de hormigón son los edificios industriales, almacenes, escuelas, edificios de oficinas y almacenes (incluidos centros comerciales)”⁵.

De las páginas de *Architectural Record*:

(Architectural Engineering) Logic And Art In Precast Concrete
Medical Research Laboratory - University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa⁶.

El edificio para los Laboratorios Richards, de Louis I. Kahn, refleja los primeros avances de la prefabricación del hormigón aplicados a la arquitectura moderna. El proyecto está compuesto por cuatro torres, tres de estudios y laboratorios y una destinada mayormente a servicios. Básicamente, la estructura de las torres de estudio –compuesta por elementos prefabricados de hormigón– es un entramado rígido de ocho pisos, siendo cada uno de ellos dividido en nueve módulos estructurales de 45 pies (13,72 m) de lado. Esos módulos cuadrados se estructuran mediante pesadas vigas Vierendeel, que se apoyan en columnas de sección “H”. En cada planta, dos de las cuatro vigas fueron moldeadas en tres partes que se deslizan entre las columnas, y las otras dos fueron pretensadas y corriendo en la otra dirección. Una vez en el lugar, las tres secciones se unieron por intermedio de un proceso de post-tensado, formando un miembro continuo rigidizado en las dos direcciones.

1959 -1961. TEXTURAS, SOMBRAS Y COLOR. ELEMENTOS DE CERRAMIENTO PREFABRICADOS EN HORMIGÓN

En medio del creciente número de fábricas de hormigón prefabricado ocurría también una ascendente popularidad de la técnica entre arquitectos y crítica. Hacia los primeros años 1960, el uso de paneles de cerramiento prefabricados en hormigón era bastante popular en los EE.UU. Los sistemas disponibles no eran aun sofisticados como algunos desarrollados en Gran Bretaña y otros países europeos, pero ya se observaban progresos en ese sentido.

En marzo de 1959, *ARec* resaltaba en su sección “Technical Roundup” la modernización de las fábricas de prefabricados, nombrando como ejemplo una compañía *West Allis Concrete Products*, de la ciudad de Milwaukee, la cual ponía en funcionamiento una línea de producción en gran medida automática, con una capacidad de hasta 9000 pies cuadrados de losas prefabricadas pretensadas de techo y piso por día.

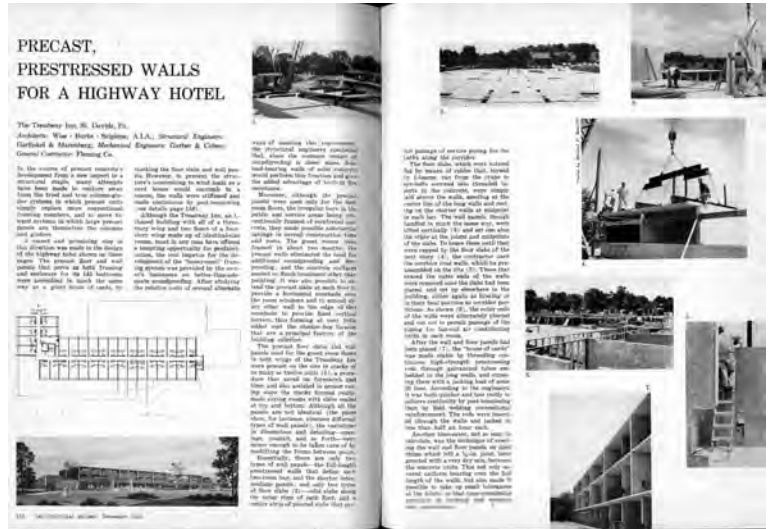
“Se ha hablado mucho últimamente sobre el estado avanzado de la tecnología del hormigón en Europa y la URSS, y en particular sobre los métodos de la línea de montaje que se han desarrollado para la producción de prefabricados de hormigón pretensado y demás componentes. Sin embargo, un vistazo a algunos productos concretos de cosecha propia revela métodos de fabricación que rivalizan con los mejores que el continente tiene para ofrecer”⁷.

Siguiendo el camino abierto por los fabricantes de elementos para muros cortina, las fábricas de prefabricados de hormigón empezaron a desarrollar sistemas de cerramiento para diferentes tipos de usos y con distintas formas y acabados.

5. *Ibid.* p. 219.

6 “Logic And Art In Precast Concrete. Medical Research Laboratory - University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa.”. Sección: “Architectural Engineering”. *Architectural Record*. New York: F. W. Dodge Corporation. Septiembre de 1959, pp. 232-238.
7. “Assembly Line’ For Precast Concrete”. Sección: Technical Roundup. *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation. marzo de 1959, p. 234.

Doble página del artículo "Precast, Prestressed Walls for a Highway Hotel". (Fuente: *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, diciembre de 1959, pp. 156-158).



El artículo de Betty Campbell publicado en *ARec* de mayo de 1959 titulado “Precast Concrete Slabs - Profile and Pierced”,⁸ “Losas Prefabricadas de Hormigón - Perfiladas y Perforadas”, investigaba los diferentes usos de paneles de hormigón prefabricados en Europa.

El estudio proponía que la variedad de soluciones ofrecidas por los paneles de fachada en hormigón eran muchas. Aparte de los paneles opacos, texturizados y coloridos, los sistemas de fachada se podrían ampliar hacia el uso de celosías, que nada más eran que paneles perforados. Las unidades empezaban a ser fabricadas con cristales incorporados, y algunos sistemas contemplaban la incorporación de lamas y elementos de protección solar en fachada.

Aparte de las ventajas recién nombradas, la adopción de elementos de fachada prefabricados con hormigón apuntaba hacia la reducción de costes de la construcción. En una escuela en Florida, el despacho Frank H. Shuftin y Asociados desarrolló una serie de unidades de ventanas prefabricados de hormigón que contribuyeron a recortar costes en varias escuelas en el área de Miami. Su ventaja de coste más evidente radicaba en el uso repetitivo de un elemento estándar de fabricación. Según *ARec* de marzo de 1959, hasta aquella fecha, más de 400 de las unidades empleadas habían sido moldeadas en acero, las cuales costaban originalmente 1.500,00 dólares. Aparte del ahorro consecuente del cambio de material, la reducción de costes también provino de la mayor velocidad y facilidad de instalación de los elementos prefabricados en hormigón.

Esas unidades no sólo incorporaban paneles de parapetos y montantes horizontales y verticales. Cuando ajustadas en su lugar, las unidades formaban una serie de 'cajas de la sombra', diseñadas para recibir ventanas con vidrios estándar en la cara interior y lamas de aluminio horizontales en la cara exterior, fundamentales para proteger contra el resplandor del cielo, enfriar las aulas y orientar las brisas hacia el interior.

Hasta alrededor del año 1960, las placas y las unidades huecas de cerramiento exterior figuraban predominantemente en edificios construidos con

8. La autora ha utilizado un juego de palabras con los términos *profiled* y *pierced*. *Profiled* puede significar *perfilar*, *contornar* o *delinear*, pero también se puede utilizar como sinónimo de *descripción de algo*. Y *pierced* significa *perforado*, pero podría significar también *comprendido*.

NEW... IN PRESTRESSED CONCRETE
these dramatic projects
post-tensioned by Ryerson

RYERSON

Anuncio de la empresa de pretensado Ryerson en las páginas de *ARec* de abril de 1961. (Fuente: *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, abril de 1961, pp. 254-255).

presupuestos acotados, en los cuales la construcción en serie era importante, tales como naves industriales, almacenes o escuelas. Esa condición confirmaba el carácter empírico de esta práctica y también el desconocimiento de la técnica de empleo por parte de la mayoría de los grandes despachos de arquitectura estadounidenses. Aun así algunos arquitectos, como I. M. Pei, Marcel Breuer o Minoru Yamasaki, ya pasaban a apostar en las innovaciones impuestas por los elementos de fachada de hormigón prefabricado.

De las páginas de *Architectural Record*:

*Precast, Prestressed Walls For A Highway Hotel*⁹.

En medio a una época de desarrollo de la técnica de construcción con elementos prefabricados de hormigón, muchos intentos se han hecho para obtener sistemas alternativos al clásico vigas-columnas-forjados. Según el reportaje “Precast, Prestressed Walls For A Highway Hotel”, “un paso prometededor más ha sido en este sentido en el diseño del hotel *The Treadway Inn*, de autoría de los arquitectos Wise, Burke y Scipione”.

Los forjados y paneles prefabricados que componen las paredes sirven como marco y recinto para sus 145 habitaciones, y estructuran todo el conjunto, sosteniendo las cargas verticales. Sin embargo, para evitar que la estructura sucumbiera a las cargas de viento el sistema se hizo estable a través del pretensado de cables de alta resistencia pasados por tubos galvanizados incrustados dentro de las paredes más largas.

1961-1963. ELEMENTOS PREFABRICADOS EN HORMIGÓN EN FACHADA: LOS MUROS EXTERIORES SOPORTANTES

Al predicar el uso de las nuevas tecnologías en la construcción, se podría decir que dos de los atributos arquitectónicos que los pioneros de la modernidad tenían como objetivos eran la planta libre y la construcción en altura. La evolución de los materiales y sistemas estructurales abrió nuevas posibilidades

9. "Precast, Prestressed Walls For A Highway Hotel". *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation. Diciembre de 1959, pp. 156-158.

con relación a eso y algunas nuevas alternativas se debieron en gran parte a innovaciones relativas al uso del hormigón prefabricado industrial.

Conforme a lo ya discutido anteriormente, la utilización de unidades prefabricadas de revestimiento era ya largamente utilizada en los primeros años de la década de los 60. El Pan-American Building, por ejemplo –diseñado por *The Architects Collaborative (TAC)* y construido en Nueva York– se constituye de alrededor de 11.000 unidades prefabricadas de ese tipo. Pero el avance que realmente llamaba la atención durante aquellos años fue la incorporación al mercado de un nuevo tipo de panel cerramiento, en el cual la función más importante no era revestir ni comportar ventanas exteriores. Esos paneles, además de eso, eran capaces de estructurar los edificios en fachada, permitiendo la eliminación de apoyos y pilares junto a sus límites exteriores. El uso de estos sistemas acabó por transformarse en el más económico tipo de aplicación del hormigón prefabricado para arquitectura.

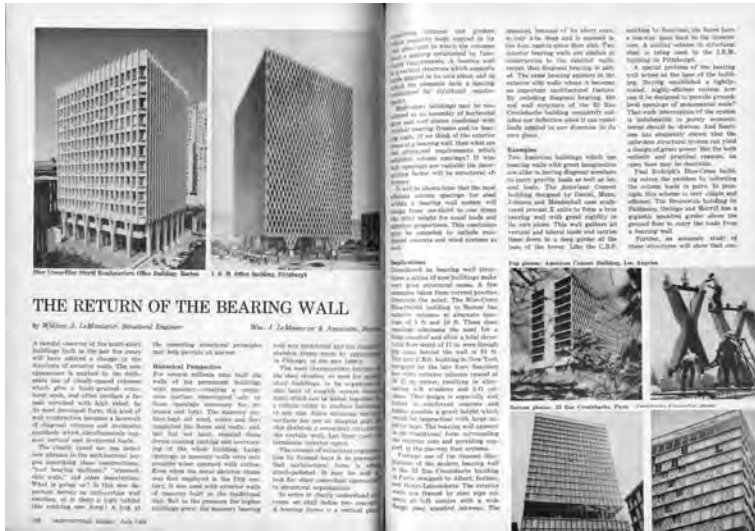
En julio de 1962, en *ARec* el ingeniero estructural William J. LeMessurier publicó un relevante estudio sobre los muros exteriores soportantes titulado “The Return of the Bearing Wall”. LeMessurier observaba que en los últimos cinco años, o sea, entre 1957 y 1962, los edificios erigidos habían presentado cambios en la estructuración de sus cerramientos exteriores. Más adelante en su estudio, puntuaba claramente las definiciones de los dos sistemas que en su punto de vista eran los fundamentales hasta aquel entonces: los 'entramados (o armazones) soportantes' y los 'muros de carga'¹⁰.

Con respecto a los muros exteriores de carga, el autor afirmaba que aparecían en su tradicional forma circundando un núcleo estructural central, proporcionando soporte a los sistemas de forjados unidireccionales. Sus ideas se apoyaban en algunos edificios que utilizaban muros exteriores soportantes compuestos de elementos prefabricados de hormigón, de perfiles de acero y también de hormigón moldeado *in situ*. Dos de los ejemplares que representaban el uso de prefabricados de hormigón eran el “American Cement Building” –proyecto de los arquitectos Daniel, Mann, Johnson y Mendenhall– construido en Los Angeles, y el edificio de la compañía Blue-Cross Blue-Shield –proyecto del arquitecto Paul Rudolph– construido en Boston.

El edificio para *Blue-Cross Blue-Shield* se estructura en sus cuatro fachadas por intermedio de columnas colocadas a 5 ó 10 pies las unas de las otras. Estos espacios eliminan la necesidad de una viga de borde de gran canto, permitiendo una altura total de forjado igual a 17 pulgadas (43 cm) mismo que el vano libre entre fachada y núcleo edificio sea del orden de 34 pies (10,36 m). Ya el *American Cement Building* tiene muros exteriores soportantes en apenas dos de sus fachadas. Esas fachadas se estructuran a través de una trama de elementos prefabricados en forma de 'X' que forman un plano de gran rigidez vertical y horizontal. Las fachadas conducen las cargas hasta unas vigas de apeo en la base del edificio.

Es interesante notar la sofisticación de ambas soluciones. En el caso del Blue-Cross las columnas prefabricadas resuelven, además del cerramiento y estructuración externos, el paso vertical de instalaciones. La precisión aportada por la industrialización de las piezas permite que su diseño contemple más funciones que no solo soportar cargas estructurales provenientes de los forja-

10. LE MESSURIER, William J., "The Return of the Bearing Wall", *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation. julio de 1962, p. 168. Según Le Messurier, "Con el fin de entender claramente nuestros términos vamos a definir dos conceptos. El 'entramado (o armazón) soportante' es un plano vertical que contiene columnas y vigas las cuales soportan las cargas aplicadas en su propio plano, y en el que las columnas y los distanciamientos han sido establecidos por los requisitos funcionales. El 'muro de carga' es una estructura vertical que soporta las cargas aplicadas en su propio plano, y en la cual los elementos se distancian en función de los requisitos estructurales. Los edificios de varios pisos puede ser considerados como un montaje de plantas horizontales y planos de cubierta combinadas con entramados soportantes verticales y/o muros de carga".



Doble página del artículo "The Return of the Bearing Wall". (Fuente: *Architectural Record*, New York, F. W. Dodge Corporation, julio de 1962, pp. 168-169).

dos. El American Cement Building también se vio positivamente influenciado por ese factor. El refinado diseño de las piezas en forma de "X" y la singular trama de fachada –conseguida mediante el perfecto encaje entre esos elementos y entre estos y los forjados– solo se llevó a cabo debido a la rigurosa producción seriada industrial.

De las páginas de *ARec*:

Prestressed Concrete Institute.

Las acciones llevadas a cabo por el PCI fueron de suma importancia para la integración entre la industria norteamericana de prefabricados de hormigón, los arquitectos y los constructores. El resultado de premios, libros publicados, convenciones y congresos promocionados por la institución fueron decisivos para que se pudieran triangular entre esas tres partes recién nombradas los conocimientos fundamentales para el desarrollo de la arquitectura moderna en los Estados Unidos de los años 1960.

1963-1965. 'NEW FEDERAL ARCHITECTURE': EXPANSIÓN Y VARIEDAD DE LOS SISTEMAS ESTRUCTURALES CON PREFABRICADOS DE HORMIGÓN

La expansión del hormigón prefabricado en el ámbito de la arquitectura y de la construcción norteamericana permitió que empezaran a emerger en menos de 10 años, una variedad considerable de nuevos sistemas constructivos. Muchas de esas innovaciones acabaron por arrojar luz sobre algunos problemas técnicos que ingenieros y contratistas no conseguían solventar con facilidad hasta aquel entonces. Bajo el punto de vista formal, algunos de esos sistemas también resultaron ser muy productivos, ventilando nuevos atributos formales para la arquitectura moderna.

Los edificios con estructuras singulares, en los cuales se empleaban ensamblajes y piezas que diferían en forma y escala de aquellos disponibles en el mercado, no siempre presentaban soluciones económicas o estéticamente

Anuncio del premio anual del año 1963 del *Prestressed/Precast Concrete Institute*. (Fuente: *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, febrero de 1964, pp. 98-99).

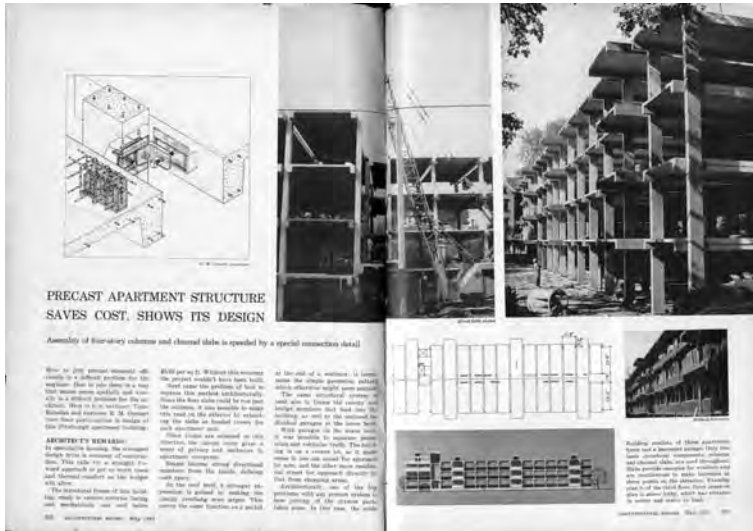


satisfactorias. Pero cuando eso ocurría atraían la atención de arquitectos, críticos y del público en general, y ratificaban la condición de vanguardia tecnológica por parte del hormigón prefabricado durante aquellos años. Algunas de las soluciones estructurales únicas fueron presentadas en números de *ARec*. En el artículo de mayo de 1962 titulado “Precast Apartment Structure Saves Cost, Shows Its Design”¹¹ –Estructura Prefabricada de Apartamentos Económicos, Muestra su Diseño– se presentaba un estudio de caso, un edificio de apartamentos en Pittsburgh diseñado por el arquitecto Tasso Katselas y por el ingeniero R. M. Gensert, en el cual, según el autor, se resolvía muy bien el ensamblaje de los diferentes elementos de la obra y la estructura formal concebida se adaptaba perfectamente al proceso constructivo adoptado. El artículo empezaba con dos afirmaciones claras sobre el problema de proyecto planteado al ingeniero y al arquitecto: “Cómo unirse a elementos prefabricados de manera eficiente es un problema difícil para el ingeniero. Cómo unirlos de manera que haya sentido espacial y visualmente es un problema difícil para el arquitecto”¹².

El edificio se compone esencialmente de cuatro líneas de 17 pilares, entre medio de los cuales se fijan unas losas con sección similar a un canal. Esos forjados fueron diseñados como un gran forjado con perfiles 'L' en los laterales, de modo que las alas de esas losas tiene como papel fundamental la fijación con los pilares. Entre espacio longitudinal entre los forjados se rellenaron con hormigón vertido, armado y amarrado a los pilares. El detalle de fijación de los forjados a las columnas es más complejo. Tal y como explicaba el artículo de *ARec*, arquitectónicamente uno de los grandes problemas de cualquier sistema de elementos prefabricados es la manera como se lleva a cabo la unión de las diversas partes.

“Las columnas eran de una sola pieza y conectadas a los encepados con cuatro pernos de anclaje y ocho tuercas. Tuercas dobles por tornillo permitieron precisión de nivel para las columnas. Las columnas y losas contenían cajas de acero soldadas que fueron colocadas previamente al moldeo del hormigón. Grandes ángulos de acero se utilizaron para transferir la carga de las cajas de las losas a las cajas de las columnas. El propósito de estas cajas era aguantar altos esfuerzos de cizallamiento y soportar tracciones en el hormigón”¹³.

11. GENSERT, R. M., “Precast Apartment Structure Saves Cost, Shows Its Design”, *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, mayo de 1962, p. 202.
12. *Ibid.*, p. 202.
13. *Ibid.*, p. 204.



Doble página del artículo Precast Apartment Saves Costs, Shows its Design, publicado en *AREC* de mayo de 1962. (Fuente: *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, mayo de 1962, pp. 202-203).

Aunque el detalle de encaje tenga cierto grado de sofisticación, la economía de medios conseguida a través de la utilización de poca variedad de elementos y de sus volumetrías elementales, justifica plenamente su empleo. La calidad estética alcanzada se puede atribuir a la elementalidad del edificio, que se constituye básicamente de columnas y forjados-canal prefabricados.

De las páginas de *AREC*:

*New Federal Architecture*¹⁴.

El número de *AREC* de marzo de 1965 trae un artículo titulado “New Federal Architecture”, en el cual se presentan tres proyectos gubernamentales construidos en Washington, D.C., siendo el primero y el tercero empleando prefabricados de hormigón: el edificio de oficinas para la Agencia de Habitación y Financiamiento de Viviendas, de Marcel Breuer, Nolen-Swinburne y Asociados (el ingeniero a cargo del proyecto era Paul Weidlinger); el National Air and Space Museum, diseñado por los despachos Hellmuth, Obata & Kasabaum y Mills, Peticord & Mills; y el Edificio Federal de Oficinas No. 5, diseñado por Curtis y Davis en asociación con Fordyce & Hamby Asociados y Frank Grad & Hijos.

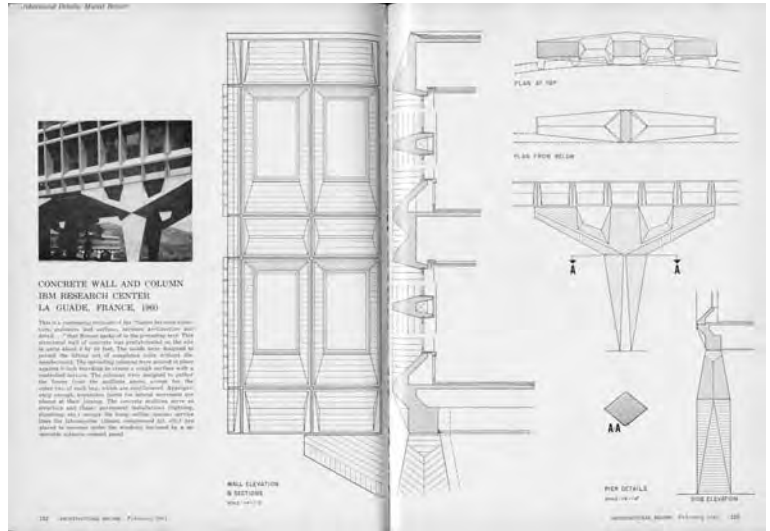
De los tres proyectos destacados es remarcable el de autoría de Breuer. Los límites exteriores se construyen de unidades soportantes prefabricadas en hormigón y los tramos de forjados entre la fachada y el núcleo del edificio se hicieron con lozas PI del mismo material. El uso de prefabricados de hormigón representa una evolución constructiva notable con relación a proyectos previos del mismo arquitecto, tales como la sede para la Unesco en París.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

En los números de la revista *AREC* se pueden ver reflejados los referentes formales de la arquitectura puntera en los años 1950 y 1960. Por intermedio de sus reportajes especiales o simplemente a través de sus secciones estándar es

14. "New Federal Architecture". *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, marzo de 1965, pp. 135-145.

Doble página de la sección de *Architectural Details* dedicada al arquitecto Marcel Breuer. (Fuente: *Architectural Record*, New York: F. W. Dodge Corporation, febrero de 1964, pp. 122-123).



posible comparar aspectos de características discordantes, como por ejemplo los edificios proyectados por diferentes despachos de arquitectura o las distintas técnicas constructivas disponibles. La periodicidad con que aparecían y el contenido de los anuncios de empresas como *MoSai*, *PCI*, *Medusa Portland*, entre otras, dan una idea del impacto que tenía el hormigón prefabricado en la arquitectura puntera de aquellos momentos.

En este sentido la revista *ARec* tiene doble importancia:

En aquel entonces jugó un papel sustancial en este interesante proceso, divulgando la nueva técnica entre despachos de arquitectura, clientes y opinión pública; ayudando a 'ilustrar' técnicamente ingenieros y arquitectos.

Actualmente es una herramienta fundamental de investigación, posibilitando que se entienda todo el fenómeno como se dio, y que dejó para el actual contexto arquitectónico.

Durante el período estudiado, el uso de piezas de hormigón prefabricado en la arquitectura posibilitaba algo más que solamente soportar las cargas y optimizar los procesos constructivos. El dominio de la técnica por parte de los arquitectos, la disposición de las empresas en desarrollar los sistemas y elementos prefabricados y la divulgación por parte de los medios existentes –principalmente revistas– crearon unas condiciones especiales para que en algo más de dos décadas se construyera una importante colección de arquitectura moderna de calidad con elementos de hormigón prefabricado por todo el país.

Pese a eso, tales atributos fueron desapareciendo sistemáticamente de la arquitectura corriente estadounidense desde los años 70, y las propiedades intrínsecas al empleo de esos sistemas constructivos de comprobada eficiencia, tales como la economía o la lógica estructural, se transformaron en rarezas en medio a la pluralidad de materiales y tecnologías constructivamente estériles que predominan en la arquitectura preconizada en los días actuales.

TEAM 10, EVIDENCIA DE UN NUEVO COMIENZO DE LA MODERNIDAD A TRAVÉS DE LA REVISTA *ARCHITECTURAL DESIGN* (1959-1964)

Montserrat Solano Rojo

Las revistas de arquitectura, desde el inicio del siglo XX, desempeñan un papel fundamental en la expansión de los nuevos valores de la modernidad. Se convierten a nivel internacional en el mejor medio de difusión del nuevo lenguaje y en la propaganda más eficaz de sus obras más representativas.

Pero en el período de la segunda posguerra las revistas adquieren además una importancia excepcional. Sus documentos se convierten en testigo histórico del proceso de transición generacional y, por tanto, de la revisión conceptual y formal que experimentará la arquitectura moderna. Los proyectos y las teorías de los arquitectos de la “tercera generación” inician a mostrar la existencia de características comunes y de alternativas a ciertos valores del Movimiento Moderno. Se evidencia así un nuevo comienzo de la modernidad.

Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna –CIAM¹– se presentan, por tanto, como el escenario principal del debate entre ambas generaciones y, a la vez, en el mejor reflejo sintético de la nueva arquitectura. Es aquí donde se configura el Team 10², un grupo de jóvenes arquitectos internacionales que marcarán el desarrollo de la última etapa de los congresos. A partir de ese momento su trabajo comienza a tener una presencia cada vez mayor en las revistas más influyentes, y su difusión representará también el inicio del cambio.

LA INFLUENCIA DE *ARCHITECTURAL DESIGN*

La revista *Architectural Design* –AD–, ya con un amplio recorrido en el panorama arquitectónico del Reino Unido³, se convierte precisamente durante 1950-1960 en uno de los medios que mejor traslada este proceso de transición de los CIAM al Team 10, y asume una gran influencia en la difusión de la nueva generación.

Desde 1950 los trabajos de los arquitectos que identifican al grupo central del Team 10, es decir, Alison y Peter Smithson, Jaap Bakema, Aldo Van Eyck, Georges Candilis, Shadrach Woods y Giancarlo De Carlo, inician a publicarse a través de revistas editadas generalmente en sus países⁴. Por lo tanto, el pensamiento del Team 10 comienza a difundirse a través un interesante conjunto de revistas internacionales y que estará compuesto principalmente por *AD*, *The Architectural Review*, *The Architectural Forum*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Le Carré Bleu*, *Techniques et Architecture*, *Architecture-Formes-Functions* y *Casabella-Continuità*.

1. Para una visión completa de los CIAM ver: MUMFORD, E., *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, 2.000.

2. Para una visión completa del Team 10 ver: RISSELADA, M. y VAN DEN HEUVEL, D. (ed), *Team 10, 1953-81. In search of a Utopia of the present*, Nai, Rotterdam, 2005.

3. La revista fue fundada en 1930 en Londres y publicada como *Architect's Standard Catalogue*, y desde 1932 como *Architectural Design & Construction*. La revista asume definitivamente el nombre de *Architectural Design* en 1946, coincidiendo ya con Monica Pidgeon como editora. Ver: "About AD/ The history", en <http://www.architectural-design-magazine.com>

4. A. y P. Smithson, Reino Unido, Bakema y Van Eyck, Holanda, Candilis y Woods, Francia, y De Carlo, Italia.



Fig. 1. Portada original "CIAM-Team 10", *AD*, 1960, número 5.

En el caso particular de la revista *AD* el primer contacto lo establece a través del trabajo de A. y P. Smithson⁹, sin embargo posteriormente la revista asume un vínculo más amplio con la arquitectura del Team 10. Así al inicio de 1960 *AD* comienza a publicar muchos proyectos de los arquitectos del grupo y, por tanto, se convierte en una de las revistas que más fácilmente permite acercarse a sus trabajos.

Pero otro de los factores fundamentales de la influencia que adquiere la revista *AD* reside, precisamente, en el equipo que la dirige durante ese período. Indudablemente son las figuras de Monica Pidgeon (editora 1942-75), Theo Crosby (director 1952-62) y Kenneth Frampton (director 1962-64) las que representan y definen el éxito de la línea editorial de *AD* entre 1950-1960.

El papel desempeñado por los tres marcará el inicio de esa nueva etapa de *AD*, así como la consolidación de la revista como una publicación experimental y enfocada hacia el público de los jóvenes arquitectos y estudiantes. La revista *AD* establece una relación directa con el trabajo de la nueva generación y apuesta por la difusión de la arquitectura contemporánea menos "académica", por lo que define unos contenidos que posicionan a la revista como un referente a nivel internacional⁶.

Se toma la elección de acotar como caso de estudio algunos de los artículos publicados en *AD* entre 1959-1964, ya que a través de ellos se podrá constatar el papel tan relevante que ejerció la revista en la difusión del Team 10 al inicio del grupo, y a la vez, las consecuencias directas de la asistencia de sus representantes a los CIAM.

CIAM - TEAM 10, PROCESO DE TRANSICIÓN

El CIAM celebrado en Otterlo en 1959 –CIAM'59– define el momento decisivo en el relevo de la "tercera generación", del Team 10, y casi de manera inmediata el resultado de dicho encuentro será difundido a través de la revista *AD*.

Así en el número de octubre de *AD* de 1959 aparece "The Death of CIAM"⁷, un primer comentario breve con el que la revista anticipa: "la muerte de los CIAM fue formalmente anunciada en Otterlo, Holanda, este septiembre"⁸.

Pero será con el artículo "CIAM - Team 10"⁹, publicado en *AD* en mayo de 1960 (Fig. 1), cuando este enunciado se analiza extendidamente. El artículo, editado por A. Smithson¹⁰, contextualiza el CIAM'59 en la evolución de los últimos congresos y publica además algunos de los proyectos presentados, anteponiéndose así incluso al libro de actas¹¹. El artículo se convierte, como describe la propia editorial, en "un número especial dedicado al trabajo y a las teorías de los arquitectos que han tomado el liderazgo en el pensamiento arquitectónico desde la desaparición de los CIAM"¹².

Tal como queda reflejado en el artículo de *AD*, el CIAM 9, celebrado en Aix-en-Provence en 1953, es el primer congreso en el que comienzan las diferencias entre las dos generaciones de la modernidad, es decir, entre "aquellos que habían fundado la arquitectura moderna y aquellos que trabajaban sobre

5. BOYER, M. C., "Architectural Design and the writings of Alison and Peter Smithson", en RISSE-LADA, M., VAN DEN HEUVEL, D., op. cit., p. 199.

6. PIDGEON, M., crea una red de colaboradores de la revista por todo el mundo y estaba involucrada en la organización de los últimos CIAM. T. Crosby promueve el trabajo de los jóvenes arquitectos y en 1952 comienza a diseñar las famosas portadas de *AD*. K. Frampton introduce en *AD*, como define Pidgeon, "unos textos más serios y críticos". Ver: "About *AD*/ The history", en <http://www.architectural-design-magazine.com>.

7. "The Death of CIAM", *Architectural Design*, 1959, p. A/5.

8. *Ibid.*, p. A/5.

9. SMITHSON, A. (ed), "CIAM-Team10", *Architectural Design*, 1960, n. 5, pp. 175-205.

10. Alison Smithson es la encargada de coordinar y editar las recopilaciones del Team 10, tanto en la revista *AD* como de los demás libros que publicarán con trabajos del grupo.

11. Ver: NEWMAN, O., *CIAM' 59 in Otterlo. Group for the research of social and visual inter-relationships*, Alec Tiranti, Londres, 1961.

12. "Contents", *Architectural Design*, 1960, n. 5, p. A/3.



Fig. 2. Foto asistentes al CIAM'59 en Otterlo, excepto A. y P. Smithson, Van Ecyk, Woods, van Ginkel. En RISSELADA, M., VAN DEN HEUVEL, D., op. cit., p. 61.

las bases proporcionadas por los fundadores¹³. Los jóvenes arquitectos, especialmente a través de las investigaciones de *Habitat du plus grand nombre* y *Urban Re-Identification*¹⁴, aprecian en la reunión la existencia de intereses comunes y comienzan a cuestionar ciertos valores de la arquitectura y el urbanismo definidos bajo el modelo de la “ciudad funcional”. Sus trabajos se dirigen más hacia la noción de “hábitat”, concepto que comparten como un “deseo común por crear ambientes que estimulasen la relación entre los habitantes, entre los edificios y su entorno, y donde se pudiesen acomodar las necesidades culturales de la gente”¹⁵. Y es hacia esta dirección donde los jóvenes arquitectos redefinen algunos objetivos futuros, como trasladan posteriormente a través del “Manifiesto de Doorn”:

“el urbanismo considerado y desarrollado en los términos de la Carta de Atenas tiende a producir ‘ciudades’ en las que las asociaciones humanas vitales están expresadas de un modo inapropiado. Para incluir estas asociaciones humanas debemos considerar toda comunidad como un particular conjunto ‘total’. Con el fin de conseguir que esta inclusión sea posible proponemos estudiar el urbanismo como comunidades con varios grados de complejidad”¹⁶.

En el CIAM 10, celebrado en Dubrovnik en 1956, los jóvenes arquitectos asumen ya un protagonismo aún mayor, e incluso actúan como organizadores –“Comité 10”¹⁷. Y es en este encuentro donde los representantes de la generación precedente se inician a cuestionar si habría llegado el momento del traspasarles el mando, tal como refleja las palabras de Le Corbusier:

“son aquellos que tienen 40 años, (...) y aquellos que tienen ahora con 25 años (...) los que se encuentran en el corazón del período presente y son los únicos capaces de sentir los problemas actuales personalmente, profundamente, los objetivos a seguir, los medios para alcanzarlos (...) Son ellos los que están al tanto. Sus predecesores ya no están, están fuera, ya no están sujetos al impacto directo de la situación actual”¹⁸.

Pero es el CIAM'59 de Otterlo¹⁹ (Fig. 2), como se ha citado, el que marcará el momento definitivo para los miembros del Team 10 y para su futuro método de trabajo. En este congreso el grupo, de nuevo como organizadores, proponen que cada participante presente individualmente sus proyectos o ideas, por lo que eliminan la jerarquía en la organización y los grupos represen-

13. Citando palabras de Georges Candilis. MUMFORD, E., op. cit., p. 224.

14. Candilis y Woods, presentan el panel *Habitat du plus grand nombre*, con un análisis sobre el hábitat en Marruecos. A. y P. Smithson presentan la investigación *Urban Re-Identification*, con la que introducen los conceptos de “identidad” y “asociación urbana”, ver: SMITHSON, A. y P., *Urban structuring*, Studio Vista, London, 1967.

15. PEDRET, A., “Ciam IX: discussing the charter of hábitat”, en RISSELADA, M., VAN DEN HEUVEL, D., op. cit., p. 21.

16. “Doorn Manifiesto-CIAM Meeting 29-30-31 January 1954, Doorn”, en SMITHSON, A. (ed), *The emergence of Team 10 out of C.I.A.M. 1953-1978*, Architectural Association, Londres, 1982, p. 33.

17. El “Comité 10”, de aquí el nombre de Team 10, estaba compuesto por: Bakema, A. y P. Smithson, Gutmann, Candilis, Woods, Van Eyck, W. y G. Howell, y Voelcker. Pero trabajaban bajo la supervisión del Sert, Giedion, Le Corbusier, Gropius y Tyrwhitt. Ver: MUMFORD, E., op. cit., p. 242.

18. LE CORBUSIER, “Letter CIAM Dubrovnik-CIAM 10”, en SMITHSON, A. (ed), “CIAM-Team 10”, cit. p. 176. 19. Este congreso se engloba ya en la “segunda etapa” de los CIAM, y por lo que se definía ya como *Ciam: Research Group for Social and Visual Relationships*.

Fig. 3. Aldo Van Eyck, Orfanato municipal de Amsterdam en construcción. "The work of Team 10", *AD*, 1960, número 5, p. 179.



tantes por países. La explicación y confrontación de casos prácticos, relacionados con el tema del 'hábitat', permitirá ahora mostrar diferentes soluciones arquitectónicas desarrolladas según cada contexto y, además, convierte el encuentro en una magnífica ocasión para exponer un gran número de trabajos realizados por arquitectos jóvenes.

La revista *AD* en este número publica una selección de proyectos y ponencias del CIAM'59, convirtiéndose así en la primera difusión colectiva de la nueva generación. Así en el apartado "The work of Team 10" aparecen trabajos de A. y P. Smithson –estudio de Londres (1959)–, Van Eyck (Fig. 3) –orfanato municipal de Amsterdam (1955-60)–, Candilis, Josic y Woods –barrio Bagnols-sur-Cèze (1956-61)–, Bakema –proyecto residencial Kennemerland (1957)–, G. Grung y J. Soltan; así como de otros participantes como L. Kahn, R. Erskine, J.A. Coderch, L. Miquel, K. Tange o G. De Carlo²⁰. Esta recopilación se transforma así en una plataforma con la que los arquitectos de la "tercera generación" demuestran su oposición a la "tabula rasa" de la Carta de Atenas, y las características de los proyectos revelan claramente el inicio de una nueva etapa en la arquitectura²¹.

La comprobación del éxito del método puesto en práctica en Otterlo aceleró la decisión del Team 10 de desvincularse de los CIAM, de dejar de utilizar incluso el nombre, y de iniciar un camino independiente. Como recoge la revista *AD*:

"se concluyó que el pensamiento de los CIAM había sido uno de los elementos esenciales desde 1928 en la evolución de la arquitectura y el urbanismo, pero que la confrontación con las nuevas circunstancias definía diferentes líneas de pensamiento. Pero para intensificar el intento por encontrar un nuevo lenguaje arquitectónico las personas y los grupos deben trabajar según su propia manera"²².

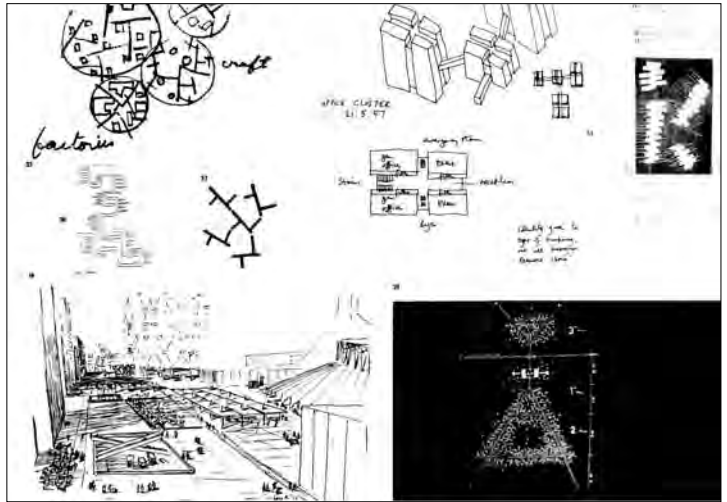
Los miembros del Team 10 exponen así "los CIAM finalmente han muerto"²³. A partir de ese momento, y durante los próximos meses, las revistas se convierten en el medio a través del cual ambas generaciones se comunicarán recíprocamente. Así en 1961 diversas revistas publican la carta enviada por S. Giedion, J.nL. Sert, W. Gropius y Le Corbusier con la que trasladan la decisión

20. "The work of Team 10", en SMITHSON, A. (ed), "CIAM-Team 10", cit. pp. 179-205.

21. "Con los arquitectos de la Tercera Generación (...) se producía el definitivo paso al arquitecto liberal. Para los Smithson, Van Eyck, Bakema, etc. ya no se trataba de mantener ninguna de las viejas pretensiones de cambiar radicalmente el modo de vida de la gente, el modelo de producción o la estructura de la propiedad del suelo; se trataba de plantear, si acaso, una utopía de lo posible, aceptando los gustos y las necesidades de la gente". MONTANER, J. M., "La Tercera Generación", *El Croquis*, 1988, n. 35, p. 9.

22. SMITHSON, A. (ed), "CIAM-Team 10", cit. p. 175.

23. *Ibid.*, p. 178.



de disolver definitivamente los CIAM, y concluyen que la organización ya “ha realizado su tarea inicial en lo que respecta a Europa”²⁴. Los jóvenes meses después responden a dicha carta recalando su separación, pero especifican: “sin embargo el Team 10, quienes participaron en los congresos CIAM de la posguerra, expresan su gratitud a aquellos quienes mantuvieron aquella plataforma”²⁵.

TEAM 10 PRIMER 1956-1962, REFLEJO DE UNA NUEVA ACTITUD

En la “declaración de París de 1961” los arquitectos del Team 10 definen como el primero de sus propósitos: “preparar una publicación sobre sus pensamientos en la situación actual sobre arquitectura y urbanismo”²⁶. Dicha publicación aparece finalmente en un número especial de la revista *AD* en diciembre de 1962 (Fig. 4), editado de nuevo por A. Smithson bajo el nombre de *Team 10 Primer 1956-1962*²⁷ –el manual del Team 10–, adelantándose así incluso a la difusión como libro²⁸. El objetivo del artículo era:

“reunir en un todo los textos sueltos y de carácter polémico aportados por los diversos arquitectos que constituyeron esta algo imprecisa “familia”. Ninguno de los textos aquí reproducidos han sido escritos teniendo presente el Team 10. (...) Toda la esencia se encuentra en el espíritu y carácter de los textos individuales. Estos constituyen un caleidoscopio de pensamientos, ideas, opiniones, dudas, preguntas, análisis, etc”²⁹.

El *Team 10 Primer* se presenta así como un mosaico de textos, diagramas (Fig. 5) y proyectos realizados durante la década de 1950 por los jóvenes arquitectos del Team 10³⁰. Como define A. Smithson, “de alguna manera es una historia de cómo las ideas de las personas involucradas han crecido o cambiado a través del contacto con los otros”³¹. Y precisamente esta interrelación entre las ideas es la que permite leerlo sin tener que seguir un orden lineal, ni según los apartados³², ya que todos sus documentos aportan conceptos que para el Team 10 son siempre transversales.

Pero la verdadera importancia del artículo, y del papel de revista *AD*, reside en que por primera vez será difundido el trabajo y las teorías de los representantes del grupo internacional de manera colectiva y extensa. La recopilación traslada aquí la apuesta de los jóvenes arquitectos por la pluralidad

Fig. 4. Portada original “Team 10 Primer 1953-1962”, *AD*, 1962, número 12.

Fig. 5. Página con recopilación de diagramas de A. y P. Smithson. “Team 10 Primer 1956-62”, *AD*, 1962, número 12, p. 577.

24. MUMFORD, E. op. cit., p. 265.

25. VAN DEN HEUVEL, D., “Paris 1961. The Aim of Team 10”, en RISSSELADA, M. -VAN DEN HEUVEL, D., op. cit., p. 92.

26. *Ibid.*, p. 92. La “Declaración de París” fue firmada en enero de 1961 por Bakema, Alison y Peter Smithson, Voelcker, Erskine, Candilis, Josic y Woods.

27. SMITHSON, A. (ed), *Team 10 Primer 1956-1962*, *Architectural Design*, 1962, n. 12, pp. 559-600.

28. SMITHSON, A. (ed), *Team 10 Primer*, Studio Vista, Londres, 1968. El libro será una versión extendida del número de la revista *AD* publicado en 1962.

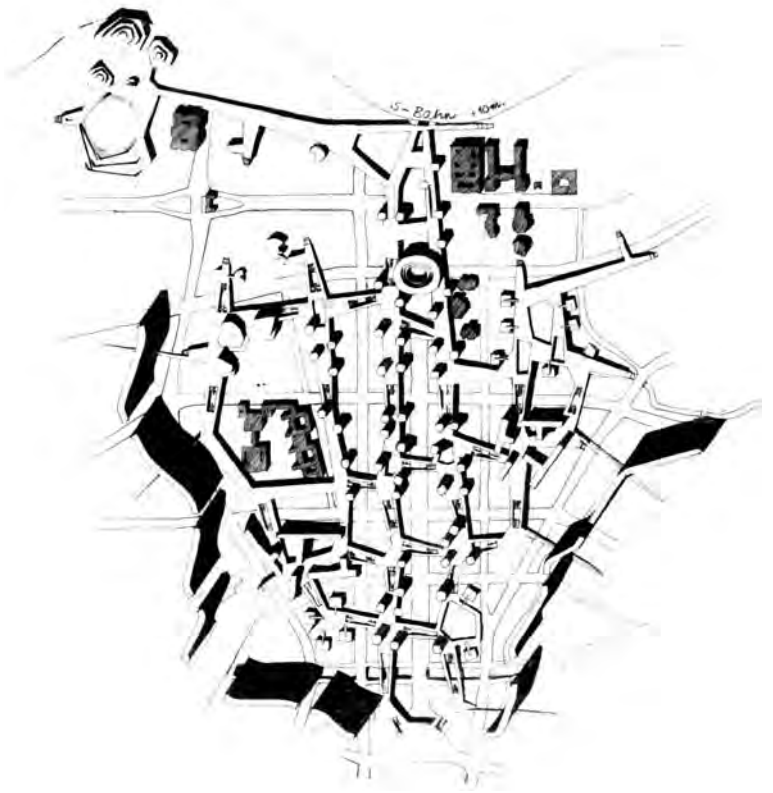
29. SMITHSON, A. (ed), “Team 10 Primer 1956-1962”, cit., p. introducción artículo.

30. El artículo incluye textos de Bakema, Van Eyck, Candilis, Woods, A. y P. Smithson, Voelcker, Soltan, Grung, Erskine y Coderch. Y las revistas de las que toma documentos son: *AD*, *Architectural Review*, *Architectural Association Journal*, *Architect's Journal*, *Ibid.*, p. 559.

31. *Ibid.*, p. 559.

32. Los apartados del artículo Team 10 Primer son: *Role of the architect -Urban infra-structure- Grouping of dwellings- Doorstep.*

Fig. 6. SMITHSON A. y P., concurso Hauptstadt Berlin 1957 –mat-building. "Team 10 Primer 1956-62", AD, 1962, número 12, p. 578.



de visiones y por el intercambio de ideas, tal como habían defendido en los CIAM, y consigue reflejar la actitud que definirá posteriormente al Team 10:

33. MONTANER, J.M., "La Tercera Generación", cit., pp. 14-15.

34. Las reuniones del Team 10 serán encuentros reducidos, donde cada arquitecto explicaba su proyecto y entre todos analizaban y discutían la solución adoptada. Por lo tanto, el pensamiento teórico y las publicaciones del Team 10 no estarán asociados a ideas arquitectónicas generales, sino que será la suma del conjunto de ideas y trabajos de cada uno de sus miembros.

35. "Podríamos sugerir a grandes trazos que esta arquitectura de los años cincuenta se diferenciaría de la de los años veinte por el paso de formas compactas y cerradas a formas abiertas, articuladas y diseminadas". MONTANER, J.M., "La Tercera Generación", cit., p. 13.

36. *Cluster*: designa a agrupaciones urbanas que definen la nueva estructura a través de formas irregulares que pueden articularse y estirarse para adaptarse al lugar. *Stem*: está asociado al concepto de cluster pero designa al eje vertebral de servicios que unifica la estructura urbana. *Mat-building* –o *web*–: designa estructuras urbanas que pueden crecer horizontalmente a través de un entramado modular y con una lógica muy clara (el término *mat-building* será acuñado por A. Smithson en 1974 también desde AD, ver: SMITHSON, A., "How to recognise and read Mat-Building: Mainstream architecture as it has developed towards the *mat-building*", AD, 1974, n. 9, pp. 573-590).

37. MONTANER, J.M., *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 91.

"una actitud pragmática –basada en los proyectos–, anti-dogmática –basada en la aceptación de la diversidad de opiniones que se da en la arquitectura contemporánea– y no doctrinaria –evitando de nuevo la tentación de congelar un proceso de debate y crecimiento del conocimiento con doctrinas insuficientes"³³.

Esta actitud se trasladará así a las reuniones, al pensamiento teórico, y al trabajo de Team 10³⁴. Y también al método de proyecto, que se traduce en una atención exhaustiva de la realidad del lugar y en la apuesta por soluciones que se adapten a las características de cada contexto. La arquitectura del Team 10 intenta alejarse así, como ellos definen, del esquematismo de las formas puras de la primera modernidad, y su lenguaje experimentará una evolución formal para conseguir este fin³⁵.

Los proyectos del Team 10 proponen así respuestas formales más complejas que las del Movimiento Moderno, para adaptarse a cada realidad, e investigan con nuevos sistemas arquitectónicos más flexibles, que definen bajo los conceptos de *cluster*, *stem* y *mat-building*³⁶.

"El desafío del realismo comporta la búsqueda de formas para proyectar sobre las preexistencias, entendiendo los sistemas existentes como el punto de partida. De ahí que los arquitectos del Team 10 inventaran las formas de los *cluster* y de los *mat-buildings* como estrategias formales, pragmáticas y experimentales para adaptarse mejor a una realidad en evolución, para infiltrarse entre los intersticios de lo existente"³⁷.

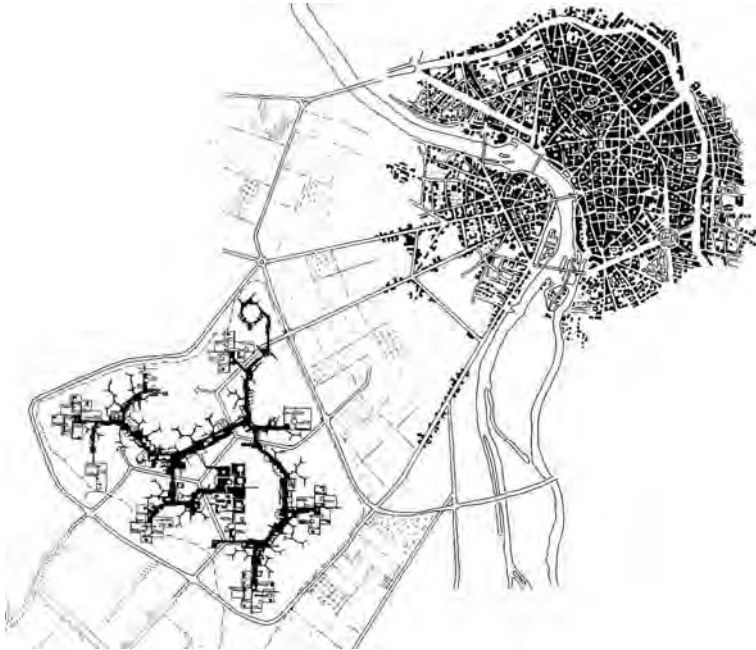


Fig. 7. CANDILIS G., JOSIC A., y WOODS S., proyecto de concurso Toulouse le Mirail 1961-1975 –cluster- stem. SIAF/ CAP/ Archives d'architecture du XXe siècle, Fonds Candilis, 236 lfa 44/2.

La innovación de estos sistemas arquitectónicos se encuentra precisamente en la posibilidad de definir estructuras abstractas que pueden crecer y repetirse sin límite, y a la vez niegan la separación de funciones. A través de estas estructuras urbanas el Team 10 consigue así su principal objetivo, es decir, poder concebir la arquitectura y el urbanismo como una única disciplina común y definiendo un todo indivisible.

Y son los propios proyectos seleccionados en la publicación del “Team 10 Primer” en *AD* los que mejor reflejan estos nuevos sistemas, a través de algunos trabajos de A. y P. Smithson (Fig. 6) –concurso Golden Lane Londres (1952), concurso Hauptstadt Berlín (1957)– y de Candilis, Josic y Woods (Fig. 7) –concurso Caen-Hérouville (1961), concurso Toulouse le Mirail (1961).

EL FUTURO INMEDIATO DEL TEAM 10

En 1964, y coincidiendo con el último año de Kenneth Frampton como director de *AD*, se publica otro número especial del grupo: *The work of Team 10*³⁸. En este caso se realiza un análisis detallado sólo de algunos proyectos de Bakema –proyecto centro Tel Aviv (1962), concurso Universidad Bochum (1962)–, Candilis, Josic y Woods –concurso Universidad Bochum (1962), proyecto Universidad libre de Berlín (1963-73)–, A. y P. Smithson –estudio Berlín (1962), estudio Londres (1962)–, R. Erskine –estudio Cambridge–, y S. Werweka –estudio París y Berlín. Una selección que muestra nuevos ejemplos desarrollados también con los sistemas arquitectónicos de *cluster* y *mat-building*³⁹, y que será el último artículo colectivo publicado en *AD* bajo la edición de A. Smithson.

Posteriormente, durante las décadas de 1960-1970, los proyectos del Team 10 y las obras que son difundidas a través del conjunto principal de

38. SMITHSON, A. (ed), “The work of Team 10”, *Architectural Design*, 1964, n. 8, p. 373-393.

39. El ejemplo más significativo de *mat-building* del artículo será el proyecto de Candilis, Josic y Woods de la Universidad Libre de Berlín, trabajo que resultará ganador de un concurso y que durante los años siguientes comenzará a construirse.

revistas relacionadas con el grupo pero, sin embargo, comienzan ya a ser publicados generalmente de manera individual. Por lo tanto, las recopilaciones del Team 10 recogidas en *AD* entre 1959-1964 conservan aún hoy un gran valor, ya que siguen siendo la mejor representación conjunta del grupo durante su primera etapa de difusión y a la vez demuestran la gran influencia que ejerció la revista.

A través de estos artículos se evidencia el nuevo comienzo que el Team 10 emprendió en la arquitectura, así como el asunto urgente que mantuvo con la modernidad. Una actitud que quizás la mejor manera de reflejarla como conclusión sea de nuevo a través de uno de los textos recogidos en *AD*, y tal como los miembros del Team 10 se definen a sí mismos: “El Team 10 es un grupo de arquitectos que se han buscado el uno al otro (...). pero lo más importante, porque cada uno sintió que el otro había encontrado ya algún camino hacia un nuevo comienzo”⁴⁰.

40. “The Aim of Team 10”, SMITHSON, A. (ed), *The work of Team 10*, cit. p. 373.

LA REVISTA COMO CAUCE DEL CAMBIO: EL MANIFIESTO DEL GRUPO AUSTRAL 'VOLUNTAD Y ACCIÓN'. EL CRECIMIENTO DE LA SEMILLA CORBUSERIANA EN ARGENTINA

Andrés Tabera Roldán

LA REVISTA *NUUESTRA ARQUITECTURA*, CONTINUIDAD Y RUPTURA 1929-1939

El intercambio cultural entre España y Argentina a finales de la década de los treinta se ve claramente alterado por el conflictivo panorama europeo. El país latinoamericano se consolida como el mayor editor de habla hispana gracias, en parte, a la llegada de varios exiliados españoles a la capital porteña, desplazando el monopolio de la industria editorial francesa¹. Las revistas argentinas, en lo referente a la arquitectura, la urbanística y las artes plásticas, se convierten en uno de los focos intelectuales de vanguardia de la época, en las que el arquitecto catalán Antoni Bonet (Barcelona, 1913-1989) desempeña un rol fundamental.

El Grupo Austral se gesta con motivo de la experiencia conjunta vivida en el estudio de Le Corbusier de la 35 *Rue de Sèvres* de París entre septiembre y octubre de 1937 por el arquitecto español y los argentinos Jorge A. Ferrari Har-doy (Buenos Aires, 1914-1976) y Juan Kurchan (Buenos Aires 1913-1972). Las bases de su actuación, derivadas de entender la agrupación como delegación regional del C.I.R.P.A.C. (*Comité International pour la Resolution des problemas de l'Architecture Contemporaine*), son pensadas por sus redactores desde París y ejecutadas en Buenos Aires dando como resultado "El manifiesto del Grupo Austral: 'Voluntad y acción'". El Manifiesto es publicado en junio de 1939 como separata dentro de la revista mensual *Nuestra Arquitectura* (235 números), fundada por el ingeniero estadounidense Walter Hylton Scott en agosto de 1929, uno de los pocos medios de difusión locales que desde sus inicios muestra interés en la divulgación del mensaje revolucionario de Le Corbusier en Argentina. Nada más producirse el desembarco del maestro suizo en octubre de 1929, la publicación hace referencia a alguna de las diez conferencias que imparte en la capital porteña. Así, en el tercer y cuarto número correspondientes a los meses de octubre y noviembre de ese mismo año se publican dos artículos firmados por él mismo: "La arquitectura viviente" y "La ciudad y la casa"² (Fig. 1).

Sin embargo, la presencia de Le Corbusier en el continente latinoamericano es ignorada desde un primer momento por el otro gran referente en el campo arquitectónico bonaerense, *Revista de Arquitectura* (240 números). Es en el número 140 de agosto de 1932 cuando por vez primera se publica una única página haciendo referencia a la quinta conferencia del viernes 11 de octubre de 1929 en la Asociación Amigos del Arte titulada "Algunos principios de Le Corbusier"³. Otro pequeño fragmento de una cara aparece en 1936 dedicado a



Fig. 1. La primera de las fotografías de Le Corbusier que introduce al maestro suizo en la revista argentina. Pie de foto: M. Le Corbusier en "La arquitectura viviente: Los principios y los proyectos de M. Le Corbusier" en *Nuestra Arquitectura*, octubre de 1929, n. 3, p. 84.

1. DEAMBROSIS, Federico y MARTÍNEZ-GONZÁLEZ, Javier Jorge F., "Rayuelas: fragmentos para una reconstrucción de la editorial especializada de arquitectura en lengua castellana durante los años 50 y 60", en *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la arquitectura española del siglo XX*, T6) Ediciones, Pamplona, 2008, pp. 33-58.
2. LE CORBUSIER, "La arquitectura viviente: Los principios y los proyectos de M. Le Corbusier", en *Nuestra Arquitectura*, octubre 1929, n. 3, pp. 83-91; y "La casa y la ciudad", en *Nuestra Arquitectura*, noviembre 1929, n. 4, pp. 123-129.

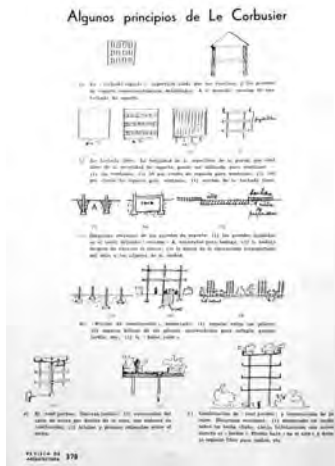


Fig. 2. Croquis explicativos de Le Corbusier semejantes a los realizados durante sus conferencias en Buenos Aires años atrás y publicados posteriormente en el libro, *Précisions sur un état présente de L'architecture et de l'urbanisme*, (Paris, 1930). En *Revista de Arquitectura*, agosto 1932, n. 140, p. 378.

la octava conferencia impartida el 17 de octubre de 1929 pronunciada en la Facultad de Ciencias Exactas bajo el título “¿Si yo tuviese que enseñar arquitectura?”⁴. Sin mayor definición ni interés por su obra en los sucesivos años, se cita puntualmente –eludiendo cualquier aportación gráfica– referencias a otras de sus construcciones, como con el *Pavillon Suisse* (París, 1930-1932)⁵ y la *Ville Saboye* (Poissy, 1929)⁶, dentro de la sección “la obra arquitectónica a través de las revistas” (Fig. 2).

Si bien es cierto que en los diez años transcurridos ninguna de estas dos publicaciones divulga de forma constante el pensamiento introducido por el maestro suizo, sí se alude a las preocupaciones centrales expuestas durante su estancia en Buenos Aires. Ambas revistas están caracterizadas, según señala Fernando Álvarez, por “su sobriedad y moderación en los juicios, o por su actitud de eludir o ignorar todo enfrentamiento”⁷. Sin embargo, esta característica común no implica que conforme avancen las publicaciones, en el periodo comprendido entre 1929 y 1939, se puedan señalar intereses temáticos claramente diferenciados.

La *Revista de Arquitectura* se centra en el debate en torno a los problemas de la ciudad agravados por el desequilibrio territorial entre la capital y el resto del país, inclinándose a favor de la figura del arquitecto urbanista y la necesidad del Plan Regional como instrumento de control sobre el crecimiento ilimitado de la urbe. Pero son el ciclo de diez conferencias impartidas en la primavera-verano de 1931 entre Buenos Aires y Rosario por el especialista en urbanismo Werner Hegemann –confirmando el nulo interés de la revista por el pensamiento renovador de Le Corbusier– las que marcan un punto de inflexión en el pensamiento urbano porteño según la publicación: “El efecto esencial de las conferencias es haber llamado la atención, en nuestro ambiente profesional, sobre los conceptos del urbanismo y haber estimulado la inquietud por llegar a la comprensión plena de la ciencia”⁸.

Nuestra arquitectura, en cambio, dedica sus páginas al interés por la vivienda popular a partir de finales de los años veinte, aunque también realiza, pero en menor medida, algunas alusiones al interés por la ciudad y el urbanismo. Debido en gran medida a la estrecha colaboración de W. Hylton Scott con la cooperativa *El Hogar Obrero*, vinculada al partido socialista, la mayoría de sus artículos están dedicados a la búsqueda de soluciones para “una célula a escala humana”⁹, a partir del estudio de la casa unifamiliar de clase media. La publicación evoluciona hacia modelos vanguardistas occidentales –alemanes, españoles y americanos– ajenos al país argentino¹⁰. A partir de 1935 los contenidos centroeuropeos, como por ejemplo los casos de Eric Mendelsohn o Walter Gropius, son desplazados por otras figuras del panorama internacional, entre las que se encuentran los españoles Josep Lluís Sert y Torres Clavé¹¹. El caso del arquitecto húngaro Richard J. Neutra afincado en Los Ángeles, tomado como paradigma americano, es el precedente a la consumación del supuesto cambio de rumbo que asumía la revista con la publicación del “Manifiesto Austral”.

Por tanto, el acuerdo alcanzado por J. Ferrari Hardoy en enero de 1939 para la aparición del Manifiesto bajo el apoyo de W. Hylton Scott no resulta casual. Por un lado, desde la creación de la revista, y a pesar de las diversas ambigüedades mostradas en distintos artículos, su vinculación con la Editio-

3. En *Revista de Arquitectura*, agosto 1932, n. 140, p. 378.
 4. En *Revista de Arquitectura*, agosto 1936, n. 188, p. 398.
 5. “La obra arquitectónica a través de las revistas”, en *Revista de Arquitectura*, septiembre 1936, n. 189, p. 470.
 6. “La obra arquitectónica a través de las revistas”, en *Revista de Arquitectura*, septiembre 1937, n. 201, p. 428.
 7. ALVAREZ, Fernando, Capítulo II, “Las revistas y los arquitectos. La fundación de un nuevo espacio social”, en *El sueño moderno en Buenos Aires, 1930-1949*, UPC, Barcelona, 1991, p. 97.
 8. “Las conferencias del Arquitecto Dr. Werner Hegemann”, en *Revista de Arquitectura*, diciembre 1932, n. 131, p. 533.
 9. Título de la cuarta conferencia, jueves 10 de octubre 1929 para la Facultad de Ciencias Exactas en LE CORBUSIER, *Precisiones respecto al estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1978.
 10. ALVAREZ, Fernando, Capítulo II, “Las revistas y los arquitectos. La fundación de un nuevo espacio social”, *El sueño moderno en Buenos Aires, 1930-1949*, UPC, Barcelona, 1991, p. 97.
 11. “Casas de fin de semana en Garrat, Barcelona” en *Nuestra Arquitectura*, diciembre 1936, n. 5, pp. 202-207.



Fig. 3. Páginas 2 y 3 donde aparecen las 18 imágenes y el texto, correspondientes al Manifiesto del Grupo Austral: "Voluntad y Acción". En "Austral" en *Nuestra Arquitectura*, junio 1939, n. 6 separata.

rial *Contémpera* hace que el campo de actuación sobre el que pretenden influir no quede reducido a un colectivo exclusivo ni a intereses únicamente locales, tal y como ocurre con *Revista de Arquitectura*, sino a la sociedad en su conjunto. Por otro, "la actitud cauta, antirrupturista, conciliadora, que entendía la constitución de un campo como sumatoria de aportes diversos"¹², impulsada por su director le permite distanciarse del racionalismo local más adverso defendido por la Sociedad Central de Arquitectos, al igual que pretende Austral.

EL ORIGEN DE LAS FUENTES EN EL MANIFIESTO: "VOLUNTAD Y ACCIÓN"

El Manifiesto del Grupo Austral se publica en la primera de las tres separatas finalmente editadas por *Nuestra Arquitectura*, con un total de ocho páginas contando portada y contraportada, de idéntico formato al resto de la revista (29,5 de alto por 22,8 de ancho centímetros). Además, se incluye una carta de presentación del director W. Hylton-Scott donde pone en alza los tres valores sobre los que pretenden intervenir como grupo, así como lo pone en evidencia la estructura tripartita del conjunto del Manifiesto. Por una parte, en las páginas dos y tres se presentan las bases del grupo "Voluntad y Acción" "que informan con precisión de la doctrina que los guía". Por otra, en las páginas cuatro y cinco se expresa "la intención de estudiar los problemas de nuestro incipiente urbanismo" bajo el título "Buenos Aires"; y por último las páginas seis y siete se dedican a la pintura "para una inteligente renovación dentro de la necesaria continuidad"¹³.

En una primera visión general destaca que la documentación tratada fue principalmente gráfica –todas ellas fotografías exceptuando algún pequeño croquis– en monocromos salvo casos aislados en dos colores: la portada con el fondo amarillo y el cuadro verde o las manchas vegetales verdes para el esquema urbano derivado de la *Ville Radiuse* (1930-1935) de la página seis. No obstante, el verdadero ideario con los principios del Manifiesto se presenta de forma escrita a doble cara en las páginas dos y tres del mismo –en las que se centra la ponencia– y en las que se alude de forma directa a muchas de las referencias iniciales del grupo, omitiéndose en la parte escrita otras tantas (Fig. 3).

12. LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando, *Diccionario de arquitectura de la Argentina: estilos, obras, instituciones, ciudades*, AGEA, Buenos Aires, 2004, p. 201.
13. HYLTON SCOTT, Walter, "Austral" en *Nuestra Arquitectura*, Junio 1939, n. 6 separata.

El grueso del texto está formado por un total de once puntos en la primera hoja y una segunda parte más desarrollada, escrito en castellano y traducido al francés, y firmado por los tres arquitectos influenciados de primera mano por el pensamiento de Le Corbusier. Sin embargo, el redactor principal del texto y el motor inicial para su divulgación fue el arquitecto catalán, tal y como muestra el único borrador de nueve páginas previo a la publicación manuscrito por él¹⁴. “Propuse editar una revista pero contábamos con muy poco dinero, más vale nada”¹⁵. Según se observa en la primera página del borrador el texto resultante del “Manifiesto Austral” se asemeja de forma directa en su estructura –1º) Frases cortas (análisis); 2º) Exposición y consecuencias y formación de nuestro grupo; 3º) Llamamiento¹⁶– y contenido a los estatutos extraídos del manifiesto que abre las puertas al urbanismo en el cual se inscribe, la Carta de Atenas. Si bien es cierto que se desconoce el proceso de discusión en torno al mismo, se puede anticipar que muchas de las referencias tanto teóricas como gráficas plasmadas tienen su punto de partida en la experiencia europea –española y francesa– acumulada por Bonet con anterioridad a su desembarco en agosto de 1938 en Buenos Aires.

El escrito en su conjunto no hace mención específica a ninguna de las imágenes que la acompañan, lo que genera un vacío relacional entre ambos, exceptuando en el punto undécimo de la página dos en el que se cita a alguno de sus autores, “(...) maestros como Lloyd Wright, Gaudí (sic.), Eiffel Perret, Le Corbusier...” Pero haciendo uso del conjunto de las dieciocho fotografías dispuestas en columnas verticales de igual ancho pero variable altura y numéricamente repartidas de forma equitativa en cada una de las dos hojas, se muestra la multiplicidad de respuestas arquitectónicas a las que alude el texto. Además, el conjunto de las imágenes tampoco parece responder a ninguna ley intrínseca común, ya sea cronológica, geográfica, o relacional, que establezca la jerarquía para la publicación en dicho orden siendo la tira de película de época el único elemento de conexión entre todas ellas. No obstante, preguntarse sobre la identificación de cada uno de estos fragmentos de arquitectura e historia, sobre el análisis de la importancia de su construcción en su época y sobre el porqué para los redactores son de semejante relevancia, además de clarificar cuáles fueron los medios de divulgación arquitectónicos a través de los cuales les llegaron las fotografías, ayuda a comprender en una perspectiva más precisa el significado del conjunto global de las dos páginas. Y en última instancia comprender el punto de madurez arquitectónica en el que se encontraban los autores del Manifiesto.

La aparición exacta de las imágenes, numeradas según su lectura vertical descendente, es:

En la página tres: (01) *La Grande Roue* en la Exposición Universal de París de 1900; (02) Elemento de ventilación de la Casa Milá de Antonio Gaudí, Barcelona 1906-1910; (03) La Torre Eiffel en construcción de Gustave Eiffel, en la Exposición universal de París de 1889; (04) La tribuna de las cariátides del Templo de Erecteion, Acrópolis de Atenas 420-405 a.C.; (05) Iglesia de San Agustín Des Vedrà, en la isla de Ibiza de España 1791-1819; (06) Palacio Imperial Katsura de Kobori Enshuen, Kyoto, 1617-1663; (07) La Gran Pirámide de Giza, El Cairo 2613-2563 a.C.; (08) San Vitale de Rávena en Italia, iniciada en 527 y consagrada en 547 d.C.; (09) Sin identificar.

14. BONET, Antoni, *Esborrany de la declaració d'intencions del Grupo Austral*, en *Arxiu Històric d'Arquitectura* del COAC, Barcelona, C 1329/228/52.

15. BONET, Antoni, *Entrevistes. Documentació Biogràfi*, en *Arxiu Històric d'Arquitectura* del COAC, Barcelona, C 1305/168/2 DP.

16. BONET, Antoni, *Esborrany de la declaració d'intencions del Grupo Austral en Arxiu Històric d'Arquitectura* del COAC, *Documentació Biogràfi*, Barcelona, C 1329/228/52.



Fig. 4. Páginas 6 y 7, donde se muestran las ocho imágenes de los anteriormente citados pintores, correspondientes al Manifiesto del Grupo Austral: "1939. Pintura". En "Austral" en *Nuestra Arquitectura*, junio 1939, n. 6 separata.

En la página cuatro: (10) El Coliseo, Roma 80 d.C.; (11) *Pavillon Suisse en la Cité Universitaire* de Le Corbusier, París 1930-1932; (12) *Sainte Chapelle*, París 1243-1248; (13) La Bauhaus de Dessau de Walter Gropius, Alemania 1925-1926; (14) Interior nave de una iglesia románica posiblemente Santa María in Cosmedin, Roma 790-1120 d.C.; (15) El campanario San Bernabé de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí, Barcelona 1884-1926; (16) Vista de El Partenón desde un pórtico interior de los Propileos, Acrópolis de Atenas 450 a.C.; (17) El *Duomo* de Florencia de Filippo Brunellesqui, 1420-1436; (18) Torres señoriales de San Gimignano en la Toscana, S. XIII y XIV.

Respecto al origen de las mismas se pueden señalar dos fuentes relevantes anteriores a su divulgación en el manifiesto, además de la propia editorial argentina en la que se edita. La primera de ellas son todas las referencias recibidas en París, ciudad testimonio de muchas de las inquietudes vanguardistas por excelencia en la década de los 30, a las que los tres firmantes tienen acceso de primera mano con Le Corbusier como principal punto de referencia intelectual. Sería injusto no hacer mención a otras conexiones con la capital francesa dentro de las páginas de la separata tales como la aparición en la portada de la escultura *Cabeza de Mujer* de Pablo Picasso (1932) situada en la salida del Pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937 o las innumerables conexiones con la vanguardia surrealista parisina –Pablo Picasso, Salvador Dalí, Fernand Léger, Joan Miró, Paul Klee, Henri Rousseau, Marc Chagall, Giorgio De Chirico– evidenciadas en las últimas páginas del Manifiesto (Fig. 4).

Los redactores del mismo concededores sin duda de *Vers une architecture* (París, 1923), "el manifiesto de la nueva era"¹⁷, hacen alusión a reflexiones abordadas e ilustradas entre sus capítulos derivadas de las grandes civilizaciones clásicas. Las referencias al Erecteion (04), a los Propileos y al Partenón (16) son muy próximas en sus intenciones a las fotografías utilizadas por Le Corbusier para ilustrar sus detalladas descripciones de la Acrópolis en el capítulo "*Architecture.III. Pure création de l'esprit*". Al igual que también ocurre con el exterior del Coliseo (10) o el interior de Santa María de Cosmedin (14), volúmenes simples de "sana moralidad" cuya construcción responde a una

17. Escrito en colaboración entre el maestro suizo con Amadée Ozenfant y basado en múltiples artículos anteriormente publicados en la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, realizan un total de 19 números en colaboración con la revista entre 1918 y 1925. Además, estos artículos y manifiestos publicados para la revista dirigida por Paul Dermée también dan lugar a otros libros publicados en 1925: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* y *La peinture moderne et Urbanisme*.

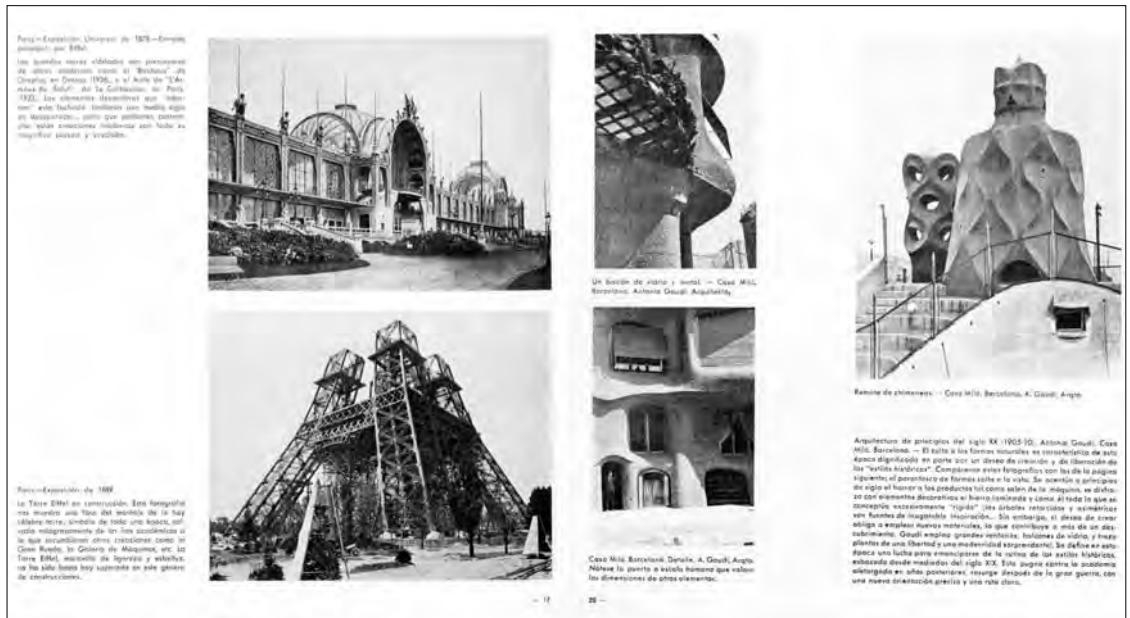


Fig. 5. Montaje de dos páginas no consecutivas donde se muestran las fotografías de la Torre Eiffel en proceso de levantamiento (03) en la parte inferior de la página de la izquierda y el elemento de ventilación exterior de la casa Milá (02) en la esquina superior derecha de la página adyacente. Pie de foto: París –Exposición de 1889 y Remates de chimeneas–, Casa Milá. Barcelona. A. Gaudí, Arqto. respectivamente. En 'Precursores de la arquitectura moderna' en AC, n. 17, 1er Trimestre 1935, pp. 17 y 20.

“idea única, audacia y unidad” y que junto con otros, tales como pirámides (07) o cúpulas (17), entre otras, “pertenecen a las formas puras”¹⁸. El rastreo de sus referencias también se encuentra de forma indirecta entre los ejemplos descritos por Le Corbusier y otras fotografías de la tira argentina. Así, por ejemplo ocurre en el capítulo del libro –“tres advertencias: el Plan”– donde el axonométrico seccionado interior de la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla forma junto con San Vitale de Rávena (08), según Pevsner, dos de las construcciones de la Grecia bizantina con más impacto en la arquitectura Centroeuropa¹⁹.

El otro gran nexo destacado es la propia experiencia de Bonet antes de viajar a la capital francesa. Gracias de nuevo a la ayuda prestada por Josep Lluís Sert al joven arquitecto catalán²⁰, éste se vincula a la revista de vanguardia española *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)* realizada por el Grupo GATEPAC. Si bien la revista *AC* tomó como modelo la revista alemana *Das Neue Frankfurt*, la separata de Austral no fue menos con la revista española. Bajo un mismo espíritu de renovación que caracteriza el movimiento universal al que se adscriben, ambas revistas hacen que se establezcan varios vínculos de conexión gracias a la comparativa entre sus páginas, algunos directos y otros no tanto. Así, por ejemplo, el número 17 de *AC* es el ejemplar que guarda más puntos en común.

Bajo el título “Predecesores de la Arquitectura Moderna” se disponen entre sus páginas varias muestras de grandes obras ingenieriles realizadas para Exposiciones Universales. La utilización de la misma fotografía de la torre Eiffel (03), en ambas revistas, “maravilla de ligereza y esbeltez, no ha sido hasta hoy superada en este género de construcciones”²¹, muestra la relevancia de su construcción como referente por excelencia de la tecnología del hierro siendo su autor, Gustave Eiffel, el único ingeniero nombrado como maestro dentro del Manifiesto. Además, en este mismo artículo de la revista española se men-

18. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, G. Cres, 1924, París, p. 128.
 19. PEVSNER, Nikolaus, *Breve historia de la arquitectura europea*, Alianza Forma, 1994, Madrid, p. 30.
 20. Es destacable la labor de guía que desempeña J.L. Sert como desencadenante de muchas de las decisiones vitales y formativas tomadas por Bonet antes de su partida a Buenos Aires en agosto de 1838: es invitado en categoría estudiante para formar parte del grupo de españoles junto con Raimon Torres, Josep María Torres Clave, Ricardo Rivas Serra y el propio Sert como participante en el CIAM IV del 29 de julio al 13 de agosto de 1933 en Atenas; La Salida de España el 15 de Julio de 1936 viene motivada por la colaboración junto con Sert y Lacasa para la realización del Pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937; o la carta de presentación para que Bonet entrase a trabajar al estudio de Le Corbusier.
 21. Nota al pie de fotografía en 'Precursores de la arquitectura moderna', en AC, n. 17, 1er Trimestre 1935, p. 17.



ciona la *Grande Roue* (01) junto con otras grandes construcciones en acero y vidrio²², como es el caso de la Bauhaus de Dessau de W. Gropius de 1926 (13) y, por último, muestra varias fotografías de detalle del edificio de viviendas de la Pedrera. De entre estas últimas imágenes el fragmento de chimenea (02) de la azotea guarda una estrecha relación con el publicado en la tira vertical de imágenes, muestra una vez más del reconocimiento compartido por otro genio creador de gran interés, Antonio Gaudí (Fig. 5).

También en el número 18 dentro de las variadas fotografías de arquitectura —un total de cuarenta y cuatro— de raíz mediterránea y anónima mostradas en el artículo “La arquitectura popular”, aparece la imagen idéntica a la seleccionada en el Manifiesto de la iglesia ibicenca San Agustín Des Vedrà (05). Mientras otras fotografías son simples aproximaciones que refuerzan la idea de conexión unidireccional de la revista española hacia la argentina. Como por ejemplo, la última de las imágenes mostradas en la tira correspondiente al conjunto medieval de las Torres de San Gimignano (18) en el número 06 o aquellas que acompañan al texto en el número 11 narrando la experiencia a bordo del *Patris II* rumbo a Atenas con varias de las fotografías del grupo español con la Acrópolis de fondo en agosto de 1938²³ (Fig. 6).

El conjunto de todas las imágenes, a excepción de la número nueve indeterminada, responden al conjunto de construcciones memorables en distintos periodos históricos. Sin embargo, la muestra desordenada y caótica desobedece a la lógica construcción historiográfica en la que los hechos arquitectónicos se entienden dentro de realidades culturales más complejas, y es bajo ese nuevo orden-desorden restablecido por el grupo donde los límites históricos quedan supeditados a la acción subjetiva y experimental de cada uno de sus ejemplos. Dicha operación en apariencia casual refuerza las claves en las que Bonet, Ferrari y Kurchan se manejan y entienden el Manifiesto en su conjunto. Atendiendo a la máxima “corbuseriana” “arquitectura en todo, urbanismo

Fig. 6. Montaje de dos páginas pertenecientes a diferentes números de la revista AC. En la primera de ellas aparece la fotografía de las Torres de San Gimignano en una visión de conjunto (18). Pie de foto: Torres Señoriales en San Gimignano (Toscana), siglos XIII y XIV. En “La evolución del rascacielos”, en AC, n. 6, 2do Trimestre 1932, p. 37. Mientras que la fotografía de la iglesia San Agustín Des Vedrà (05), idéntica a la publicada en el Manifiesto Austral, aparece en la parte superior izquierda de la segunda hoja. Pie de foto: Ibiza (Baleares). San Agustín, Iglesia. Foto Viñets. En “La vivienda popular”, en AC, n. 18, 2do Trimestre 1935, p. 35.

22. Según lo publicado en la revista española, la desaparecida obra de extraordinario interés, se realizó para la Exposición de 1886 en París, sin embargo, el dato resulta equivocado, puesto que forma parte de las realizaciones para la primera Exposición del siglo XX en la capital francesa.

23. “El IV congreso del C.I.R.P.A.C” en AC, n. 11, 3er trimestre 1933, pp. 12-18.



Fig. 7. Dos imágenes exteriores de la zona habitable del Palacio Katsura. La fotografía inferior sacada desde The Middle Shoin y mirando hacia a los volúmenes referentes a The Music Pavillion y The new Goten respectivamente, es exactamente la misma a la publicada en el Manifiesto. Pie de foto: Detalles. En TAUT, Bruno, *La casa y la vida japonesas*, Fundación caja de Arquitectos, Madrid, 2007, p. 278.

en todo”, la tira fotográfica, al igual que ocurre con el entendimiento de la ciudad funcional a partir del CIAM III, empieza a ser entendida como un sistema global y complejo explicable desde la interrelación y el intercambio entre sus diferentes elementos.

Así, la elección de cada uno de los ejemplos se debe a una razón de inmutabilidad histórica en sus estilos: “Occidente jamás conoció esta inmovilidad; siempre estuvo inquieto, intentando soluciones nuevas y nuevas ideas”²⁴. A este respecto cabe destacar que el único ejemplo ajeno al panorama europeo, aunque participe de este planteamiento, es el Palacio Katsura (06) de raíz oriental. Situado en la periferia del discurso moderno, Speidel considera que “el mérito de comprender el valor universal de Katsura y la posición crucial en la historia de la arquitectura japonesa pertenece a Taut”²⁵ gracias a su fascinación por Japón, consecuencia directa de su exilio político, publica para Europa en 1937 *Das japanische Haus und sein Leben (La casa japonesa y la vida japonesas)*. El libro es el recopilatorio de todos sus trabajos y reflexiones acerca de la cultura nipona donde en su último capítulo XII, titulado “Lo permanente”, alude de forma breve y concisa a la figura de Kobori Enshu como punto culminante de su aventura. Y es justo en este capítulo donde aparece la fotografía exterior titulada “detalles”, tomada por Bruno Taut, idéntica a la mostrada en el Manifiesto Austral²⁶ (Fig. 7).

Por tanto, como grupo de vanguardia internacional, persiguen un mismo carácter unificador dentro de su acción ejemplificada en el entendimiento de todos sus referentes arquitectónicos dentro de un mismo hilo conductor, representado por la tira de película de época. Y al igual que Le Corbusier, al que le homenajean con la fotografía del *Pavillon Suisse* (11), pretenden integrar, según Frampton, “los diversos síndromes de la modernidad, políticos y culturales”²⁷ en una muestra fotográfica donde, continuando con las intenciones tomadas por el maestro en *Vers une Architecture*, “no buscaban modelos sino símbolos”²⁸. Así, la respuesta al necesario equilibrio entre los dos extremos en los que se manejan, entre lo individual y lo colectivo, oscila entre la necesaria solución a los problemas de la ciudad a través del urbanismo de base pragmática –páginas cinco y seis– y la búsqueda espiritual en el mundo surrealista de índole más personal –páginas siete y ocho. Sin embargo, el grupo, desde sus inicios, muestra fisuras motivadas por las diferencias vitales experimentadas entre los redactores firmantes y la mayor parte de los jóvenes arquitectos porteños adheridos por la causa renovadora²⁹ ajenos a los motivos por los cuales el surrealismo era parte del Manifiesto, derivados de la “inmadurez espiritual”³⁰ (no artística ni intelectual) de sus miembros.

Esta filosofía (en referencia al surrealismo), fue, en cierto modo la base del manifiesto del Grupo Austral. Esta fue la causa de que este manifiesto saliese firmado exclusivamente por Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy y yo, ya que los restantes miembros del Grupo, no habían entrado todavía, en este planteamiento frío³¹.

24. GOMBRICH, Ernst H., *La historia del arte*, Phaidon, Londres, 1995, p. 185.

25. SPEIDEL, Manfred, *Bruno Taut and the Katsura Villa in Katsura Imperial Villa*, Electa, Milán, 2004, p. 319.

26. TAUT, Bruno, *La casa y la vida japonesas*, Fundación caja de Arquitectos, Madrid, 2007, p. 278.

27. FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Akal, Madrid, 2002, p. 5.

28. POZO, José Manuel, “Arquitectura entre el Este y el Oeste. A propósito de la abstracción moderna europea”, en *RA Revista de Arquitectura*, n. 13, junio 2011, p. 112.

29. Según el orden alfabético exacto de la publicación: José Alberto La Pera, López Chas, Luis Olezza, Sánchez de Bustamante, Vera Barros, Itala Fluvia Villa, Hilario Zalba, Simón Ungar.

30. LA PERA, José Alberto, “Conceptos sobre el Grupo Austral”, en *El Grupo Austral. 1938-1941*, Asociación de Becarios de Arquitectura y Urbanismo (ABAU), Buenos Aires, 1985.

31. BONET, Antoni, *Tesnimoni de Bonet sobre la creació del grup*, en *Arxiu Històric d'Arquitectura* del COAC, Barcelona, C 1329/228:1.

PORTUGUESE ARCHITECTURE AND CERAMICS AND EDIFICATION (REUNITED) - 1935-1945

DISCOURSE AND IDEOLOGY, THE CASE OF THE SPANISH CIVIL WAR

Paulo Tormenta Pinto¹

Between 1935 and 1945, the editor of the 3rd series of *The Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)* (*A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*) was the monarchist, playwright and journalist Thomaz Ribeiro Colaço (1899-1965). During this period in particular the magazine mirrored the social and intellectual context of the era. One of the few architecture publications in Portugal, it sought to cover Portuguese architectural and industrial production at the threshold of the *Estado Novo*. It is in this framework that the Spanish Civil War is addressed by Thomaz Colaço in August 1936 in a controversial article entitled "Spanish Delirium"². Colaço sustains in this article that, as a monarchist, he felt close to Azeña and argues that while a left regime might avenge in Spain, Russian influences were less likely to affect Portugal given that these "illusions need distance if they are to take hold".

INTRODUCTION

Following the outbreak of the Spanish Civil War, in August 1936 Thomaz Ribeiro Colaço (1899-1965) published an editorial in the 17th number of the 3rd Series of the magazine *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)* entitled "The Spanish Delirium"³. Although starting with the proviso that "the pages of this magazine [were certainly not] the appropriate setting to comment extensively on what happened in Spain"⁴, Colaço took advantage of his recently acquired position as director of this monthly publication to express his ideological position on a war that assumed "such proportions that to a greater or lesser degree [it reached] all fronts"⁵, even architecture itself.

Despite the geographical proximity of Portugal and Spain, there was a marked cultural distance between the two countries. This distance was due not only to the Republican regime led by Manuel Azaña that had been in place in Spain since 1931, but also to a historical mistrust following the Restoration in 1640 which was the last epic moment of Portuguese affirmation with its Iberian counterpart. "The teaching of eight centuries"⁶ of history could hardly allow the Portuguese to be stirred to join in "one voice, [and] to fully [share] in a vital interest for Spanish nationalism"⁷. However, this was not the issue at stake, but rather "an internationalism of the Left"⁸. Thomaz Colaço believed that the problem was rooted in both the concept of internationalism and also what the idealistic implementation of the Left could mean. Contrary to the opinion of the more conservative sectors, to which he belonged, Thomaz Ribeiro Colaço argued perversely and provocatively that a leftist regime would fragment and weaken Spanish society. As such, "it opened up immense and unique possibilities and horizons"⁹ for the Portuguese Empire to hypothetical-

1. Paulo Tormenta Pinto – Architect, Auxiliary Professor at the Department of Architecture and Urbanism, ISCTE – Lisbon University Institute; PhD from Composition Department of the Polytechnic University of Catalonia.

2. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, "Delírio Espanhol", AA.VV., *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 1936, n. 17.

3. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, "O delírio espanhol", AA.VV., *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, August 1936, n. 17.

4. Idem.

5. Idem.

6. Idem.

7. Idem.

8. Idem.

9. Idem.

ly extend its borders within the Iberian Peninsula. But on the other hand, “before a powerful, orderly and strong Spain (like the one many Portuguese nationalists [desired]...), stronger barriers would inevitably [be encountered]”¹⁰ to redefining the European map to Portugal’s advantage. The example of the “imperialist [monarchy of Otto Von Bismark (1815-1898)] that consolidated nationality” was used to support this argument. According to Colaço, “the powerful and fruitful regime established in his land” would never have been accepted in France, so he took advantage of the neighbouring republic’s weakness. Thomaz Colaço pursued this argument to the point of saying that just as Bismark “was a Republican in France, because he was German, [he himself] felt Azañist in Spain because he was Portuguese”¹¹.

As for the spread of communism, while Portuguese conservatives were terrified the anarchism would extend to their land, Colaço was not the slightest bit concerned; he emphasised his positions by defending that “the Russian illusions require distance to become dangerous; the contagion of an ideological disease is caused by a remote idea, not one that is on our door-step”.

In July 1936, a month before this article by Thomaz Ribeiro Colaço, a commentary on the Spanish Civil War appeared in the “Echoes, News & Reviews”¹² section of *Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)*. Entitled “The Spanish ordeal”¹³, the commentary came at the same time as the rebel insurrection and expressed the magazine’s solidarity with the suffering of the “neighbours and friends of the great Spanish nation”¹⁴ during this bloody ordeal. It continued with a moralizing intent when it conveyed the “hope that these harsh and terrible times would at least serve as a fruitful lesson and decisive experience”¹⁵.

The subject of the Spanish Civil War appeared repeatedly in the “Echoes, News & Reviews”. In November 1936, they reaffirmed their wish that a period of “fertility and renewal would rapidly unfold”¹⁶ after such a “great and painful torment”¹⁷, and they lamented the “grief of many families and [the] irreparable loss of prized works of art”¹⁸; they looked forward to “the resumption of a new and healthier life after the dark moments that [were being] witnessed”¹⁹. In January 1937, the same section expressed its regret at the absence of the Sud Express which had not been able to cross Spain due to the war, thus resulting in a decline of tourism in Estoril, especially from England²⁰. The year following the outbreak of the conflict, in August 1937²¹, a comment was also made in the same section about the Spanish nationalists who were vociferously celebrating the first anniversary of the civil war. The editorial position of Portuguese *Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)* was clear; the significance of such demonstrations was understandable and they thought it “natural that the Spanish who were fighting for imperialism and the aggrandizement of Spain shared in them fervently”. However, they qualified this by stating their regret at the cruelty of the fight that had already lasted one year.

THOMAZ RIBEIRO COLAÇO AND THE MAGAZINE *PORTUGUESE ARCHITECTURE AND CERAMICS AND EDIFICATION (REUNITED)*

Between 1935 and 1945, Thomaz Ribeiro Colaço was the leading figure at the magazine *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunit-*

10. *Idem*.

11. *Idem*.

12. “Ecos, Notícias Et Comentários”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, July 1936, n. 16.

13. *Idem*.

14. *Idem*.

15. *Idem*.

16. *Idem*.

17. “Ecos, Notícias Et Comentários”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, November 1936, n. 20.

18. *Idem*.

19. *Idem*.

20. “Ecos, Notícias Et Comentários”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, January 1937, n. 22.

21. “Ecos, Notícias Et Comentários”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, August 1937, n. 29.

ed). His journalistic talent together with his social and family background and literary sharpness contributed to the prominent position he took in the publications linked to the ceramic industry. Colaço was son of the well-known tile painter Jorge Colaço and the poet and writer Branca de Gonta Colaço; he was also the grandson of the ultra-romantic poet and politician Thomaz Ribeiro (1831-1901), as well as the great-nephew of pianist Alexandre Rey Colaço (1854-1928). The family originated from Tangier and settled in Portugal in the second half of 19th century²².

Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited) was an eclectic magazine and as its name suggests resulted from the merger of two publications. Its editorials all embodied the paradox of the modern culture in Portugal.

Portuguese Architecture (launched in 1908) was acquired in April 1935 by Editora Frace Lda²³, owner of *Ceramics and Edification* (launched in 1933) and were thereafter published together; this was the start of the magazine's 3rd series. One year after the merger, in issue number 13-14 (April-May 1936), it was *Ceramics and Edification* that predominated. This was when Thomaz Colaço became the editor of the magazine along with the industrial ceramist Júlio Martins, finding it the ideal space to present their bold conservative positions, which intensified from that moment on. This consolidated a new cycle that would last for a decade, until 1945. Particularly during this period, the magazine reflected the social and intellectual context of the era as it was one of the few architectural publications in the country that strived to cover Portuguese architectural and industrial production on the threshold of António Oliveira Salazar's *Estado Novo*.

Colaço's literary work, in which the novel and the theatre are important, provides an insight into his urban vision. Behind his sometimes radical positions was a desire for a greater Portugal in which his own lineage could in some way be framed; as suggested in *D. Quixote - Rei de Portugal: Obra com quatro Prefácios, Três Capítulos, Numerosas Notas e Muitas Mais Virtudes*²⁴, he would be D. Sebastião's heir.

To a great extent, Ribeiro Colaço's presence helped consolidate the stylistic, above all nationalist, positions that would emerge more emphatically on the national scene, particularly in the 1940's. This monthly publication on one hand displayed confidence in new materials, in industry and in modern functionalism, but on the other also revealed the fear of losing a romantic "Portuguese feeling".

Thomaz Ribeiro Colaço's convictions about architecture were developed under the influence of architect Raul Lino (1879-1974), who was commissioned by his father, Jorge Colaço, to build the Tangier villa in Monte Estoril in 1903. Located near Lisbon, Monte Estoril was urbanised in the late 19th century as a holiday resort for social elites. The Tangier villa was very close to the houses of Monsalvat (1901) and Silva Gomes (1902) thus forming a trio; together with Jorge O'Neill's (1902) house in Cascais, they are known as "The four Moroccan houses"²⁵. The southern sensitivity of these houses frames a debate on "the Portuguese House"²⁶ dating back to the late eighteen hundreds and that would involve the theory of architecture in the 20th century.

22. FORJAZ, Jorge, "Os Colaço, uma família portuguesa em Tânger", Guarda-Mor, Lisboa, 2004.

23. MARTINS, Júlio, "Trinta Anos de Trabalho", AA.VV., *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, April 1937, n. 25.

24. PINTO, Paulo Tormenta, "O Idealismo Turístico na Revista *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)* - O Caso das Pousadas Regionais", in GAZZANELO, Luis Manoel (coord.), "Espaços culturais e turísticos em países lusófonos", Rio de Janeiro, November 2011.

25. PIMENTEL, Diogo Lino; FRANÇA, Jossé-Augusto; RIO-CARVALHO, Manuel; VIEIRA DE ALMEIDA, Pedro, "Raul Lino - Exposição Retrospectiva da sua Obra", Catalogue of FCG, Lisboa, 1970, p. 138.

26. FIGUEIREDO, Rute, "Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)", edições Colibri, IHA - Estudos de Arte Contemporânea FCSH-UNL, Lisboa, 2007, pp. 319-366.

In 1933, Ribeiro Colaço's architectural vision was also expressed in *Ceramics and Edification* in an article entitled "Three ideas, or... A Portuguese Ten-Year Plan"²⁷, which manifests his hope in the Salazar government and in the great Centenarian commemorations, which included the Portuguese World Exhibition, in preparation for 1940²⁸. This article also reveals his desire to return to the subject of the construction of the mythical "Portuguese House". An example of this recurrent topic in his editorials is found in March 1936, entitled "Portuguese Houses" in a clear allusion to the book by Raul Lino with this same title²⁹. In this text, Colaço laments the uncharacteristic urban growth "in hastily built streets", where one sees "the abortive interpretation of foreign modernisms"; he concludes by advising architects to use talent in the construction of a language that is explained in "true Portuguese...".

However, Thomaz Colaço's position on Oliveira Salazar's regime changed over time. His extreme views in various editorials and articles in *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)* eventually drove him into exile. He went to Rio de Janeiro where his wife Madeleine Colaço (1907-2001) was born, obtaining political asylum there in 1940. At this time, he belonged to the editorial office of the *Correio da Manhã* newspaper; he was responsible for the international section of the Rio paper, founded by Edmundo and Paulo Bettencourt, where he stayed until his death in 1965. In his letter of resignation, the engineering student António Hidalgo Barata, who held the position of chief editor, saw Thomaz Colaço's move to Brazil, "as a liberation, a protest, a healthy shout and a confident determination"³⁰; he compared him to Eça's character Fradique Mendes, considering that he "has the same ability to see the problems, the same fluent style, the same ironic tone of a fighter wounded by the corrosive envy of his surroundings, the same contempt for the vulgar, the commonplace, the flattery, the same disinterest in pleasing others and the same isolated superior spirit stifled by the emptiness of the so-called elites"³¹.

The ambiguity in the direction of this architecture magazine is evident in that none of its directors was actually an architect; this clearly reflects the fact that architectural criticism and discourse in Portugal in the 1930's and 40's was expressed through journalism, literature and industry. This is why purely ideological themes are raised in many of the editorials of *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)*. It was not only the international situation caused by war that explained why 1936 to 1945 was such a prolific period, but also the affirmation of some sectors of Portuguese society regarding the *Estado Novo*.

THE INTERNATIONAL SITUATION IN WARTIME IN THE PORTUGUESE ARCHITECTURE AND CERAMICS AND EDIFICATION (REUNITED)

In November 1937, the same year General Francisco Franco (1892-1975) joined *Luftwaffe* in the bombing of the Basque Country, Thomaz Ribeiro Colaço wrote an article in issue number 32 entitled "Colonial Ambitions"³² where he reflects on the "German colonial pretensions"³³. The Führer's annexation of Rhineland in the previous year (March 1936) made Germany's ambitions clear as well as the need for European nations to position themselves in alliances given the possibility new geographical boundaries. The article focuses on "England's extremely powerful"³⁴ position of seeming

27. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, "Três Ideias, ou... Um Plano Decenal Português", AA.VV., *Cerâmica e Edificação*, 1933, n. 5.

28. Major event sponsored by Oliveira Salazar's *Estado Novo* regime, commemorating the eight centuries of the Foundation of Portugal in 1140 and four centuries of the Restoration from the Kingdom of Spain in 1640.

29. RINO, Raul, *Casas Portuguesas*, Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, Lisboa, 1929.

30. BARATA, António Hidalgo, "Carta a Thomaz Ribeiro Colaço", AA.VV., *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, August 1937, n. 65.

31. *Idem*.

32. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, "Ambições Coloniais", AA.VV., *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, August 1937, n. 32.

33. *Idem*.

34. *Idem*.

indifference to European events, which according to Colaço was justified not because of a weakness but because “they would win nothing in this war”³⁵. An essay entitled “The English Spirit”³⁶ published in 1940 reveals Thomaz Colaço’s fascination with the English nation; he argues that traits such as selfishness, treachery and ambition are virtues when seen in the collective context of the nation, quite the contrary of how they would be considered on an individual scale.

Still in November 1937, several articles were published simultaneously referring to Cassiano Branco (1897-1970) and João Simões (1908-1994) –the two architects who took a prominent place in this third series of *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)*–. An article by Cassiano Branco entitled “The Danger of earthquakes in Portugal”³⁷ was published, which showed that buildings put up by the constructors who built most of the city, especially in the 19th century, were unsafe and out-dated, and examples of dangerous construction methods. These buildings were in need of modernization that would not only prepare them for the risk of earthquakes, but could also provide Lisbon architecture with a modern design and ready it for the inevitable and increasingly rampant urban growth. It is also in this article that Cassiano refers to *Baixa Pombalina* as the outcome of a “pseudo-style”³⁸, in which seismic effects would be contained using a reticulate that would produce the lock effect in all the facades of the *Pombaline* buildings. The article by João Simões was an initial project to enlarge the *Colégio Ninho de Crianças* by building between Entrecampos and the streets of Chaby Pinheiro in Lisbon. Such a project “came up against the dilemma of whether to rigorously follow characteristics of the original building (and which do not adapt to the requirements of modern hygiene, lighting, ventilation, etc.) or to create a modern project that would clearly add features that were totally antagonistic to the building’s character”. João Simões opted in favour of conceptual continuity that would ensure the possibility of enlargement in two phases so that the new construction could be integrated better. The plans for the *Versailles* shoe shop and *Casa das Malas* shop fronts, also by João Simões, were published in this issue. What stands out in these plans is that “the architect achieved a good arrangement of the shop windows using flat surfaces; and there is also a sobriety that manages to meet –and highlight– the sense of “the poster” that such constructions must have”.

The topic of colonialism was taken up again in issue number 52, June 1939, when Thomaz Colaço published an article entitled “Ambitions”³⁹. This anticipates the catastrophe that was to take place two months later when Germany invaded Poland on 1 September and the start of the Second World War. Colaço’s concern was to distinguish between nationalism and imperialism, while striving to demonstrate that “gains by violence”⁴⁰ would have only been legitimate in the Portuguese case, or in that of other Empires like England or France, because they had been made “at a time when this was still accepted behaviour”⁴¹. The foreign policy situation was delicate at the time as Germany had already annexed Austria and, following the Munich Conference, Hitler had also taken the Sudeten territories, both in 1938. Colaço stated that while “recent imperialisms [could] might be admirable –and even understandable– they were no longer legitimate”⁴². This was precisely where “the great fragility hidden beneath the appearances of its vast force...” lay⁴³.

35. *Idem.*

36. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, *O Espírito Inglês Centro*, Tip. Colonial, Lisboa, 1940.

37. BRANCO, Cassiano Viriato, “O Perigo dos tremores de terra em Portugal”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, August 1937, n. 32.

38. *Idem.*

39. *Idem.*

40. *Idem.*

41. *Idem.*

42. *Idem.*

43. *Idem.*

The plans for the Portuguese World Exhibition, in readiness for inauguration the following year, were also published in this same issue number 52 of 1939. The model of the exhibition shown in this article stands out in particular as “in the opinion of the distinguished architect Cotinelli Telmo” (1897-1948), chief architect of the exhibition, it was “neither a toy, nor a whim, but an indispensable tool to study and guide the construction work”. The grandiose model measuring seven meters by four was in keeping with the ambitions of the 1940 exhibition, all of which was designed with monumental proportions hitherto unseen in Portugal. In addition to the scale model, the article also presented the drawings of the Honour and Lisbon Pavilions by Cristino da Silva (1896-1976) and the Portuguese People’s Pavilion by Cotinelli Telmo, as well as the general plans for the exhibition site and a detail of the Colonial Ethnography Section. The article praised the work of the people responsible for the exhibition, including from Commissioner-General Augusto de Castro (1883-1971), who would later be the butt of Colaço’s satirical criticism in two articles: the first entitled “The Jelly Monster”⁴⁴ and the second “Eternal Obsession”, in November 1939 and January 1940⁴⁵.

Colaço’s “The Jelly Monster” triggered a controversy around an article published in the *Diário de Notícias* newspaper, of which Castro was director. Augusto Castro’s “Eternal Obsession” was communism, the ideology that a powerful force like Russia could spread to the West, and that only Italy, as a large Western force, could take the lead in this giant fight. Thomaz Colaço counter-argued by comparing Russia to a man two meters tall and weighing 150 pounds, who was powerless in the East and the West; it was a “Jelly Monster” whose weakness had not been determined by Bolshevism, but only worsened. Italy on the other hand was sustained by Mussolini’s merits, and as a nation had demonstrated “brilliant improvisation”. The tone of these articles is shown when he reveals Castro’s geographical lapses by placing Finland in Denmark and confusing the Black Sea with the Marmara Sea.

Although the preparation of the great event in 1940 acclaiming the Portuguese world had been planned by the *Estado Novo* since 1933, its realization parallel with the tragedy that was unfolding in the heart of Europe was nonetheless a bizarre coincidence; this was of course used to show all nations the imperial dimension of the Portuguese world and its aloofness to the conflict.

It was precisely the argument of neutrality that Colaço praised when war broke out in September 1939. In an article entitled “Summary”⁴⁶, Colaço states that “the Portuguese government declared its total neutrality in full awareness of national interests”⁴⁷. Colaço believed that “the far-fetched agreements of treaties, largely dictated by the fanciful nature of men, [had suddenly collapsed]”⁴⁸, that new orders were being defined with the War in which it would be very difficult to know which side the nations would lean towards and how to establish new alliances. He was amazed at the way “Hitler and Stalin managed how to conceal their game, knew how to make skilful delays, were able to hold the trump card”.

With the outbreak of war, there was a surge in the number of articles on shelters for civilians. Still in September 1939, the conclusion of the report entitled “Passive Defences - Shelters/Architecture/Urban Planning”⁴⁹, submitted by Jean Favier⁵⁰ was published. It subdivided the subject into Special Col-

44. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “O Mostro de Gelatina”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, November 1939, n. 56

45. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “Eterna Obsessão”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, January 1940, n. 58.

46. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “Resumo”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, January 1939, n. 54.

47. *Idem*.

48. *Idem*.

49. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “Eterna Obsessão”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, January 1940, n. 58.

50. COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “Eterna Obsessão”, AA.VV, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, January 1940, n. 58.

lective Shelters; Official Collective Shelters; Architecture and the passive wish; and passive Urban Development. An unsigned article (but probably written by Silva Junior) entitled “A Shelter in the Garden”⁵¹ was also published in October 1939. This paper attempted to give some lessons on the construction of trenches, which in accordance with the criteria adopted by passive protection could be permanent or temporary. Permanent trenches should have one metre for every four persons. Also, “the (trench) corridor should be 1.80 m wide at ground level and 1.20 at the base (slightly sloped to conduct a trickle of water) and about 2 meters deep”. Ceiling and walls should be made of reinforced concrete sixty and forty centimetres thick, respectively. On the other hand, the measurements for inside temporary trenches could be reduced to a depth of 1.80 and a width of 1.20 (0.80 would be adequate at the base). If time permitted, it was also recommended that the trench was covered with planks and logs and, for an improvised roof, soil from the excavation or sandbags to a thickness of “50 cm [would be] the covering to protect against bomb blasts”.

EPILOGUE

The 3rd series of *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)* took a conservative line that was fostered by Thomaz Ribeiro Colaço's presence; in the Portuguese context, it was associated to the natural weaknesses of extremist speech, which should of course be interpreted in light of its era.

The magazine's most innovative factor in the period from 1935 to 1945 was that it encouraged a broad-based ideological discourse on architecture and used this as a platform through which it sought to understand political phenomena. The lack of a line of reflection on architecture from the actual discipline is due to the fact that none of the leading figures in the magazine had an architectural background. However, this apparent contingency, paradoxically, enriched the editorial framework of this monthly publication as a whole. In *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)*, the subjects of war and geopolitics appear side by side with the publication of architectural plans and photographs and of conjectures on labour or technical issues in the ceramic industry. Although Thomaz Colaço remained formally on the editorial board of the magazine until June 1945, the tone of this discourse softened somewhat after his exile in August 1940.

It is seventy-five years since the beginning of the bloody Spanish conflict, which anticipated an even bigger worldwide event. In *Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)*, the Spanish Civil War marked the beginning of a discourse on international politics and this would continue notably between 1936 and 1940. The civil war was of the utmost importance in the Portuguese context as people adopted a sympathetic stance towards their Spanish *hermano* and a shared suffering for the anguish of a nation plunged into an unprecedented war tragedy. In 1939, the presence of José María Pemán (1897-1981) in Portugal was announced in “Echoes, News & Reviews” when he attended a session at the São Luiz Theater in honour of the Portuguese heroes involved in the civil war. It was written that: “José María Pemán's speech was more than just a remarkable piece of literature, [it was] above all a clear and accurate translation of the thoughts of all Spanish people”. These

51. Non-determined author, AA.VV. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3^a series, October 1939, n. 55.

words so moved the audience that he was interrupted with applause at every step, and in this way the Spanish poet and speaker was able to “touch the audience in an unspeakable manner”.

LA REVISTA *ARQUITECTURA* Y LA TRANSFORMACIÓN DEL CAMPO DISCIPLINAR: VANGUARDIA, CUESTIÓN SOCIAL, PLANIFICACIÓN URBANA Y ARQUITECTURA MODERNA¹

Horacio Enrique Torrent²

Las revistas de arquitectura suelen ser consideradas medios de difusión de saberes y de opciones formales de diseño; y es por eso que se les reconoce un valor fundamental en tanto fuente para la construcción de la historia. Pero algunas propusieron –históricamente y en su medio– intensos proyectos de reconfiguración del campo disciplinar, académico y profesional, para transformar el instrumental conceptual con el que se podía pensar la arquitectura y la ciudad. En ellas reside algo más que material de fuente histórica; metodológicamente deben ser leídas en clave y consideradas en la red de tensiones que produjeron en el tiempo de su aparición y de su despliegue táctico y estratégico. Colaboran en situar temas, obras y autores, pero su mayor interés reside en que dan cuenta de las reconfiguraciones del campo de la arquitectura y el urbanismo en tiempo y lugar específicos. En América Latina, una extensa historiografía las ha considerado como vehículo de ideas y formas. Su lectura como meros medios de difusión y reproductores de ideas, debe dar paso a una interpretación historiográfica de la diferencia, de modo de dar cuenta de los instrumentos de proyecto y los sistemas de valores arquitectónicos y urbanos que se pusieron en juego en el marco específico de las culturas en las que operaron.

ARQUITECTURA, 1935-1936

ARQUITECTURA, solo publicó seis números entre agosto de 1935 y abril de 1936, pero su impacto en el medio fue inversamente proporcional a su vigencia. Fue creada por Waldo Parraguéz y Enrique Gebhard, dos estudiantes de arquitectura de unos 25 años que habían sido expulsados de la Universidad de Chile en 1932 por formar parte del grupo que protagonizó el primer intento de renovación de la enseñanza. El editor fue Mario Antonioletti, un inmigrante italiano de 30 años, que hacía sus intentos como empresario con la editorial Antares (Fig. 1).

ARQUITECTURA cubría el vacío que había quedado desde la desaparición –en 1931– de *Arquitectura y Arte Decorativo*, una revista apegada a la tradición que editó la Asociación de Arquitectos de Chile. Rememaría el ambiente profesional propiciando un discurso nuevo, para vincular la arquitectura con la transformación del arte y la ciudad desde una visión científico-técnica. Se anunció como una revista de “urbanismo, planeación dirigida, estudios técnicos, arte, economía social, organización administrativa y economía planificada”³, y no presentó un formato habitual ya que solo publicó cuatro páginas con obras, y no particularmente de los típicos ejemplos modernos.



Fig. 1. Portada. *ARQUITECTURA* n. 1, agosto 1935.

1. Este trabajo es producto del Proyecto Fondecyt No. 1110494. “Experiencias urbanas, transformaciones, planes y proyectos: representaciones en las publicaciones periódicas. Chile, 1930 – 1960”. Se agradece a Fondecyt por el financiamiento otorgado.

2. Profesor Titular Pontificia Universidad Católica de Chile; Investigador responsable Fondecyt No. 1110494.

3. *ARQUITECTURA* n. 6, anuncio, abril, 1936, p. 8.

Fig. 2. Diagrama Grupos Nacionales CIAM. Ilustración de "Extracto de los Estatutos que sirvieron de base al Congreso de Francfort-sur-le-Main, el 26 de octubre de 1929", *ARQuitectura* n. 3, noviembre 1935. p. 31.

Fig. 3. Reproducción GATEPAC. En: Enrique Gebhard. "La evolución de la ciudad y su caos actual", *ARQuitectura* n. 1, agosto 1935, p. 28.



Una revisión de sus contenidos muestra la publicación de los principales protagonistas del ambiente moderno europeo, principalmente por una serie de textos paradigmáticos, aunque se incluyeron los de la vanguardia plástica iberoamericana, como los de Torres García, Siqueiros y Oteiza, entre otros. Publicó las ponencias de Gropius, Le Corbusier y Giedion en los CIAM de Frankfurt y Bruselas, más otros textos de Van Doesburg y Ginzburg⁴. En el número 3 se publicó la ponencia introductoria de Giedion en el Congreso de Frankfurt del 1929, sobre la organización de los CIAM, y el extracto de los estatutos; el diagrama de la organización con los grupos nacionales acusa un punto en Santiago de Chile, —que el original no registraba—, lo que muestra la pretensión de los editores de situar a Chile en el panorama internacional (Fig. 2).

La trama de relaciones de la revista es por el momento poco conocida, pero los textos indican un estado de conocimiento del medio internacional, y una conexión con el ambiente español. En el número 3 aparecieron "L' esprit Fondamental de l' architecture contemporaine" de Van Doesburg, sobre "la citte de circulation" (1924-29), y "Arquitectura Funcional" de Gropius, que eran traducciones de las conferencias que pronunciaron en la Residencia de Estudiantes en Madrid durante 1930⁵. *ARQuitectura* puede reconocer como precedente a *Actividad Contemporánea*, del GATEPAC, conocida en Chile porque era el segundo destino extranjero con más suscriptores⁶. La conexión es evidente: en el número 1 apareció la imagen del conglomerado humano desplazándose sobre la perspectiva de la ciudad de reposo (Fig. 3) que fue tapa de *AC* número 7⁷. Algunas referencias tuvieron un desfase temporal inverso: en el número 2, Parragué revisó las ideas racionalistas de Koen Limperg y reprodujo las medidas de objetos y utensilios de S.M. Krijgsman que provenían de la Agenda de 1935 de 8 en *opbouw*, que *AC*, publicó en el número 22 del tercer trimestre de 1936⁸.

La presencia de tantos textos paradigmáticos convertiría a la revista en vehículo de lo generado en los centros de producción intelectual, pero como se

4. Ponencia Foro. Ver también:
5. GUERRERO, Salvador (Ed.) *Maestros de la arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010.
6. AA.VV. Notas críticas a una bibliografía sumaria del G.A.T.C.P.A.C. y de su época. En: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 90 (Jul.-Ago.1972), p. 51.
7. TÉLLEZ, Andrés, TORRENT, Horacio, "Publicaciones de periferia: en los márgenes de la vanguardia". *Revista 180*, n. 24, diciembre 2009, pp. 50-55.
8. GARCÍA-QUIÑONES, B. (Coord.) *AC publicación del GATEPAC*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2005.
9. Según Drake los primeros años de la década del 30 fueron para Chile, probablemente los peores de su historia con una fuertísima contracción económica, que recién empezaba paulatinamente a revertirse en 1935. DRAKE, Paul, Chile, 1930-1958, *Historia de América Latina*, vol. 15, Barcelona. Editorial Crítica, 2002, pp. 219-254.
10. COLLIER, Simon, SATER, William, *Historia de Chile 1808-1994*, Cambridge University Press, España, 1998.

verá, eran convocados para presentar los agudos y provocativos contenidos que proponían la orientación de la vanguardia en Chile en 1935.

LA VANGUARDIA COMO IDEA Y ACCIÓN

Para Gebhard y Parraguéz, la referencia de la vanguardia, provenía de una actitud de franca renovación del ambiente intelectual y arquitectónico. Su rol en las revueltas que motivaron su separación de la Universidad, y su decidida pretensión de renovación curricular, los situaron en un ámbito en el que las expectativas de cambio eran académicas, pero también políticas.

Los primeros años de la década del 30 fueron para Chile sumamente difíciles en términos económicos⁹, fuertemente agitados en términos políticos¹⁰, aunque fecundos en términos intelectuales. En el ambiente político se produjo la reorganización de las fuerzas políticas de izquierda después de la experiencia de la “república socialista” de 1932, el surgimiento del partido socialista en 1933, las tensiones y divisiones por la república española, hasta la formación del Frente Popular integrado por radicales, socialistas y comunistas en 1937 y su triunfo en las elecciones de 1938. En el ambiente intelectual, “a partir de 1930, se consolidó una importante comunidad de lectores interesados en lo que ocurría en el mundo socialista, un público lector motivado por los distintos idearios y teorías de transformación de la sociedad capitalista”¹¹. Las ideas políticas de la izquierda resuenan en la revista, bajo la forma de aproximaciones técnicas y artísticas.

Pero fue decisivo el ambiente intelectual que generó Vicente Huidobro después de su retorno en 1933; Parraguéz participó en las tertulias que él organizó y en el grupo de artistas “decembristas” que recibía los elogios del poeta como “lo único digno de tomarse en cuenta en estos países”¹² y que “lo menos que me imaginaba era que iba a encontrar algo verdaderamente interesante en nuestra América”¹³. Sus exhibiciones de arte fueron alentadas por Huidobro como parte de su estrategia para despertar del letargo a la cultura local¹⁴. Contemporáneamente a *ARQuitectura* Huidobro editó la revista *Total* –atravesada por la situación española–, donde publicó el manifiesto “Nuestra Barricada” declarando “la guerra a todas las formas momificadas en el fondo de una sociedad agónica y que trata en vano de seguir imponiéndonos sus cánones y modelos”¹⁵ y reprodujo el manifiesto “Total”¹⁶, donde reclamaba por:

“la voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases... Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano. No se trata de negar tu oficio, pero tu oficio es oficio de hombre y no de flor”.

Una convocatoria que se representó en las posiciones de *ARQuitectura*. El capital cultural del poeta propuso en Gebhard y Parraguéz un compromiso con la vanguardia de primera fuente que no habían conocido antes. Compartían una nueva manera de entender el mundo, de oponerse a él, de reconocer la emergencia de lo nuevo y de inventar el futuro. En arquitectura, esto significaba conmovir las bases de las formas de operar de la profesión para acelerar la transformación de las formas de vida. Lo hicieron sobre dos campos que trascienden el ámbito de la referencia formal y estética de la arquitectura moderna: por una parte, la fuerte convicción acerca de la interacción entre arquitectura y sociedad, en la consideración de la crítica social como arma de



Fig. 4. Enrique Gebhard y Waldo Parraguéz. "Editorial", *ARQuitectura* n. 1, agosto 1935, p. 1.

11. SUBERCAEAUX, Bernardo, "Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950". *Revista Chilena de Literatura* [online]. 2008, n. 72 [citado 2011-11-17], pp. 221-233.

12. Citado en: LIZAMA, Patricio. "Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia". En: Monasterio, Elizabeth (Ed.) "Con Tanto tiempo encima", *Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Universidad Mayor de San Andrés- Plural. La Paz, 1997, p. 212.

13. Citado en: ROJAS MIX, Miguel, "Huidobro y el arte Abstracto", *Araucaria de Chile* 32 (1985) p. 150.

14. El Grupo Decembrista lo integraron Waldo Parraguéz, Jaime Dvor, Gabriela Rivadeneira, María Valencia, y Carlos Sotomayor. Expusieron en cinco oportunidades: la primera en diciembre 1933, y la última en agosto 1935. La relación con Huidobro finalizó con la "Primera Exposición Surrealista Latinoamericana", de Lima en 1935. Ver: PICABIA, F.; MORO, C. y otros. Catálogo de la Exposición. Edición Facsimil de Julio Ortega. Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1999.

15. HUIDOBRO, V., "Nuestra Barricada", *Total*, n. 1, Imprenta Vanguardia, Santiago, Verano 1936, p. 4. Redactado en Madrid en 1931, reproducido en *Total*, op Cit., p. 2.

17. "Editorial: Después de una trayectoria mag-nífica". *ARQuitectura*, n. 1, agosto 1935. p. 1.



Fig. 5. Waldo Parragué, "Habitación", *ARQuitectura* n. 2, octubre 1935, p. 25.

transformación del campo disciplinar; por otra la aspiración sostenida en la planificación como concepción científico técnica capaz de controlar y reorientar los desarrollos capitalistas de la ciudad y su región.

LA CRÍTICA SOCIAL Y UN NUEVO SENTIDO PARA LA ARQUITECTURA

ARQuitectura, formuló un programa de acción, que editorializó su primer número, integrado por ocho puntos¹⁷ (Fig. 4):

"1. Que entendemos por Urbanismo la organización integro racional de las funciones de la vida colectiva"; 2. que estas funciones emanan directamente de la vida físico psicológica de la colectividad, expresada por su unidad-hombre; 3. que las funciones son cuatro: habitar, producir, descansar, y circular, que liga entre sí a las tres primeras; 4. que la función de circulación se debe concebir en su doble aspecto: espacio-tiempo y como factor económico; 5. que no concebimos ni la habitación obrera, ni la habitación barata, ni la habitación de lujo: necesitamos la habitación; 6. que el habitar en su sentido biológico social, presupone un mínimo de aire, sol, luz, libertad de moverse y un mínimo de confort; 7. que ninguna clase de urbanismo ni de arquitectura, pueden definir racionalmente los términos habitación barata ni habitación obrera, sino se consideran estos mínimos; 8. que para considerarlos, hace falta un sentido económico, y este presupone ante todo una industrialización de los elementos de construcción, la creación de *standards* en serie, que en sentido racional y funcional encamine la proyección de la vivienda".

La editorial daba cuenta de la correlación ideológica del proyecto moderno entre vivienda y ciudad, que los editores asumieron en la batalla intelectual por un campo profesional diferente, con la cuestión social como centro de la condición urbana.

La situación de la vivienda popular en esos años era francamente alarmante. El número 2 exponía una intensa radiografía de la condición social de la ciudad, dando cuenta que –según el censo de 1930– un cuarto de la población no tenía "una habitación higiénica donde reposar después de su trabajo diario"¹⁸. Resaltaba que dos tercios de los conventillos registraban "pésimas condiciones higiénicas" y que el hacinamiento era fatal: "en 247 conventillos viven 14.276 personas en un total de 2980 habitaciones", un promedio de 4,8 habitantes por pieza de 12 m². La revista apelaba a la estadística como instrumento científico que permitía denunciar la situación y situar la solución en un plano disciplinar trascendente.

Parragué expuso en "Habitación" (Fig. 5) la necesidad de valorizar "racionalmente las variables que intervienen en la planteación (sic) de su problema: zonificación, orientación, circulación... que relacionadas con las constantes biológicas que generan y rigen la vida humana, nos resuelven el total"¹⁹. Criticaba duramente los proyectos oficiales que intentaban remediar el problema de los ranchos y conventillos, porque no integraban los servicios higiénicos esenciales y promovían una ciudad dispersa con casas aisladas que no integraban condiciones suficientes de confort. El análisis reclamaba consideraciones racionales y funcionales en la organización de la planta, como la concentración de superficies libres, ordenación de recorridos, y la verificación de estándares cuantitativos específicos en relación al número de habitantes por unidad. Avanzaba con diagramas sobre la zonificación de la habitación y las relaciones entre funciones y condiciones de iluminación, asoleamiento y ventilación. Mostraba una serie de consideraciones abstractas de las actividades humanas, esquematizadas en tamaños funcionales –provenientes de Limperg

18. CHARLÍN O, Carlos. "Estadística del conventillo". *ARQuitectura* n. 2, octubre de 1935, p. 33.

19. PARRAGUEZ, Waldo, "Habitación", *ARQuitectura* n. 2, 1935, p. 26.



Fig. 6. Portada, *ARQUITECTURA* n. 2, octubre 1935.

Fig. 7. Enrique Gebhard, "La evolución de la ciudad y su caos actual", *ARQUITECTURA* n.1, agosto 1935, p. 21.

y de Krijgsman-, así como las dimensiones estándar para mobiliario, porque su posición en función de la circulación era el que determinaba el tamaño de los cuartos.

El texto ponía en debate en el ambiente local las elaboraciones internacionales en curso, pero quizás fue la imagen la que dio más sentido a las posiciones de esta crítica social. La portada del número 2 en octubre de 1935, presentó la fotografía de un conventillo de Santiago como un momento de vida cotidiana de los sectores populares (Fig. 6). Una imagen de puro realismo fotográfico, pero donde fue sin duda la elección de la altura del punto de vista, coincidente con los ojos de un niño, la que situó al lector en identidad con la vida de la pobreza y con la precariedad de la habitación. Fue la única fotografía en la serie de seis portadas, eminentemente gráficas, que incluyeron también los dibujos de Le Corbusier para el poblado agrícola cooperativo o el plan de Argel.

La fotografía trasunta un cambio en la representación de los problemas que habían sido centrales en la disciplina hasta ese momento. La cuestión social, si bien había sido abordada desde algunos intentos paternalistas, poco había inspirado la acción arquitectónica hasta el momento. Su realismo imponía con fuerza la idea de una revista comprometida y con una dirección militante por los cambios urbanos y sociales.

LA CIUDAD Y EL PLAN

Las acciones para dotar de un plan urbano a Santiago habían tomado un cauce bastante definido desde la primera estadía en Chile del urbanista austriaco Karl Brünner entre 1929 y 1933. En 1932, Brünner publicó "Santiago, ciudad moderna"²⁰, que reunía sus principales ideas para la transformación urbanística, y que lograron un amplio consenso entre los promotores de su llegada al país y los alumnos del Seminario que dictó en la Universidad de Chile. En su segunda estadía, en 1934, desarrolló varios informes sobre las alternativas del plan. Las ideas que estaban en el ambiente, fueron desafiadas

20. BRÜNNER, Karl. "Santiago, la ciudad moderna, su estado actual y su futura formación", Imprenta La Tracción, Santiago, 1932.

21. Editorial, *ARQUITECTURA*, n. 1 Op.cit. p.1.

22. GEBHARD, Enrique. "La evolución de la ciudad y su caos actual" *ARQUITECTURA*, n. 1, agosto, 1935, pp. 21-28.

23. *Ibidem* p. 28.

24. GEBHARD, Enrique, "Urbanismo y habitación". *ARQUITECTURA* n. 2, octubre, 1935, pp. 15-23.

desde *ARQuitectura* de manera inusitada: “Este Plano Regulador, no es ni más ni menos que la gran torta que los patrones piensan obsequiar a la ciudad en el día de su santo”²¹.

En el número 1 Gebhard escribió: “La evolución de la ciudad y su caos actual”²² (Fig. 7), donde mostraba la ausencia de una estrategia de modernización de Santiago, y criticaba las acciones que provenían de la propuesta de Brünner. Con una serie fotográfica argumentaba sobre la experiencia de la gran ciudad, mostrando el caos urbano en la circulación y el sistema de transporte, así como la apremiante situación de los pobres, lo que radicalizaba la necesidad de una concepción moderna de la técnica urbanística. La fuente para esta argumentación era el crecimiento exponencial de la población de la ciudad en relación a otras grandes ciudades. El crecimiento poblacional y la expansión urbana sin dirección ni estrategia, eran el motivo para ensayar propuestas bastante abstractas de organización urbana radio-concéntrica, poniendo en relación las funciones urbanas y la circulación. El planteo recurría a altas densidades en el centro y graduaciones en las coronas siguientes, hasta llegar a una población de 12 millones de habitantes para el Santiago futuro. La serie de fotos destacaba los desaciertos en la interpretación de la condición urbana, que a juicio del autor contenía el plan de Brünner, cuya imagen –incluida en páginas especiales– constituía probablemente su primera difusión amplia. Una prédica contra las correcciones del trazado urbano, representadas en las diagonales propuestas por Brünner, y contra la baja densificación que implicaba la idea de ciudad jardín que postulaba. Una prédica a favor de la reducción del tiempo de viaje de la casa al trabajo porque entendía que este era parte de la apropiación capitalista del tiempo de vida del obrero. El argumento final quedaba entonces radicado en que un 70% de la población quedaba al margen de la urbanización, y que la ubicación de la habitación mínima en los terrenos más baratos era una solución anacrónica y anti-económica. Concluía que “cualquier plano de transformación de Santiago debe considerar el problema de la circulación en su doble aspecto: como tiempo-espacio y como económico”...y que esto significaría “tener que volver a solucionar en algunos años más tarde con la agravante siguiente: que el problema se habrá complicado más aún”²³. Palabras cuya vigencia se verifica en el Santiago actual.

Gebhard volvió a la carga con los argumentos expuestos en el texto “Urbanismo y Habitación”²⁴, reafirmados por la presentación de la propuesta la “Ville Radieuse”. El rechazo a la ciudad jardín era rotundo. “La Ciudad Jardín da al hombre un sentido falso de la libertad, priva al hombre de disfrutar de los beneficios de la ciencia y de la técnica, principalmente porque dispersa a la ciudad, y la extiende”²⁵. La alternativa era la ciudad organizada por la técnica del urbanismo moderno, y la concentración necesaria solucionando racionalmente la habitación.

Vista las elaboraciones que se realizan en estos textos, las publicaciones de los textos de Gropius o el resto, toman sentido. Se trataba de batallar contra el modelo de expansión de Santiago, y la forma que este tomaba como ciudad jardín. En ese contexto era convocada la ponencia de Gropius en el CIAM de Frankfurt 1929, “Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima”, donde proponía la consideración de las variaciones en la estructura social como base de las normas que fijarían el tamaño y las condiciones

25. *Ibid.*, p. 16.

26. GROPIUS, Walter. “¿Casa baja, casa mediana, casa alta?”, *ARQuitectura*, n. 2, octubre, 1935, pp. 10-13.

27. *Ibid.*, p. 11.

28. LE CORBUSIER, La división del terreno de las ciudades. *ARQuitectura*, n. 2, octubre 1935, pp.35-35.

29. LE CORBUSIER, La división del terreno de las ciudades. *ARQuitectura*, n. 3, noviembre 1935, pp. 33-36.

de la vivienda mínima. En *Arquitectura* número 2, se publicó la ponencia de Gropius en Bruselas 1930, “¿Casas altas, casas medias, casas bajas?”²⁶, donde expresaba la oposición a la ciudad jardín, y rebatían los contenidos en las directivas alemanas para la habitación del año 1929, que propiciaban ese modelo. También argumentaba por la necesidad del obrero en el centro de la ciudad, y afirmaba que “la única construcción adecuada a la gran ciudad es la construcción alta con la mayor cantidad posible de verdor en torno” sostenía, para afirmar el modelo en altura como respuesta a una sociedad organizada colectivamente versus la salida individual que implicaba la casa aislada. Porque, “resulta, pues, que la casa baja no es la panacea contra todos los males; su consecuencia lógica sería la disolución y el desplazamiento de la ciudad”²⁷.

Lo mismo para reproducción parcial de texto e imágenes de la Ciudad de 3 Millones de Habitantes y para el intercambio entre Ginzburg y Le Corbusier sobre la ciudad y las áreas verdes, pero que tomaba máximo sentido en la ponencia de Le Corbusier, “La división del terreno de las ciudades” en mismo CIAM de Bruselas en 1930, donde se leía claramente que la contradicción se hacía presente por medio de lo que consideraba dos modelos o conceptos de ciudad contradictorios. Por una parte “Las construidas en forma de ciudades jardines, que tienen por resultado la dispersión de sus habitantes y una considerable extensión del área que ocupan”. Por la otra: “Las ciudades cuyos habitantes viven aglomerados en altos edificios, determinantes de una modalidad social solitaria, y cuya principal consecuencia es la estructura reducida de su planta”²⁸. En el siguiente número, la continuidad del ensayo aparecía subtítulo como: “Ciudades-Jardines versus concentración de la Ciudad”²⁹. Los argumentos modernos reafirmaban el sentido de la batalla local.

CONCLUSIONES

Con solo seis números *ARquitectura* puso en jaque a la cultura arquitectónica de Chile en la década del treinta, estableció una nueva orientación para la arquitectura y el urbanismo, y dejó en el campo los instrumentos conceptuales con los que solo un poco más tarde se produciría su transformación real y definitiva.

Las ideas de Gropius y Le Corbusier eran señuelos que resultaban vitales en la puesta en debate contra la hegemonía que propiciaba la realización del Plan Regulador de Brünner. Gebhard y Parraguéz definieron en los dos primeros números los aspectos centrales de su lucha contra el ambiente de la planificación urbana local, para interrogar por medio de esos textos las decisiones propuestas. La publicación de estos textos era funcional a la acción que marcaba el proyecto editorial.

La lectura de la cuestión social como condición urbana, se puso de relieve por medio de la estadística y la fotografía como instrumentos para articular el discurso crítico y para la demostración efectista, que acompañaban la presentación del instrumental racionalista del proyecto de la residencia y situaba la noción moderna de plan urbanístico. Era la arquitectura la que estaba llamada a aportar con una visión nueva y diferente, a la vez que la crítica social puesta en evidencia en las páginas de arquitectura, reclamaba la transformación de

una profesión concurrente con la clase dominante en una vocación pública y popular, para la renovación de la disciplina. *ARQuitectura* tuvo un valor decisivo en la formación de la cultura arquitectónica moderna en Chile, y protagonizó una avanzada que encarnó la modernidad, buscando con la publicación efectos sobre el campo intelectual, sobre el pensamiento acerca de la ciudad y la arquitectura.

NEOLIBERTY Y FUNCIONALISMO O EL FIN DE UNA TRADICIÓN

EL DEBATE ANGLO-ITALIANO DE BANHAM Y ROGERS EN *CASABELLA* Y *ARCHITECTURAL REVIEW* EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE LOS AÑOS 60

Beatriz Villanueva Cajide, Agnieszka Stepien, Lorenzo Barnó, F. Javier Casas Cobo

El primer número del año 1960 de la revista *The Architectural Review* recoge un editorial¹ donde se hace mención a Sir John Summerson y su *Thirty-Year Rule governing changes of architectural taste*, la regla de los treinta años que gobierna los cambios en el gusto arquitectónico. Según ella y otros cálculos que Summerson había hecho, su pronóstico final había señalado el año 1957 como el momento donde dichos cambios comenzarían a hacerse efectivos, si bien la aparición del *New Brutalism* en 1955 le hacían pensar que ese era el momento clave, y el editorial de la revista, por su parte, situaba ese momento en 1957 coincidiendo con Ronchamp.

Un mes después, en febrero de 1960, *The Architectural Review* comienza a publicar la serie de textos anunciada en el primer número del año, siendo el primero de ellos el famoso *balance*² entre tradición y tecnología de Reyner Banham –crítico de arte y arquitectura, ingeniero de formación y colaborador habitual de la revista inglesa de la que fue redactor entre 1952 y 1964– con los que la revista quiso hacer su propio *balance*³ y de cuya línea editorial sería responsable el propio Banham.

Dos años antes, en 1958, la revista italiana *Casabella Continuità*, dirigida por el también italiano Ernesto Nathan Rogers, publica una serie de artículos que serán el detonante de la reacción posterior de Reyner Banham en las páginas de *The Architectural Review*.

En concreto, el número 219 de *Casabella* publica un reportaje⁴ que incluye tres proyectos de Giorgio Raineri (Fig. 1), Gae Aulenti y Vitorio Gregotti con Giotto Stopino y Lodovico Meneghetti⁵, (Fig. 2) que introduce un texto de Aldo Rossi acerca del valor de estas obras cuya defensa realiza afirmando que el predominio de valores formales en las mismas no significa “el abandono de los logros del Movimiento Moderno”. Rossi añade que “en general, podría decirse que no existe la arquitectura moderna sino simplemente tendencias y programas dentro de los cuales se han de tomar unas cuantas elecciones personales y que eso es lo que estos edificios proponen sin ilusiones románticas”.

De la publicación de estas y otras obras en los números 217 y 219 de *Casabella* se hace eco la sección “Marginalia” de *The Architectural Review*⁶, donde aparece un breve texto titulado “Tornare ai Tempi Felici” en el que ya se critica el retorno a un tiempo mejor, anterior al Movimiento Moderno, concretamente a Wagner y a Mackintosh, de algunas obras de la periferia de Milán, Turín y Novara: “... a desire to return to a species of Wagnerschule inspiration, even to go to Mackintosh for ideas”.

1. "Architecture after 1960", *The Architectural Review*, 1960, n. 755, pp. 9-10.

2. BANHAM, Reyner, "Stocktaking. Tradition and Technology", *The Architectural Review*, 1960, n. 56, pp. 93-100.

3. La importancia del balance de Banham, que no se posiciona a favor de la tecnología ni de la tradición, sino que simplemente desarrolla ambos temas en columnas paralelas, como si de dos textos en cierto modo independientes se tratara, ha sido ampliamente debatida. De hecho, su repercusión en las revistas españolas ya fue estudiada por Ana Esteban Maluenda (ver: ESTEBAN MALUENDA, Ana, "Tradición 'versus' tecnología: un debate tibio en las revistas españolas", *Actas del III Congreso Internacional 'Historia de la arquitectura moderna española: Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana'*, Pamplona, 2002, pp. 97-105) que calificó el debate derivado del texto como tibio, a pesar de la excelente traducción de Fernando Ramón Moliner, que lo lleva a la redacción de la revista *Arquitectura*, y el gran interés inicial del que queda constancia en esas mismas páginas (ver "Para una localización de la arquitectura española de posguerra", *Arquitectura*, 1961, n. 26, pp. 20-32) en febrero de 1961 donde participan, comentando el artículo de Reyner Banham, arquitectos españoles como Antonio Fernández Alba, Luis Moya, Fernando Ramón, Miguel Fisac, Francisco de Inza (Secretario de Redacción de *Arquitectura*) o Alejandro de la Sota.

4. ROSSI, Aldo, "Il passato e il presente nella nuova architettura: Casa a Superga, dell'architetto Giorgio Raineri; Abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino", *Casabella*, 1958, n. 219, pp. 18-31.

5. Gregotti y Aulenti estaban vinculados a la revista *Casabella*; Gregotti como jefe de redacción y Aulenti como responsable del diseño de la misma.

6. No se ha podido comprobar el número exacto de la revista si bien por la numeración de la página, 281, y la publicación de los artículos sobre Neoliberty en *Casabella* –el último en mayo de 1958–, parece razonable situarlo en los números finales de ese mismo año –1958– después del verano, y siempre antes de la publicación del artículo de Banham sobre el Neoliberty en abril de 1959, n. 747, que hace referencia a estos dos artículos en la revista italiana.



Figs. 1 y 2. ROSSI, Aldo, "Il passato e il presente nella nuova architettura: Casa a Superga, dell'architetto Giorgio Ranieri; Abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino", *Casabella*, 1958, n. 219, pp. 18-31.

El texto también hace referencia a los ataques por parte de los anti-Rationalists como una de las causas de esta vuelta a lo puramente formal y a un estilo histórico por parte de los italianos en estas obras, y sitúa a Bruno Zevi y a Aldo Rossi en posiciones que se reconocerán claramente enfrentadas, con Zevi en contra del nuevo estilo y Rossi a favor. De hecho, la breve nota de "Marginalia" cita un extracto del texto de Rossi en Casabella en el que éste aplaude el nuevo lenguaje arquitectónico de los proyectos de Raineri, Aulenti, Gregotti, Stopino y Meneghetti.

"...how necessary it is to recover the ways of a still meaningful past by means of the working out of a new architectonic language; working it into its background means here working it into the history of that background, which is one of the chief purposes of this architecture".

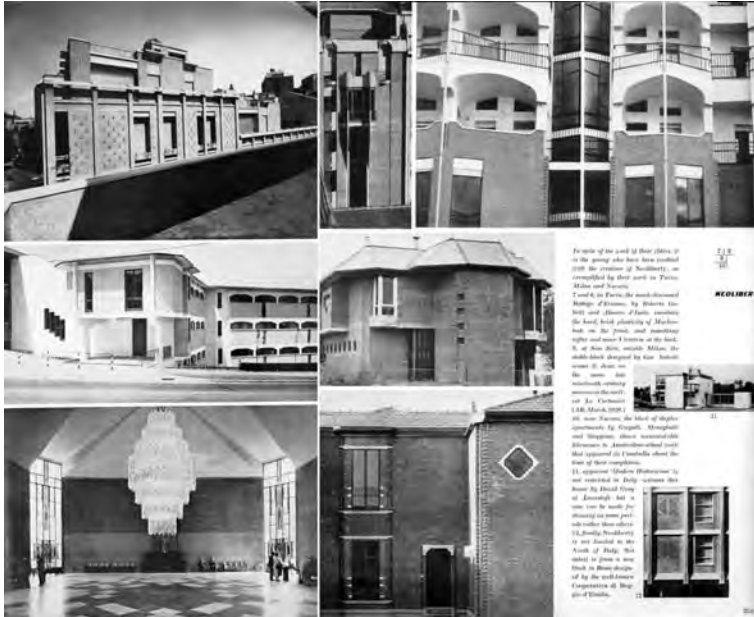
Poco después, en abril del año 1959, Reyner Banham publica un artículo titulado "Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture"⁷ (Fig. 3) en las páginas de la revista *The Architectural Review*. En él, Banham arremete contra lo que califica como giro sorprendente dado por la arquitectura de Milán y Turín (Fig. 4) en su retorno a un estilo —el neoliberty— histórico y por tanto anterior incluso a los postulados del Movimiento Moderno, algo que no puede ser señalado nada más que como una "regresión infantil": "Even by the purely local standards of Milan and Turin, then, Neoliberty is infantile regression".

Banham, no obstante, comienza con elogios a la arquitectura italiana de Lingeri, Figini, Terragni, del equipo milanés BBPR del propio Rogers, de Moretti e incluso a la propia labor editorial de Rogers en *Casabella Continuità* y de otras revistas como *Domus*, o la *Triennale* de Milán; pero enseguida comienzan las críticas, primero a la publicación por parte de la revista de Rogers de "edificios que iban mucho más allá del eclecticism historicista de Vagnetti", después a la sección italiana de la *London Furniture Exhibition* de 1958, sección organizada por BBPR, "un himno en loor del gusto borghese milanés más remilgado y pusilánime", y por último al contenido de la muestra italiana en la Exposición de Bruselas. Banham habla de confusión y de desilusión y de nuevo aparece Zevi como voz autorizada a la que recurre el crítico inglés para apuntalar su propia posición, aprovechando para señalar "la débil implantación que el Movimiento Moderno ha tenido en la península italiana".

La postura de Zevi ya había sido expuesta por él mismo en su ataque al "provincialismo" del editorial del número 33 de la revista *l'Architettura*, cuestión señalada por el propio Banham en nota a pie de página de su artículo en *The Architectural Review*. Banham también se apoyará en Gillo Dorfles, al que señala como el "más inteligente y menos provinciano de los estetas italianos" para recabar su opinión sobre el Neoliberty, que queda reflejada en el artículo como crítica ante las concesiones excesivamente estilísticas y decadentes de ciertos grupos de Milán y Turín, entre los que incluye a Aulenti y a BBPR. Dorfles, algo más moderado que Zevi, evita hablar de provincialismo al referirse a estos arquitectos y termina señalando estar convencido de que "el futuro en arquitectura, así como en el diseño en general, se encuentra más en una continuación estilística del *Art Nouveau* que en el estilo de la *Bauhaus*".

La posición de Dorfles rescatada por Banham había aparecido en un libro reciente titulado *Oscillazioni del Gusto*⁸, donde Dorfles escribía que el *Stile Liberty* era un estilo "muy próximo a nosotros". Más adelante, el propio Dor-

7. BANHAM, Reyner, "Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture", *The Architectural Review*, 1959, n. 747, pp. 231-235.



Figs. 3 y 4. BANHAM, Reyner, "Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture", *The Architectural Review*, 1959, n. 747, pp. 231-235.

fles la matizaría en las páginas de la revista *Domus*, a propósito del artículo de Banham. En su artículo "“Neobarocco”, ma non neoliberty!", Dorfles afirma estar de acuerdo con la opinión del crítico inglés hacia un estilo que pecaba de formal por su imitación estilística de un estilo anterior y de un cierto manierismo y gusto por lo burgués, si bien no entra a valorar una por una las obras que *Casabella* o *The Architectural Review* publican en sus páginas, las ya citadas de Aulenti, Gregotti, Ranieri, etcétera. A continuación se refería a la calificación de "regresión infantil" que hace Banham al final de su artículo sobre el *Neoliberty*, si bien antes manifiesta su desacuerdo con llamarlo así, tal como anuncia en cierto modo el título del artículo⁹.

En cualquier caso, esta discrepancia acerca del nombre del nuevo estilo no supone una fisura en el alineamiento de la postura de Dorfles con Banham ya que este último señala en su artículo a Paolo Portoghesi como el primero en utilizar el término Neoliberty del que, acota Banham de nuevo a pie de página, "sus fuentes estilísticas se remontan hasta más allá del espontáneo estilo *Liberty* de D'Aronco por ejemplo, y provienen claramente de la *Wagnerschule* vienesa, e incluso de las escuelas de Amsterdam (en particular de De Klerk) y de Glasgow". Tales referencias historicistas habían aparecido en la sección "Marginalia" de la revista inglesa probablemente un poco antes del texto de Banham; al fin y al cabo, el *Art Nouveau* italiano no fue otra cosa que *Lo Stile Liberty*, por lo que a Banham le parece adecuado emplear *Neoliberty* para referirse a lo que Aldo Rossi llamaba "las formas de un pasado de clase media", más aún por haber sido empleado además por alguien como Portoghesi, muy próximo a las ideas del estilo.

No pasa mucho tiempo hasta que Ernesto Nathan Rogers responde a Reyner Banham desde las páginas de *Casabella* con su artículo "L'evoluzione dell'Architettura. Risposta al custode dei frigoriferi". En junio de 1959, apenas tres meses después del artículo de Banham, aparece la algo airada res-

8. DORFLES, Gillo, *Oszillazioni del Gusto*, Lerici, Milán, 1958.
9. DORFLES, Gillo, "“Neobarocco”, ma non neoliberty!", *Domus*, 1959, n. 358, pp. 19-20.



Fig. 5. BAFFA, Matilde, "L'architettura al vaglio di una rivista inglese", *Casabella*, 1958, n. 220, pp. 22-28.

puesta de Rogers a lo que valora como un ataque no sólo del crítico inglés sino de la propia revista, a la que considera a su vez responsable por ceder el editorial y por tanto la voz oficial a Banham. El tono de la respuesta, aunque respetuosa por la estima que Rogers tiene al escritor inglés según él mismo concede en la nota final del texto, no le impide ya desde el título inicial situar a Banham como “guardián de los frigoríficos” e ironizar sobre la decadencia de los *pubs* victorianos que afloran a su memoria como consecuencia de la lectura del artículo de *The Architectural Review*.

No obstante lo anterior, Rogers aprecia la labor de la revista inglesa, que sitúa junto a la propia *Casabella* como “desde el punto de vista cultural, las revistas más comprometidas del mundo, las más audaces y, por consiguiente, las más expuestas”, y se refiere al ensayo¹⁰ (Fig. 5) reciente de Matilde Baffa, habitual en las páginas de la revista italiana, para abundar en el respeto que desde esas mismas páginas siempre se ha mostrado por la labor de los ingleses.

Defendiéndose de los ataques sufridos, Rogers señala primero que el haber publicado obras de Gaudí, Sullivan, D'Aronco, Horta o la Escuela Vienesa, no se corresponde con un interés por recuperar dichos estilos sino en revisarlos desde un punto de vista histórico, por lo que no comparte la acusación de haber acompañado la publicación de dichas obras con textos “mucho más laudatorios y retóricos que ilustrativos o explicativos”. De hecho, continúa el director de la revista, “nos honra el haber situado en su momento histórico y haber actualizado ciertos valores dejados a un lado por la necesidad de otras luchas”.

Rogers continúa recordando cuál es su postura con respecto al formalismo, que recupera del número 202 de la revista que dirige para, citándose a sí mismo, argumentar que “formalismo es cualquier uso de formas no asimiladas: las antiguas, las contemporáneas, las cultas o las espontáneas”. Así, propone la vuelta crítica y meditada a la tradición histórica si esta es útil para un artista cuando éste se niega a aceptar de manera mecánica ciertos temas, oponiéndose a la postura de Banham y su determinismo en las formas según una línea de evolución abstracta de la historia.

También alude Rogers a Rossi en dos artículos publicados en *Casabella*. De uno de ellos, ya mencionado aquí, “Il passato e il presente nella nuova architettura”, que introducía los proyectos criticados después por Banham, Rogers dice que este hace una poda imprecisa e infiel ya que Rossi –continúa Rogers– está, justamente al contrario, criticando lo que Banham hace pasar por defensa del espíritu burgués.

La postura de Rogers sobre el asunto del *Neoliberty* va más allá y, al contrario de lo que hacía Dorfles desde las páginas de *Domus*, desgana, aunque brevemente, uno a uno los proyectos publicados en *Casabella* para confirmar que, si bien al de Gabetti-Isola sí se le puede aplicar la definición de *Neoliberty*, no puede hacerse de igual forma con el de Aulenti, más cercano al expresionismo holandés, o el de Gregotti, Meneghetti y Stoppino, de un cierto eclecticismo, ni a Figini y Pollini, entre otros arquitectos citados.

Vuelve la ironía más adelante al referirse Rogers de nuevo al papel de Banham como “guardián de los frigoríficos” citándole ahora en un fragmento acerca de la postura del inglés sobre la revolución doméstica y demás hitos

10. BAFFA, Matilde, "L'architettura al vaglio di una rivista inglese", *Casabella*, 1958, n. 220, pp. 22-28.

fundacionales que quedarían recogidos en *Theory and Design in the First Machine Age* al año siguiente.

Rogers finaliza el artículo afirmando esperar de los jóvenes arquitectos italianos citados en relación al *Neoliberty* que no se crean que en ellos se resume la arquitectura italiana del momento, y recomendando a Banham la lectura en inglés del libro de Ruskin *The Poetry of Architecture* donde, termina Rogers, “seguro que encuentra alguna idea sobre la evolución de la arquitectura”.

Pasa de nuevo muy poco tiempo y, casi dejando el menor intervalo posible entre la publicación de un número y el siguiente, ahora sí los editores de la revista *The Architectural Review*, con su director Nikolaus Pevsner a la cabeza, quieren cerrar el debate con la publicación de un artículo que con el título “Neoliberty: The debate”¹¹(Fig. 6) recoge incluso parte de mucha la correspondencia recibida durante los pocos meses que transcurrieron entre la aparición del texto crítico de Banham con el *Neoliberty* en abril de 1959, la respuesta de Rogers en junio del mismo año y el artículo resumen de nuevo en *The Architectural Review* en el mes de diciembre de 1959.

Lo primero que hacen los editores de la revista inglesa es aclarar que, al contrario de lo que Rogers dio por hecho en su respuesta, lo escrito por Banham no era la posición editorial de la revista, sino que era simplemente la opinión de Banham, ya que si hubiera sido un editorial, habría aparecido sin firmar, como es habitual siempre, o firmada por “The Editors”¹².

Dicho esto, comienzan a desgranarse las cartas recibidas, comenzando por la del catalán Federico Correa, que escribe con un tono muy duro desde Barcelona preguntándose si “una revista de arquitectura sería, como yo pensaba que era la suya, puede publicar algo como este artículo sobre el *Neoliberty*?”, para seguir con un discurso sobre forma y función, *Art Nouveau* y la nobleza del *Liberty*, todo ello dirigido a apoyar lógicamente lo mostrado en las páginas de *Casabella* que, como se sabe, tuvo un calado muy profundo en tierras catalanas, como no podía ser de otro modo al ser la revista italiana la más influyente entre los arquitectos catalanes, entre ellos el Grup R y Oriol Bohigas que, con sus muchos escritos y la ayuda de la revista *Cuadernos de arquitectura* contribuyó enormemente a la difusión de las ideas de Rogers en Cataluña¹³. “Basta pensar en el eco que encontraron en la revista del Colegio de Arquitectos de Cataluña la polémica sobre el *neoliberty* o el debate sobre la superación del racionalismo, para comprender en qué medida la situación catalana era deudora de la italiana”¹⁴.

El esquema del artículo es una sucesión de las cartas recibidas en las que, tras una breve introducción editorial, aparece la carta (o fragmentos de ella según se deduce de la extensión y el constante uso de puntos suspensivos) y a continuación la respuesta de Banham a la misma. En el caso de Correa, Banham contesta en primer lugar escribiendo sobre la valoración que hace Correa del uso de materiales nobles por parte del *Liberty*: “But Liberty lessons in wearing and growing old nobly, ingenious use of simple economic materials in simple economic structures, and so on, had to fall upon the eyes that contemplate the ruining in five years of those beautiful clean-cut facades...”.

Banham opina que esa supuesta nobleza de los materiales es un argumento usado *ad nauseam* por los enemigos del progreso del diseño y añade dos ejem-

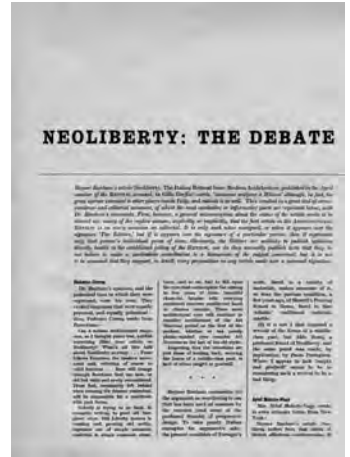


Fig. 6. “Neoliberty: The Debate”, *The Architectural Review*, 1959, n. 754, pp. 341-344.

11. “Neoliberty: The Debate”, *The Architectural Review*, 1959, n. 754, pp. 341-344.

12. Aún así, no abandonan totalmente a su redactor y consienten en reconocer que lógicamente ellos eran conscientes de lo que se publicaba y que si lo hubieran considerado “hostil con respecto a la línea editorial de la revista”, no lo hubieran hecho, lo cual no quiere decir, vuelven a decir, que “debe asumirse que los editores apoyan, en detalle, todo lo dicho en un artículo que aparece firmado por una persona en particular”.

13. Es interesante rescatar esta carta de Federico Correa, que es la primera de las que aparecen en el artículo editorial de *The Architectural Review*, ya que es la única representante de nuestro territorio en el debate y refleja, como se ha dicho, el sentir de un amplio grupo de arquitectos catalanes muy próximos a las ideas italianas de Rogers –también de Zevi–, pero no el del resto de arquitectos españoles que, como veremos, no dejan constancia en el resto de revistas de la época de un gran interés por el debate generado acerca del *Neoliberty*.

14. SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano, *El proyecto urbano en España. Génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos*, Universidad de Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2006, p. 81.



Fig. 7. "Neoliberty: The Debate", *The Architectural Review*, 1959, n. 754, pp. 341-344.

plos de Terragni y Moretti; y de este último para criticar la fachada de un "material tan 'fiable' como el mármol" de su Escuela de Esgrima en Roma construida entre los años 1933 y 1938. En segundo lugar, Banham dice que no se le debe imputar a él el acusar al *Neoliberty* de ser un *revival* de formas del pasado de clase media, sino a Aldo Rossi, amigo confeso del *Neoliberty*, y a Paolo Portoghesi.

Sybil Moholy-Nagy, segunda mujer de Laszlo Moholy-Nagy, escribe en términos aún más duros desde Nueva York, y acusa a Banham de no tener ni idea de la base ideológica de la revolución arquitectónica en Italia que, según Moholy-Nagy, reside en la "profunda obligación hacia la Continuidad Histórica"¹⁵ que está tan enraizada en la mente italiana como lo está el provinciano aislamiento en la inglesa".

El resto de cartas publicadas (Fig. 7) pertenecen a Luigi Figini y Gino Pollini, el propio Rogers, Zevi, Giorgio Piccinato y Vieri Quillici, Cesare Brandi, Giovanni Bernasconi, y finalmente Crespi y Grisotti¹⁶; todos ellos con una réplica o comentario de Banham.

Aunque el debate sobre el *Neoliberty* queda aparentemente cerrado con este número de *The Architectural Review*, parece importante señalar que hay un eco muy claro del mismo que continúa con la polémica alrededor de la Torre Velasca milanesa de BBPR, presentada en el CIAM de Oterloo de 1959 con gran división de opiniones. Dicho eco alcanza de nuevo las páginas de *The Architectural Review* que en su sección "World" recoge una nota que titula "Clarification from Milan"¹⁷(Fig. 8) en la que comenta a su vez la aclaración que el propio Rogers, como miembro de BBPR, realiza en el número 232 de *Casabella* del año 1959.

Sin entrar demasiado en detalle en el texto de *The Architectural Review* sobre la Torre Velasca, al menos interesa resumir que en él se comentan los dos modelos previos al diseño definitivo de la torre, de los cuales se acompaña la imagen de uno de ellos, y otro edificio también construido por BBPR en *Corso Francia* en Turín, que sirven para que Rogers defienda su estrate-

15. Sybil Moholy-Nagy escribe con mayúsculas *Historical Continuity*.
 16. Figini y Pollini, a pesar de ser acusados directamente por Banham de retirarse del Movimiento Moderno, admiten estar de acuerdo con parte del artículo de este, si bien ellos mismos dicen haber atacado al *Neoliberty* por su superficialidad. Zevi escribe desde la revista *l'Architettura*, por un lado, y el diario *l'Espresso*, por otro. Piccinato y Quillici, encabezando un grupo de estudiantes de Roma, manifiestan su pesar por el estancamiento de la arquitectura italiana de posguerra. Brandi – un no arquitecto – desde *Corriere della Sera* apoya la llamada al orden de Banham a los jóvenes arquitectos italianos y está de acuerdo con que el Art Nouveau es el último de los viejos estilos pero no el primero de los nuevos, quizá aludiendo a la postura, crítica también pero complaciente con el pasado, de Dorflès. Bernasconi desde la *Rivista Tecnica* recuerda una polémica algo anterior –1957– entre *Casabella* y *L'architecture d'Aujourd'hui* y la muy reciente en torno a la Torre Velasca de BBPR, vinculando así ambos asuntos. Por último, Crespi y Grisotti escriben desde *Architettura Cantien* y muestran su desacuerdo tanto con el *Neoliberty* como con el artículo de Banham al que, no obstante, agradecen señalar los peligros del nuevo estilo.
 17. "Clarification from Milan", *The Architectural Review*, 1960, n. 755, pp. 1-2.

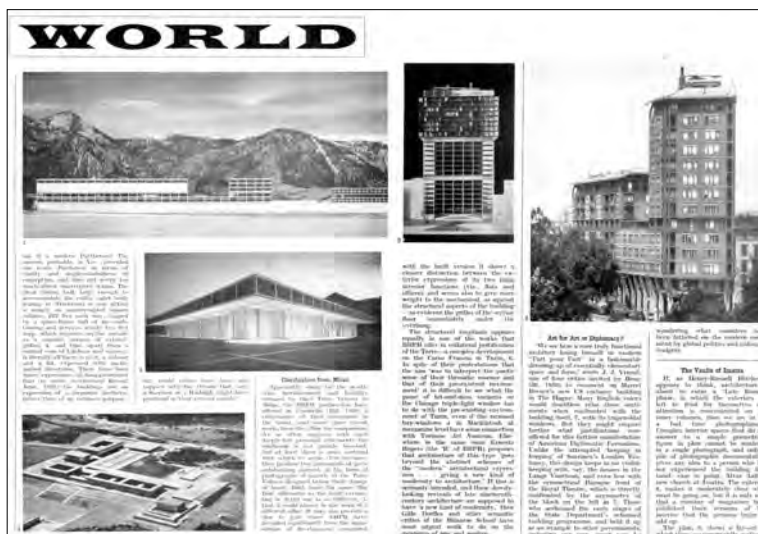


Fig. 8. "Clarification from Milan", *The Architectural Review*, 1960, n. 755, pp. 1-2.

gia respecto a la relación de la fachada y la estructura y el tipo de huecos en la publicación italiana. También se valora la clara distinción que el exterior de la fachada de uno de los diseños de la Torre Velasca hacía con respecto a las funciones interiores, así como la importancia de los aspectos mecánicos y estructurales, si bien el edificio turinés siembra serias dudas en cuanto a su modernidad en relación por ejemplo a la ventana de tres huecos de la escuela de Chicago que utiliza y a las ventanas de la planta intermedia (*mezzanine*) y su posible relación con Mackintosh y la de éste a su vez con el *Art Nouveau* turinés. Respecto a todo ello, Rogers había escrito en *Casabella* que ese tipo de arquitectura: "goes beyond the abstract schemes of the "modern" architectural expression... giving a new kind of modernity to architecture".

A lo cual desde *The Architectural Review* responden que si eso es lo que se supone que es un nuevo tipo de modernidad, entonces Gillo Dorfles y otros críticos de Milán tienen mucho trabajo que hacer con respecto a los significados de "nuevo" y "moderno".

Aún en 1960 y en la misma sección "World" de noticias internacionales de *The Architectural Review*, aparece en junio una nota titulada "Neoliberty furniture"¹⁸. La nota es crítica e irónica y comienza así, alertando de la presencia del *Neoliberty* en la prensa inglesa:

"The Liberty craze (Neo- or other wise) continues to provide marginal diversions on the lunatic fringe of Italian design (...) and now appear in the British press as the latest thing in Italian importations –with a rather baffling English name that seems to have been most commonly rationalized with the explanation that Liberty's must be the importers of the stuff".

El texto avanza destacando cómo la locura libertiana continúa con una exposición sobre muebles¹⁹ donde todos los nombres importantes están representados (Gabeti, Gregotti, Meneghetti, Aulenti, Rossi, Asti, y Stoppino, ...), si bien lo peor de la exposición es, en opinión de *The Architectural Review*, el *revival* de "le style Paris 1925" que realizan Calvazaro y Tintori.

18. "Neoliberty furniture", *The Architectural Review*, 1960, n. 760, p. 3.

19. En el texto de *The Architectural Review* no dice dónde se realiza la exposición. Simplemente la sitúa con la frase "back in the homeland of Neo liberty", con la palabra *Neo* irónicamente en cursiva y nada más, por lo que debe entenderse que era en Italia desde luego, probablemente en Milán o Turín.



Fig. 9. "Panorama de la arquitectura en el 1960", *Arquitectura*, n. 27, 1961, pp. 3-26.

A propósito del fin de la década de los años cincuenta, tal como decíamos al principio, varias revistas de arquitectura europeas realizan números de análisis y balance. La española *Arquitectura* ya había hecho, a la sazón del artículo de balance de Banham en *The Architectural Review* en febrero de 1961, un balance similar a este analizando la arquitectura europea de los últimos diez años. En el número siguiente de *Arquitectura*, ahora imitando a la francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui* se propone un artículo²⁰ (Fig. 9) con las obras más importantes de un solo año: 1960. Con respecto al artículo de la revista francesa, *Arquitectura* opina que le parece un balance desigual "en el cual, por cierto, no se incluye a Le Corbusier quizá porque su obra de este año se ha publicado con anterioridad a su terminación en fechas anteriores".

En el extenso reportaje de la revista española²¹ no hay ninguna referencia a nada remotamente parecido al *Neoliberty* o a cualquier obra de los arquitectos con dicho estilo relacionados y publicados por *Casabella* a partir de 1959, si bien sí hay obras de los arquitectos italianos Gio Ponti, Enrico Castiglioni, Angelo Mangiarotti y Bruno Morassutti, Dante Brigatti y Sergio Brusa.

A la selección de cincuenta y seis obras le sigue un interesante apartado que, bajo el epígrafe "exclusiones", abunda en las obras y razones que no han sido incluidas en dicha selección. Ahí queda expuesta la línea editorial de la revista de donde podemos extraer que, al contrario de lo que sucedía en los *Cuadernos de arquitectura* catalanes de la época, en Madrid no se apreciaba en absoluto cualquier arquitectura que pudiera rezumar historicismo²² o pintoresquismo, como dejan claras algunas de las exclusiones²³. Las únicas referencias a Italia en este capítulo de expresiones se hacen con respecto a "la Escuela de Busto Arsizio, de Castiglioni, ultra-barroca, y con el restaurante del mismo autor en Lianza, excesivo en arcos (...) y también el de Brigatti y Brusa par el Estadio cubierto de Busto Arsizio, extravagante y vulgar ya", si bien como hemos dicho antes, otras obras de estos mismos arquitectos están incluidas en la selección.

Continúa el artículo con varios epígrafes comentando, esta vez en positivo, las razones de las obras seleccionadas, donde se valoran de manera extraordinaria dos obras italianas: el Palacio del Trabajo de Turín, de Nervi, y el edificio Pirelli en Milán, de Gio Ponti. Ninguna referencia a obra alguna del *Neoliberty*.

Finaliza el artículo con un resumen donde Julio Cano Lasso, José Antonio Corrales, Pedro Casariego, Javier Carvajal, Antonio Vázquez de Castro y Miguel de Oriol reflexionan, principalmente, sobre el contenido del número 91-92 de la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui* detonante del número 27 de la española *Arquitectura*, donde, de nuevo, cualquier referencia al *Neoliberty* o al debate entre Banham y Rogers, brilla por su ausencia.

Por fin en el número de mayo-junio de 1961, Carlos Flores escribe en la revista *Hogar y Arquitectura* un artículo en el que, con el título "Defensa del funcionalismo"²⁴, se aborda el tema. Flores arranca hablando del congreso de disolución de CIAM celebrado en septiembre de 1959 en la ciudad holandesa de Oterloo y, concretamente, abordando la polémica de la Torre Velasca que, como ya se ha señalado antes, nos parece, tanto por la oportunidad del momento en el que sucedió, justo después del debate sobre el *Neoliberty*, como por el tema de fondo que se discute, el formalismo y la vuelta al pasado del lenguaje arquitectónico, que es en realidad el momento donde bien podríamos decir que se cierra

20. "Panorama de la arquitectura en el 1960", *Arquitectura*, n. 27, 1961, pp. 3-26.

21. Las obras se ordenan en tres grandes grupos y subgrupos de la siguiente forma: arquitecturas rectas, que incluyen paralelepípedos puros adintelados, expresionismo por paralelepípedos adintelados, expresionismo por prismas adintelados y expresionismo por las superficies de cuerpos rectos adintelados; arquitecturas mixtas, que incluyen expresionismo de paralelepípedos con estructuras mixtas rectas y curvas, expresionismo de poliedros irregulares con estructuras mixtas, expresionismo de formas y estructuras ambas mixtas; y por último arquitecturas curvas, incluyendo historicismo, expresionismo abstracto, expresionismo surrealista y expresionismo estructural.

22. De hecho, sólo el Centro de arte dramático Lincoln en Nueva York, de Wallace K. Harrison y Max Abramovitz, se publica en el subgrupo *Historicismo* dentro del grupo *Arquitecturas curvas*.

23. Entre las exclusiones realizadas, las referencias explícitas a estilos históricos o historicistas son "las oficinas para Detroit, de Yamasaki, de una extraña preocupación formal semihistoricista, (...) los edificios de teatros del Lincoln Center (Nueva York), de Harrison y Abramovitz, por su mal orientado historicismo "a la moderna", (...) las obras neo-modernistas de Johnson, (...) el Pabellón de la Exposición de Seattle, de Yamasaki y asociados, y la Universidad de Bagdad, de Gropius, obras confusas en su forma, en su idea y en el empleo indiscriminado de temas procedentes de cualquier lugar y época", por citar algunas de las más evidentes.

24. FLORES, Carlos, "Defensa del funcionalismo", *Hogar y Arquitectura*, 1961, n. 34, pp. 29-31.

el debate, y no en el número 754 de abril de 1959 de *The Architectural Review*, a pesar de que oficialmente pudiera parecerlo. Flores retoma algunos de los argumentos e incluso citas textuales de Rogers, criticadas bien por Banham o bien por Dorfles, por ejemplo: “superar el esquematismo abstracto del lenguaje moderno para dar un nuevo acento de modernidad a la arquitectura”.

De hecho acusa a Rogers del que dice que “plantea exclusivamente una cuestión de lenguaje –de forma– y pide que se transforme el sistema actual (a su juicio en exceso esquemático), con el fin de que la arquitectura venidera goce de un nuevo ‘acento de modernidad’”, lo que para Flores es “considerar al arquitecto como un simple manipulador de estilos”. Flores va más allá y pone en relación ambos temas, la disolución del CIAM y el intento de Rogers de hacer pasar la torre Velasca por un edificio deudor de una nueva modernidad:

“La disolución del CIAM y la postura definida por Rogers ponen de manifiesto esta crisis que hoy afecta a la arquitectura, la aparición de un nuevo formalismo de corte moderno que, en ocasiones, pone en peligro muchas de las conquistas de tipo funcional que fueran logradas por el movimiento moderno”.

Incluso llega a referirse al estilo *Neoliberty*, hasta ahora ausente:

“Importa aclarar todo esto ahora que se pretende haber conseguido la superación del funcionalismo y se intenta sustituir esta teoría fundamentalmente sana e históricamente insustituible en este momento, por “neobarroquismos” o “neoliberties” en los que la parte formal juega un papel superior a cualquier otro dentro de la obra arquitectónica”.

Por tanto, la postura de Carlos Flores es manifiestamente a favor de Banham frente a Rogers, si bien no cita a ninguno de ambos en el texto y, en todo caso, sí podría estar aludiendo a Gillo Dorfles cuando habla de “neobarroquismos o neoliberties”, negando ambos, al contrario de lo que hacía el propio Dorfles en el artículo de *Domus* mencionado en líneas anteriores.

Otra importante revista española de la época, *Temas de Arquitectura*, no recoge en estos años ninguna mención al debate sobre el *Neoliberty*. Su breve estructura, apenas cuatro temas enunciados desde la letra “a” hasta la letra “d” en cada uno de los índices, sí observa muy frecuentemente lo que ocurre en el panorama internacional y sus páginas son ocupadas con frecuencia en estos años por textos de Walter Gropius o especiales sobre Frank Lloyd Wright, justo antes y después de su muerte, de Alvar Aalto, o traducciones de entrevistas radiofónicas a Le Corbusier. No obstante, la ausencia de crítica, más allá de los ensayos y opiniones de los antes citados y otros, es patente.

La sección “Resumen de revistas” de *Hogar y Arquitectura* recoge la publicación de *Stocktaking* en *The Architectural Review*, así como el debate posterior en *Arquitectura*, pero nada del debate sobre el *Neoliberty*. Ni siquiera la sección bimensual (como la revista) de crítica de Carlos Flores “60 días” lo hace.

En realidad, no es posible constatar la publicación de algunos de los proyectos del *Neoliberty* que fueron objeto del debate en Italia, Inglaterra o Cataluña, y ello no es por falta de información o interés por la arquitectura italiana en general, ya que por ejemplo la torre Pirelli de Gio Ponti se publica en esas fechas tanto en *Temas de Arquitectura* como en *Arquitectura*, nombre que recibe la anterior *Revista Nacional de Arquitectura* a partir del año 1959.

Hay que esperar hasta marzo de 1967 para leer un artículo²⁵ en la revista *Nueva Forma* dirigida por J. Daniel Fullaondo, cuyo título “La línea fuerza y el neoliberty italiano”, sin firmar y dentro de la sección de diseño donde colaboraban Umbro Apollonio (miembro del consejo de redacción de la revista junto a Ramón Bescós, Rafael Moneo y Francisco Javier Sáenz de Oiza), Pilar Gómez Bedate. El artículo presenta una serie de ejemplos de mobiliario y cerrajería sobre todo, agrupadas en torno al concepto de línea-fuerza de Bruno Zevi. Por un lado, rejas francesas y alemanas deudoras del *Art Nouveau*, y por otro, ejemplos decorativos y mobiliario de Paolo Portoghesi y Nicolas Pagliara, como representantes de la actual corriente neoliberty italiana, sobre los cuales el texto dice:

“Los jóvenes artistas italianos acometen la empresa con un espíritu crítico desprovisto completamente de la inocencia compositiva que parece presidir el trabajo de aquellos honrados artesanos²⁶. Y si en Pagliara se nos aparece una magistral reelaboración crítica del vocabulario liberty, en Portoghesi nos encontramos ya dentro del mismo vocabulario de la ironía. Humorismo polifacético, multivalente. Humorismo que por un lado ensaya la parodia de las estructuras gráficas del modernismo, pero que por otro está poniendo en tela de juicio, a través de las ecuaciones diferenciales de las camas, el candor geométrico de los racionalistas. Los hierros de Portoghesi, no son sino la broma virtuosística, que busca los senderos de la convicción por esa vía peligrosa que es la parodia”.

En el mismo número de *Nueva Forma*, unas cuantas páginas antes, se reproducía un fragmento del discurso de toma de posesión de la cátedra de Elementos de Composición de Ernesto N. Rogers en la Facultad de Arquitectura del Instituto Politécnico de Milán, el 4 de abril de 1964, que a su vez antes había sido publicado en *Casabella* en su número 287 de mayo de 1964, si bien no puede decirse que en él haya mención alguna al *Neoliberty* o al último CIAM de Oterloo, enfocándose más sus ideas a la enseñanza de la arquitectura, como quizá no podía ser de otra manera dado el lugar y ocasión en la que se encontraba.

El acusado salto en el tiempo entre los hechos y textos reproducidos a partir de los años 1958 y 1959 y esta última mención al *Neoliberty* del año 1967, sirven bien para constatar el escaso interés que, más allá de la revista oficial de tierras catalanas, tuvo el debate por desgracia en nuestro territorio, un debate igualmente tibio, o quizá menos que eso, que el suscitado años después al hacer balance en el año 1960.

25. “La línea-fuerza y el neoliberty italiano”, *Nueva Forma*, 1967, n. 14, pp. 37-41.

26. Se refiere a los diseñadores alemanes del final del modernismo según se lee antes.

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA Y LAS REVISTAS

JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ

Galicia, panorama periférico. La recuperación de la modernidad como presencia y ausencia en las revistas de arquitectura

JON ARCARAZ

El cambio de paisaje. relación entre Nueva Forma y l'Architecture d'Aujourd'hui relación entre Juan Daniel Fullaondo y Claude Parent

ÓSCAR M. ARES ÁLVAREZ

La arquitectura como propaganda. Los fines de la revista AC

FELIPE ASENJO

Carlos de Miguel. La Revista Nacional de Arquitectura a través de sus portadas

PABLO BASTERRA EDERRA

Las inexistentes universidades laborales y su difusión en las revistas de arquitectura españolas. 1952-1976

AMPARO BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE

Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura de 1960 a 1970: el carácter de las revistas a partir del análisis bibliométrico

BEATRIZ CABALLERO

las revistas de arquitectura y los poblados de colonización españoles. Referencias extranjeras importadas, un canon para la colonización

DAVID CARALT

Painting with light in Barcelona (ca. 1929). La difusión de la imagen nocturna de la exposición internacional en las revistas científicas y de ciencia popular norteamericanas

ELISA CEPEDANO BETETA, ROBERTO BARRIOS PÉREZ

Casto Fernández-Shaw: imagen, arquitectura. Marbella, un discurso de la modernidad

FLAVIO CODDOU

La génesis de Arquitecturas Bis

YARA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ

Los principios de Cuadernos de Arquitectura (1944-1950): convicciones entre líneas durante la posguerra

NUNO CORREIA

La llamada 'Escuela de Barcelona' en la revista Arquitectura Portugal 1961-1970

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ

Arquetipos de arquitectura moderna en la revista Arquitectura: su difusión y práctica en España (1925-1936)

DÉBORA DOMINGO CALABUIG, RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ, JORGE TORRES CUECO

El mat-building en las revistas de arquitectura españolas de los 60: la oportunidad de los nuevos campus universitarios

ISABEL DURÁ GÚRPIDE

La revista como referencia, testigo y difusora de la nueva arquitectura escolar

ESTEBAN FERNÁNDEZ-COBIÁN

La arquitectura religiosa española y las revistas extranjeras: el caso de Chiesa e Quartiere

JAIME J. FERRER FORÉS

La arquitectura nórdica a través de las revistas españolas

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO

El valor de la arquitectura popular en la búsqueda de una modernización de la arquitectura española de posguerra a través de la revista Cortijos y Rascacielos

ELENA GARCÍA CRESPO

La revista ARA (1964-1981) y la vanguardia del posconcilio en España

CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ

Zelete no era un color. Santiago Roqueta, redactor de Mobelart 1972-1975

PEDRO GARCÍA MARTÍNEZ, JUAN PEDRO SANZ ALARCÓN, MIGUEL CENTELLAS SOLER

En portada: Arquitectura vs. Quaderns. Las revistas de Madrid y Barcelona

MARISA GARCÍA VERGARA

In/Out. Epígonos manieristas

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO

José Moreno Villa y la arquitectura moderna en España

ROBERTO GOYCOOLEA PRADO, GONZALO MUÑOZ VERA

La expresión gráfica en la revista Arquitectura, COAM, 1918-1974

ALBERTO GRIJALBA BENGOETXEA

1961. Cincuenta años. Revista Arquitectura: de la localización, al panorama

JULIO GRIJALBA BENGOETXEA, ENRIQUE JEREZ ABAJO

Las revistas de arquitectura como instrumento de propaganda: manifiestos efímeros, de París a Nueva York pasando por Bruselas

SALVADOR GUERRERO, MARÍA CRISTINA GARCÍA GONZÁLEZ

Otra mirada a la arquitectura española de la Segunda República: la revista APAA de la asociación profesional de alumnos de arquitectura

MIRIAM LOUSAME GUTIÉRREZ

Una ausencia inexplicada en AC: la Casa Duclós de José Luis Sert en Sevilla

DAVID HERNÁNDEZ FALAGÁN

Cuando las revistas de arquitectura no eran suficiente polémica y debates en la arquitectura catalana de mitad del siglo XX a través de las publicaciones no especializadas

CARLOS LABARTA AIZPÚN

Una arquitectura honesta traspasa fronteras: la joven arquitectura española en Architecture d'Aujourd'hui, 1950-1965

RUBÉN LABIANO NOVOA
Fray Coello de Portugal y las revistas de arte sacro: una relación indirecta

ELENA LACILLA LARRODÉ
El urbanismo en las revistas de arquitectura. 1940-1970

ANA C. LAVILLA IRIBARREN
Las salas de proyección cinematográfica extranjeras en las revistas técnicas de arquitectura españolas

INÉS LIMA RODRIGUES
“No son genios lo que necesitamos ahora”.
Las relaciones entre la Escuela de Barcelona y la Escuela de Oporto, a través de las revistas (1961-1974)

PABLO LLORCA
Bonet a través del espejo

F. JAVIER LÓPEZ RIVERA
Fotografía para la publicidad. El caso de AC

ÓSCAR LORENTE ALCOYA
La arquitectura japonesa en las revistas españolas: de la tradición a la vanguardia a través de la utopía tecnológica

CELIA MARÍN VEGA
CAU. Disidencia desde la arquitectura (1970-1974)

MARÍA JOSÉ MÁRQUEZ BALLESTEROS, NURIA NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, CARLOS ROSA JIMÉNEZ
*La postal revelada. Una revisión de la arquitectura del turismo a través de las revistas *Quaderns* y *Arquitectura**

ANDRÉS MARTÍNEZ MEDINA, MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO
Nuevas Formas, Nueva Forma: revistas de arquitectura

GEMMA MEDINA ESTUPIÑÁN
La revista Costa Canaria: arquitectura, publicidad y las estéticas del placer

ISAAC MENDOZA RODRÍGUEZ
La presencia extranjera en la Revista Nacional de Arquitectura en los años 40. Una transición hacia la modernidad

JOAQUIM MORENO
Arquitectura Bis (1974-1985). From publication to public action

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ
La arquitectura publicada. Revistas vascas de arquitectura (1922-1936)

YOLANDA ORTEGA SANZ
Arquitectos españoles en las revistas nórdicas

LUCÍA C. PÉREZ MORENO
Referencias foráneas para una crítica de la arquitectura española: Rafael Leoz y Roberto Puig en Nueva Forma

PABLO RABASCO

El reflejo del regionalismo. Una mirada al sur desde la revista California Arts and Architecture

LOLA RODRÍGUEZ DÍAZ

Arquitectura, EXCO y Carlos de Miguel

ÁNGELA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

La revisión crítica de la arquitectura moderna en las revistas españolas. Los primeros artículos de Rafael Moneo y la conciencia de la superación de la ortodoxia moderna

CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET

Dos revistas en la encrucijada. Relato de una polifonía crítica en torno a Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura (1959-1961)

ROGER SAUQUET

AC versus Civitas; disparidad formal y convergencias conceptuales

BRETT TIPPEY

From modernization to humanism: Spain's evolving impressions of Richard J. Neutra

ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS

20 años de colonización a través de las revistas Colonización y Vida Nueva

JORGE TORRES CUECO, RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ, DÉBORA DOMINGO CALABUIG

Serra d'Or, 1959-70: hacia una arquitectura realista

JUAN J. TUSET

Pasar revista. La voz del paisajismo en España

JOSÉ V. VALLEJO

Cuando las revistas son lo que queda de la historia. A propósito de una obra perdida de Ángel Hernández Morales

CARLOS VELASCO BARRAL

La arquitectura popular en las revistas de la primera mitad del siglo XX. Distintas formas de acercamiento e intentos de integración en la modernidad

ÁNGEL VERDASCO

La influencia de Curro Inza en la revista Arquitectura (1960-1972)

MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ

Iconos del diseño, entre mito y realidad. Mobiliario de arquitectos extranjeros en las revistas de arquitectura españolas (1925-1936)

GALICIA, PANORAMA PERIFÉRICO. LA RECUPERACIÓN DE LA MODERNIDAD COMO PRESENCIA Y AUSENCIA EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA

José Ramón Alonso Pereira, Antonio S. Río Vázquez

Si a mediados del siglo XX se pudo decir que España estaba en cuanto a arquitectura en la periferia de Europa, Galicia, sin Escuela, sin Colegio propio y sin apenas arquitectos, era la periferia de las periferias. Durante esos años no existía ninguna publicación de arquitectura en Galicia, y los profesionales se nutrían de las diferentes revistas españolas de la época. Más, aún sin estar apoyada desde revistas propias o seguida pormenorizadamente por las publicaciones nacionales –como sucedía en otros territorios– la recuperación de la modernidad en Galicia es un rico proceso, que trasciende la condición periférica y adquiere un valor propio y característico.

Ni los proyectos de arquitectos gallegos ni las intervenciones foráneas desarrolladas en Galicia encuentran en las revistas más que una mínima y calculada difusión. De este modo, la arquitectura gallega irá salpicando las páginas de las revistas de un modo aislado y fugaz, sin mostrarse nunca el auténtico proceso de recuperación moderna que estaba teniendo lugar, recurriendo más a la instantánea turística del viajero que al análisis razonado, y evitando siempre la visión de conciencia arquitectónica regional.

Así, cuando en 1971 la revista *Hogar y Arquitectura* dedica un número a Galicia, la entiende como un territorio periférico, y ofrece su proceso de recuperación de la modernidad como un hecho ya concluido. Pese a estar la región repleta de ejemplos arquitectónicos, la difusión de las obras se convierte en una historia en que resaltan las *ausencias* frente a las *presencias*, por notables que éstas sean.

Sólo a partir de la década de los setenta, cuando Galicia haya completado el proceso de recuperación de la modernidad, reclamará para sí una revista propia, como un vehículo de difusión que acompañe a la creación de su Colegio de Arquitectos regional, papel que recaerá en *Obradoiro*.

LAS FUENTES HEMEROGRÁFICAS DE LA MODERNIDAD

Entre las fuentes documentales para el estudio de la arquitectura moderna, destacan con un valor propio las fuentes hemerográficas: las publicaciones periódicas. Para comprender el inicio, desarrollo y transmisión de los principios modernos a lo largo del siglo veinte, las revistas de arquitectura son uno de los lugares fundamentales, aportando renovación y dinamismo frente al carácter más perdurable de los libros y tratados.

Las publicaciones periódicas se convertirán en el medio idóneo para difundir ideas, formas y opciones generadas por la cultura arquitectónica, proporcionando información exhaustiva y actualizada acerca de noticias sobre la profesión, obras relevantes, materiales y técnicas, descubrimientos científicos y referencias bibliográficas, al tiempo que se constituyen como un espacio de debate y divulgación constante.

La segunda modernidad en la arquitectura española se inicia en la década de los cincuenta, coincidiendo con el final del período autárquico inmediato a la Guerra Civil. Arquitectos repartidos por toda España optarán por retomar los principios modernos y aplicarlos a sus proyectos de un modo crítico y reflexivo unas veces, acrítico y despreocupado en otras. En ese momento de cambio, las publicaciones profesionales dedicadas a la arquitectura, hasta entonces pocas y con planteamientos muy similares, sufrirán también un proceso de renovación, apareciendo un creciente número de revistas.

A comienzos de los años sesenta se publicaban en España cuatro revistas relacionadas con la arquitectura: *Arquitectura* (COAM, Madrid), *Cuadernos de Arquitectura* (COAC, Barcelona), *Hogar y Arquitectura* (OSH, Madrid), e *Informes de la Construcción* (ICC, Madrid). Quince años después, este número se había multiplicado por tres, añadiéndose a las anteriores: *Adobe* (Madrid), *Arquitectos* (CSCA, Madrid), *Arquitecturas bis* (Barcelona), *Boden* (Madrid), *Cercha* (COAT, Madrid), *2C Construcción de la ciudad*, (Barcelona), *Jano Arquitectura* (Barcelona) y *Temas de Arquitectura* (Madrid).

En esos años –años centrales del desarrollismo y fase de consolidación de la segunda modernidad– se establecen dos familias de revistas claramente diferenciadas: aquéllas que atienden exclusivamente al hecho constructivo y aquéllas que, pretendiendo atender mejor a la arquitectura, relegan la parte técnica a las páginas de publicidad¹. *Nueva Forma* e *Informes de la construcción* se convertirán en emblema de una y otra familia, fundada y financiada –paradójicamente– por la empresa constructora Huarte, en tanto que la segunda, dirigida por Eduardo Torroja, se editaba oficialmente por el Instituto de la Construcción y el Cemento. En el caso de las revistas de tipo general, *Hogar y Arquitectura* –editada por la Obra Sindical del Hogar entre 1955 y 1977– servirá principalmente para difundir los proyectos promovidos por el organismo dependiente del Ministerio de la Gobernación a lo largo de toda la geografía española.

GALICIA EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

La recuperación de la modernidad se extenderá por las distintas regiones españolas en modos y tiempos muy distintos. El regreso a lo moderno se fundamentará en una simplificación y liberación de las formas arquitectónicas y, paralelamente, se entenderá como un medio adecuado para abordar con economía y rapidez las viviendas y equipamientos propios de una sociedad de masas en proceso creciente de desarrollo.

La generación de profesionales que se incorpora al panorama arquitectónico gallego en la década de los cincuenta se distingue de los anteriores en que no han pasado por la experiencia autárquica, y entienden la recuperación de los principios modernos como un asunto prioritario. La obra prácticamen-

1. ALONSO, J. R., "Problemática de las fuentes en la historia de la construcción de la arquitectura española contemporánea", AA.VV., en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Valencia, 2009, p. 49.

te autodidacta de todos ellos muestra en su eclecticismo las dificultades que tuvieron que vencer.

Si bien en Madrid y en Cataluña existen dos focos culturales capaces de sostener un fértil debate arquitectónico acerca de las posibilidades reales de la modernidad —reforzados además por dos revistas insignia: *Arquitectura* desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y *Cuadernos de Arquitectura* desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña—, en otras regiones periféricas como Galicia, la ausencia de una crítica interna y la general despreocupación por el problema teórico dará como resultado un trabajo individualista y autoestimativo, trascendido por la calidad de algunos profesionales gallegos como los hermanos Antonio y Ramón Tenreiro Brochón, Rodolfo Ucha Donate, Rafael Baltar Tojo, José López Zanón, Andrés Fernández-Albalat Lois, Joaquín Basilio Bas, Xosé Bar Boo o Desiderio Pernas Martínez, a cuya obra local se suman las intervenciones de arquitectos foráneos como Juan Castañón de Mena, Fernando Moreno Barberá, Julio Cano Lasso o Álvaro Libano Pérez-Ulibarri, entre otros.

La inexistencia de un Colegio propio para la región o de un ambiente cultural que contribuyera a reforzar los objetivos comunes, motivará que los proyectos gallegos tengan una escasa presencia y repercusión en las publicaciones de arquitectura, salpicando las páginas de las revistas de un modo aislado y fugaz, sin afirmarse nunca el auténtico proceso de recuperación moderna que estaba teniendo lugar en la periferia, recurriendo más a la instantánea turística del viajero que al análisis profundo, y evitando siempre la visión de conciencia arquitectónica regional.

Por el contrario, tendrán una importante cobertura en los periódicos de ámbito local, los cuales realizan un amplio seguimiento del proceso de construcción de cada obra relevante, desde el encargo del proyecto hasta la inauguración. Un ejemplo de este tratamiento es la Escuela de Maestría Industrial en Santiago de Compostela (Moreno Barberá, 1959), una obra ignorada en las revistas de arquitectura del momento pero ampliamente tratada por la prensa diaria gallega de la época².

LAS DIFICULTADES PARA DIFUNDIR UNA MODERNIDAD PERIFÉRICA

La riqueza y calidad de la segunda modernidad gallega, con notables ejemplos de obras de diversas tipologías y escalas contrasta con la escasa difusión en las revistas de arquitectura, convirtiéndose, más que en una historia de *presencias*, en una historia de marcadas *ausencias*.

Los proyectos que tienen una mayor repercusión editorial a nivel nacional son, lógicamente, aquellos promovidos desde la administración central para dotar de un conjunto moderno de equipamientos y viviendas al territorio español. No resulta sorprendente encontrarnos con artículos referidos a los nuevos centros docentes, aeropuertos, hospitales o casas sindicales, así como a los polígonos residenciales levantados por la Obra Sindical del Hogar en las principales ciudades.

Sin embargo, las obras promovidas por clientes privados, sean particulares o empresas, no encuentran su lugar entre las páginas, salvo contadas excep-

2. Vid., por ejemplo, *El Pueblo Gallego*, del 5 de abril de 1959, donde se informa: "Regresó a Madrid el arquitecto don Fernando Moreno Barberá, autor del proyecto para el edificio y demás instalaciones de la Escuela de Maestría Industrial, en el monte de Conjo, ocupando 22.000 metros cuadrados de terreno cedido por el Ayuntamiento. El presupuesto de estas obras está cifrado en treinta millones de pesetas. El edificio será de dos plantas y además serán construidas naves para los talleres y un campo de deportes. Se prevé para dentro de un mes el comienzo de las obras".



Fig. 1. Javier Clavo. Boceto de mural para el Hostal de los Reyes Católicos utilizado en la portada de la *Revista Nacional de Arquitectura* 156, 1954.

ciones. En las revistas de arquitectura no tienen cabida las viviendas proyectadas por Desiderio Pernas Martínez para su familia, el poblado para los trabajadores de la mina de wolframio en Fontao de Joaquín Basilio Bas o las oficinas para Aluminios de Galicia en A Coruña de Antonio Tenreiro Brochón, por citar solamente algunos ejemplos de las ausencias notables.

Por el contrario, las presencias puntuales que podemos descubrir en las publicaciones de arquitectura concuerdan con esa visión distante y periférica: Entre 1950 y 1955, los únicos proyectos gallegos que se recogen en las revistas nacionales son el Cine Fraga en Vigo (Gutiérrez Soto, *RNA* 117) la transformación en hotel del Hospital Real de Santiago (Moreno Barberá, Cano Lasso, Gómez-González de la Buelga y de la Joya Castro, *RNA* 156) —donde incluso la portada se ilustra con el mural de Javier Clavo para esa obra (Fig. 1)— y el aeropuerto de Santiago (Hernández Morales, *RNA* 165), generados todos ellos desde despachos madrileños.

En los años siguientes se empieza a detectar un cambio en esa tendencia, combinándose los proyectos promovidos y realizados desde la capital con los de los arquitectos afincados en Galicia. Así, hasta el año 1968, nos encontraremos con reseñas de las primeras obras de Albalat (*Arquitectura* 57, 64 y 126), Tenreiro (*RNA* 184 y 201), Ucha (*Hogar y Arquitectura* 39 y 42), Basilio (*Nueva Forma* 25) o Bescansa (*Hogar y Arquitectura* 61 y 84), aunque la mayor parte siguen perteneciendo a arquitectos foráneos o residentes en Madrid.

La revista *Arquitectura* pondrá un énfasis especial en resaltar la modernidad de obras de Albalat y Tenreiro como la fábrica para Coca-Cola en Coruña, recogida en dos números —57 y 64, como proyecto y como obra construida—, un esquema que se repite en la reseña de las viviendas “Los Octógonos” en Lugo de Molezún (*Arquitectura* 4 y 64), mientras que *Hogar y Arquitectura* dedicará sendos artículos a las Casas Sindicales de Lugo y Betanzos, concebidas por Ucha Donate (39 y 42). Será el único espacio que obtenga la arquitectura pública proyectada desde Galicia, el resto vendrá dado desde Madrid: el Hospital de Vigo (Marcide Odriozola, *Arquitectura* 19), la Escuela de Maestría Industrial en Monforte (Moreno Barberá, *Arquitectura* 110), el albergue de peregrinos en Santiago (Cano Lasso, *Hogar y Arquitectura* 59), el pabellón de los deportes de Pontevedra (Sota, *Hogar y Arquitectura* 83), el concurso para la Universidad Laboral de Coruña, ganado por Laorga y Zanón (*Arquitectura* 31), o la obra gallega más publicada de este periodo: la unidad vecinal en el Barrio de las Flores de Coruña, proyectada por José Antonio Corrales (*Hogar y Arquitectura* 59, *Nueva Forma* 23-24 y 25).

A todo esto se sumaban los problemas técnicos para trasladar la documentación a los lugares dónde se editaban las revistas. Sirva como ejemplo de las dificultades para difundir una de las obras más relevantes de la segunda modernidad gallega, el Instituto Laboral de Betanzos (1954), la carta que su arquitecto, Antonio Tenreiro Brochón, escribe al director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, Carlos de Miguel, en noviembre de 1958³.

1968, LA VISIÓN DE HOGAR Y ARQUITECTURA

Diez años después, en septiembre de 1968, la revista *Arquitectura* hará la primera retrospectiva de la arquitectura moderna gallega, dedicándole la

3. “Querido Carlos, acabo de recibir tu telegrama de asunto Betanzos. Me apresuro a mandarte por correo certificado aparte esta colección de planos que encontré por aquí, seleccionando los que creo más interesantes, que como te dije en mi última carta (de hace 20 días), no son muy decorativos — y siento no tener de momento posibilidad de mejorarlos— dada la escasez de delineantes que aquí tenemos. En fin, tú verás si sirven para algo. [...] Fotos: He aquí el 2º problema. Con la Exposición de Bruselas ha recogido Luis Bescansa Aller para el Ministerio de Educación Nacional todo el documental gráfico, muy bueno por cierto, que aquí existía del instituto, incluso los clichés, lo cual imposibilita de hacer más ampliaciones. Creo que lo más práctico es que tú veas directamente que te lo ceda para la revista, ya que ni han hecho uso de ello ya que no fue a Bruselas... de modo que lo deben tener en un cajón allí. Yo tengo tan sólo algunos clichés hechos por mí que voy a encargar unas ampliaciones y mandártelas, y si no aparece nada del Ministerio de Educación Nacional, las completaré con dos rollos que haré yo mismo y te mandaré”. Archivo Tenreiro Brochón.

cubierta a las galerías de A Coruña. En la portada, estos elementos de la arquitectura popular son presentados en alto contraste, como si de una fachada moderna se tratase, avanzando la relación entre tradición y modernidad que se concretará en los proyectos recogidos en el interior (Fig. 2).

Un amplio estudio de Antonio González Amézqueta, dedicado a las galerías coruñesas abre el espacio destinado a la arquitectura reciente de la región, dividido en cuatro secciones: tres muestran la obra de arquitectos afincados en Galicia (Xosé Bar Boo, Andrés Fernández-Albalat Lois y el estudio formado por José Antonio Bartolomé Argüelles y los hermanos Ramón y Alberto Baltar Tojo), mientras que la restante analiza la Unidad Vecinal en el polígono de Elviña en A Coruña proyectada por José Antonio Corrales.

Aunque supone un notable avance, pues es la primera vez que se dedica prácticamente la totalidad de una publicación periódica a la arquitectura gallega contemporánea, respecto al proceso de recuperación de la modernidad es tardío y las obras se muestran de modo individualizado, sin un apoyo teórico específico e ignorando la conciencia de grupo regional que por entonces ya existía. Dos meses más tarde, el 28 de noviembre de 1968, se celebra en la sede del Ministerio de la Vivienda en Madrid una Sesión Crítica promovida por la revista *Arquitectura* dedicada al proyecto no construido de Andrés Fernández-Albalat “La Ciudad de las Rías”, motivado por el interés que esa propuesta había suscitado en la capital. Esta sesión quedará recogida en el número 126 de la revista.

A partir de 1970, las presencias gallegas se multiplican paralelamente a la aparición de nuevas revistas generales y especializadas. Surgen otros nombres junto a Albalat y Bar: Suances, Calviño, López Muller... incluso alguna obra se destaca por su interés en la experimentación estructural como el Palacio de los Deportes coruñés (Rey Pedreira, *Arquitectura* 146), hecho que contrasta con la inclusión de otros edificios de dudoso interés arquitectónico, como la estación de autobuses de la misma ciudad (*Informes de la Construcción* 281).

1971, UN PANORAMA CANÓNICO DE LA ARQUITECTURA GALLEGA

Septiembre de 1971 es una de las fechas clave para dotar de conciencia colectiva a la recuperación moderna en Galicia. Ese mes se publica en la revista *Hogar y Arquitectura* n.96 (Fig. 3) un amplio conjunto de proyectos de la reincorporación gallega a la modernidad, amparados por un artículo de Miguel Ángel Baldellou titulado “Panorama de la arquitectura actual en Galicia”.

Cuando Baldellou visita Galicia para estudiar las raíces de Alejandro de la Sota, y comenta los resultados de su visita con Adolfo Amezqueta y Carlos Flores, director de la revista *Hogar y Arquitectura*, es invitado a trasladar sus recorridos a las páginas de la revista en lo que podría ser un monográfico dedicado a presentar la, por entonces, desconocida arquitectura gallega.

Y al pasar del recorrido a la reflexión, Baldellou –por sí o a sugerencia de Flores– encuentra un apoyo literario en José Moreno Villa y en la manera en que éste había presentado a los lectores de *Arquitectura* de Madrid en 1931 los arquitectos de la joven generación: de esa que poco antes el mismo Flores había denominado con evidente fortuna “Generación de 1925”⁴.



Fig. 2. Portada de la revista *Arquitectura*, n. 117, 1968.



Fig. 3. Portada de la revista *Hogar y Arquitectura*, n. 96, 1971.

4. Vid. ALONSO, J. R., *Inglés y españoles. La arquitectura de la Edad de Plata*, Universidad de La Coruña, La Coruña, 2000, p. 214.



Fig. 4. Portada del *Boletín Informativo* del COAG 4, 1974.

Parafraseando los textos de Moreno Villa, Baldellou va engranando uno tras otro los conceptos que sirvieron varias décadas atrás para crear y definir una Generación. Así, los arquitectos de Galicia serán presentados como una visión nueva y periférica de aquella Generación del 25, por entonces valorada definitivamente como pionera en la modernidad española. Así, escribe Baldellou:

“La población de arquitectos gallegos se duplicó prácticamente desde 1965. Los recién llegados han logrado formar un frente coherente ante los problemas comunes. [...] La llegada a Galicia les enfrentó a una realidad lejos de cualquier euforia, y aceptaron la situación, empeñándose en su mejora”. Y añade: “Hacer arquitectura en Galicia se plantea como alternativa consciente. La tendencia a permanecer cerca del centro de formación, muy fuerte hasta entonces, comienza a cambiar, y aparece un programático espíritu común que da coherencia a la arquitectura a partir de unos planteamientos explícitos y evidentes”⁵.

Baldellou establece dos generaciones claramente diferenciadas en la segunda modernidad gallega: El primero, formado por aquellos llegados a Galicia hacia 1955, entre los cuales, destaca a Bar Bóo y a Fernández-Albalat Lois, considerándolos como pioneros. Y el segundo, formado por aquellos que se incorporan a la actividad profesional diez años después, entre los que cita a Manuel Gallego, Carlos Meijide, Andrés Reboredo, Javier Suances, César Portela, Pascuala Campos, Rafael Baltar y José Antonio Bartolomé –casi todos ellos compañeros suyos en la Escuela de Madrid–, de los que opina que –a diferencia de los anteriores– han logrado formar un frente común que emplearán para lograr una profunda renovación de las estructuras profesionales, así como de sus medios de difusión.

El artículo se hace eco de las reuniones que en ese momento están teniendo las dos generaciones en torno a la figura de Isaac Díaz Pardo y el Laboratorio de Formas de Galicia, realizándose diversos encuentros sobre arte y cultura que serán el germen del futuro Colegio de Arquitectos de Galicia. Asimismo, Baldellou finaliza con una relación de arquitectos gallegos y sus obras respectivas y señalando la importancia de Alejandro de la Sota como el maestro gallego de la modernidad.

OBRADOIRO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

El asentamiento definitivo de la modernidad en la arquitectura gallega se verá reforzado por dos hechos significativos: la creación de un Colegio de arquitectos propio y la implantación de una Escuela de Arquitectura promovida por la Fundación Barrié de la Maza en Coruña. Ambas instituciones buscarán desde su origen una revista propia que difunda sus ideas, planteamientos y trabajos.

El 2 de mayo de 1973 se publica el Decreto de creación del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, constituido en otoño bajo la presidencia de Fernández-Albalat. Tan solo un año más tarde aparece el primer medio de difusión entre los colegiados⁶: El *Boletín Informativo* (Fig. 4).

Con periodicidad mensual –además de algunos anexos monográficos⁷– el *Boletín Informativo* quería ser el portavoz no sólo “de la política y actividades colegiales realizadas por la Junta de Gobierno o sus Comisiones”, sino también “de las sugerencias o propuestas de los colegiados”.

5. BALDELLOU, M. A., “Panorama de la arquitectura actual en Galicia”, *Hogar y Arquitectura*, 1971, 96, pp. 39-41.

6. El Boletín Informativo quería ser “un primer paso para acceder a unas estructuras democráticas corporativas en las que la información en un sentido amplio y la objetividad sean el denominador común de unas inquietudes colegiales y profesionales”, como quedaba recogido en su presentación.

7. Los anexos monográficos adquirirán especial relevancia, pues se dedican a temas de protección y defensa del patrimonio arquitectónico gallego: el edificio Castromil en Santiago (2), el edificio La Terraza en Sada (3) o el estudio urbanístico de La Coruña (5).

La idea de generar una revista con una personalidad propia estará latente desde la creación del Colegio, pero no se hará realidad hasta el año 1978⁸, con la salida del número 0 de la revista *Obradoiro*⁹, editada por la Comisión de Cultura del Colegio (Fig. 5), una de cuyas aspiraciones –decía la presentación– “fue y es dotar al Colegio, y a través de él a la sociedad gallega, de una revista que fuese un instrumento abierto de información, estudio y discusión sobre todo lo relacionado con la Arquitectura, el Urbanismo, la Construcción y el medio ambiente”.

El número cero dedica su sección sobre arquitectura contemporánea a dos proyectos de los *pioneros* Albalat y Bar: el edificio para la sociedad deportiva Hípica de La Coruña y el edificio Plastibar en Vigo respectivamente. El número 3, publicado en 1979, propone un nuevo panorama por la arquitectura reciente de Galicia, con obras de profesionales jóvenes.

Obradoiro pasará por una serie de fases diferenciadas, entre los números 0 y 7 (1978-1981) estará coordinada Pedro de Llano y se ocupará principalmente de temas relacionados con la identidad territorial gallega y con el deterioro del patrimonio como consecuencia del periodo desarrollista; entre el 8 y 12 (1983-1985) pasará a tener un equipo de redacción propio (Xan Casabella López, Juan A. Sicilia Fernández-Shaw, Jaime Domínguez Tenreiro, Xosé Pérez Franco y Jesús Iglesias Díaz) e incorporará producción arquitectónica contemporánea de toda la península ibérica.

Entre el 13 y 15 (1987-1989) el equipo de redacción pasará a estar formando por Alberto Noguero, Alfonso Penela, Xan Casabella, Manuel Janeiro y Santiago del Valle, que la convertirán en una revista más abierta, nacional e internacionalmente, como quedaba patente en la presentación editorial del nuevo equipo: “Asumiendo que la revista es un órgano teórico de expresión de un determinado Colegio de Arquitectos, no intentamos convertirla en un boletín localista, superando el reduccionismo cultural que esto supondría, aunque sí existirá una mayor atención a la producción más próxima”. A pesar de ello, sólo lograrán editar tres números.

Desde 1987 se producirá la etapa más larga, coherente y fructífera de la revista, de la mano de un consejo de redacción integrado por Xosé Lois Martínez, Xan Casabella, Plácido Lizancos, Juan Manuel Doce y el escritor Manuel Rivas, con la colaboración en la redacción gráfica del fotógrafo Xurxo Lobato. Cada número se plantea como una monografía sobre un tema o una tipología: la arquitectura institucional, los años sesenta, el urbanismo, la vivienda, la piedra... A lo largo de doce números (16-28) se irán desgranando pormenorizadamente diversos temas de interés para entender la arquitectura gallega del momento, cerrándose la etapa magistralmente en 1989 con un número dedicado a los 25 años de existencia de la revista.

A partir de entonces, el proyecto de *Obradoiro* ha sido errátil, sucediéndose constantemente los cambios de formato, la temática y los equipos de dirección, sin contar con un apoyo colegial que asegure su periodicidad y continuidad, lo que nos lleva a pensar en un posible final de su historia.



Fig. 5. Portada de la revista *Obradoiro* 0, 1978.

8. Con el deseo de que “una revista de Arquitectura pensada y hecha en este finis terre atlántico consiguiese un reconocido lugar y prestigio en el mundo de las publicaciones periódicas de Arquitectura”, como se anhelaba en la presentación del número inicial.

9. *Obradoiro*, según el diccionario de la Real Academia Galega, significa “El lugar dónde realizan su trabajo los artesanos”.

Fig. 6. Portada del *Boletín Académico* de la ETSAC 1, 1985.

Fig. 7. Nueva etapa del *Boletín Académico* de la ETSAC, 2011.



CONCLUSIÓN: EL BOLETÍN ACADÉMICO

Por último, cabe hacer referencia –siquiera breve– a un medio singular: a caballo entre el hecho arquitectónico y la investigación académica, generado en la Escuela de Arquitectura de Coruña, al que tan ligados están los autores de esta comunicación.

Aunque la Escuela había sido creada en el verano de 1973, su actividad docente no dio comienzo hasta octubre de 1975, tardando aún diez años en producir su propio medio de difusión impreso: el *Boletín Académico*, cuyo primer número verá la luz en abril de 1985 (Fig. 6), bajo la dirección de José Ramón Soraluze, con una configuración académica multidisciplinar y con el objetivo de que, con el tiempo, se convirtiese en el portavoz de la Escuela, a través del cual se divulgasen textos científicos, trabajos de investigación o proyectos de arquitectura y urbanismo de alumnos y profesores¹⁰.

Aunque las intenciones iniciales seguirán presentes, la ausencia de un control editorial estricto condujo a un desarrollo heterogéneo en sus 26 números y a pérdidas de periodicidad, a lo largo de 18 años (1985-2002).

Recientemente, el *Boletín Académico* ha iniciado una segunda época como revista digital, adaptada tanto a los nuevos medios de comunicación como a los requisitos demandados por las publicaciones científicas contemporáneas (Fig. 7). Continuando el trabajo iniciado hace tres décadas –cuyos números se han digitalizado y puesto en red–, *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* quiere recuperar y mantener viva aquella idea de los años cincuenta: hacer que las antiguas ausencias se hagan presencias continuadas, rigurosas y eficaces en la tarea de construir y difundir la modernidad en Galicia y desde Galicia.

10. La primera época de la revista finalizará con una serie de números monográficos dedicados a la labor docente e investigadora que se realizaba en cada uno de los departamentos de la Escuela, complementados con un número extraordinario, n. 25, en homenaje al catedrático de proyectos Carlos Meijide Calvo, fallecido en junio del 2001.

EL CAMBIO DE PAISAJE. RELACIÓN ENTRE *NUEVA FORMA* Y *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI* RELACIÓN ENTRE JUAN DANIEL FULLAONDO Y CLAUDE PARENT

Jon Arcaraz

“El éxito de la participación oficial española en los grandes certámenes internacionales artísticos, especialmente en la trienal de Milán y las bienales de Venecia y Sao Paulo, que se fue afirmando a lo largo de la década de los cincuenta, también acrecentó, como es natural, las inquietudes de nuestros creadores, singularmente de los arquitectos, pintores y escultores, lo que motivó que cada vez más se necesitasen dentro de nuestro país revistas en consonancia con las grandes europeas del momento como la *Domus* de Gio Ponti o las francesas *Cimaise* y *Architecture d'Aujourd'hui*”.

Álvaro Martínez - Novillo

En unos años en los que la arquitectura española comenzaba a recoger los frutos de la apertura del país, fueron los miembros de las revistas, redactores, críticos y autores polivalentes, los que aceleraron este intercambio. Nuestros dos protagonistas formaban parte de este medio. Fueron dos personajes similares, situados en el margen. Se valieron de las revistas para agitar un panorama en el que no estaba claro si asistíamos a una ruptura o a una continuidad. La transición de los años sesenta a los setenta supuso un desencanto con respecto a la idea de progreso que había abanderado la modernidad. Fueron años marcados por el impás nuclear o por manifestaciones como el movimiento ecologista que influyeron en este cambio de mirada.

Principalmente fueron dos publicaciones las que enunciaron sus planteamientos. Por un lado, el manifiesto de *Architecture Principe*¹ recogido en los nueve números de una revista creada al efecto, en febrero de 1966, con idéntico nombre que el grupo. Y por otro, el artículo de Juan Daniel Fullaondo “Agonía, utopía, renacimiento”², escrito en *Nueva Forma*, que exponía su visión del momento actual: una mirada prospectiva.

Posiblemente fue gracias al número titulado “Espagne”³ de *Aujourd'hui*, de febrero de 1966, cuando Parent y Fullaondo se conocieron. Poco después, el francés realizó un viaje a España con una doble finalidad: exponer sus puntos de vista teóricos y tomar contacto con la arquitectura madrileña. Fullaondo, asesor técnico de *Forma Nueva*, recogió este encuentro en su artículo “Claude Parent ¿Le Corbusier o Sant Elia?”⁴ para introducir la verdadera magnitud de la apuesta del autor. El artículo iba seguido de uno de los números de la revista *Architecture Principe*.

Esta presentación fue el inicio de una serie de artículos en la revista española, con Fullaondo ya como director, en los que se recogieron diferentes extractos del manifiesto del Grupo. Pero precediendo a éstos, los redactores tuvieron que deshacer el malentendido de no hacer constar a Virilio⁵ como

1. El manifiesto - revista *Architecture Principe* fue publicado de febrero a diciembre de 1966 por Claude Parent, Paul Virilio y los artistas Carrade, Michel y Morice Lipsi, fundadores del grupo *Architecture Principe* en 1963. Sin embargo sólo Parent y Virilio firmaron los artículos. Era una publicación autofinanciada, ya que las publicaciones del momento no estaban interesadas en el tema. Posteriormente, fue reimprimido en un solo volumen: “Architecture Principe 1966 et 1996”, Paul Virilio et Claude Parent, Les éditions de l'imprimeur, 1996. Así como la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicó su primera noticia sobre este manifiesto en el n. 135, de diciembre 1967 - enero 1968, dedicándole una sola página, *Forma Nueva*, *El Inmueble* lo publicó casi un año antes en su n. 13, de febrero 1967.

2. *Nueva Forma*, n. 28, de mayo de 1968, pp. 1-150. Artículo inédito.

3. Según el libro *Juan Daniel Fullaondo* de la Fundación Cultural COAM, mayo 1997, Fullaondo conoce a Claude Parent y Paul Virilio en 1966 y aparece una referencia general suya en la revista *Aujourd'hui* en el número titulado “Espagne”, n.52 de 1966, Paris, publicado por Patrice Goulet y Claude Parent. Patrice Goulet era su redactor jefe y cuñado de Claude Parent. Sobre la revista de arte *Aujourd'hui*: “Poco a poco, dice Claude Parent, *Aujourd'hui* se volvió completamente arquitectura. Hicimos números especiales sobre Italia, Inglaterra, España, Le Corbusier, U.S.A., Alemania Francia... La revista era más apreciada que *L'Architecture d'Aujourd'hui* por los extranjeros. *Aujourd'hui* estaba más de moda que *L'Architecture d'Aujourd'hui*, la vieja dama. Para Bloc, era el laboratorio”.

4. *Forma Nueva*, *El Inmueble*, n. 13, de febrero de 1967, pp. 9-15. “La obra de la iglesia de Santa Bernardette, de Nevers” es reproducción exacta de *Architecture Principe* n. 3 de mayo / junio de 1966.

5. *Forma Nueva*, *El Inmueble*, n. 18, de julio de 1967, pp. 46-47.



Fig. 1. *Nueva Forma*, n. 28, mayo 1968.

coautor de la obra expuesta en el número anterior. Del manifiesto, fue la vertiente teórica la que más interesó a la revista española. La idea de ruptura casi apocalíptica, de cambio de tercio, era compartida por Fullaondo. Esta toma de postura unió la concepción de ambos protagonistas.

Fueron tres números seguidos los que transcribieron artículos del grupo francés. “Simulacros”⁶ “Claude Parent y Paul Virilio”⁷ e “Infraestructuras”⁸ tratan sobre el cambio cultural que se estaba produciendo, cambio que no estaba siendo asimilado desde la arquitectura, y por ello arremeten contra los simulacros que se estaban edificando, proyectos exclusivamente preocupados por la forma, por la apariencia, que dejaban a un lado lo verdaderamente importante, la estructura. Esta postura evidenciaba una modificación del punto de partida: el cambio de la necesidad de poseer el objeto a la voluntad de disfrutar del espacio útil. Un interés por el medio que trastocaba las concepciones previas.

Para la confección de estos números, un equipo de *Nueva Forma* viajó a Francia para conocer la obra construida que se presenta acompañando a los textos. Pero un año antes, podemos ver que la relación entre estos dos hombres ya se había fraguado, cuando Fullaondo fue invitado por la señora Bloc y *l'Architecture d'Aujourd'hui* a París para conocer a Louis Kahn.

En mayo de 1968, Fullaondo publicó en *Nueva Forma* su texto de referencia “Agonía, utopía, renacimiento”⁹ cuyo impacto fue notable tanto en España como en el país vecino (Fig. 1). Se trata de un valiente ejercicio de prospección en el mundo de la arquitectura. Plantea la existencia de un nuevo paisaje cultural, idea que toma prestada del pensamiento de Oteiza, y realiza un estudio crítico de las diferentes propuestas existentes en el candelero internacional para ilustrar la toma de conciencia de este cambio en el mundo de la arquitectura.

Como el título describe, propone abandonar la agonía del periodo epigonal, y volcarse en la utopía para encontrar las pautas de un nuevo renacimiento. Cuestiona la idea de continuidad, y argumenta su posición describiendo, de un modo interdisciplinar, las características de la nueva era. En lo que se refiere a nuestro campo, la indeterminación consecuencia del cambio de escala de unas estructuras entendidas a nivel urbano, la pérdida de los aspectos epidérmicos, de un lirismo, distracción del auténtico sentimiento de futuro, la integralidad de un entorno que intenta trascender la pura referencia física a través de un replanteamiento humanístico que desemboque en el entendimiento de las actuaciones como hábitats, o la consideración tecnológica de la industria son algunas de las características defendidas en el artículo.

Fullaondo plantea su exposición de igual manera que Parent en “Simulacros” mediante la asunción del término “isótopos”. En su crítica a los diferentes actores, asume diversos postulados aparecidos en el país vecino. Se apoya en textos de Virilio, estudios de Michel Ragon⁹, así como en el artículo de A.Persitz sobre Archigram¹⁰ cuya publicación provocó el enfado de Reyner Banham.

No hemos de pasar por alto que Virilio, en la Universidad de Nanterre, epicentro de los acontecimientos de mayo del 68, era compañero de Jean Baudri-

6. *Nueva Forma*, n. 25, de febrero de 1968. En este número Parent y Virilio son portada. “Simulacros” (p. 22.) es reproducción exacta del primer artículo de *Architecture Principe*, n. 6, de agosto de 1966. 7. “Claude Parent y Paul Virilio”, son tres artículos. En el primero, vincula la concepción de estos arquitectos con el cambio de paisaje apuntado por Oteiza. El segundo reproduce el 1º artículo de *Architecture Principe*, n. 9, de diciembre de 1966 “Charleville étude”. Y el tercero junto con un texto inédito, “La función oblicua”, de Paul Virilio. En una carta en febrero de 1968, Paul Virilio envía a Fullaondo este texto original junto con fotos de Nevers. En ella le informa que están preparando activamente la exposición de Madrid, refiriéndose a la segunda exposición de *Nueva Forma*. También le dice que tres días más tarde recibirían fotos de la fábrica Thomson-Houston y más textos de los dos socios. Toda esta documentación se publicó en *Nueva Forma*, n. 27, de abril de 1968. (ver catálogo de *Nueva Forma*)

8. *Nueva Forma*, n. 26, de marzo de 1968, p. 22. Es reproducción exacta del tercer artículo de *Architecture Principe*, n. 8, de noviembre de 1966. Fue escrito en septiembre de 1966 para la intervención en las jornadas “Evolution des techniques de construction” en Locarno, Suiza.

9. Fundador del GIAP, *Grupo Internacional de Arquitectura Prospectiva*, fundado en 1965, integrado por grandes nombres de la arquitectura internacional y al que Parent rehusó asociarse.

10. “Architecture-fiction ou anti-architecture. Études du groupe Archigram. Grande Bretagne. Warren Chalk, Dennis Crompton et Peter Cook. David Greene, Michael Webb, Ron Herron, Peter Taylor et Ben Fether”. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 117, de noviembre 1964-enero 1965, p. XLIII.

llard. El término postmoderno “simulacre” planteado por este último, que utilizarían nuestros protagonistas para describir sus planteamientos, no deja duda del camino emprendido.

A pesar de que la proyectiva de Parent no sale del todo bien parada en el artículo del español, ya que es tratada como un isótopo, con la defensa de su idea de movilidad, Fullaondo autorizó el punto de vista del francés. Sin embargo, la posición de éste comenzaba a ser minusvalorada en Europa tras el entente que acababa de suceder entre los defensores de dos concepciones opuestas del término. Por un lado, aquéllos que entendían la movilidad vinculada a la tecnología de lo perecedero, y por otro, aquéllos que la defendían como soporte de las actividades, como tejidos en los que se desarrolla la comunicación.

Esta dicotomía provocó la referida disputa entre Banham¹¹, defensor de la floreciente arquitectura de Archigram, y *l'Architecture d'Aujourd'hui*. La división volvió a hacerse patente, un año después en el congreso de Folckestone¹², donde Claude Parent y Paul Virilio se quedaron solos en su defensa de la industria pesada frente a la ligera¹³ (Fig. 2).

En su artículo, Fullaondo trata a los ingleses de igual manera que, tres años antes, la revista *l'Architecture d'Aujourd'hui* los había considerado. Sin embargo, con respecto al concepto de industria, el español, con su carácter explorador, no adquiere una posición concreta como la de los franceses y deja la puerta abierta a ambos tipos.

Pero Fullaondo fue más allá de los planteamientos aquí aludidos. Hasta ahora podría caber la duda de si el español hubiera aprovechado el encuentro con la figura internacional, para adoptar sus postulados. Sin embargo, su lectura abarca un campo más amplio. Parece que Fullaondo hubiera entendido la condición del momento, y no se detuviese en los aspectos o disputas parciales, sino que buscaba un acercamiento global. Su valoración de la arquitectura de Fuller o Frei Otto¹⁴ cualifica su investigación como independiente. Aporta criterios de juicio distintos de los planteados en las confrontaciones referidas. Amplía el campo de visión, entendido como totalidad. Crea su propia línea de pensamiento, cuyo pilar angular son las enseñanzas de Oteiza. Adquiere una actitud en la que no impone respuestas, sino que plantea problemas, y abre un abanico de posibles soluciones, ajeno a los objetivos coyunturales, en las que sopesa los pros y los contra. Por lo tanto, podríamos decir que juega con la indeterminación en su planteamiento:

“Obra abierta, sí, como nos dice Umberto Eco, pero abierta como sugerencia de posibilidades, abierta como investigación desbordante, abierta como negación de disciplinas excluyentes, abierta simbólicamente más que por sus resultados concretos”¹⁵.

Cinco meses después, en septiembre de ese mismo año, *l'Architecture d'Aujourd'hui* publicó un número titulado “Tendances”¹⁶ (= tendencias) en el que el arquitecto español escribió veintitrés páginas. El enfoque hace pensar que estaba basado en ese atrevimiento prospectivo de Fullaondo en *Nueva Forma*, y su intervención lo deja patente. Con la ilustración de una serie de obras de arquitectos españoles, el meollo de su análisis se centra en el texto “Espagne 68, Epigones et novateurs” en el que presenta, con un criterio semejante al del artículo de *Nueva Forma*, una visión más focalizada, que él bien conoce: el panorama español.



Fig. 2. *Nueva Forma*, n. 25, febrero 1968.

11. En 1964, *l'Architecture d'Aujourd'hui* dedica un número especial de su revista a “recherches” (=búsquedas) donde incluye los nombres de siempre más los ingleses recién llegados. Le siguió en noviembre del mismo año, otro en el que A. Peritz ninguna a los ingleses. Y R. Banham responde: “Niewenhuis, Soleri o Kurokawa podían ser asimilados, en una finta editorial, a algunos de los temas que habían preocupado a la revista durante los cinco años anteriores. En cambio Archigram y su generación, no.”

12. “Dialogue International de l'architecture expérimentale” Folckestone. Gran Bretaña. I.D.E.A. junio 1966. Introducción de Cedric Price. / 1ª jornada: Hans Hollein, Arthur Quarby, Yona Friedman. / 2ª jornada: Josef Weber, Claude Parent, Paul Virilio del Grupo Architecture Principe, W. Chalk, Peter Cook, D. Crompton, Ron Herron del Grupo Archigram, Anthony Gwilliam, James Meller. / Conclusiones de Reyner Banham.

13. ver nota (4) del texto “The definition of a critical architecture” de Frédéric Migayrou, en “The function of the oblique” AA documents 3, Architectural Association.

14. No en vano, Fullaondo decidió, en los inicios de su carrera, colaborar con el arquitecto suizo Marc Saugey, profesional vinculado con el pensamiento de Frei Otto.

15. *Nueva Forma*, n. 28, de mayo de 1968.

16. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 139, de septiembre de 1968, pp. 93 a 108. Texto inédito.



Fig. 3. AA, n. 149, abril-mayo 1970.

Este contacto con la revista francesa es el primero de una serie de intervenciones que desembocaron en un número monográfico sobre la arquitectura española. Pero previamente, en 1969, *l'Architecture d'Aujourd'hui* publicó un artículo sobre la segunda exposición de *Nueva Forma*¹⁷ que se realizó un año antes, y a la que asistieron y participaron Claude Parent, Paul Virilio, Gassiot Thalabot, etc. El vínculo era más que patente. Ese mismo año, Thalabot, escribió el artículo “Architecture á Madrid” en la publicación “Connaissance du monde”. Y Fullaondo ofreció una conferencia-coloquio en la Escuela Especial de Arquitectura de París, invitado por Paul Virilio¹⁸. El año anterior el arquitecto español había publicado el libro *Claude Parent y Paul Virilio (1955-1968)*¹⁹ en España.

En abril de 1970, *l'Architecture d'Aujourd'hui* publicó el mencionado monográfico “Espagne Madrid - Barcelone”²⁰ (Fig. 3). El título parece mostrar la bipolaridad existente en el país, y llama la atención la ausencia de Bohigas como representante de Barcelona. Sin embargo, el número cuenta con un equilibrio entre las propuestas de ambas localizaciones. La razón de las intervenciones se debe a un criterio temático. No intenta abarcar el panorama completo del país, sino aquel que se acerca a la ideología de la revista francesa como abanderada de la modernidad, evitando otras concepciones más continuistas. No pretende ser una visión sectaria geográficamente hablando, sino todo lo contrario, pero sí una visión temática de tendencia.

Los temas y, por tanto, los protagonistas son aquellos que tratan aspectos en los que Fullaondo estaba interesado para abrirse camino en el panorama internacional. Comienza con un artículo introductorio sobre la arquitectura española posterior al movimiento moderno; se preocupa por las consecuencias del desarrollismo en nuestro país y muestra posibles soluciones que algunos arquitectos españoles estaban planteando; por último, busca posibles características comunes entre los arquitectos de la llamada “Escuela de Madrid” para poder adoptar, de cara al extranjero, una posición de mayor fuerza.

En primer lugar, Antonio Fernández Alba escribe un artículo en el que relaciona las peculiaridades de la historia de la arquitectura española posterior al movimiento moderno, con las nuevas preocupaciones internacionales surgidas en torno a la dificultad de comunicar entre los diversos niveles de cultura. Desde este punto de vista, el recorrido de este capítulo de nuestra historia pasa al primer plano de interés internacional.

La visión de conjunto de la situación española, ese relato cíclico, se hace necesario para poder explicar la realidad de nuestra arquitectura. Esta alternancia entre la búsqueda de un tradicionalismo, de base popular, y la introducción de las corrientes universales del pensamiento europeo es favorecida por la existencia de unas minorías culturales. Esta perspectiva recurrente enlaza con un nuevo panorama internacional, caracterizado por el desarrollo de las comunicaciones a nivel mundial, en el que pugna lo local con lo global.

De este modo, el relato pasa, de describir las diferentes fases y corrientes de nuestra historia reciente, a engarzarse con las nuevas preocupaciones debidas al cambio cultural surgido en los últimos años. Reivindica la lectura de nuestra cultura desde unas bases propias; cultura cuya esencia es poco conocida debido a su estudio desde puntos de vista foráneos. Reclama el lugar de

17. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 142, de septiembre de 1969.

18. Escuela de la que Paul Virilio resultaría co-director, junto con Anatole Kopp, en 1972, tras la ruptura con Claude Parent.

19. FULLAONDO, Juan Daniel, *Claude Parent y Paul Virilio*, Alfaguara, 1968.

20. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 149, de abril - mayo de 1970. Monográfico. Textos inéditos.

nuestra tradición, constantemente ninguneada por la imposición de influencias externas. Y termina planteando, con la apertura del país, un futuro de la arquitectura española con las mismas inquietudes que fuera de nuestras fronteras.

Entre estas preocupaciones estaba el sistema de desarrollismo español de los últimos años, que, además de destruir nuestras ciudades, costas y paisajes, ninguneaba a los profesionales interesados por su trabajo. Este tema enlaza con los siguientes textos que tratan sobre las consecuencias de este modo de desarrollo. Mario Gaviria, Pedro Nicolau Bover, Salvador Clotats, Ricardo Bofill y Lluís Clotet presentan artículos referentes a este crecimiento incontrolado y las soluciones con las que pretenden hacerle frente. La revista francesa estaba muy concienciada con estas cuestiones urbanísticas debido a los cambios demográficos y sociológicos producidos en las grandes urbes. La dificultad de afrontar estas transformaciones preocupaba sobre manera en aquellos momentos, y dio pie a diversas respuestas, entre ellas, parte de la prospectiva en el campo de la arquitectura aludida más arriba²¹.

Estos artículos son abordados mediante una lectura de la ciudad a favor de la complejidad y la ambigüedad que le son propias. Abogan por la indisolubilidad de la arquitectura y el urbanismo; una visión de conjunto alejada de la lógica burocrática y funcional que tienden a parcelar el territorio; una visión preocupada no sólo por el espacio privado, sino por el público, el vacío, la escena urbana, el proyecto urbano.

Desde una visión encendida, todos los textos coinciden en que la inversión de la situación no estaba tanto en manos de los arquitectos como en las de la sociedad. El cliente, la tecnología, la industrialización de la construcción y el lenguaje condicionaban el trabajo del arquitecto. La modificación de estos condicionantes no era posible más que modificando la estructura que cambiara las relaciones de producción. Pero, aunque la solución a estos problemas estaba en la sociedad, el cambio del lenguaje, saber dar forma a las ideas, para la nueva estructura social, estaba en manos de los arquitectos. Y para ello, cada uno de los articulistas busca la manera de aportar soluciones desde el orden preestablecido, mediante, como explica Salvador Clotats, la parcela de la intuición. Coinciden en que el arquitecto debe intervenir mediante la arquitectura, mediante la práctica experimental y la investigación. Su búsqueda aporta el nuevo tamiz de propuestas culturales que interesaban a Fullaondo.

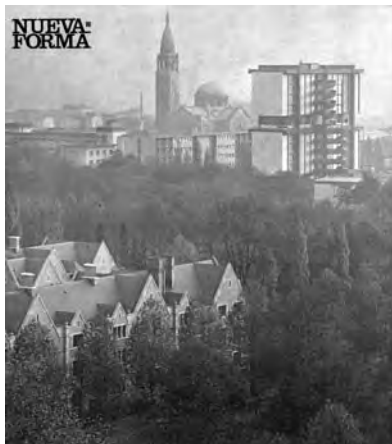
Por un lado, surge el interés por la macro - arquitectura y el micro - urbanismo, reflejados en las soluciones del equipo de Mario Gaviria o Ricardo Bofill. Sus preocupaciones tocan aspectos como la densidad, la proximidad, la disponibilidad o la espontaneidad. Sus intervenciones son coherentes con el monográfico ya que adoptan una actitud activa sobre la ciudad futura. Buscan la manera de hacer frente a una sociedad de consumo preestablecida. Contraponen los rígidos procesos de planificación, de división artificial, a la ciudad entendida como organismo vivo que se autorregula, en transformación continua, como espectáculo integral. Ciudad planificada, frente a ciudad histórica, participativa, que comprende el espacio de una manera más ambigua y abierta.

Por otro lado, aparece la actitud de Lluís Clotet frente a las limitaciones impuestas por la situación tecnocrática existente. El arquitecto catalán busca

21. Desde unos años aquí, *L'Architecture d'Aujourd'hui* estaba realizando estudios sobre los problemas de crecimiento de las ciudades francesas, especialmente París, en la campaña París-Parallèle.

Fig. 4. *Nueva Forma*, n. 50, marzo 1970.

Fig. 5. *Nueva Forma*, nn. 78 y 79, julio-agosto 1972.



una posición crítica con respecto al medio en el que actúa el arquitecto. Un medio entendido no sólo como medio físico, sino en su acepción más general, en la que se incluyen aspectos como la planificación, la economía, la tecnología, etc. Su postura consiste en utilizar el lenguaje de la evocación para tratar de crear visiones más auténticas de la realidad, ridiculizando los valores aceptados o subrayando valores olvidados o desapercibidos, no limitándose a repetir siempre el mismo modelo: aquel que el capital exige.

En otro orden de cosas, las intervenciones de Parent y Fullaondo sientan las bases de la posible escuela de Madrid, acto exclusivamente orientado a la difusión de esta arquitectura como grupo y no de forma individual, para conseguir mediante la configuración de un colectivo mayor relevancia mediática. El francés describe las cualidades de los arquitectos de Madrid. Habla del orden, del silencio, de la modestia y austeridad de su arquitectura, con la excepción de la de Fernando Higueras. Por su parte, Fullaondo hace una defensa de la escuela de Madrid. Intenta buscar algún nexo de unión. Y es ese carácter dramático, contradictorio, esa actitud frente a la vida y al entorno, muy fundada en el surrealismo, la razón que encuentra para cohesionarla. Una característica muy acorde con la condición del momento.

Por lo demás, ante un foro como el francés, Fullaondo se vio obligado a disculparse por la inaceptable imagen que España había dado en la organización de diversos concursos internacionales en nuestro país. En sus jurados intervinieron, entre otros, miembros de *l'Architecture d'Aujourd'hui*, y tanto la organización como el desarrollo de algunos de estos concursos dejaron mucho que desear. También vio necesaria la comparación entre grandes proyectos nacionales, españoles y franceses, como son las universidades o los centros de arte. La nula previsión y la mala gestión de éstos en nuestro país contrastaba con la concienzuda preparación y debate de nuestros vecinos.

Paralelamente a esta incursión en Francia, *Nueva Forma* publicó, un mes antes de la divulgación del monográfico, en marzo de 1970, un artículo escrito por Santiago Amón²² (Fig. 4), en el que caracterizaba uno de los edificios de Parent y André Bloc como orden artificial, alejándolo de esta manera de una visión racionalista, ideal y excluyente con la que habían roto. Orden artificial que Claude Parent utilizaba para repensar la unidad dentro de la fractura, es

22. *Nueva Forma*, n. 50, de marzo de 1970. En este número la "Casa del Iran de la ciudad universitaria de París" de Claude Parent y André Bloc es portada de la revista. Texto inédito.

decir la discontinuidad, la singularidad y la autonomía en el contexto de la complejidad.

A partir de este momento, las obras Parent fueron tan publicadas en la revista española como en la francesa, aunque en el plano teórico el francés se debió a su revista madre. Y así, tanto sus reflexiones sobre la industria pesada en "Réconciliation"²³ como su participación en la Bienal de Venecia en 1970 representando a su país²⁴, o sus primeros supermercados entre otros proyectos, fueron recogidos en ambas publicaciones²⁵ (Fig. 5). Sin embargo, el carácter de estos textos en *Nueva Forma* es más el de noticia que el de artículo, por lo que en su mayor parte aparecen en esa sección, con la excepción de los números en los que interviene Bruno Zevi²⁶, en los que la atención va más centrada hacia éste último, que hacia el francés.

Sorprende cómo, en 1972, la revista española presta durante tres números consecutivos²⁷ una atención especial a las exposiciones que el francés organizó para dar a conocer sus estudios sobre "lo oblicuo". Es curioso que la revista publica estas exposiciones una vez realizadas, a la vez que hace hincapié en el libro *Vivre à l'oblique*²⁸ publicado en 1970 en el que se resume el ideario de las muestras. Los artículos son en su mayor parte notas de prensa de los países en los que se realizan las exposiciones, además de alguna que otra intervención del propio autor. No en vano, Parent realizó veintinueve exposiciones para dar a conocer e intentar poner en práctica sus estudios. Dicha enumeración se recoge en la revista.

Estas exposiciones también se hicieron eco en un artículo de André Barey²⁹, en el que éste reivindicaba los espacios de la cultura como espacios polivalentes, postura en la cual tenían cabida las actuaciones de Parent como configuradoras de lugares, como una forma de acción cultural.

En este mismo periodo, Fullaondo y Santiago Amón describieron la figura de Antonio Fernández Alba en un número de *l'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a cinco arquitectos de bagaje internacional³⁰. Eran tres colaboradores vinculados a *Nueva Forma* que se conocían muy bien. Fernández Alba y Fullaondo presentaron incluso un proyecto en el que colaboraron juntos. Éste es el último número de la revista francesa en el que participó el autor español dentro del periodo estudiado.

Pese a ello, la revista siguió interesándose por la realidad española. En mayo de 1973³¹, Parent escribió una noticia sobre el viaje a España del comité de *l'Architecture d'Aujourd'hui* realizado dos meses antes; en noviembre de 1974³², la revista se hizo eco del congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Madrid que se celebraría en mayo de 1975; y como final de este periodo, Claude Parent escribió un artículo criticando el cierre de *Nueva Forma*³³; críticas que también se produjeron desde otras revistas como reconocimiento a la labor desarrollada.

En toda esta andadura, la arquitectura prospectiva tuvo una gran importancia. Claude Parent fue partícipe de gran parte de las posturas emergentes³⁴. Presente en la gestación de los nuevos conceptos de movilidad, crecimiento y de la variación de funciones, origen del divorcio entre jóvenes y viejos de los CIAM, integrante de las primeras propuestas de la vanguardia utópica en los

23. *Nueva Forma*, n. 52, de mayo de 1970, pp. 75-

76. *Nueva Forma* publicó el artículo en francés recogido de *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 148, de febrero - marzo de 1970.

24. *Nueva Forma*, n. 63, de abril de 1971, pp. 64 y 77. El texto es inédito.

25. *Nueva Forma*, n. 68, de septiembre de 1971, pp. 64-67.

26. *Nueva Forma*, n. 78-79, de julio - agosto de 1972, pp. 5-25. *Nueva Forma*, n.105, de octubre de 1974, p. 76. También conviene señalar que entre estos dos números, Zevi publicó el monográfico "Claude Parent" en *l'Architettura*, n. 208, de febrero de 1973.

27. *Nueva Forma*, n. 76, de mayo de 1972, pp. 70-71. *Nueva Forma*, n. 77, de junio de 1972, pp. 63-65 y 74. *Nueva Forma*, n. 78-79, de julio - agosto de 1972, pp. 5-25. En este último número un proyecto sobre "l'oblique" es portada de la revista. En carta de noviembre de 1972, Parent da las gracias a Fullaondo por haberle enviado el número 78-79 de *Nueva Forma*, y le anima para volver a intentar publicar en *l'Architecture d'Aujourd'hui*: le dice que le intentará convencer a Emery y le envía una carta de Vago en la que planifica un viaje a Madrid y Barcelona. (ver catálogo de *Nueva Forma*).

28. PARENT, Claude, *Vivre à l'oblique, L'aventure urbaine*, 1970.

29. *Nueva Forma*, n. 88, de mayo de 1973, p. 70.

30. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 159, de diciembre 1971 - enero 1972, pp. 4 a 23.

31. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 167, de mayo - junio de 1973, p. XLIII a XLV.

32. *Architecture d'Aujourd'hui*, n.176, de noviembre-diciembre de 1974, p. XIII.

33. *Architecture d'Aujourd'hui*, 1975.

34. PARENT, Claude, RAGON, Michel, BORDAS Dunod, *Monographie critique d'un architecte*, Paris, 1982.



Fig. 6. Juan Daniel Fullaondo, AA, n. 149, abril-mayo 1970.

años 60 con sus *Villes cônes éclatées*, fundador del grupo Architecture Principe, invitado a formar parte del GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective), u organizador de la exposición en *Salines d'Arc et Senans*³⁵, su trayectoria nos permite sacar algunas conclusiones del panorama internacional.

Aunque la revista *l'Architecture d'Aujourd'hui* fuese la revista oficial de los CIAM, del academicismo del periodo precedente, marcado por un mundo ideal que terminaba, Francia continuaba siendo el país símbolo de la modernidad. Y de él salieron personajes como el propio Claude Parent, Paul Virilio o Michel Ragon que aglutinaron en exposiciones y grupos a gran parte de la vanguardia internacional en torno a 1965. Aunque esta situación cambió poco después, Francia seguía representando la cultura culta y era la salida natural para un español que quisiera engancharse a la vanguardia de la modernidad.

Por su parte, Claude Parent, con su herencia de propagandista corbusiano, y ante el convulso mundo que le tocó vivir, aprovechó las opciones que se le presentaron para extender su pensamiento, a la vez que se distanciaba de otras propuestas a las que tuvo acceso pero que declinó debido a que no eran acordes con la totalidad de su pensamiento.

Esta idea de totalidad, la reconsideración del periodo moderno, sociedad industrial y civilización material como un todo es la búsqueda que ambos autores persiguieron. Una condición postmoderna que humanizara la tecnología, que nos hablara por lo menos en dos niveles, que buscara un entendimiento entre el espacio público y privado, que mezclara el arte culto y la cultura popular. Una condición cuya cualidad narrativa fuese patente. Una condición basada en la pluralidad de valores³⁶ (Fig. 6).

Cuando en España se encontró con Juan Daniel Fullaondo coincidieron en gran parte de sus planteamientos relativos a una modernidad crítica que estaba en ciernes. El español encontró una salida hacia un horizonte más global que el momento requería y fomentó el intercambio de experiencias más allá de nuestras fronteras. Gracias a este intercambio, entablaron una amistad para toda la vida.

35. "Exposition d'architecture", "Exploration du future" en Les Salines Arc et Senans en junio de 1965. Inaugurada por M. Max Querrien. / Los visionarios del siglo XVIII: Ledoux, Boullée. / Los visionarios del siglo XX: Grupo Archigram (Gran Bretaña), Grupo Architecture Principe (Francia), Grupo Metabolistas (Japón), Paolo Soleri (USA).

36. En aquel momento resultaba difícil distinguir entre una modernidad crítica de la que Fullaondo era parte integrante y un naciente postmodernismo defendido por C.Jencks. Sin embargo, en 1980, en dos artículos en la revista *Arquitectura*, n. 224, de mayo de 1980, el español dejó claro su parecer con respecto a esta segunda acepción del término, una postura con la que él no estaba de acuerdo.

LA ARQUITECTURA COMO PROPAGANDA. LOS FINES DE LA REVISTA AC

Óscar M. Ares Álvarez

I

El 12 de marzo de 1933, *L'Avi*, como popularmente se conocía al Presidente de la Generalitat de Cataluña, Francesc Macià, procedió a cortar la cinta que inauguraba las diez viviendas que el Comisariado de la Casa Obrera (CCO) había construido en el modesto barrio de San Andreu, en Barcelona. Bajo la señora catalana y el himno de *Els Segadors, el President*, rodeado por el alcalde de Barcelona, Aiguader, y algunos miembros del Comisariado, como Sucre o Dencàs, procedieron a entregar las primeras viviendas que para obreros el Gobierno de la *ERC* se había comprometido a construir. En el mismo acto, con los mismos protagonistas, idénticos símbolos, emplazaron la primera piedra de la Casa Bloc. Macià y su séquito se dejaron fotografiar junto a una maqueta, situada en las dependencias del CCO, de aquel bloque residencial que en principio estaba proyectado para albergar a doscientas siete familias. En la instantánea no aparecen, pero es probable que estuvieran cerca, los arquitectos Josep Lluís Sert, Torres Clavé y Juan Bautista Subirana, técnicos del CCO y miembros del grupo catalán del GATEPAC (Fig. 1).

Las fechas son importantes; pero también la instantánea. Hacia solo año y medio que se había constituido la federación GATEPAC; a la que pertenecían Sert, Torres y Subirana. Un heterogéneo grupo que estaba subdividido en tres secciones geográficas: Madrid, Barcelona –conocido como GATCPAC– y San Sebastián, con objeto de contribuir al desarrollo de la nueva orientación universal en arquitectura. Acordaron editar una publicación, la revista *Actividad Contemporánea –AC–* cuya periodicidad sería trimestral; ocupándose Torres Clavé, desde Barcelona, de su impresión.

Quien contemplase los primeros números de la serie podría deducir que *AC* era un almanaque de la modernidad. Entre 1931 y 1932, todas las temáticas y todas las expresiones tuvieron cabida en sus páginas (Fig. 2). El nacimiento de una élite de vanguardia, de una manera tan abrupta en el contexto arquitectónico español, sin precedentes pero con un referente continental, unido a la inmadurez propia de la juventud y las prisas por incorporarse a la élite europea, llevó al grupo a cometer una serie de incorrecciones; ciertamente predecibles. Los temas locales, los *falsos modernos* y diversos proyectos de escaso interés se mezclaron con realizaciones internacionalmente consolidadas, mostrando una imagen de vanguardia ciertamente bucólica y confusa. No había debate ni interesaba, porque el fin primero de *AC* no era plantear concienzudas cuestiones, ni mostrar las fracturas del supuesto



Fig. 1. Frances Macià, Presidente de la Generalitat, inaugurando las diez viviendas en el barrio de Sant Andreu, 12 de marzo de 1933.



Fig. 2. Portada AC 1, Revista del GATEPAC, primer trimestre de 1931.



Fig. 3. Portada AC7, Revista del GATEPAC, tercer trimestre de 1932.

homogéneo panorama internacional, sino abrir la ventana de lo moderno en su entorno.

Hasta la publicación del *AC6*, a mediados de 1932, los contenidos de la revista habían sido consensuados, no sin ciertas discrepancias, entre Aizpúrua, Mercadal, Sert y Torres, en representación de los tres grupos que formaban el GATEPAC. En el mes de julio de 1932, Sert escribió una larga carta desde Madrid a su amigo Torres:

“Te envío los sumarios de los números 7 y 8 de *AC*. Mercadal está de acuerdo con nosotros que el 7 se dedique a escuelas (asunto que hay que tratar), y el 8 a viviendas obreras”¹.

Tras aquella reunión, el arquitecto catalán envió el sumario del *AC8* sobre vivienda obrera, pero no concretó nada del *AC7*, a pesar de que desde Madrid trabajaban en él. Cuando Sert regresó a Barcelona, todo el grupo, Torres o él, cambiaron de opinión. A finales de septiembre enviaron al resto de grupos idénticas cartas comunicando la decisión unilateral que había tomado el GATCPAC. Se modificaba el sumario de *AC7* para publicar los proyectos urbanísticos sobre Barcelona, sugiriendo que el número dedicado a escuelas fuese editado en fechas posteriores² (Fig. 3).

La ruptura del consenso responde a intereses personales de la agrupación catalana. Dos acontecimientos políticos –la firma del Estatuto catalán y la proximidad de las primeras elecciones al *Govern de Catalunya*– y la búsqueda de una instantánea, que aun faltaba por producirse –la de Macià inaugurando las viviendas que el GATCPAC iba a construir en San Andreu– están en el origen de la reorientación de *AC*.

Para los del GATCPAC, aquella foto debía ser la confirmación de que en Cataluña comenzaba un nuevo tiempo. El *president* Macià y su partido, la *Esquerra Republicana de Catalunya*, habían conseguido que el 9 de septiembre de 1932 se firmase el tan anhelado Estatuto. Como consecuencia de aquellas gestiones, la *ERC* obtendría un apoyo social incontestable en las elecciones autonómicas que se celebraron el 20 de noviembre. Los representantes de la izquierda independentista conseguirían 62 de las 85 actas de diputado del *Parlament*; asegurándose la puesta en práctica del proyecto nacionalista.

Las amistades que algunos miembros del GATCPAC –Sert, Torres y Subirana– tenían con los políticos de la *Esquerra* facilitaron su incorporación al Comisariado de la Casa Obrera. Organismo público, constituido el 13 de junio de 1932, que tenía entre sus objetivos: “(...) fijar de modo provisional el mínimo de condiciones higiénicas, posibilidades arquitectónicas y equipamientos de la Casa Obrera”. Los tres arquitectos intuyeron que podía ser posible ejecutar una experiencia hasta entonces singular y desconocida en la realidad nacional; pero no extraña en el ámbito europeo: el proyecto de Estado. Parecía posible que la *ERC* fuese “(...) la autoridad patriarcal, la de un padre que se ocupa de sus hijos”³ que Le Corbusier había demandado desde la revista *Plans*. Y los del GATCPAC, los técnicos que podían llevar a cabo aquella profunda renovación estructural y social bajo el apelativo de la modernidad. La Alemania de Weimar o la URSS de los planes quinquenales eran suficientes ejemplos como para emprender una aventura en la que era necesaria la colaboración de la política, el urbanismo y la acción de la propaganda.

1. SERT, Josep Lluís, Carta a Torres Clavé, Madrid. Aunque la fecha no está definida debemos situar esta carta entre mediados del mes de septiembre de 1932 y el 22 de ese mismo mes. Fondo GATCPAC/AHCOAB.

2. SERT, Josep Lluís, Carta a Aizpúrua, Subirana y Mercadal, Barcelona, 27 de octubre de 1932. Fondo GATCPAC/AHCOAB.

3. LE CORBUSIER, “Decisions”, en *Plans*, diciembre 1931, n. 10, p. 101.

A partir de entonces, la política y la retórica de sus promesas marcaron la agenda del GATCPAC y los sumarios de la revista. Los catalanes patrimonializaron los contenidos de *AC* al tiempo que las propuestas se sucedían. En sus páginas no solo se imprimieron las instantáneas de San Andreu y de la Casa Bloc, sino las del Plan Macià –realizado en colaboración con Le Corbusier–, la Ciudad de Reposo y Vacaciones o la Caseta desmontable para fin de semana.

Fue una estrategia arriesgada. Salvo aquellas pequeñas diez viviendas y la Casa Bloc, el resto de propuestas, aunque estaban acabadas o en fases muy avanzadas, fueron iniciativas del GATCPAC. No había promotor ni encargo oficial. Hasta entonces, los hombres de la *Esquerra* habían elogiado la predisposición de Sert, Torres y Subirana, pero no habían oficializado ninguno de los grandes proyectos que el grupo había emprendido. Es por ello, que la propaganda adquirió una dimensión primordial para poder conseguir sus favores y los mandatos que ordenasen su ejecución. La propaganda fue parte inherente del GATCPAC, empleándola de manera intensiva para demostrar ante el público y los políticos que en Cataluña era posible la regeneración social; y que el grupo y su arquitectura debían ser los elegidos para conducirla.

Para difundir sus propuestas acudieron a cuantos medios de comunicación y foros tuvieron a su alcance. Lo primordial era que el ciudadano de Barcelona conociese sus proyectos; crear opiniones favorables entre las masas como táctica de presión ante los gobernantes. Sus proyectos urbanos más relevantes, la Ciudad de Reposo y Vacaciones y el Plan Macià, ocuparon las páginas de diarios como *La Vanguardia*, *Mirador*, *L'Opinió*, *Política Obrera*, *La Veu de Catalunya* o *Mundo Deportivo*. También organizaron conferencias, exposiciones y visitas a Madrid para entrevistarse con el Ministro de Instrucción Pública, Indalecio Prieto⁴. Sert, no pudo ser más explícito: “Tengo esperanzas de llegar a algo mediante la propaganda extensiva”⁵.

Los contenidos de *AC* formaron parte de esta estrategia publicitaria; aunque de manera más selectiva. Difundir sus proyectos entre las masas era prioritario; pero un objetivo inalcanzable para *AC*. La clientela de la revista era limitada en número y ejemplares. Sus páginas estaban dirigidas al segmento social formado por técnicos y profesionales.

La revista tenía una difusión reducida, debiendo relativizarse su divulgación dentro de este sector. Tomando como ejemplo el año 1933, *AC9* contó con una tirada de 1.600 ejemplares. Tan solo la recibieron 250 suscriptores, vendiéndose poco más de 70 números⁶ –constante que se mantuvo durante la vigencia de su publicación. Las expectativas de ventas no se cumplieron. En los mejores años, vendieron un veinte por ciento de lo que publicaron, lo que significaba llegar a un veinte por ciento del público que tenían previsto.

Si realizamos una radiografía de los distintos destinos de la revista, sorprende que la mayoría de los ejemplares impresos en Barcelona acabasen en Madrid –85 suscriptores–, seguido de Cataluña –61 suscriptores–, 12 en todo el País Vasco y el resto entre las diversas regiones de España. La difusión en el extranjero también fue escasa; solo había cuatro suscriptores⁷.

4. GATCPAC. La visita, aunque sin concretar el día exacto, tuvo lugar los primeros días de junio de 1933. Conocemos que a la cita acudieron Sert y González para hablar sobre el proyecto de la Ciudad de Repòs i Vacances. Acta del 22 de junio de 1933. AHCOAB/ FONDO GATCPAC.

5. GATCPAC, Acta del 29 de febrero de 1933. AHCOAB/ FONDO GATCPAC.

6. GATCPAC, C. 1.2.2 Caixa Revista AC. AHCOAB/ FONDO GATCPAC.

7. GATCPAC, Los suscriptores extranjeros eran: Óscar Gonzales, Buenos Aires; Kunic Maekawa, Tokio; Ernst Weissmann, Zurich y al domicilio ocasional de J.L.Sert en París. Llistat de suscriptors C 6/37 AHCOAB/ FONDO GATCPAC.

Fig. 4. Encarcelamiento del Gobierno de la Generalitat a bordo del buque Uruguay, 6 de octubre de 1934.



Los del GATCPAC supieron aprovechar los ejemplares no vendidos; no se quedaron en el almacén. Sabemos por Sert que los políticos de la *Esquerra* recibieron regularmente aquellos números que persuadían al nacionalismo catalán de que la modernidad era la sintaxis que debían emplear. Los del GATCPAC, a través de aquellos monográficos dedicados al urbanismo de Barcelona, la vivienda obrera o las construcciones escolares, ofertaron otros códigos, otras arquitecturas, como señas de identidad del catalanismo frente a las formulaciones académicas y *noucentistas* de las épocas superadas. La fórmula que les propusieron era sencilla: a nuevos tiempos, distintos lenguajes. *AC* había dejado de ser un almanaque para convertirse en un instrumento publicitario y concluyente que quiso vincular su imagen con la del independentismo.

II

A partir de 1934, la revista *AC* escenificó la profunda división que vivió el GATEPAC. Si revisamos los cuatro números de la colección, que corresponden a este año, observaremos que existió un descenso en la calidad de los tres últimos. *AC* volvió a ser una colección de postales, un álbum en el que desaparecen las monografías dedicadas a la funcionalidad de la nueva arquitectura y el urbanismo, donde la sociedad civil, principal argumento, o tal vez coartada, fue sustituida por el protagonismo individual de la obra de autor.

Parte de la nueva estrategia de la revista se explica a través de otra instantánea (Fig. 4). El 6 de octubre de 1934 los diarios catalanes publicaron la fotografía del encarcelamiento del *President Companys*, y de todo su gobierno, en el buque Uruguay. Tan solo habían pasado unas horas desde que el Honorable apareciese en el balcón de la Generalitat, acompañado de sus consejeros, proclamando el Estado Catalán dentro de la República Federal Española. La tensión nacionalista se había incrementado en los últimos meses. La exacerbación de lo catalán favoreció las actividades paramilitares y la propaganda separatista de diversos grupos, como el vinculado a la *ERC*, *Joventuts d'Estat Català*, dirigidas por Josep Dencàs; amigo de Sert, Subirana y Torres. Uno de los prin-

cipales aliados políticos que los del GATCPAC tenían en el Gobierno y del que esperaban los deseados encargos de Estado.

Hasta entonces, la estrategia de la publicidad extensiva parecía que había empezado a dar sus resultados. Unas semanas antes, en julio de 1934, tuvo lugar uno de los capítulos más intensos entre política y arquitectura. Los del GATCPAC inauguraban la exposición sobre el Plan Macià; una aplicación de los principios de la *Ville Radieuse* sobre Barcelona en la que habían trabajado Le Corbusier y J. L. Sert.

La inauguración de la exposición del Plan Macià, en honor del fallecido *President*, tuvo lugar en los bajos de la Plaza de Cataluña el 11 de julio de 1934. La propaganda funcionó. En el diario *La Nueva Barcelona* se pudo leer “Al acto asistieron don Lluís Companys, Presidente de la Generalitat de Cataluña; señor Pi y Suñer, alcalde de Barcelona; algunos concejales y representantes de entidades culturales”⁸, días más tarde Sert escribiría a Le Corbusier: “Explicué yo mismo los planos expuestos al Presidente Companys; se mostró vivamente interesado”⁹.

Con el paso de los años, los del GATCPAC fueron incrementando su vinculación al creciente clima de euforia nacionalista; sin medir sus consecuencias. Si analizamos la documentación que van elaborando desde 1932 hasta 1934, sobre el Plan Macià, intuimos que además de las preocupaciones técnicas convergieron otras circunstancias al margen del ámbito técnico y urbanístico. En torno a 1934, la elaboración de los organigramas de trabajo introdujo términos próximos a la radicalidad política. Al escribir sobre la “Adaptación de trabajos anteriores al plan de la Barcelona futura”, los del GATCPAC dejaron escritas máximas como: “2. Organización social y sindical aplicada a Barcelona (Capital del Estado catalán)”¹⁰.

El término sindicalismo se adhería al verbo del plan que debía transformar Barcelona en una moderna metrópoli. Sert, y los que le ayudaron en esta empresa, eran conscientes de que no bastaba con seducir a los de *Esquerra*. El catalán quiso atraer hacia el Plan Macià los beneplácitos y las simpatías de las organizaciones del trabajo; cada vez más presentes en la agitada vida de la ciudad. Para que la idea fuese atractiva debían ofrecer algo más a toda la sociedad y en especial al movimiento sindical. En palabras suyas:

“No debe olvidarse al pensar en la ciudad futura, que es Barcelona una ciudad obrera en la que predomina el elemento obrero”¹¹, o “(...) estamos obligados a considerar Barcelona como una ciudad industrial con predominio de la habitación obrera, y como un puerto de Cataluña”¹².

Barcelona no solo debía ser la capital administrativa de un nuevo Estado sino también una ciudad de masas, conforme a esa extraña comunión que empezaba a esbozarse entre nacionalismo y sindicalismo; relevante en la historia de Cataluña en años posteriores.

Aquella foto de Companys, encarcelado, supuso un punto de inflexión para Sert y sus compañeros. El proyecto independentista naufragó a borde de aquel buque-cárcel y con él las promesas de Dencàs y Companys de vincular modernidad, vanguardia, catalanismo y sindicalismo. A pesar de las exposiciones, los artículos, las conferencias, las propuestas del grupo catalán no se llegaron a realizar; hundiéndose en la bodega de aquel paquebote.

8. ANÓNIMO. “Se inauguró la Exposición de ‘la Nueva Barcelona’”, en diario *Las Noticias*, 12 de julio de 1934, p. 6.

9. SERT, Josep Lluís, Carta a Le Corbusier, 16 de julio de 1934. AHCOAB/ FONDO GATCPAC.

10. GATCPAC. AHCOAB/ FONDO GATCPAC.

11. ROCA, Francesc, *El Pla Macià*, Ediciones la Magraña, Barcelona, 1977, p. 29.

12. *Ibidem*.



Fig. 5. Guerrillero en la calles de Barcelona. AC25, Revista del GATEPAC, junio 1937, p. 2.

Estos acontecimientos, a los que habría que sumar problemas de naturaleza personal, disolvieron el proyecto colectivo del GATCPAC. A partir de entonces del grupo tan solo pervivió la marca. El GATCPAC redujo su operatividad a una asociación de arquitectos sin fines comunes y a los que incluso, en los meses siguientes, les resultó incómodo reunirse para tomar una decisión sobre su futuro y sus objetivos.

AC continuó, gracias a la solitaria labor de Torres Clavé y J. L. Sert. Los números 14, 15 y 16 de AC rompieron la aparente tradición que se había instaurado desde la dirección de la revista sobre números monográficos; su edición coincidía con los nuevos tiempos, con la instantánea de Companys asomado al balcón de la Generalitat pronunciando la independencia; con la dramática foto del *President* y el Gobierno en la cárcel. Los nuevos ejemplares no estaban orientados a las cuestiones que tenían su razón de ser en la dialéctica entre arquitectura actual y sociedad. No había cabida para los álbumes dedicados exclusivamente a las construcciones escolares, la vivienda mínima o la organización del ocio de las masas.

El AC14, el primero que se imprimió bajo esta nueva orientación, se encabezó con el sugerente título: *La vivienda Moderna*. Su edición se colmó de realizaciones foráneas. Entre ellas un par de casas de Breuer, la *Residencia de Weisbaden* y la *Casa Harnischmacher*, o la ya conocida *Villa Brünn* de Mies van der Rohe. Ejemplos de vivienda de la alta burguesía que poco o nada tenían que ver con hacer hogar social, algo sobre lo que hasta no hacía muchos números, al menos en la forma, adoctrinaban a sus lectores.

El AC15 y el AC16 fueron más de lo mismo: el primero se dedicó en su práctica totalidad a la obra del austriaco, afincado en California, Richard Neutra. El desarrollo de *Rush City Reformed* ocupó la sección central; el segundo, dedicó el grueso del volumen a ilustrar, mediante un exhaustivo reportaje, la obra de Lubetkin, Drake y el grupo TECTON en el zoológico de Londres.

Esta pretendida radiografía demuestra cómo las intenciones habían cambiado desde que la arquitectura quedó huérfana de la política. La revista parecía haber vuelto a sus orígenes: un catálogo de la vanguardia arquitectónica y de la cultura actual. Estos nuevos ejemplares de la serie volvían a reproducir arquitecturas sin criterio editorial. Valía con ser moderno. En un mismo volumen podíamos ver la casa que Sert proyectaba para la calle Muntaner, un artículo dedicado al film sonoro en la URSS o una dosis de exotismo ejemplificada en el proyecto para el nuevo museo imperial de Tokio de Kunio Maekawa¹³.

III

La imagen de un joven guerrillero, alzando sus brazos en las calles de Barcelona, al paso de las tropas y milicias republicanas, sirve para ilustrar la etapa en la que AC volvió a disponer sus páginas a favor de los acontecimientos políticos (Fig. 5).

La figura de aquel revolucionario domina el centro de la instantánea. En su mano alza una bandera; probablemente algún símbolo de la CNT, la FAI o de cualquiera de los partidos de izquierda que habían tomado la ciudad. La

13. GATCPAC, AC 4, cuarto trimestre de 1931.

foto, mezcla de exaltación, cambio y esperanza, fue incluida en la segunda página del *AC25*; último de la serie. A pie de página, el titular, destacado sobre el resto de tipografías, hablaba de que “La revolución no ha de ser inútil; ha de surgir el orden nuevo”.

En 1936, con permiso del alzamiento nacional, Sert y Torres, fueron testigos del drástico cambio que sufrió la sociedad catalana con el devenir de la Guerra Civil. La Revolución del proletariado, a partir del 18 de julio, del hombre-masa de Ortega y Gasset, pretendió, y en parte consiguió, modificar las estructuras sociales, económicas y políticas de Cataluña. La Guerra Civil había empezado, al tiempo que la revolución. El poder gubernativo fue sustituido por el sindical.

Aunque el GATCPAC desapareció como protagonista de la escena pública, el idealismo colectivo que había profesado hasta 1934 resurgió en un nuevo contexto. Su labor fue obra de Torres Clavé –Sert tuvo que exiliarse en París debido a su condición aristocrática–. El arquitecto catalán fue encumbrado como uno de los hombres fuertes de la revolución, asumiendo importantes cargos administrativos. El 7 de agosto de 1936, fue nombrado Secretario General del Sindicato de Arquitectos de Cataluña, SAC. Bajo su responsabilidad estaba la redefinición de los nuevos cometidos de la profesión en la revolución. El arquitecto fue considerado como un trabajador proletariado, encargándose el SAC de repartir sus cometidos, controlar la construcción e impartir la enseñanza y la formación profesional del colectivo¹⁴; labor que ejerció Torres con disciplina.

A principios de 1937, el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña hizo un llamamiento a todos los camaradas intelectuales para que se colectivizaran. Su agrupación se realizó en torno al *Casal de Cultura*. La intención del Gobierno fue aunar los esfuerzos comunes de artistas, escritores o arquitectos con el fin de evitar la dispersión individual; canalizando la respuesta antifascista. Torres, desempeñaría cargos de responsabilidad en esta nueva agrupación. El catalán, conforme a los nuevos tiempos y como redactor jefe de *AC*, reorientó la revista a favor del espíritu revolucionario; volviendo a vincular sus siglas con la política.

A mediados de ese año, 1937, el último *AC* asomó a las tiendas de Barcelona (Fig. 6). El vigésimo quinto volumen de la serie tomó prestados los acentos revolucionarios. El manifiesto, el fotomontaje y las proclamas revolucionarias tomaron el relevo de la burguesa modernidad de Neutra o Lubetkin. En su composición, afortunada artísticamente, intervinieron autores tan relevantes como Joan Prats, en representación de la agrupación artística ADLAN; o Joan Miró, que aportó el sello antifascista que había sido encargado por la Comisión de Propaganda de la Generalitat.

Aquel manifiesto, que fue el número 25 de *AC*, se estructuró bajo una única temática: denunciar la precariedad en la vivienda que sufría la clase trabajadora.

Torres despojó a la revista de las simbologías, preceptos y formalizaciones del urbanismo de vanguardia para incorporar la retórica de la revolución. En este número no aparecieron ni idealistas planes ni trazados racionalistas sino la aplicación de la palabra urbanismo en un sentido más amplio: sociológico,



Fig. 6. Portada *AC25*, Revista del GATEPAC, junio 1937.

14. TORRES CLAVÉ, Josep, *Arquitectura y Urbanismo*, n. 013, p. 85.



Fig. 7. *L'Ambient forma l'individu*, AC 25, Revista del GATEPAC, junio 1937, p. 8.

económico, planificador. Mostró las vergüenzas del Distrito V de Barcelona y sus elevadas tasas de mortalidad. Denunció que podían practicarse políticas más racionales encaminadas a salvar al ciudadano del maquinismo, la especulación y la superpoblación; origen de todos los males de la metrópoli actual. Pobló las páginas de *AC* con elocuentes fotogramas que desnudaban la miseria de los barrios bajos de Barcelona; fotos aéreas que mostraban una ciudad tortuosamente labrada por avenidas, calles y callejones; estampas que analizaban las innumerables viviendas insalubres del centro histórico (Fig. 7).

En este número Torres agudizó su sentido irónico al denunciar la situación del obrero en la ciudad capitalista. Al pie de una de aquellas fotografías se podía leer: “Cómo viven los animales en Londres”¹⁵. La instantánea mostraba la piscina del zoo de Londres para los pingüinos, que habían publicado en el número 16 de la colección *AC*. Era evidente que en algunos lugares los animales vivían en mejores condiciones que los desheredados de Barcelona.

AC25 fue el testimonio de un hombre de acción, Torres Clavé, que como el guerrillero que aparecía en la foto, había depositado todas sus esperanzas en la política revolucionaria, volviendo a vincular revista e ideología.

Sería el último número que se publicase. *AC* no volvería a imprimirse. Los acontecimientos de la guerra no quisieron que *AC*, y con ella el sello del GATCPAC, volvieran a asomarse a las calles de Barcelona. La trágica muerte de Torres, en el frente de la Batalla del Ebro, y la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, el 26 de febrero de 1939, convirtieron en recuerdo la foto del revolucionario que clamaba el andar de la tropas. Los vínculos políticos de quienes imprimieron *AC*, el temor a lo nuevo y el retorno del anacronismo, acabaron por silenciar la imprenta de la vanguardia arquitectónica y la conciliación de dos aspectos del nuevo orden: el del arte y el de la política.

15. TORRES CLAVÉ, Josep, *AC25*, junio de 1937, p. 30.

CARLOS DE MIGUEL. LA REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA A TRAVÉS DE SUS PORTADAS

Felipe Asenjo

El estudio de cualquier ámbito de la historia, requiere distancia con el fin de despojarse de influencias que puedan distorsionar el análisis. En el caso de *RNA* ha pasado tiempo, pero la personalidad de Carlos de Miguel, su respeto por todas las formas de hacer y de pensar la Arquitectura, su voluntad de que la revista fuera un órgano plural de difusión, lo facilitan enormemente¹.

Este artículo analiza la difusión de la arquitectura española a través de la *RNA* en el periodo 1948-1958. Una década en la que Carlos de Miguel dirige la publicación y la conduce hasta el momento de independencia de la Dirección General de Arquitectura y la recuperación de su nombre, *Arquitectura*, en 1959. Se puede pensar, que fueron los amigos de Carlos de Miguel los que habitualmente se expresaron a través de *RNA*, pero habría que analizar con más profundidad si fueron los amigos de Carlos de Miguel los que coparon sus páginas, o fueron amigos porque desarrollaron un trabajo, habitualmente sin remuneración, y que fue su compromiso el que hizo posible la llegada a los arquitectos españoles, mes tras mes, durante todos estos años, de la revista.

La *RNA*, con su anterior denominación, *Arquitectura*, se había interrumpido en 1936 al inicio de la Guerra Civil. Antes de 1931 había sido publicada por la Sociedad Central de Arquitectos, y en el momento del estallido de la contienda era publicada por el Colegio de Arquitectos de Madrid, junto con el Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos. En 1941, Pedro Muguruza, reanuda su publicación en la Dirección General de Arquitectura, que dependía del Ministerio de la Gobernación, con el nombre de *RNA*, y se convierte en el órgano de difusión de las actuaciones realizadas por la mencionada Dirección y sus órganos dependientes. Juan Gómez Cebrián, José Hurtado y Mariano Rodríguez de la Riva, son sus primeros directores, hasta que en julio de 1946 se permite al Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España retomar la edición, bajo la dirección de Mariano Serrano Mendicute y Vicente Temes. En 1948 se celebra el concurso en el que es designado Carlos de Miguel, que se venía ocupando del boletín que editaba la DGA de modo trimestral y que se publicó entre 1946 y 1957, así como de la revista *Gran Madrid*, que se editó entre enero de 1948 y junio de 1956. La trayectoria de Carlos de Miguel al frente de la revista se desarrolla entre julio de 1948 y diciembre de 1973, sin interrupción.

Desde el reinicio de la publicación en 1941, hasta este momento, en que Carlos de Miguel inicia su actividad, la revista había suprimido toda referencia a la arquitectura moderna que habían practicado algunos arquitectos de la

1. MOYA, Luis, "Breves recuerdos suscitados por la publicación de los índices de la Revista *ARQUITECTURA*", *Arquitectura* 251, noviembre-diciembre 1984, p. 12, -el eclecticismo y la falta de dogmatismo que han regido, casi siempre, por fortuna, la publicación de la revista, han hecho que no estando casi nunca demasiado a la moda conserve su valor de testimonio de lo que ha sido nuestra arquitectura a lo largo de tantos años-.

generación anterior a la Guerra Civil. Carlos de Miguel, ve la necesidad de imprimir un giro al material publicado, pero esta reticencia al continuismo temático, sumado a la falta de material nacional publicable y a la falta de referencias extranjeras, dificulta enormemente su labor redactora.

LA RNA CON CARLOS DE MIGUEL CAMBIO EN LA LÍNEA EDITORIAL

La RNA plantea centrar su esfuerzo en la divulgación de la obra española y en lo posible, a la extranjera². La sección fija que existía sobre arquitectura foránea, antes de la llegada de Miguel, desaparece y sus aportaciones se producen, cuando se dispone de material publicable.

De este modo, inicialmente, encontramos artículos ocasionales sobre grandes arquitectos internacionales, como los dedicados en números del año 1950 a Walter Gropius³, Frank Lloyd Wright⁴, Le Corbusier⁵, August Perret⁶ en 1953, Buckminster Fuller⁷ en 1956, Richard Neutra⁸ en 1957; al que se le realiza un amplio reportaje que reproduce una conferencia y alguna obra, o los dedicados a dos arquitectos españoles exiliados, Félix Candela⁹ y Martín Domínguez¹⁰, que le ocasionaron algún problema con el Ministerio de Gobernación.

Se recogen en las páginas de la revista los ecos de celebraciones internacionales como la IX Trienal de Milán, en la que se destacaba el Pabellón de España de Coderch¹¹, el “Festival of Britain”¹², o la exposición “Interbau”¹³. Pero, al inicio de la actividad de RNA, España vive un doble aislamiento; no percibe referencias foráneas y no volverá a ser descubierta para la crítica internacional, según Carlos Flores, hasta que en 1949, se celebra en Barcelona la V Asamblea Nacional de Arquitectos, a la que asisten los críticos y divulgadores de arquitectura Gio Ponti y Alberto Sartoris¹⁴.

“Hacia finales de esta década 1940-1950 va a producirse un hecho que, sin alcanzar relieve inmediato, va a tener indiscutible trascendencia, ya que se trata de la toma de contacto de la crítica extranjera con una arquitectura española digna de tenerse en cuenta”¹⁵.

LAS PORTADAS DE RNA

LOS PRIMEROS AÑOS DE DE MIGUEL

El inicio de Carlos de Miguel al frente de *Revista Nacional de Arquitectura*, produce, inmediatamente, la ruptura de la imagen de portada, en cuanto a lo que la revista venía siendo; una imagen tradicional, ordenada y constante, que la identificaba y la hacía reconocible. La revista empleaba un color intenso en toda su superficie, sin que se adivine a priori ningún orden en su elección. Se identificaba en su parte superior el nombre de la revista y en la parte inferior en caracteres más pequeños el órgano editor: ‘Órgano del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos. Editada por el COAM’.

La única imagen que contenía la portada, se centraba en la página en su mitad inferior, y venía siendo un dibujo de algún tema tratado, en blanco y negro (Fig. 1). Ni siquiera el número de transición, ya sin la Dirección General de Arquitectura, y que elaboran por encargo del Colegio de Arquitectos de Madrid un grupo de arquitectos formado, entre otros, por Alejandro de la Sota,

2. MOYA, Luis, “Breves recuerdos suscitados por la publicación de los índices de la Revista *ARQUITECTURA*”, *Arquitectura* 251, noviembre-diciembre 1984, p. 11, -exposición de las obras españolas y expresión de nuestra actividad; información sobre concursos en España, y a ser posible en el extranjero; y, por último, noticias de la arquitectura internacional, sus tendencias y obras.

3. “Charla con Walter Gropius”, *RNA* 97, enero 1950, p. 39.

4. “Frank Lloyd Wright”, *RNA* 99, marzo 1950, p. 103.

5. “Le Corbusier”, *RNA* 101, mayo 1950, p. 240.

6. CHUMILLAS, Manuel, “Augusto Perret”, *RNA* 148, abril 1954, p. 26.

7. “Ciclo de evolución. El Trabajo de R. Buckminster Fuller”, *RNA* 169, enero 1956, p. 28.

8. “Richard Neutra”, *RNA* 157, enero 1955, p. 20.

9. “Cubierta prismática de hormigón armado en la ciudad de México”, *RNA* 99, marzo 1950, p. 26.

10. “Radio Centro en La Habana”, *RNA* 100, abril 1950, p. 162.

11. FEDUCHI, Luis M., “Trienal de Milán”, *RNA* 115, julio 1951, p. 9. “Los premios de la Triennale de Milán”, *RNA* 120, diciembre 1951, p. 21.

12. “Festival Britania”, *RNA* 115, julio 1951, p. 39.

13. “Cartas de Inglaterra”, *RNA* 115, julio 1951, p. 42. “Visita al Festival Britania”, *RNA* 119, noviembre 1951, p. 27.

14. *RNA* 186, junio 1957, “Sesión Crítica de Arquitectura Interbau”, *RNA* 163, enero 1958.

15. “El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea”, *RNA* 90, junio 1949.

16. FLORES, Carlos, *AEC*, Aguilar Ediciones, 1961 Bilbao, p. 205.



Fig. 1. RNA, n. 77, mayo 1948. Último número bajo el control de la Dirección General de Arquitectura.

Fig. 2. RNA, n. 78, junio 1948. Número de transición, ya sin el control de la Dirección General de Arquitectura, que elaboran a solicitud del Colegio de Arquitectos de Madrid un grupo de arquitectos formado entre otros por Alejandro de la Sota, Miguel Fisac y Javier Lahuerta.

Miguel Fisac y Javier Lahuerta, modificó el planteamiento más allá de introducir un modelo de arquitectura más acorde con el momento (Fig. 2).

La llegada de De Miguel a RNA, significa el replanteamiento de la cubierta, que irá ensayando distintas fórmulas sin comprometerse con ninguna de ellas, en las que podemos encontrar todo tipo de técnicas y motivos, entre los que destacará arquitectura, artes plásticas y arte sacro, fundamentalmente. Los formatos irán variando con cierta frecuencia acomodándose a las disponibilidades de papel, tanto para abaratar costes, como para mejorar la calidad, aprovechando alguna oportunidad del mercado. La mancheta cambiará con frecuencia; desaparecerá en algunos ejemplares y abandonará formatos para recuperarlos en otro momento, siempre con la misma libertad que caracteriza la propia línea editorial de De Miguel.

Los temas de portada, inicialmente, acusan los mismos problemas que el propio contenido de la revista: la falta de material que publicar. Esto es debido a que el planteamiento de la revista ha cambiado¹⁶, y ya no se interesa exclusivamente por ser un órgano de divulgación de la obra de la DGA. La segunda mitad de 1948 que ya edita el equipo de Carlos de Miguel, ha cambiado formalmente, pero los temas de portada siguen siendo los tradicionales artículos en línea continuista, como “Historias de las Obras del Teatro Real, de Luis Moya y Diego Méndez”, en el número 79 de julio, o “Juan de Herrera: Arquitecto Matemático y Filósofo, de Francisco Iñiguez”, en el número 81 de septiembre.

La portada del número de 83 de noviembre, introduce en este primer año, 1948, un cambio en la técnica, al llevar por primera vez la fotografía a la primera página. El número, mantiene el diseño que se emplearán del 81 al 84. La siguiente fotografía no volverá a aparecer hasta el número 86 de febrero de 1949, con motivo de un reportaje del Club Puerta de Hierro de Luis Gutiérrez Soto. Ahora la fotografía ocupa la página completa. De este modo, aparece Luis Gutiérrez Soto en esta nueva etapa. Figura de la generación anterior a la guerra, que tras haber abrazado la arquitectura más racionalista en su juventud, había militado en la búsqueda de una ‘arquitectura nacional’ con su Ministerio

16. MOYA, Luis, “Breves recuerdos suscitados por la publicación de los índices de la revista ARQUITECTURA”, *Arquitectura* 251, noviembre-diciembre 1984, p. 11, -exposición de las obras españolas y expresión de nuestra actividad; información sobre concursos en España, y a ser posible en el extranjero; y por último, noticias de arquitectura internacional, sus tendencias y obras.

del Aire, y que ahora volvía a despojarse de la influencia Neoimperialista, para publicar su 'Club Puerta de Hierro', dando comienzo a una larga colaboración con *RNA*, a la que en breve espacio de tiempo volverá para presentar su edificio para el 'Estado Mayor en el Paseo de la Castellana'¹⁷.

El número 89, de mayo, presenta por primera vez un dibujo en portada de Joaquín Vaquero Turcios, un alumno de Arquitectura, que comienza una larga colaboración gracias a la amistad que unía a De Miguel con su padre. El dibujo se titula "Roma 1949". Se presenta a página completa.

En el 92 y 96, se producen dos hechos de interés para el devenir de la década que comienza. En el primero de ellos, en agosto, *RNA* trae en portada el Concurso de la Basílica de la Merced, y aparece por primera vez en la revista Francisco Sáenz de Oiza, que lo había ganado junto con Luis Laorga. El segundo, en diciembre, se publica un primer trabajo de José Antonio Corrales ("Proyecto de Ermita de Montaña con hospedería aneja en tierras de la Mancha") y escribe por primera vez Alberto Sartoris. También estos nombres serán importantes en adelante.

EL CAMBIO APARENTE. 1950

El año que abre la nueva década, parece que va a ser esperanzador para la arquitectura española y la revista. El primer número se estrena con la publicación de uno de los concursos más significativos del siglo XX en España, y que manifiesta un cambio de tendencia en la aceptación de arquitectura moderna por parte de la administración franquista; 'La Casa Sindical en Madrid', de Francisco Cabrero y Rafael Aburto, con un artículo que muestra todas las propuestas finalistas con abundante documentación en un amplio reportaje. Como de costumbre el tema no es llevado a portada y ésta la ocupa un dibujo de Vaquero Turcios que por primera vez se muestra apaisado. El Edificio de Sindicatos volverá a las páginas de *RNA* en el número de junio de 1956¹⁸, ya como obra construida. En este año, el predominio va a ser absoluto del dibujo sobre la fotografía, publicando trabajos gráficos de alumnos de la Escuela de Arquitectura, ajenos a la temática de la revista. En febrero, Ramón Vázquez Molezún, que se encuentra pensionado en Roma, ilustra la portada con un óleo del Gran Canal de Venecia. En marzo se publica "Frank Lloyd Wright" por Luis Moya, y la portada se presenta con un dibujo de otro alumno; Antonio Tenreiro con una vista de las murallas de Ávila, formando parte de este grupo de portadas ajenas al contenido publicado. Sin duda la *RNA* ya es diferente, pero Carlos de Miguel no sabe o no puede traer lo que quiere a sus páginas¹⁹.

EL CAMBIO CONSOLIDADO. 1951-1952

1951 como el año precedente, comienza con grandes expectativas; se inician las "Sesiones Críticas de Arquitectura". Las SCA superan al ámbito de la sección de la revista. Son acontecimientos autónomos que además se publica. Una vez más, De Miguel echa mano de su amistad, para pedirles a los amigos que preparen un tema, lo expongan y se expongan a las críticas del resto de participantes.

La primera se recoge en el número de enero de 1951. Su ponente es Luis Moya, e intervienen Miguel Fisac, Luis Gutiérrez Soto, Francisco Cabrero,

17. *RNA* 99, marzo de 1950.

18. *RNA* 174, junio de 1956.

19. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura* 169-170, enero-febrero 1973, p. 17, -bastantes vacilaciones. Deseos de compensar la falta de originalidad con sedicentes "gracias" que no la tienen... Así a distancia, año poco feliz.

Pedro Bigador, Ramón Aníbal Álvarez, Rafael Aburto, Víctor d'Ors, Fernando Chueca y Mariano Garrigues. El tema tratado da un giro radical a lo que la revista venía siendo; 'El Edificio de Naciones Unidas en Nueva York', que permite observar con optimismo, el atrevimiento de poner en cuestión la pujante arquitectura norteamericana renunciando a cualquier tipo de complejo. Se trata en portada, con una fotografía en color de la torre en construcción, siendo además la primera fotografía en color de la revista (Fig. 3).

La siguiente "Sesión Crítica de Arquitectura", en el número 112 de abril, corre a cargo de Luis Gutiérrez Soto, y somete a revisión su 'Ministerio del Aire'. El tema va a la portada con un dibujo de Joaquín Vaquero Turcios, y el artículo, en ese afán colaborador, fue ilustrado con dibujos de Alejandro de la Sota. Después de la primera, las sesiones se celebraron generalmente sobre obras españolas, que en muchos casos eran introducidas por sus propios autores a petición de Carlos de Miguel. Algunas de ellas con conocimiento de que resultarían polémicas, fueron auténticos actos de generosidad por parte de sus autores, como en el caso del Ministerio del Aire, en la que Luis Gutiérrez Soto se expuso a unas más que previsibles críticas²⁰, o la que se celebró en 1955 sobre la 'Universidad Laboral de Gijón', de Luis Moya, que Carlos de Miguel reconoce como "penosísimas"²¹. En el panorama nacional, los concursos comienzan a ser fuente de publicación. El 123, de marzo del 52, lleva a portada uno de los temas más importantes del número: La Basílica Catedral para Madrid de Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero, con un fotomontaje en formato apaisado (Fig. 4). El proyecto presentado a la I Bienal Hispanoamericana de Arte se situaba coronando la cornisa del Manzanares con un carácter marcadamente futurista y utópico²².

LA PORTADA AUTÓNOMA. 1953-1955

Sorprende en este momento, en el que comienza a ser más fácil encontrar temas publicables, la desvinculación de las portadas con la arquitectura. Sin despreciar las ilustraciones que, para las primeras páginas, realizan los ilustradores habituales Picardo y Vaquero así como otros artistas de gran reconocimiento, en el interior se recogen temas de interés que, fácilmente, pudiera haberse llevado en portada. Parece que la primera página se quiere convertir en un tema en sí mismo, pero se echa de menos un editorial, que la identifique.

Las páginas interiores comienzan a recoger obras, tanto de arquitectos consolidados como de otros más jóvenes, y encontramos variedad de temas, como el poblado de Esquivel de De la Sota, viviendas de Gutiérrez Soto o de Asís Cabrero, locales comerciales de Aburto, Bohigas o Martorel. Pero, a portada se llevan obras gráficas como una pintura del Parlamento de Londres de Molezún, en el número 134 de febrero de 1953 o Santa María de las Flores, en Florencia en el mes de marzo, pintada por Cabestany, con motivo de una exposición que de él, comenta José Luis Fernández del Amo, o una vista nocturna de París, se publica en el número de octubre, pintada por el escultor Amadeo Gabino, que comienza dos números después a colaborar como maquetador de la publicación.

El número 136 de abril de 1953, es de los más importantes. En él se recoge la celebración de la "Sesión Crítica de Arquitectura" de la Alhambra. La portada se ilustra con un *collage* que denuncia el "regionalismo". Y como raro



Fig. 3. RNA, n. 109, enero 1951. El Edificio de Naciones Unidas en Nueva York.



Fig. 4. RNA, n. 123, marzo 1953. La Basílica Catedral para Madrid de Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero. Fotomontaje presentado a la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Se situaba coronando la cornisa del Manzanares.

20. RNA 112, abril 1951 y DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura* 169-170, enero-febrero 1973, p. 18, "El herreriano Ministerio del Aire sería un tema espléndido porque ya por aquellos años se estaba de vuelta de los imperialismos de la posguerra. Y Gutiérrez Soto con enorme generosidad, dio la autorización".

21. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura* 169-170, enero-febrero 1973, p. 40.

22. RNA 123, marzo 1952.

ejemplo de fotografía de arquitectura en portada de este año, el número 143 de noviembre reproduce en color y en primera página el Centro de Investigación Calvo Sotelo, de Moreno Barberá.

1954 comienza con la misma tónica, pero encontramos dos números antes de terminar el año, que vuelven a tener interés. El de septiembre es un *collage* dedicado a concursos de Institutos Laborales, con mención a un premio que obtienen De Miguel y Rodríguez Avial. El del mes de octubre se debe a Rafael de la Hoz, y es una fotografía de la tienda y laboratorio fotográfico 'Studio', que se trata en el interior con el título "Tienda en Córdoba".

1955 supone una disminución significativa, de las que he dado en llamar, portadas autónomas. Además, se produce un cambio en su tratamiento, porque aparecerán, generalmente, ligadas a un texto en el interior de la revista, tomado de algún libro de arquitectura, como en el caso de enero, en el que se reproduce un óleo de Toledo pintado por Santiago Uranga y un texto extraído de "Invariantes castizos de la arquitectura española" de Fernando Chueca.

Destacamos en este año, el número de febrero que lleva a portada unas viviendas en Juan Bravo, de Gutiérrez Soto, con una fotografía en color, tomada desde la base de un chaflán, en un espectacular contrapicado, y la de mayo, que se dedica a un proyecto que fue Premio Nacional de Arquitectura en 1954 con el tema "Una capilla en el Camino de Santiago", de Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romaní.

Otro de los habituales colaboradores de la revista, toma la portada con ocasión del número de agosto. Joaquín del Palacio, "Kindel", es fotógrafo, ha trabajado para Regiones Devastadas y para el Instituto Nacional de Colonización, y colabora en *RNA* con continuidad hasta el 58. Luego en el periodo de *Arquitectura*, va perdiendo presencia, aunque aún protagoniza algunas portadas.

LOS AÑOS MADUROS. 1956-1958

En estos años las referencias internacionales están más presentes. Carlos de Miguel mantiene una conversación con Mies en Chicago²³ y se publica la victoria de Jorn Utzon en la ópera de Sydney²⁴. La arquitectura española es ahora de notable calidad y no faltan temas para publicar, destacando: Las viviendas experimentales de Rafael Aburto fotografiadas por Kindel, en el número de abril de 1956, o el Centro de Investigaciones Biológicas, de Fisac, también fotografiado por Kindel en el número 175 de julio.

Una necesidad que la arquitectura del momento intenta cubrir es la falta de vivienda en las ciudades, como se refleja en el artículo que sobre Poblados de Absorción en Madrid se publica en el número doble 176-177²⁵. Obedecían al plan que la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid establecía para la ordenación del cinturón urbano. En el artículo aparece el Poblado del Zofio de Carabanchel proyectado por José M. Argote y Miguel Fisac, el Poblado de Vista Alegre en Carabanchel de Mariano Rodríguez Avial, el poblado de Caño Roto en Carabanchel de Luis Laorga, el poblado de Canillas de Federico Faci, el poblado de Fuencarral B de Alejandro de la Sota, fotografiado por él mismo para la portada de este número, el Poblado de San Fermín de Pedro Pinto y el Poblado de Fuencarral A de Francisco Sáenz de Oiza.

23. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura* 169-170, enero-febrero, 1973, p. 46, -Hablé en Chicago con Mies van der Rohe que recuerda emocionado su pabellón en Barcelona-.

24. "Concurso para la Ópera de Sydney", *RNA* 187, julio 1957, p. 15.

25. *RNA* 176-177, agosto-septiembre de 1956.



Fig. 5. *RNA*, n. 188, agosto 1957. El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas, se publica en portada, en agosto del 57, con una fotografía de la maqueta.



Fig. 6. *RNA*, n. 198, junio 1958. El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas, se publica en portada, en junio del 58 con una fotografía del edificio.

Uno de los éxitos internacionales, del periodo es el premio Reynolds, recibido por César Ortiz-Echague, Manuel Barbero y Rafael de la Joya que se publica inicialmente en noviembre de 1956²⁶ y se da noticia del premio en el abril de 1957²⁷. Son los Comedores para SEAT, en los que se emplea por primera vez el aluminio en estructura. El premio; el R. S. Reynolds Memorial Award 1957 del American Institute of Architecture había sido concedido por un jurado en el que estaba el mismísimo Mies van der Rhoe.

Los arquitectos españoles, comienzan a ser reconocidos internacionalmente y el edificio más importante de la década llega por primera vez a la revista en 1956 como proyecto. Es el Pabellón de España para la Exposición Universal de Bruselas. En el número 175²⁸ se presenta el concurso con el proyecto premiado de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, y los finalistas. Es un concurso restringido convocado por el Ministerio de asuntos Exteriores para representar a España en la exposición de 1958. El Pabellón de los Hexágonos es el vencedor, pero lo importante es que varios de los proyectos presentados coinciden en planteamientos semejantes, abandonando definitivamente la tendencia a presentar arquitectura tradicionalista cuando se trata de representar a España, aun con las reticencias de algunos sectores políticos. La decisión de apostar por esta arquitectura se verá ratificada con el premio y el éxito de crítica de la exposición. Esta obra volverá, dada su importancia, en otras ocasiones a la revista: números 188²⁹, y 198³⁰. Este artículo eclipsa al Centro de Investigaciones Biológicas de Fisac, que se presenta en el mismo número 175 y que adquiriría protagonismo en cualquier otro contexto. El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas, se publica en portada, en agosto del 57, con una fotografía de la maqueta (Fig. 5), y en junio del 58 con una fotografía del edificio (Fig. 6).

Ahora sí, los temas de arquitectura se agolpan en su interior, y los artículos de arte y cultura solo acompañan, sin ser imprescindibles para hacer viable el número. Las portadas reflejan mayoritariamente, el sentido de *RNA*, exhibiendo arquitectura española. La década de los cincuenta ha transcurrido desde la incertidumbre del camino a seguir por la arquitectura española, perdida desde el siglo XIX, hasta el reconocimiento y el posicionamiento internacional de

26. *RNA* 179, noviembre 1956.

27. *RNA* 184, abril 1957.

28. *RNA* 175, julio 1956.

29. *RNA* 188, agosto 1957

30. *RNA* 198, junio 1958. SCA.

fin de década. Si bien en la inmediata posguerra se puede achacar al régimen cierto control e influencia en la búsqueda de una arquitectura nacional, es seguramente más cierto que el estado de confusión venía heredado desde antes de la contienda, y que se vio favorecido por la depuración o exilio, de aquellos que antes de la misma habían sondeado caminos más cercanos a los predominantes en la arquitectura internacional. Tampoco ayudó la estrechez económica de aquellos años o la formación recibida por los jóvenes arquitectos en las escuelas de arquitectura. Lo que parecía evidente era el descontento general con el camino que seguía la arquitectura española, que se manifestó de manera clara, durante un amplio periodo de tiempo en los temas de la *Revista Nacional de Arquitectura*.

RNA finaliza su andadura al final de 1958, habiendo sorteado dificultades políticas, económicas y sobre todo la ausencia de material publicable. En 1959 la revista vuelve definitivamente al control de Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Ya no depende de la Dirección General de Arquitectura, porque se ha creado en 1957 el Ministerio de la Vivienda, y tiene sus propios medios de comunicación. La revista recupera su primer nombre y comienza a publicarse en enero de 1959 el primer nuevo número de *Arquitectura*.

LAS INEXISTENTES UNIVERSIDADES LABORALES Y SU DIFUSIÓN EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS. 1952-1976

Pablo Basterra Ederra

A principios de los años cincuenta se comienza a desarrollar en España una red de centros docentes (que sólo a partir de 1959 se comenzarían a llamar Universidades Laborales) distribuidos por toda la geografía española, con la voluntad de formar a los hijos de la clase obrera del país y capacitarlos para disponer de mano de obra cualificada. Después de una década de regreso a la economía agraria, en los años cuarenta, el país debía recuperar su tejido industrial y, para ello, necesitaba trabajadores preparados. Se plantearon para ello unos grandes complejos educativos que, lejos de ser simples centros docentes al uso, fueron concebidos como verdaderas ciudades, con residencias, comedores, talleres, pistas deportivas, gimnasios, capillas y todas aquellas dependencias que fuesen necesarias para el desarrollo completo del alumno.

Estos centros, además de su impacto social, cultural y político, supusieron en términos absolutos la actuación más ambiciosa realizada en España, en cuanto a superficie total construida, con más de un millón cuatrocientos mil metros cuadrados (capítulo aparte serían, por supuesto, los poblados de colonización y los poblados de absorción, actuaciones de amplísimo calado pero con una concepción e impacto en la sociedad española completamente distintos, vinculados a la vivienda de primera necesidad). La magnitud de las obras, unida al corto espacio de tiempo en que se hicieron y al hecho de la descentralización de la responsabilidad favorecieron la diversidad y constituyen, vistos desde la distancia de más de tres décadas, un muestrario excelente de las distintas corrientes arquitectónicas que pugnaban por afirmarse en España en aquellos años.

Con todo ello, cabría pensar que las revistas de la época hubieran hecho una amplia difusión de un fenómeno que, amén de su magnitud global, suponía la más ambiciosa (y arriesgada) apuesta que se había hecho por la educación en este país. Se habían construido numerosas escuelas primarias, institutos laborales y otros centros de formación académica, pero esta fue la primera vez en que se acometió la construcción de unos centros cuya aspiración fundamental era la formación integral de la persona, incidiendo en el aspecto técnico, en un firme intento de sacar a España de la situación de retraso tecnológico e industrial en que se encontraba sumida tras la Guerra Civil.

Este innegable impulso desarrollado en unos años de relanzamiento de la industria no encontró, sin embargo, un reflejo proporcionado en las páginas de revistas especializadas, ni desde el punto de vista conceptual o proyectual ni desde el punto de vista técnico o tecnológico. Los arquitectos tuvieron, más

que en ninguna otra época, que viajar al resto de países de Europa o a Norteamérica, donde sí podían encontrar un fácil acceso a las vanguardias técnicas y estéticas hacia las que se dirigía la arquitectura moderna.

El arquitecto José López Zanón¹ participó, en el año 1966 en la redacción de la *Enciclopedia de la Nueva Educación*², con un ensayo titulado “El edificio escolar”. En este, hablaba de algunos referentes válidos en su búsqueda de una nueva arquitectura docente, mirando fundamentalmente a los Estados Unidos (los colegios californianos de Falk & Kump) y a Suiza (la arquitectura escolar de Alfred Roth o Josef Ferrer en Zúrich); esto se debió, fundamentalmente, a la escasez de difusión de revistas de arquitectura que hubo en España durante la década de los años cincuenta del siglo veinte; una escasez de la que, además de dejar constancia, la presente comunicación tratará de buscar las causas y las consecuencias, si las hubo.

De las veintiún Universidades que se construyeron, a lo largo de un plazo de casi treinta años, solamente hay constancia de diez referencias en revistas de arquitectura españolas de la época: En la *Revista Nacional de Arquitectura* (posteriormente revista *Arquitectura*), editada por el Colegio de Arquitectos de Madrid, aparecieron publicadas las Universidades Laborales de Córdoba³, Zamora⁴, Gijón⁵, Tarragona⁶, Zaragoza⁷, Cheste⁸ y Almería⁹; además, se publicaron los concursos de anteproyectos para las Universidades Laborales de Coruña¹⁰ y Madrid¹¹ (esta última no llegó a construirse). En la revista *Informes de la Construcción*¹², aparece una sola reseña, en este caso a la Universidad Laboral de Huesca.

En el resto de revistas de ámbito nacional de temática exclusivamente arquitectónica (*Nueva Forma*, *Cuadernos de Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura*, *Cortijos y rascacielos*,...) no aparece, en todo el período de tiempo que abarca desde la construcción de la Universidad Laboral de Zamora (1947-1954) hasta la de Vigo, inaugurada en octubre de 1976, ya en democracia, referencia a ninguna de ellas. Este hecho es llamativo también por otra razón: en las páginas de estas mismas revistas, y dentro de la misma tipología educativa, se glosan diferentes edificios escolares, institutos y universidades, tanto españolas como extranjeras, desde Estados Unidos hasta Holanda.

En la revista *Informes de la Construcción* aparecen, a modo de ejemplo, publicados el Colegio Virgen de Mirasierra (de F. Aguirre, número 258), la Universidad de Comercio de Nagoya (de Takenaka Komuten, número 256), la Escuela para Hidroeléctrica Española (de M. de Orid y G. Lapuente, número 246), la Escuela de Náutica en Bilbao (de Laorga y López Zanón, número 217) o la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos de Madrid (de Laorga y López Zanón, número 210).

En la revista *Cuadernos de Arquitectura*, posteriormente *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* y *Quaderns d'architecture*, publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, no aparece una sola referencia, explícita o implícita, al fenómeno de las Universidades Laborales.

Lo mismo sucede con la revista *Nueva Forma* que, si bien tuvo una vida corta (se publicó entre los años 1965 y 1975), vivió los años de esplendor de las Universidades Laborales, en los que se inauguraron trece de ellas, a

1. López Zanón fue, junto al arquitecto Luis Laorga, autor de las Universidades Laborales de La Coruña, Huesca y Cáceres, además de ganar el concurso para la Universidad Laboral de Madrid, que finalmente no se llegaría a construir.

2. *Enciclopedia de la nueva educación*, 1966, dirigida por J. L. Suárez Rodríguez.

3. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 138, 1953, pp. 1-10.

4. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 161, 1955, pp. 1-11.

5. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168, 1955, pp. 35-48 y *RNA* n. 171, 1956, p. 10.

6. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 180, 1956, pp. 40-42.

7. *Arquitectura* n. 123, 1969, pp. 29-32.

8. *Arquitectura* n. 142, 1970, pp. 17-24.

9. *Arquitectura* n. 198, 1976, pp. 79-82.

10. *Arquitectura* n. 31, 1961. El proyecto fue ganado por los arquitectos Luis Laorga y José López Zanón. El segundo premio fue para el arquitecto Luis Vázquez de Castro, y los accésit para el equipo de arquitectos formado por Joaquín Fiter Bilbao y Luis Mares Feliz; el equipo formado por P. Pintado y Biba, J. Bravo Giral, R. Lozano Prieto y J. Navarro Gutiérrez; y un último accésit para el arquitecto Federico del Cerro.

11. *Revista Arquitectura*, n. 42, año 1962. El primer premio fue otorgado a los arquitectos Luis Laorga y José López Zanón, el segundo recayó en Luis Vázquez de Castro y el tercero en el equipo formado por José R. Aspiazu y Felipe Lafita.

12. *Revista Informes de la Construcción* n. 227, de enero-febrero de 1971.



Fig. 1. Maqueta de proyecto UL de Córdoba, publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura* n. 138.



Fig. 2. Patio UL de Zamora, publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura* n. 161.

saber, Alcalá de Henares, Zaragoza, Cáceres, Huesca, Eibar, Cheste, Toledo, La Laguna (Tenerife), Las Palmas, Málaga, Almería, Ourense y Albacete. Tampoco entre sus páginas podemos encontrar citas sobre Universidades Laborales.

No ha de obviarse el hecho de que, debido al importante impulso que se dio a las Universidades Laborales por parte del Estado, bien por su afán educativo o bien por su deseo propagandístico y adoctrinador, en el desarrollo del fenómeno de las Universidades Laborales no se reparó en gastos.

Las Universidades Laborales suponían un verdadero reto para los arquitectos, tanto por su enorme volumen edificado como por los reducidos plazos con que se trabajaba; además, la voluntad propagandística y, en cierto modo, adoctrinadora del régimen permitió que muchas de ellas dispusieran de elementos considerados de lujo, como piscinas cubiertas, campos deportivos de hierba natural o modernos sistemas de calefacción; además, debido fundamentalmente al imponente tamaño de la empresa acometida, se pudieron empezar a dar algunos pasos en el camino de la prefabricación, la industrialización de los procesos y la irrupción de materiales nuevos. El hecho de que estos centros se construyesen sin reparar en gastos hacía de ellos verdaderos referentes para un colectivo, los arquitectos, que habitualmente tenían que luchar contra la desinformación y la carencia de medios y soluciones constructivas para acometer obras que, acaso por su singularidad, precisaban de constantes innovaciones y redefiniciones conceptuales; por ello, es sorprendente que, ante una posibilidad tan cercana para dar a conocer las nuevas posibilidades tecnológicas que llegaban con cuentagotas a España, las propias revistas técnicas mirasen hacia otro lado en un tema tan sugerente como el de las Universidades Laborales.

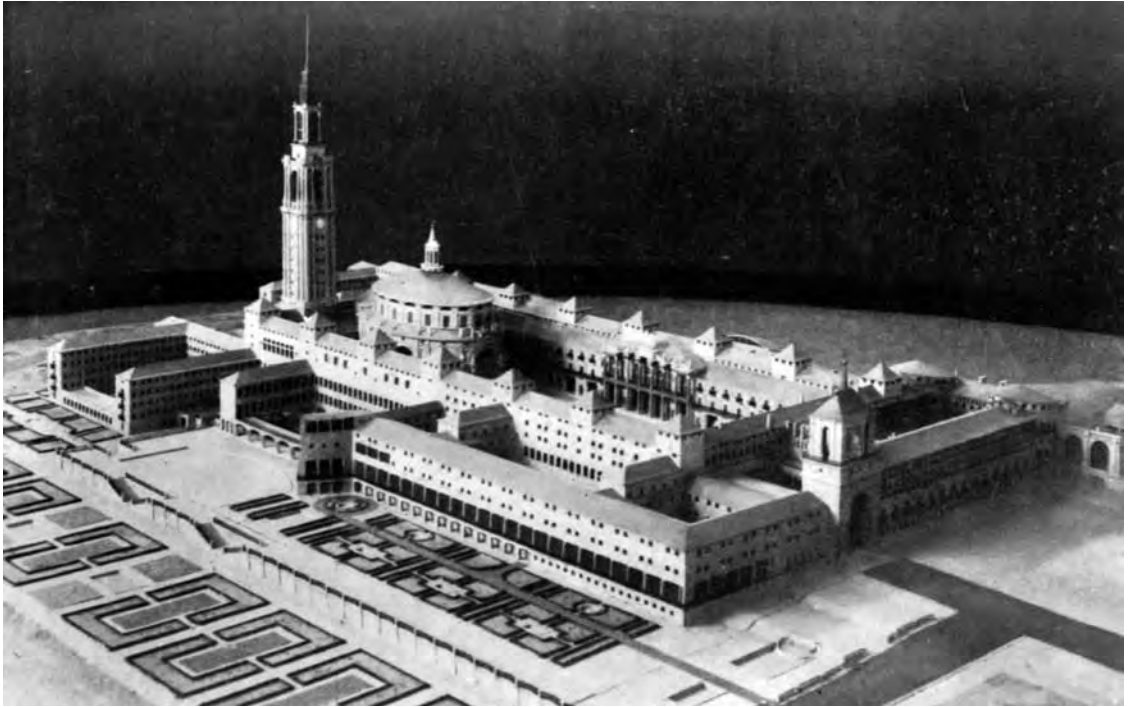


Fig. 3. Maqueta UL de Gijón, publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168.

Es cierto, sin embargo, que la importancia de la creación de las Universidades Laborales sólo puede verse en toda su magnitud desde la prudencial distancia del tiempo transcurrido, haciendo un balance y un recorrido geográfico y humano a través de todo su proceso. De hecho, esta importancia se puede documentar, además de por su importancia cuantitativa, por el hecho de que la mayoría de todas ellas aparecen en los registros del DoCoMoMo Ibérico.

Las escasas publicaciones en revistas de arquitectura de estos enormes complejos generaron, sin embargo, en ocasiones encendidos debates de ida y vuelta en sus páginas acerca de estilos, conceptos o tecnología. Tal es el caso del artículo de “Sesión Crítica de Arquitectura” que, a propósito de la Universidad Laboral de Gijón, se publicó en el número 168 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, en diciembre de 1955; en él, el arquitecto Juan Corominas afirmaba:

“Dada la personalidad de Moya, nada hay que decir que no sea para destacar, una vez más, su acusada y recia personalidad, que está fuera de crítica malsana; pero venimos a criticar concretamente esta Universidad Laboral y voy a hacerlo a mi manera.

Creo que a Luis se le ha parado el reloj, o, por decir otra frase, “ha perdido el autobús”. Estos edificios tan magníficos, tan estupendos, con ganas de llamar la atención por lo gigante y por la riqueza de materiales, dan un aspecto de cuartel o convento (el soldado y el fraile de la mano, como en nuestro Siglo de oro). No creo que tenga carácter para el fin que se persigue.

Además es pesadote, y choca con la dulzura y suavidad de la campiña asturiana. Hay una parte más moderna, cuyos diseños me parecen debidos a Mateos y Marijuana; con sinceridad, se nota la diferencia. A mí, por lo menos, me gusta más.

(...) Siento decir que, por mi parte, yo hubiera deseado que esta Universidad Laboral hubiera respondido a la arquitectura de hoy.

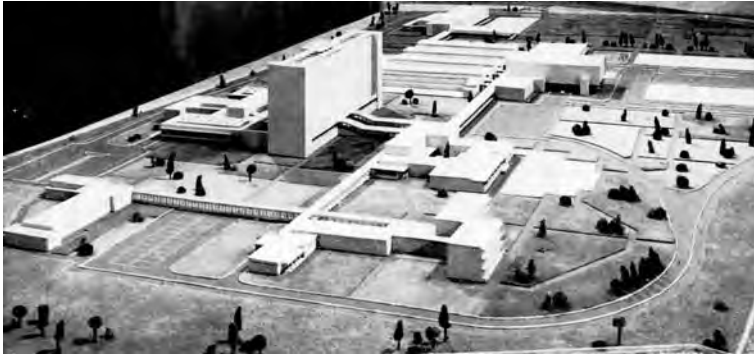


Fig. 4. Maqueta UL de Zaragoza, publicada en la revista *Arquitectura* n. 123.

Fig. 5. Paraninfo UL de Ceste, publicada en la revista *Arquitectura* n. 142.



(...) Arquitectura también seca, árida, sin vegetación, sin alegría, cárcel de piedra para los usuarios y para los educandos sobre todo, porque le falta también esa intimidad, esa escala adecuada, tan propicia al estudio. En esos enormes edificios falta también el respeto a la libertad del individuo, que se ve absorbido por el hombre masa, y a los propios y verdaderos derechos del hombre, al que se le quiere imponer la negación de lo amable, modesto y humano.

(...) ¿Es que tiene sentido acudir a las clases de enseñanza en una cuadriga romana? Pues tampoco lo tiene parangonarse del efecto de las Termas de Caracalla. Tampoco tiene que ver el módulo aula y su función con el atrio de Vitrubio, ni con las genialidades de Palladio, ni con los capiteles corintios, ni con las fuertes dosis de barroquismo que aquí vemos; en todo ello hay mucho de confusión y barullo arquitectónico, falta serenidad y equilibrio. (...) No obstante esto, felicito a sus autores por el gran esfuerzo realizado y por entender que obraron consecuentes con su formación y principios”.

De modo similar opinaban los arquitectos José Avelino Díaz, Mariano García Morales, Julio Galán, Luis Gutiérrez Soto y Jenaro Cristos. A todos ellos, el propio Luis Moya respondía de este modo:

“Os hemos presentado un edificio que, como es norma en estas sesiones, habéis criticado. Os agradezco mucho todas estas ideas. Creo, sin embargo, que estáis alucinados con estas modas, que tan pronto pasan en nuestro tiempo, y más en nuestro país, donde dependen de la publicidad en las revistas extranjeras que recibimos más que de necesidades internas, ya sean materiales o espirituales. Los problemas que aquí se han planteado han sido realmente difíciles y complejos. Se ha tratado de resolverlos con nuestros medios reales, tanto técnicos como económicos, o sea utilizando principalmente los materiales locales o los de comarcas próximas y la habilidad de nuestros obreros en los oficios que mejor practican. (...) Así que aquí parece muy justo que se haya querido un edificio concebido en la más noble arquitectura que se pudo hacer, la que corresponde al hombre-héroe del humanismo clásico y cristiano, en vez de la arquitectura del hombre-masa de nuestro mecanicismo porque, como escribió el periodista de Gijón P. Ignacio Taibo, “edificios bajos de techo, tristes y baratos ya tienen los obreros bastantes”.

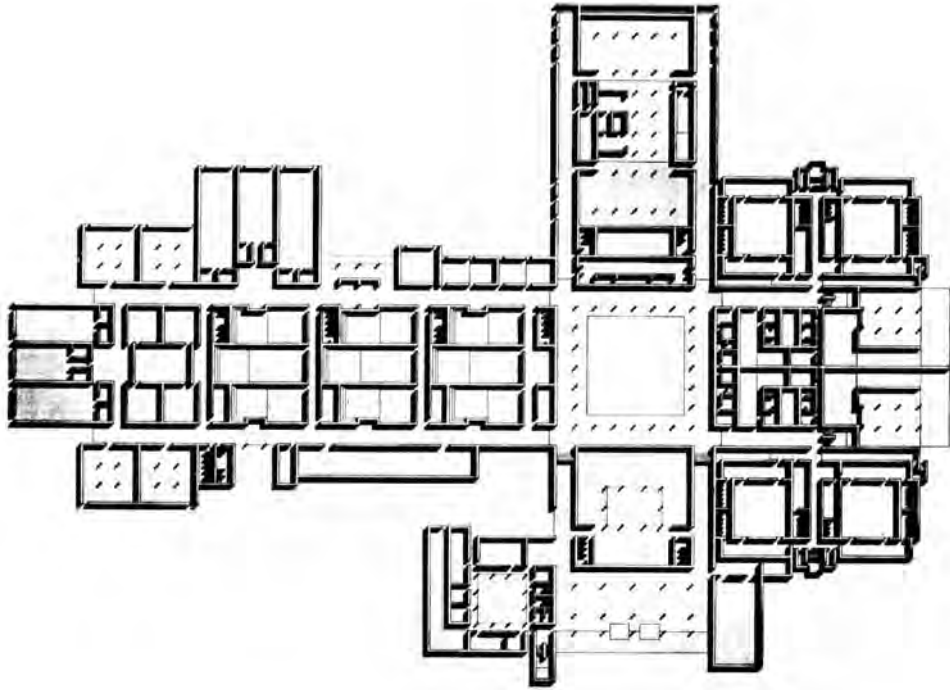


Fig. 6. Planta UL de Almería, publicada en la revista *Arquitectura* n. 198.

Este debate, tanto desde el punto de vista técnico como desde el más puramente formal o estilístico, habría sido sin duda productivo, incluso necesario para el proceso de transformación de la arquitectura en España, desde un pasado tradicionalista, hacia un prometedor futuro de inexplorada modernidad. La completa y exhaustiva publicación de las Universidades Laborales en revistas de arquitectura españolas habría supuesto, sin ninguna duda, una mirada cronológica al modo heredado de hacer arquitectura en España y a las diferentes respuestas que los arquitectos estaban dando a programas complejos y dificultades tecnológicas resueltas con creatividad; se habría generado un debate, en cualquier caso, enriquecedor para unos arquitectos que trataban de mirar al futuro de la arquitectura española con una decidida voluntad de modernidad, pero con una escasez de medios y tecnología que hacía de la profesión algo más artesanal que artístico, en muchas ocasiones mirando a las formas de construir del extranjero que nada tenían que ver con lo vernacular y que, por tanto, suponían una dificultad añadida para una mano de obra aún sin especializar.

Esto nos lleva a plantearnos la pregunta que, acaso, no sea posible responder: ¿Por qué fueron silenciadas las Universidades Laborales, grandes obras de grandes arquitectos, por sus propios compañeros, los editores de revistas de arquitectura? ¿Cuáles eran los verdaderos focos de interés de la arquitectura española del momento?

El punto de vista político nos llevaría a pensar en unos editores de izquierdas, vinculados a la oposición al régimen, a los que cualquier mención a las arquitecturas promovidas por la dictadura les podía parecer una traición a sus principios políticos. Por otra parte, el constante debate entre Barcelona y



Fig. 7. Pirámide UL de Huesca, publicada en la revista *Informes de la Construcción* n. 227.

Madrid, verdaderos focos de la arquitectura moderna en España durante los años cincuenta y sesenta, se habría visto avivado por el hecho de que la mayor parte de los arquitectos que firmaron los proyectos para las Universidades Laborales estaban radicados en Madrid, y colegiados en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (Moreno Barberá, Laorga y López Zanón, Cano Lasso, Moya,...). Esto explicaría por qué desde la revista *Cuadernos de Arquitectura*, editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, no se diera ningún tipo de resonancia a estas arquitecturas, hechas *desde Madrid*.

Como conclusión cabe señalar tres aspectos fundamentales, a modo de entender del autor que, como se indica en el título de la comunicación, tienen que ver con las inexistentes Universidades Laborales y su difusión en las revistas de arquitectura españolas.

Las Universidades Laborales constituyen un conjunto de buenos ejemplos de la primera arquitectura moderna española que, como las grandes obras que son, merecerían haber figurado entre las páginas de las revistas de arquitectura que, entre los años 1952 y 1976, se publicaron en España. Las circunstancias que motivaron su no aparición son confusas, y a los efectos de la presente comunicación suponen simples intuiciones. Las grandes obras de arquitectura que se edificaron en el tercer cuarto del siglo veinte en España no fueron muy numerosas, y el enorme calado social y cultural del fenómeno de las Universidades Laborales bien podría haber tenido su reflejo también en el papel impreso de las revistas.

La calidad de estos edificios está fuera de toda duda, así como el extraordinario quehacer de los arquitectos que redactaron los proyectos y dirigieron, con todas las dificultades de la época, aquellas obras; cabe añadir que, si bien posteriormente han sido profusamente publicadas, siendo objeto de monografías e incluso de tesis doctorales, la historia de la arquitectura en España tiene todavía una deuda con ellas, que a buen seguro tratará de saldar en los próximos años.

Con la no publicación de estas arquitecturas, el desarrollo de la arquitectura moderna en España perdió una importante posibilidad de avance, dado que la publicación de las Universidades Laborales habría supuesto sin duda un acicate para el colectivo de la profesión, así como un sustrato de enriquecedor debate que habría tenido, a buen seguro, importantes frutos para las nuevas generaciones de arquitectos jóvenes ávidos de modernidad.

Finalmente, las preguntas, ¿qué hemos aprendido de todo esto? ¿Tenemos los arquitectos los mecanismos necesarios para que no se silencien determinadas obras, que puedan dar lugar a un debate serio sobre arquitectura? En la actualidad, dentro de la sociedad de la información, se publica todo, no hay fronteras ni barreras; pero de igual manera que en su día se silenciaron algunas arquitecturas, como las Universidades Laborales, cabría preguntarse por qué se publican determinadas obras, carentes absolutamente de interés desde el punto de vista arquitectónico, obedeciendo sin duda a intereses mucho más complejos que los de entonces.

¿Leer revistas? Sin duda. Pero con criterio.

ARQUITECTURA Y CUADERNOS DE ARQUITECTURA DE 1960 A 1970: EL CARÁCTER DE LAS REVISTAS A PARTIR DEL ANÁLISIS BIBLIOMÉTRICO

Amparo Bernal López-Sanvicente

Arquitectura y *Cuadernos de Arquitectura*, en los años sesenta son un reflejo de la realidad profesional de esta etapa de nuestra historia. El volumen de sus publicaciones frente a otras análogas dentro del ámbito nacional, las convierte en la base documental más importante para la revisión del panorama arquitectónico de esa década. Su difusión estaba garantizada en ambos casos por tratarse de publicaciones de los colegios de arquitectos de Madrid y de Cataluña y Baleares respectivamente. Esta cualidad las sitúa en un mismo plano de comparación y les confiere un inevitable carácter ecléctico, diferenciándolas así, de otras revistas contemporáneas. Sus diferencias editoriales, están condicionadas en gran parte por la idiosincrasia del colectivo al que pertenece cada una de ellas, y por el contexto histórico, político y cultural al cual pertenecen.

El trabajo de investigación realizado sobre *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* de 1960 a 1970, debía apoyarse en criterios objetivos, huyendo de las opiniones, generalizaciones y de los lugares comunes de la historiografía tradicional. Para ello se toma como referencia la metodología del análisis bibliométrico realizado en la tesis doctoral del profesor Carlos de San Antonio sobre la revista *Arquitectura* en el periodo de 1918 a 1936¹.

El análisis bibliométrico se fundamenta en la medición de las revistas en base a unos parámetros fijados previamente, y nos proporciona los datos objetivos necesarios para fundamentar posteriores valoraciones críticas y verificar objetivamente su carácter y línea editorial. Forma parte de un profundo estudio realizado sobre estas revistas, que comienza necesariamente con la documentación del contexto de la dualidad histórica que las dos ciudades; Madrid y Barcelona representan como los dos únicos polos culturales y arquitectónicos del panorama nacional. Esta dualidad se ha ido configurando en una dialéctica que presenta diferentes caras; desde la situación geográfica en el centro y la periferia, a la tensión política entre el nacionalismo español y el nacionalismo catalán. Las revistas son una expresión más de esta dialéctica entre dos colectivos de arquitectos.

La bibliometría nos obliga a acotar un periodo y para ello es necesario el estudio histórico de las publicaciones, buscando la coincidencia de un inicio y un final de etapa en ambas revistas. En 1959 *Arquitectura* recupera su nombre, y durante ese año redefine su línea editorial, tomando distancia con la *Revista Nacional de Arquitectura*, pero sin perder la calidad reconocida de esta publicación. Un proceso similar se desarrolla en paralelo en *Cuadernos*

1. SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *Revista Arquitectura: 1918-1936*. Ed. Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, Madrid, 2001. La ficha de artículos y el análisis bibliométrico pueden consultarse en el original de la tesis depositado en la biblioteca del Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

Fig.1. Datos globales de las revistas.



de *Arquitectura*, cuando al nombrar a Asís Viladevall director de la revista en 1959, tras unos ejemplares de transición, comienza una nueva etapa en 1960. Se inicia la década con una línea editorial renovada en ambos casos. Durante este periodo, las publicaciones seguirán su recorrido evolucionando independientemente, pero en ambos casos, coincide un forzado final de etapa en 1970. En *Arquitectura*, Fullaondo, abandonará la revista tras un marcado liderazgo y la revista catalana, llega al final de la década forzando las publicaciones para iniciar una nueva etapa ampliando su contenido y denominación; a partir de 1971 se publicará como *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*.

Acotado el periodo de estudio, la metodología requiere que paralelamente a la lectura se realice el “vaciado de datos” de todos los artículos, utilizando como instrumento auxiliar en la lectura una “ficha de artículos”. En el vaciado, se van anotando los datos de cada artículo en su correspondiente ficha: los datos de identificación, los relativos al autor o autores, a la extensión, al contenido temático y a las ilustraciones. Para poder comparar posteriormente los análisis bibliométricos de *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*, era necesario establecer como parámetro de comparación principal, la clasificación temática de los artículos. Se definen los temas partiendo de los veintisiete temas que Carlos de San Antonio establece en su libro. La necesidad de buscar puntos de encuentro, nos lleva a simplificar esta relación buscando una clasificación más genérica de tan solo trece: arquitectura española, arquitectura internacional, teoría y crítica de arquitectura, historia de la arquitectura, temas profesionales, enseñanza de la arquitectura, arte contemporáneo e historia del arte, interiorismo y diseño industrial, urbanismo y vivienda, concursos y exposiciones, otros temas, la revista como revista y bibliografía.

Con los datos extraídos del vaciado de las revistas (Fig. 1), se realiza una exhaustiva medición que se estructura según cuatro parámetros: la extensión de las revistas, la producción por autores, la distribución temática y las ilus-

traciones. El análisis bibliométrico se realiza por separado para cada revista y posteriormente, en la bibliometría comparada, se contrastan los datos obtenidos. La comparación numérica nos permite verificar objetivamente el carácter de las publicaciones, su complementariedad temática y ponderar sus principales aportaciones a la reconstrucción del panorama de la arquitectura española de los años sesenta.

Los datos maquetados en tablas que surgen de la bibliometría nos dan el conocimiento objetivo del carácter de las revistas. El conocimiento intuitivo adquirido tras la experiencia de la lectura recoge una diversidad de matices que no tienen expresión numérica, y que no reconocen la abstracción de los parámetros utilizados para su expresión. Por ello, los datos numéricos se complementan con el lenguaje de las imágenes, el único que nos puede transmitir la densidad de la experiencia de la lectura de una década completa de las revistas *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*.

La primera valoración del carácter de las revistas la determina la extensión de sus publicaciones. Durante los once años que abarca la investigación, *Arquitectura* se publica con periodicidad mensual, y *Cuadernos de Arquitectura* mantiene una periodicidad trimestral, salvo en 1968, que se suspende la publicación. La diferencia de magnitud entre ambas publicaciones condiciona que no siempre sea posible la comparación directa de los datos obtenidos en el análisis bibliométrico en términos absolutos. Por su diferente periodicidad, la extensión de *Arquitectura* es más del triple que la de *Cuadernos de Arquitectura*, y así se verifica en la comparación del número de ejemplares y páginas publicados, sin embargo, el número de artículos publicados en este periodo reduce esta diferencia a tan sólo la mitad. Esta es la primera manifestación de la cualidad de las publicaciones; *Cuadernos de Arquitectura* es una revista de carácter más periodístico, en comparación al carácter más documental y de opinión de *Arquitectura*. Los artículos de la revista catalana son más cortos y numerosos². Desarrolla una línea editorial de información de obras construidas y difusión de noticias relacionadas con los temas profesionales y la actividad cultural de Cataluña. *Arquitectura* también contemplaba estos objetivos en su línea editorial, pero además, fomenta el debate y la crítica arquitectónica publicando artículos de opinión de los arquitectos contemporáneos con mayor talento crítico y capaces de interpretar la situación de la arquitectura española en el momento que se produce, sin estar por ello su visión afectada por la subjetividad que las posteriores revisiones históricas otorgan a los hechos. Como ejemplo del diferente tratamiento que en las revistas se daba a la actualidad arquitectónica, está la reseña al artículo del "Panorama de la arquitectura en 1960" publicado por la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*. *Arquitectura* publica un reportaje reuniendo comentarios de Moya, Cano Lasso, Corrales, Casariego, Carvajal, Vázquez de Castro, y Miguel de Oriol³. *Cuadernos de Arquitectura* dedica una página a reproducir una selección de fotografías, con una breve introducción sin firmar⁴.

La expresión del carácter de las revistas a través de sus principales autores, ofrece diferentes lecturas: *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* publican principalmente artículos originales⁵ y mayoritariamente españoles en ambos casos⁶, el carácter periodístico se aprecia aquí en el número de artículos que se publican sin autor, que será muy superior en la revista catalana⁷.

2. La extensión media de los artículos en *Cuadernos de Arquitectura* es de 2,23 páginas, y en *Arquitectura* es 4,34 páginas.

3. A.A.VV. "Panorama de la arquitectura en el 1960". *Arquitectura*, 1961, n. 30, pp. 2-26.

4. "Panorama. *Arquitectura* desconcertante". *Cuadernos de Arquitectura*, 1961, n. 43, p. 34.

5. Los artículos originales son el 94,41% en *Arquitectura* y el 95,26% en *Cuadernos de Arquitectura*.

6. Los autores españoles en *Arquitectura* son el 81,05%, en *Cuadernos de Arquitectura*, el 85,59%.

7. Los artículos sin firmar en *Cuadernos de Arquitectura* son el 15%, coincidiendo con las secciones del "noticiero", "de revistas" y "bibliografía". En *Arquitectura*, este porcentaje es el 1,5%.

Arquitectura, en su renovada línea editorial a partir de 1960, busca evitar el aislacionismo del que se acusa a los arquitectos, incorporando a la revista las colaboraciones de otros profesionales⁸. A partir de ese momento, se inician las secciones dedicadas a la formación humanística integral del arquitecto; la crítica de arte contemporáneo, la economía, la filosofía y el entretenimiento, complementan el cuerpo temático principal. Las colaboraciones en estas secciones son muy estables, de manera sus autores serán los que más artículos publican en la revista en esta década⁹. No ocurre lo mismo en *Cuadernos de Arquitectura*, revista en la que hay una menor dispersión en cuanto a los autores y contenidos, que en su mayoría son arquitectos, que escriben sobre temas relacionados con la disciplina. Un reflejo más del carácter periodístico de una línea editorial, que ejerce de vehículo de difusión de la realidad profesional entre su colectivo¹⁰.

En *Arquitectura*, la línea editorial viene trazada por Carlos de Miguel, que iniciaba su tarea como director en 1948 y se mantendrá en el cargo hasta 1973, apoyando así la continuidad de la publicación desde la *Revista Nacional de Arquitectura*. Al inicio de la década de los sesenta se incorpora Francisco de Inza como secretario de redacción. A partir de ese momento, juntos formarán el núcleo permanente que define el cuerpo principal de la publicación¹¹. De la dedicación constante y la buena relación entre ellos y el discreto protagonismo que ambos ejercen en la revista, además de conocerse a través del análisis bibliométrico, quedó reflejado en una de las portadas de la revista. En 1966, en un ejemplar dedicado a la arquitectura industrial, se publica la fábrica de chorizos en Segovia, realizada por Curro Inza. Carlos de Miguel decidió dedicarle la portada a este edificio, que consideraba el mejor de todos los seleccionados para la publicación. Para que no le acusaran de publicar sólo las obras de sus amigos, le pidió al grafista “que lo enmascarara un poco con un gran letrero”. El resultado final expresa elocuentemente el velado papel que ejerció este autor en la redacción de *Arquitectura* (Fig. 2).

A Carlos de Miguel y a Curro Inza correspondía el fichaje de los colaboradores para el equipo de redacción. Y así, se irán sucediendo durante toda la década las etapas de liderazgos de sus autores más prolíficos: Moya, Fernández Alba y Fullaondo. Luis Moya, lidera la primera etapa editorial de la revista, haciéndose cargo de los principales artículos de crítica, hasta que en octubre de 1963 abandona la revista, tras haber sido nombrado director de la Escuela de *Arquitectura* de Madrid. Posteriormente tan sólo aparecerán artículos suyos esporádicamente¹². Le sucederá Fernández Alba, el arquitecto que más artículos escribe en esta década de *Arquitectura*¹³. En los tres últimos años, Fullaondo dará un importante impulso crítico a la revista¹⁴. De la mano de mano de Fernández Alba, empezará a colaborar con la revista aún siendo alumno Mariano Bayón Álvarez, autor de la sección “30 días de arquitectura”, que en conjunto, es una de las mejores aportaciones¹⁵. En esta destacada relación de autores también figuran arquitectos catalanes, que no sólo publicarán sus obras en *Arquitectura*, sino que escogerán esta revista para la difusión de sus ensayos; Bohigas, Correa, Coderch y Moragas entre otros.

Oriol Bohigas es el autor que más artículos publica en *Cuadernos de Arquitectura*¹⁶. Durante la etapa de Asís Viladevall en la dirección, se mantienen las colaboraciones de Ramón Giralta Casadesús, Joan Margarit Serradell y Juan Eduardo Cirlot, que a partir de 1965, no volverán a escribir en la

8. SÁENZ DE OÍZA, F., “Perspectivas de una revista española de arquitectura”, *Arquitectura*, 1959, n. 3, pp. 2-10.

9. El autor que más artículos publica es Alfonso López Quintás, filósofo, responsable de la sección “notas de filosofía” (100). El segundo autor es Juan Ramírez de Lucas, crítico de arte y autor de la sección “notas de arte” (91) y el cuarto puesto; José Manuel Bringas Trueba, economista de la sección de “notas de economía” (54). En esta relación se incluye al arquitecto Julián Peña, autor de la sección de curiosidades y entretenimiento “lo que vemos” (48 artículos).

10. Los autores arquitectos son el 73,83% en *Arquitectura* y el 90,39% en *Cuadernos de Arquitectura*.

11. Francisco de Inza escribe 45 artículos, 217 páginas distribuidos en toda la década; 2 son obras de arquitectura y 3 de interiorismo. Carlos de Miguel publica 31 artículos, 122 páginas, 4 son obras de arquitectura.

12. Luis Moya escribe 47 artículos, 237 páginas.

13. Antonio Fernández Alba escribe 59 artículos, 313 páginas. 13 artículos corresponden a la publicación de sus obras y 7 son proyectos de concursos.

14. Fullaondo escribe 17 artículos, 155 páginas, extensión superior a la producción de Carlos de Miguel.

15. Mariano Bayón Álvarez es el séptimo autor con mayor número de artículos (46 artículos, 263 páginas). Sus colaboraciones se concentran de 1964 a 1969. Carlos de Miguel se mostrará muy satisfecho por el resultado de esta colaboración, y Sáenz de Oiza, pedirá una situación más destacada para estos artículos en la revista, que aparecieran después de la publicidad. DE MIGUEL, C., *Arquitectura*, 1973, nn. 169-170, p. 85.

16. Oriol Bohigas es el decimotercero entre los autores que más publican en *Arquitectura*; 26 artículos, 118 páginas (10 obras) y es el autor que más publica en *Cuadernos de Arquitectura*; 34 artículos, 148 páginas (20 obras).

Fig. 2. *Arquitectura*, 1966, 95.

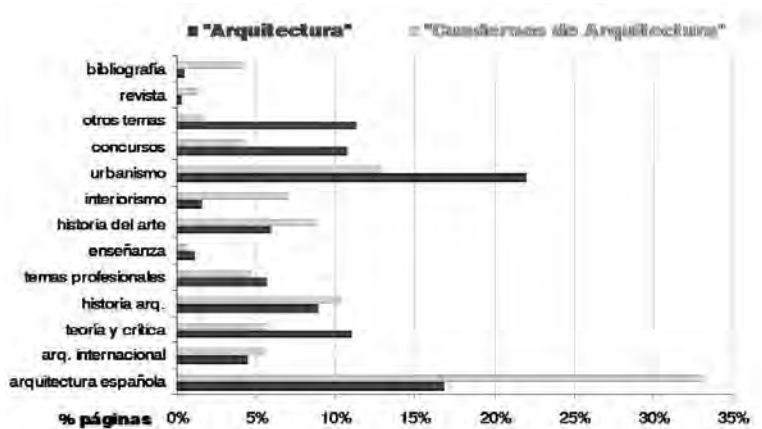
revista¹⁷. Trazando el paralelismo entre las dos publicaciones, estas colaboraciones correspondían a las secciones complementarias al cuerpo principal de información de arquitectura construida, que la línea editorial de esta revista tenía como objetivo. A lo largo de toda la década lo que se mantendrá son las publicaciones de obras de los equipos de arquitectos catalanes más destacados; Bohigas-Martorell y Mackay; Correa y Milá; Fargas y Tous; Giráldez-López Iñigo y Subías; Coderch y Valls. Entre las colaboraciones, destacamos los artículos del arquitecto y diseñador Rafael Marquina, centrados en el debate intelectual en torno al diseño industrial, que se mantendrán durante toda la década¹⁸. Ninguno de los colaboradores habituales de *Arquitectura* escribe en la revista catalana.

Arquitectura y *Cuadernos de Arquitectura* son diferentes en su línea editorial, en el ámbito de difusión, en la periodicidad de sus publicaciones, en la extensión y en los colaboradores. Como revistas de arquitectura, su punto de

17. Ramón Giralt Casadesús (15 artículos, 17 páginas), Joan Margarit Serradell (12 artículos, 14 páginas) y Juan Eduardo Cirlot, autor de los artículos de crítica de arte contemporáneo (29 artículos, 87 páginas). Estas colaboraciones desaparecen en 1965.

18. Rafael Marquina ocupa el séptimo lugar entre los autores que más artículos publican en *Cuadernos de Arquitectura* (12 artículos, 33 páginas).

Fig. 3. Tabla comparativa del porcentaje del número de páginas por temas en las dos revistas.



encuentro debería estar en el contenido, sin embargo, mediatizadas por el colectivo al cual representan, también aportan visiones y temáticas diferentes. No son realidades comparables, sino complementarias y el estudio conjunto de las dos revistas nos aporta una visión más amplia del panorama de la arquitectura española de los años sesenta.

La bibliometría comparada nos muestra la distribución temática del contenido de las revistas. El relato del panorama de esta etapa de nuestra arquitectura a través de las revistas, se sustenta en los temas con mayor peso específico en las publicaciones (Fig. 3).

Por el volumen de sus publicaciones, respecto al resto de publicaciones contemporáneas, *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* son la principal fuente de documentación de la arquitectura española de los años sesenta¹⁹. En ambas revistas los artículos tienen el mismo carácter informativo; con documentación gráfica, fotográfica, y descriptiva del programa y carecen de valoración crítica. *Arquitectura* con una línea editorial ecléctica y sin criterios excluyentes por el ámbito territorial, consigue por sí sola, sea una revista que nos permite conocer el panorama de la arquitectura española, con sus obras y arquitectos más importantes. *Cuadernos de Arquitectura*, limita sus publicaciones a las obras construidas dentro del ámbito de su Colegio. Sus publicaciones, complementan el panorama general definido por *Arquitectura*, pero el criterio excluyente del ámbito geográfico hace que se omitan obras y arquitectos muy importantes necesarios para la reconstrucción del panorama de la arquitectura española en esta etapa.

Además de esta complementariedad en la difusión de arquitectura española por el ámbito territorial, las revistas, como reflejo de la actividad profesional del colectivo al cual representan, nos aportan la complementariedad de sus contenidos temáticos: *Cuadernos de Arquitectura* será la principal fuente de documentación del interiorismo y el diseño industrial²⁰, y *Arquitectura* se convierte en el principal vehículo de difusión de la arquitectura de los premios y concursos convocados en esta década.

Las dos revistas participan de las preocupaciones sociales y políticas de la época que implican a los arquitectos a través del urbanismo; el problema de la vivienda, la inmigración, el turismo, el crecimiento caótico de las ciudades, etc.

19. La arquitectura española es el 16,80% de páginas en *Arquitectura* y el 33,08% en *Cuadernos de Arquitectura*.

20. *Arquitectura* dedica el 10,72% de sus páginas a la documentación de premios y concursos. En *Cuadernos de Arquitectura* este porcentaje es el 4,33%, se concentra en la segunda mitad de la década, y publica un único concurso de ámbito nacional de urbanismo, los premios FAD, y los Deltas de interiorismo.

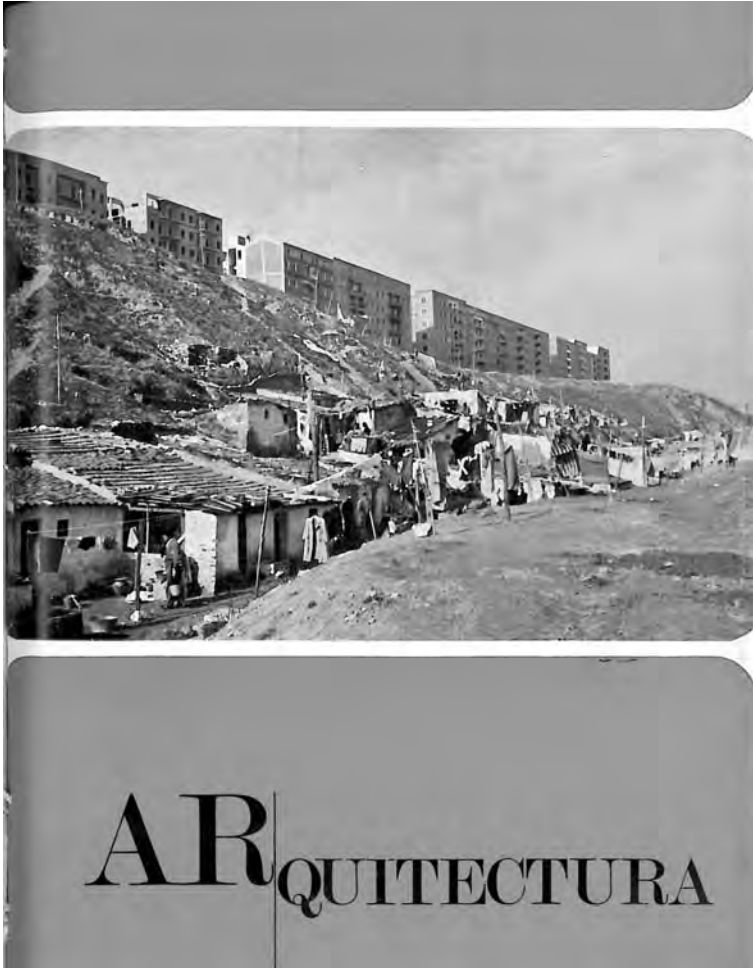


Fig. 4. *Arquitectura*, 1966, 75.

Fig. 5. *Cuadernos de Arquitectura*, 1966, 64.

Durante los primeros cinco años, el urbanismo se difundirá a través de *Arquitectura*, donde también buscarán su espacio para publicar los arquitectos catalanes publicarán sobre este tema. En 1965, *Cuadernos de Arquitectura*, amplía su línea editorial incorporando el urbanismo, que se convertirá a partir de ese momento en el principal tema de debate en la revista, y a través del cual se establecerá un diálogo con *Arquitectura*²¹ (Figs. 4 y 5).

La última parte del análisis bibliométrico nos permitirá valorar cuantitativamente el carácter gráfico de las revistas comparando la medición del número de ilustraciones que contienen. Las ilustraciones se detallan en dibujos, planos, fotografías, otras fotografías y maquetas, y podemos conocer su distribución por años, temas y autores²². En *Arquitectura*, las ilustraciones se reparten uniformemente entre fotografías, planos y otras fotos²³. En la revista catalana, lo que predominan son las fotografías de arquitectura²⁴. El número de dibujos publicados en *Arquitectura* es muy superior, y además, la mayor concentración de éstos se da en el tema de concursos, mientras que en *Cuadernos de Arquitectura*, los dibujos se publican mayoritariamente en el tema de historia del arte²⁵. La objetividad de estos datos, nos permiten afirmar, que

21. El urbanismo es el 21,96% de las páginas de *Arquitectura*, siendo por ello el tema con mayor extensión, y en *Cuadernos de Arquitectura*, ocupa el 12,83%, porcentaje que se concentra en tan sólo la mitad de la década.

22. Se clasifican como fotografías aquellas cuyo tema principal sea la arquitectura. Las fotografías de maquetas, se consideran como maquetas; las fotografías de esculturas, pintura, orfebrería, mobiliario, objetos de decoración, y retratos, entre otras, son otras fotografías.

23. Distribución de las ilustraciones en *Arquitectura*: fotografías 31,36%, dibujos 13,43%, planos 28,87%, otras fotografías 25,12% y maquetas 1,22%.

24. Distribución de las ilustraciones en *Cuadernos de Arquitectura*: fotografías 47,92%, dibujos 2,98%, planos 24,54%, otras fotografías 23,47% y maquetas 1,10%.

25. El número de dibujos en *Arquitectura* es 2.184 frente a 200 en *Cuadernos de Arquitectura*, una cantidad diez veces superior, incomparable a la diferencia de extensión de las revistas.

Fig. 6. *Cuadernos de Arquitectura*, 1965, 62.

Fig. 7. *Arquitectura*, 1970, 143.



la revista *Arquitectura* tiene un carácter más gráfico marcado por su contenido en dibujos de arquitectura y *Cuadernos de Arquitectura* tiene un carácter más fotográfico.

Esta diferencia de carácter entre ambas revistas también se refleja en la imagen gráfica de la publicación. La profesionalidad periodística de *Cuadernos de Arquitectura*, da como resultado una publicación de calidad muy homogénea en cada ejemplar. Una revista editada con profesionalidad periodística, pero que vista en conjunto, nos ofrece una imagen predecible en cuanto al diseño de sus portadas, e inalterable empleando la misma mancheta durante toda la década. *Arquitectura*, sin embargo, es una publicación más artesanal²⁶, que con el apremio de conseguir editar un ejemplar mensual, reúne entre sus páginas artículos con diferente maquetación de textos y diferentes calidades de papel. Pero esta labor de artesanía, consigue que cada ejemplar sea diferente e impredecible, y deja espacio a la experimentación con la tipografía de la mancheta, con la composición gráfica, el color y está abierta a las colaboraciones artísticas en sus portadas (Figs. 6 y 7).

26. INZA, F. de, "Contestación", *Arquitectura*, 1961, n. 32, p. 0.

LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA Y LOS POBLADOS DE COLONIZACIÓN ESPAÑOLES REFERENCIAS EXTRANJERAS IMPORTADAS, UN CANON PARA LA COLONIZACIÓN

Beatriz Caballero

En 1939 nace el Instituto Nacial de Colonización (I.N.C), órgano bajo el cual el gobierno de postguerra llevó a cabo la importante labor de reconstrucción del medio rural, para fomentar la reactivación de la actividad del sector agrario. El objetivo de esta institución era la construcción de poblados, asociada a una importante reforma agraria, con el fin de sostener la economía autárquica de postguerra mediante el autoabastecimiento. Sin embargo, el I.N.C. y su obra fueron más allá de los fines económicos, suponiendo una oportunidad de oro para la arquitectura, el arte y el urbanismo. Los casi trescientos pueblos edificados a lo largo del agro español, dan testimonio de la capacidad y brillantez de sus arquitectos, así como de su sensibilidad plástica y formal. Salvo algunas ilustres excepciones como Fernández del Amo –máximo exponente de la arquitectura de colonización, quien promovió la fundación el Museo Nacional de Arte Contemporáneo¹–, en la mayoría de los casos esta arquitectura se produjo más por una acertada actitud intuitiva y una destacada capacidad proyectual que por una verdadera reflexión de calado cultural. En ella, se produce un diálogo entre el medio rural y la arquitectura que la envuelve liberándose de vacuos formalismos, nos conduce a hablar de absoluta modernidad. “La armonía con las preexistencias naturales y el constante recurso a formalizaciones afines a arquetipos locales, no ocultan (...) la acentuada expresividad volumétrica, o la plasticidad de los claroscuros” (Fig. 1).

No obstante, la continuidad con la tradición popular al servicio de la modernidad no fue exclusiva del episodio de la colonización. Desde comienzos de los cincuenta, se produjo en España una vertiginosa aparición de una arquitectura que poco a poco fue recibiendo el reconocimiento de la crítica internacional. Figuras como Miguel Fisac, José Antonio Corrales, o Alejandro de la Sota –también Fernández del Amo– entre otros, son algunos de los arquitectos que pusieron nombre y voz a este periodo, dando lugar a uno de los momentos más brillantes de la arquitectura española del siglo XX. Sin embargo, muchas de las explicaciones que se han dado a este fenómeno –que marcó de manera definitiva el devenir de la arquitectura en nuestro país– son difícilmente sostenibles por la falta de rigor en sus argumentos o por basarse en premisas de interés social o político que poco tienen que ver con la arquitectura. Resulta evidente que esta arquitectura no pudo nacer de modo espontáneo sin que existiera un germen anterior, como tampoco pudo ser fruto de la casualidad. Es necesario por tanto asumir que:

“las bases de buena parte de lo que admiramos en las obras de los cincuenta se tuvieron que plantar por fuerza mucho antes, antes de la Guerra Civil. Si aquellos arquitectos fueron capaces de recuperar el paso tan rápidamente como lo hicieron, tuvo que ser porque



Fig. 1. Vegaviana, Cáceres, 1954. Fernández del Amo. La arquitectura de los poblados de colonización fue captada por el fotógrafo Kindel en imágenes cargadas de surrealismo y de gran potencia visual, que confrontan la cotidianeidad de la vida rural con el escenario arquitectónico que la presencia.

1. “Esta etapa de la trayectoria profesional y humana de Fernández del Amo acabaría revelándose decisiva y de la máxima importancia en el desarrollo del arte abstracto en la España de la época. Desde su cargo de director del entonces recién creado Museo de Arte Contemporáneo pudo influir de manera decisiva en la renovación del arte sacro”: CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo*, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 35.

2. PIZZA, Antonio, “Los lugares del habitar en los poblados de colonización” en *Actas del I Seminario del DOCOMOMO Ibérico La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades. 1925-1965*, Zaragoza, 13-15 noviembre 1997, DOCOMOMO Ibérico, Fundación Mies van der Rohe, 1997, pp. 139-140.

no lo habían perdido completamente: simplemente no eran conscientes de todo lo que sabían³.

Centrándonos en el caso de los poblados de colonización, no podemos afirmar que su origen se encuentre en el conocimiento de la arquitectura que se estaba realizando en otros países en la década de los cincuenta, sino que es necesario poner la mirada en las décadas anteriores a la creación del I.N.C para acercarnos a las claves que expliquen su arquitectura. Tras la Guerra Civil el número de revistas que se recibían en las escuelas quedó mermado y los viajes al exterior eran complicados debido a la situación económica y social, y al aislamiento internacional. Sin embargo, el camino recorrido hasta la creación de un canon en la arquitectura de los poblados de colonización, tuvo su origen más allá de nuestras fronteras y es allí donde debemos buscarlo.

Durante la década de los veinte y hasta el año 1936, el panorama en cambio fue bien distinto al descrito de posguerra. En los años previos a la guerra, la Escuela de Arquitectura de Madrid recibía hasta 73 publicaciones extranjeras, sobre todo alemanas⁴. No podemos ignorar el hecho de que la Guerra Civil conllevó grandes pérdidas en la biblioteca, sin embargo sabemos que aproximadamente dos tercios de la biblioteca⁵ pudieron ser salvados, y por lo tanto consultados por aquellos que, como Fernández del Amo, se formaron en la década de los cuarenta⁶. Esta generación de arquitectos, a pesar de no tener un excesivo conocimiento de lo que sucedía en el exterior, sí tuvo al alcance de su mano un elenco de referencias anterior a la Guerra Civil que presumiblemente manejaban y conocían. De este modo los alumnos de las décadas previas a los años cincuenta tenían acceso a revistas en las que se mostraba la obra de arquitectos como Dudok y Oud, o como recuerda Modesto López Otero, “encontraban apoyo en las ideas de Adolf Loos, apóstol de la desornamentación” o se mostraban “fanáticos por la escuela de Dessau”⁷. Por lo tanto, no es descabellado pensar que tanto los alumnos de la escuela de Madrid en la década de los cuarenta, como los jóvenes profesores a quienes se encomendó la tarea de formar a esta nueva generación, manejaron –quizá de modo más inconsciente que deliberado– un conjunto de referencias arquitectónicas más amplio del que hasta ahora hemos considerado. Si bien la mayoría de arquitectos que obtuvieron su título en torno a 1950 admiten una acusada desinformación sobre cuanto acontecía más allá de nuestras fronteras en ese momento, algunos testimonios hacen pensar que tenían cierto conocimiento de lo que había sucedido antes de la guerra. Así lo sugieren las palabras de Carvajal en una entrevista realizada en 1998:

“Nosotros aprendimos o intuimos la modernidad, con años de retraso respecto a Europa, en las escasas revistas y publicaciones que llegaban, ya que hubo que superar dos posguerras (...). A comienzo de los cincuenta no existía el exceso de información de hoy en día, los pocos alumnos que éramos consultábamos las revistas de arquitectura en la biblioteca de la escuela porque no era corriente tenerlas propias (...). Contábamos, en los fondos de la escuela, con publicaciones extranjeras adquiridas en la anteguerra y también con algunas contemporáneas como *Bauen und Wohnen* y *L'Architectur d'Ajoud'hui*. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial comenzaron a llegar revistas norteamericanas como *Forum* y *Record*; e italianas como *Casabella* y *Domus* (...)”⁸.

Del mismo modo, en una entrevista llevada a cabo el mismo año, el propio Fisac resume:

“En la España de principios de los años cincuenta se estaba realizando una Arquitectura y un Urbanismo muy mediocre; algunos arquitectos aspirábamos a realizar otro tipo de

3. POZO MUNICIO, José Manuel, “La presencia del expresionismo alemán en la génesis de la arquitectura española moderna” en actas preliminares del congreso *Modelos alemanes e italianos para España en los años de posguerra*, Pamplona, 25-26 marzo 2004, ETSAUN, 76) ediciones, Pamplona, 2004, p. 104.

4. “Las consecuencias económicas y sociales de la primera guerra mundial fueron favorables para el afianzamiento y clarificación de las nuevas doctrinas, iniciadas confusamente en los primeros años de siglo. La gran actividad de los nuevos arquitectos llegaba a la Escuela en creciente Bibliografía. En 1935 se trabajaba sobre setenta y cuatro revistas diferentes, y el jefe de la biblioteca, don Fernando Ariño, llegó a formar 50.000 fichas de temas diferentes”. LÓPEZ OTERO, Modesto, “Cincuenta años de enseñanza”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1951, n. 116, p. 12.

5. ALARCÓN REYERO, Candelaria, *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas. 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*, Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM), 2000, parte I, capítulo 3, p. 122.

6. “El conocimiento del valor que en la formación del arquitecto suponía nuestra biblioteca movió a quien lo poseía muy arraigado a trabajar denodadamente por la salvación de sus libros durante la guerra española, logrando conseguirlo en gran número. Entre lo recuperado se encontraban colecciones más o menos completas de las publicaciones que se han recordado y que podían ojearse por los alumnos”. LÓPEZ OTERO, M., op. cit., p. 14.

7. LÓPEZ OTERO, M., op. cit., p. 12.

8. ALARCÓN REYERO, C., op. cit., parte II, Anexo E, p. 20.

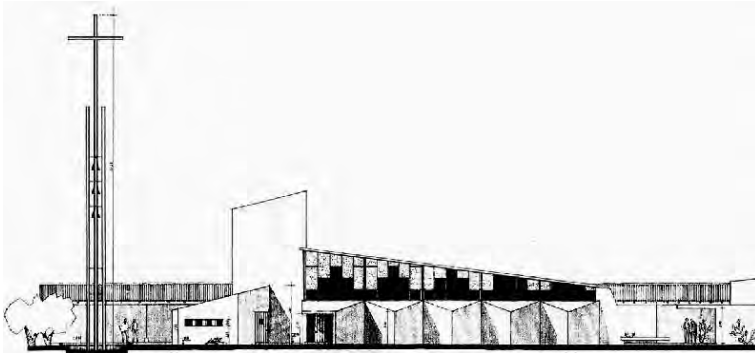


Fig. 2. Iglesia del poblado Villafranco del Gadiana, Badajoz, 1955. José Antonio Corrales.

arquitectura que no fuera “regiones devastadas”, que tomaba el modelo de la Arquitectura Popular pero no su esencia. En Barcelona trabajaban en esta línea Coderch (formado en Madrid con Zuazo) y Valls; en Madrid Asís Cabrero, Sota, Aburto, Fernández del Amo y yo mismo... (...) entre los de mi promoción no se manejaban apenas revistas, de las alemanas yo consultaba *Moderne Bauformen* (...) de las francesas *L'Architecture*, y *Domus* de las italianas, (...) y también *Architetti* que nos puso en contacto con la arquitectura romana de la exposición de 1942 (...)”⁹.

Asimismo hemos destacado las palabras de Carlos Flores, por la importancia de su libro *Arquitectura Española Contemporánea* publicado en 1961, que recogía las obras más relevantes de la década anterior:

“Por aquel entonces no era muy habitual entre mis compañeros de promoción el acercarse a consultar los fondos; yo me reunía allí con algunos (...) para hojear algunas revistas como *Progressive architecture*, *Architectural forum*, *Arts and architecture*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *Baumeister*, *Urbanistica*, en cuyo comité de redacción estaba G. Samona y el *Domus* de Gio Ponti. (...) En mis años de escuela también consulté frecuentemente los fondos de la biblioteca del Colegio de Arquitectos, solía ir después de comer (...) en sus salas, al lado de la cafetería, se celebraban habitualmente partidas de ajedrez”¹⁰.

Podemos concluir que si bien es cierto que el aislamiento internacional hacía difícil la importación de revistas, el fondo de la biblioteca de Madrid era conocido por algunos de los arquitectos protagonistas de los años cincuenta durante su época de estudiantes. No parece desacertado afirmar que efectivamente, un conjunto de referencias visuales estaban presentes en el ambiente formativo de dichos arquitectos, probablemente de forma inconsciente en aquellos que operaban de manera más intuitiva. Dicha acertada intuición era la que movía el lápiz de muchos de los arquitectos del I.N.C., y más que la lógica de un bien armado cuerpo teórico de ideas proyectuales, seguramente fuera este conjunto de imágenes lo que inspiró su creatividad en el camino hacia la arquitectura moderna. Sin embargo, “sería equivocado pensar que el rescate de la modernidad que aquellos arquitectos buscaban estaba dictado tan solo por un afán estético. Había, y en el caso de José Antonio Corrales de un modo muy especial y muy propio, un compromiso ético. Para él, la estética de la modernidad implicaba toda una ética. (...) la arquitectura moderna era la expresión de un modo de vida más justo”¹¹ (Fig. 2). No obstante, en el caso de la colonización fue Fernández del Amo, figura de gran profundidad cultural e interesado en cuestiones relacionadas tanto con la arquitectura, como con el arte y la escultura, quien condujo la vanguardia arquitectónica.

9. Ibid. parte II, Anexo E, pp. 13-14.

10. Ibid. parte II, Anexo E, pp. 25-26.

11. MONEO, Rafael, “José Antonio corrales, el arquitecto de la ética”, en *El País*, 30/07/2012.

Fig. 3. San Isidro de Albaterra, Alicante, 1953. Fernández del Amo. Fotografía aérea de 1961.



Fig. 4. La Vereda, Sevilla, 1964. Fernández del Amo. Vista aérea de 1966. *Revista nacional de Arquitectura*, 1948, n. 83.



Fig. 5. Vista aérea y trazado de Sabaudia, Italia. Actuaciones en el Agro pontino del gobierno de Mussolini. Página extraída del artículo del director del I.N.C., José Tamés Alarcón, "Proceso urbanístico de nuestra colonización interior" en *Revista nacional de Arquitectura*, 1948, n. 83.

El carácter radical e innovador de la propuesta de los poblados de colonización fue definitivo a la hora de establecer la forma de enfrentarse a este reto. Se trataba de un planteamiento totalmente nuevo en nuestro país, que jamás se había encontrado con la necesidad de crear poblados *ex Novo*, por lo que carecía de referencias propias. Dada la envergadura y novedad del su planteamiento, la lógica obliga a pensar que el primer paso fue fijar la mirada en las experiencias realizadas en el extranjero en materia de colonización interior, de arquitectura rural, de vivienda o de urbanismo. De este modo, las *siedlung* alemanas y holandesas de preguerra no debían ser tan desconocidas para este grupo de arquitectos como podría pensarse, y por lo tanto tampoco lo era la arquitectura de personajes clave como Oud, Dudok, Taut o Loos. Las *siedlung* ejercieron su influencia sobre todo en cuestiones de planeamiento de poblados, así como en la urbanización de núcleos y barriadas. Se aprecia especialmente en el caso de Jerez de la Frontera, de Fernando de la Cuadra e Irizar, quien además realizó varios pueblos de colonización¹². Refiriéndonos a los poblados de Fernández del Amo, es necesario hablar de San Isidro de Albaterra (Fig. 3) que por su trazado en forma de retícula con orientación norte-sur y viviendas que se orientan a este y oeste, recuerda inmediatamente a la *siedlung Dammerstock*, proyectada por Walter Gropius en 1928¹³. Lo mismo sucede en el poblado de la Jumilla, con la diferencia de que en este caso se ha girado el trazado orientándose las viviendas a sur. Por otra parte, en los casos de La Vereda (Fig. 4) y Miraalrío, por su ordenación sensiblemente elíptica, del Amo nos remite a la colonia Hufeisensiedlung –la herradura– diseñada por Bruno Taut en 1925.

Del mismo modo que con los casos alemán y holandés, tenemos constancia de que los primeros arquitectos dedicados a la colonización tuvieron conocimiento de las actuaciones del gobierno de Mussolini en Italia llevadas a cabo antes de la guerra civil, tales como la *bonifica italiana* o la reforma del *Agro Pontino* (Fig. 5). A este respecto, debemos referirnos al valioso testimonio que da la *Revista Nacional de Arquitectura* sobre lo acontecido en materia de arquitectura en nues-

12. ALADRO, José Manuel, "Siedlung periférica o la traducción de modelos alemanes en el sur de España: la barriada de la Plata en jerez de la Frontera", en actas preliminares del congreso *Modelos alemanes e italianos para España en los años de posguerra*, Pamplona, 25-26 marzo 2004, E.T.S.A.U.N. (T6) ediciones, Pamplona, 2004, pp. 137-145, citado en CENTELLAS SOLER, M., op. cit., p. 119.

13. CENTELLAS SOLER, M., op. cit., p. 131.

tro país y fuera del mismo. Si ponemos atención a lo publicado entre 1940 y 1950, al contrario de lo que se pudiera pensar *a priori*, las referencias al extranjero son numerosas, sobre todo las que se refieren a las intervenciones en Alemania e Italia¹⁴. Asimismo, la cuestión de la vivienda, por la propia actualidad del tema y la acusada problemática que se estaba experimentando, resulta un tema recurrente en las páginas de la *RNA* durante estos años. Numerosos casos y soluciones aportadas a este problema en otros países son publicados en su llamada *Sección Extranjera*¹⁵. Resulta especialmente interesante la decisión de publicar algunos de los primeros pueblos del I.N.C. en directa comparación con actuaciones extranjeras. Tal es el caso del pueblo de Láchar, presentado junto con la nueva *barriada primavalle* de Roma que a su vez guarda cierta relación formal con las *siedlung* alemanas¹⁶. Del mismo modo, la construcción de la finca Valdepusa se publica junto al caso de las habitaciones obreras en Portugal o los grupos de viviendas en Basilea de Hermann Baur o Hans Bernoulli¹⁷.

Una de las cuestiones más debatidas durante estos años fue el urbanismo, dando lugar a numerosas reflexiones sobre la organización y trazado de los poblados de colonización. En este sentido, la mirada a las experiencias en el extranjero fue clave, tal como afirma en 1948 en la *RNA* el arquitecto del I.N.C. Alejandro Herrero¹⁸, señalando como referencias para los poblados las actuaciones del *Agro Pontino*, del *latifundio siciliano*, de la *bonifica del tavoliere* y de las colonias de los *frentes de trabajo Alemán* (Fig. 6). Herrero plantea aquí un nuevo concepto ya ensayado fuera de nuestras fronteras: la *ruralística* o *urbanística rural*. Ligado al *ritorno a la terra* italiano¹⁹ y a la ideología anti urbana de la posguerra en Europa, este concepto enlaza con la idealización del mundo rural que subyace en el origen de la colonización. En relación a esta cultura que condena a la gran urbe debemos considerar, por el indudable paralelismo con la obra de Fernández del Amo, el pensamiento del arquitecto alemán Heinrich Tessenow (1876-1950) en cuyos textos está presente ese mismo rechazo a lo urbano, y la mirada a la arquitectura rural:

“Si en algunas arquitecturas cultas el peso de los estilos puede suponer su supeditación a cuestiones de forma (...), en la arquitectural rural la construcción es siempre fundamento esencial de la arquitectura, hasta el extremo de definir elementos permanentes por encima de épocas y estilos”²⁰.

Del mismo modo que Tessenow consideraba que en la gran ciudad estaba el origen de la guerra²¹, y solo en el pequeño núcleo estaba era posible la necesaria espiritualización, Fernández del Amo escribía:

“Todo parecía ir bien hasta la creación de la industria y la afluencia de las gentes del campo a las concentraciones urbanas. Su desarrollo ya no es biológico sino de aluvión. (...) si buscamos el remedio al mundo rural, encontraremos el remedio a la ciudad”²².

Los paralelismos ideológicos expuestos, hacen ver que no podemos ignorar la presencia de un grupo de arquitectos con amplia formación e intereses culturales que fueron quienes lideraron la vanguardia de los años cincuenta. Aunque la mayor parte de los arquitectos del I.N.C., se guiaban por una acertada intuición arquitectónica que dio lugar a interesantísimos proyectos, fueron figuras de la talla cultural de Fernández del Amo o Alejandro de la Sota, quienes marcaron en mayor medida el camino a seguir por el res-

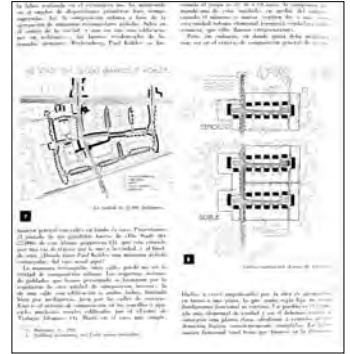


Fig. 6. Trazado de "Die Stadt der 22.000. P. Khöler" y "Núcleos rurales del Frente de Trabajos", ejemplos ofrecidos como referencia para la organización de poblados por Alejandro Herrero. Página extraída de su artículo "Independencia de circulaciones y trazado de poblados", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, n. 81.

14. Se publicaron artículos sobre acontecimientos como la exposición de Roma en 1942 ("Exposición de Roma de 1942", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 4), o sobre las actuaciones urbanísticas realizadas tanto en Berlín ("Reformas urbanas de carácter político en Berlín", *RNA*, 1941, n. 5) como en Roma ("Visión de la Roma futura", *RNA*, 1941, n. 8).

15. "Casas para la defensa nacional en EEUU", *RNA*, 1943, n.14. "Una exposición de vivienda en Stuttgart y otras ciudades de Wurtemberg", *RNA*, 1943, n.14.

16. Fueron publicados en el mismo número los artículos "Ordenación del pueblo de Láchar (Granada) por el Instituto Nacional de Colonización" y "La barriada satélite de Primavalle. Roma", en *RNA*, 1943, nn. 21-22.

17. Aparecieron en la misma publicación los artículos "Proyecto de colonización de la finca Valdepusa", "Construcción de habitaciones obreras en Portugal y la política social del nuevo Estado", "Casas para excombatientes en Finlandia", "Grupo de viviendas en Basilea, construidas en el año 1932" y "Grupo de viviendas en fila en Tullingerstrasse, en Basilea", en *RNA*, 1944, n. 28.

18. HERRERO, Alejandro, "Independencia de circulaciones y trazado de poblados", *RNA*, 1948, n. 81.

19. "Il dramma della guerra, la disgregazione politica e sociale che ne seguì, il notevole investimento, anche propagandistico, sul tema della politica agricola del regime,(...) si risolse spesso anche in un fin troppo facile strumento di comunicazione ideologica finalizzata alla definitiva subordinazione del settore agricolo agli interessi del grande capitale industriale (...). Scriveva a questo proposito nel 1931 l'Ortensi nell'introduzione al suo "manuale" di edilizia rurale: "Paese tipicamente rurale, l'Italia ha trovato nel Regime Fascista l'assertore potente della conservazione del suo carattere agricolo, fonte non soltanto di benessere, ma principio di alte idealità. Fissare i contadini alla terra, accrescerne, anzi, la fedeltà e l'attaccamento, stroncare il fenomeno dell'urbanesimo, fatalmente incoraggiato ne' tempi andati dalla trascuratezza dei problemi connessi alla vita della terra, prima di tutto quello della casa, è il monito mussoliniano, è la direttiva costante e tenace del Regime Fascista (...)se vogliamo che le giovani generazioni ritornino al lavoro fecondo dei campi, è necessario creare un ambiente rurale rispondente alle nuove esigenze della vita e dell'agricoltura, sempre in marcia verso un più grande e più luminoso avvenire" MURATORE, Giorgio, "Dalla bonifica" alla "Ricostruzione: Nuovi insediamenti in Italia, 1935-1955", en Actas preliminares del congreso: *Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiurbana*, Pamplona, 14-15 marzo 2002, T6) Ediciones, Pamplona, 2002, p. 38.

20. LINAZASORO, José Ignacio "La crítica del silencio: Giorgio Grassi y los arquitectos inoportunos", prólogo a GRASSI, Giorgio, *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Gustavo Gili, 1980, p. 17, citado en GARCÍA ROIG, José Manuel, *Heinrich Tessenow. Pensamiento utópico, germanidad y arquitectura*, Secretariado de publicaciones Universidad de Valladolid, 2002, p. 112.

21. "En el pensamiento de Tessenow, (en Handwerk und Kleinstadt", por ejemplo), la idea de "Grosstadt" aparece como origen de todos los males, ya que, desde la industrialización acelerada (...) la gran ciudad encierra dentro de sí todas las condiciones propicias que han conducido al desastre de la guerra. (...) Dentro de la cultura alemana (...) el concepto de "stadtfreundlichkeit" ("enemistad hacia la ciudad" conoce una larga tradición, cobrando matices nítidos y persistentes". GARCÍA ROIG, J.M., op. cit., pp. 58-59.

22. FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis, "La ciudad como problema", en *Palabra y obra. Escritos reunidos*, COAM, 1995, p. 71.

23. "Recuerdo con muy grande emoción las conferencias de Paul Bonatz, arquitecto alemán tan conocido de todos, conferencias que nos impresionaron tanto por lo que en ellas se dijo como por lo que en ellas se mostró". DE LA SOTA, Alejandro, "La arquitectura y el paisaje", *RNA*, 1952, n. 128, pp. 35-45.

24. "En todo estaba la suprema lección de lo esencial, de lo primario, de lo producido por inmediata generación de la existencia con el imperativo de una realidad instintiva gozada en la creación del espacio para uso propio. Con la prodigiosa intuición del arte alumbrado en el ejercicio de las manos, reclamado por la misma necesidad que lo crea". FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis, "Del hacer de unos pueblos de colonización", en *Arquitectura*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1974, n. 192, pp. 33-40.

25. BONATZ, Paul, "Tradición y modernismo", *RNA*, 1943, nn. 21-22, p. 23.

26. "Si el gusto refinado de la arquitectura funcionalista ha inspirado un nuevo modo de entender la casa de campo, con el uso de materiales modernismos, interviene también (...) para conseguir una nueva interpretación de los materiales tradicionales". (SARTORIS, Alberto, "La nueva arquitectura rural", *RNA*, 1949, n. 96, pp. 517.)

27. *Ibid.*, p. 516.

to de arquitectos dedicados a la arquitectura de la colonización. Por lo tanto, si por una parte la influencia de obras concretas citadas —tanto en las revistas heredadas de la preguerra, como en los ejemplos publicados en la *RNA*— fue decisiva para el nacimiento de esta arquitectura, por otra parte no podemos olvidar el papel que pudo ejercer la crítica en los arquitectos con mayores intereses teóricos. En ellos, palabras como las ofrecidas por el alemán Paul Bonatz en junio de 1943 en Madrid, pudieron calar de manera más profunda para ser años después, entendidas e interpretadas²³. De la conferencia de Bonatz, distanciándonos de todo lo puramente formal y haciendo un ejercicio de abstracción, se extraen palabras que no son otra cosa que el discurso empleado por Fernández del Amo²⁴ o Alejandro de la Sota en la década de los cincuenta y que permiten entender la reinterpretación de lo vernáculo inhibido por lo abstracto, sin por ello perder su esencia:

"El punto de partida, no puede ser otro que la tradición. La cuestión de hasta qué punto se puede y se debe volver a la tradición en el construir es la misma en todos los países.

(...) Se siente la fuerza que surge del propio suelo.

(...) El sano culto a la tradición busca lo primario, no los adornos. Lo que el señor Muguza expresa como lo "fundamental", lo "esencial". Para la educación de los nuevos arquitectos, es fundamento indispensable la enseñanza en este sentido artesano y ligado a la tradición de los oficios manuales"²⁵.

También la crítica italiana tuvo un espacio en la *RNA*. En 1949 el arquitecto italiano Alberto Sartoris²⁶ realiza una lectura de la relación y oportunidad existente entre la arquitectura rural y la parte más organicista del racionalismo. Sartoris menciona como personaje clave para el nacimiento de esta *nueva arquitectura rural* a Hugo Häring (1882-1958). La obra del arquitecto alemán, perteneciendo al expresionismo de mediados de los años 20, antecede sin embargo a la obra de Fernández del Amo o Coderch:

"El grupo de edificios que Häring ha construido en 1924 en Mecklenburgo (...) es lo más bello y más racional que hasta ahora se ha hecho en materia de arquitectura rural. De una dinámica combinación de la madera, el ladrillo, del hormigón armado y el vidrio, ha surgido un majestuoso conjunto en el que los diversos edificios (...) responden a las precisas funciones para las cuales están destinados. (...) deberá por fuerza tener gran repercusión sobre los métodos de la edificación rural"²⁷.

Por lo tanto, el elenco de referencias importadas tanto a través de las revistas extranjeras recibidas antes de la guerra, como a través de las publicaciones españolas de postguerra, fue la base del imaginario necesario para el nacimiento de esta nueva arquitectura. Desde la ideología basada en el retorno al mundo rural, hasta la actitud continuista con la tradición y su reinterpretación en clave de modernidad, se trata de ideas que estaban ya en el ambiente cultural. Por ello, no podemos creer en la generación espontánea de arquitecturas como la de Fernández del Amo, sino que encontramos la respuesta a su origen más allá de nuestras fronteras. Es necesario considerar la reflexión sobre las tendencias organicistas y racionalistas, así como las experiencias en investigación sobre vivienda y urbanismo realizadas en países como Alemania, Holanda e Italia, para poder explicar esta nueva forma de construir: brillante por sus planteamientos arquitectónicos y formales, que impacta por su carácter de intemporalidad cultural, por las tensiones entre abstracción y figuración encerradas en su volumetría, y por la riqueza de sus matices en los que el juego entre la individualidad y repetición, forman parte de un conjunto mágico y surrealista al mismo tiempo.

PAINTING WITH LIGHT IN BARCELONA (CA. 1929) LA DIFUSIÓN DE LA IMAGEN NOCTURNA DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL EN LAS REVISTAS CIENTÍFICAS Y DE CIENCIA POPULAR NORTEAMERICANAS

David Caralt



Fig. 1. La Exposición Internacional de Barcelona de noche. 1929. Fot: Sebastià Jordi. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

*Painting with light*¹. Con este título, así a secas, la empresa eléctrica norteamericana Westinghouse publicó en 1929 un cuaderno (“Special publication” figura en los créditos) de dieciséis páginas –sin duda con fines publicitarios, como veremos– con imágenes de las iluminaciones nocturnas de la Exposición Internacional de Barcelona, celebrada a lo largo de ese mismo año (Fig. 1).

La primera imagen que encontramos, después de la portada, es una fotografía que muestra el conjunto de la exposición de noche desde una de las torres de entrada al recinto de Montjuïc, con la avenida principal, la Fuente Mágica, las cascadas y, como culminación, el edificio del Palacio Nacional. La leyenda dice: “El sueño del artista. El panorama entero de Barcelona encendido con luces de colores, y detrás de todo, una aurora de potentes reflectores hacia el cielo”.

Después de esta imagen introductoria, un texto nos explica el significado del lema *Painting with light*. Todo surgió en España –empieza el texto– cuando, una noche mientras la luna se hundía en el mar Mediterráneo, “un artista soñó”. El artista en cuestión es Carles Buïgas, el Jefe de Aguas e Iluminación de Espectáculo de la Exposición –también dicho “mago del agua y la luz”²– quien trajo su “sueño” a los ingenieros de la Westinghouse para que se lo hicie-

1. *Painting with Light*, Westinghouse Electric and Manufacturing Co., East Pittsburgh, Pa. (Special Publication), 1929. M. E. H. Greenewalt Papers, Series 5, Box 26, Folder 5.

2. Sobre el imaginario de Buïgas, ver: CARALT, David, *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buïgas*, Siruela, Madrid, 2010, pp. 75-87, 109-137.



Fig. 2. Ilustración de la portada de *Painting with Light*, Westinghouse Electric, 1929. M. E. H. Greenewalt Papers, Series 5, Box 26, Folder 5.

ran realidad, y *Painting with light*, la denominación para un término más técnico, “mobile color lighting”, es “un arte incipiente que cada vez tiene más interés para los arquitectos y constructores que buscan nuevas expresiones de noche para el diseño exterior de la arquitectura moderna”³.

A partir de aquí, el texto desaparece para dejar paso a las imágenes. En sucesión lógica, alternando primero las fotografías diurnas, luego las nocturnas, se muestran los diversos conjuntos de cascadas de la avenida principal, las dos grandes fuentes que acompañan la Fuente Mágica, y los objetos luminosos de cristal que ambientaban el entorno como un jardín fantástico, en un total de doce imágenes. Estas fotografías, tomadas por los mismos ingenieros de la Westinghouse durante su estancia en Barcelona, volveremos a encontrarlas en varios tipos de publicaciones muy diversas.

La última lámina de esta secuencia, a modo de conclusión evidente, presenta cinco imágenes de los diversos tipos de cuadros de comando que la Westinghouse fabricó expresamente para la Exposición, todos ellos ubicados en la torre derecha de acceso al certamen:

“Todos los efectos de color del nuevo arte de Pintar con la luz son producidos por una vasta red de controles centralizados en el Westinghouse Multi-pre-set Switchboard. Aquí, el artista de la luz realiza su actuación, escena tras escena y los controles lo interpretan como él lo había planeado de forma automática”⁴.

Para rematar este despliegue visual, la última página ofrece la traducción y una copia de una misiva que Carles Buïgas envió a la empresa para felicitar y agradecer la instalación del comando a distancia y los aparatos y materiales suministrados. Esta concisa monografía (“publicación especial”) se inserta de lleno en la publicidad que tanto esta empresa como su principal rival, la General Electric, estaban impulsando en la prensa. Pero de eso hablaremos más adelante. Detengámonos ahora un momento en la portada: la ilustración hecha expresamente para representar el lema “Pintar con la luz” (Fig. 2). En primer plano un hombre de camisa y corbata –un ingeniero luminotécnico– mueve las palancas del cuadro de control mientras mira la cúpula radiante del Palacio Nacional con los haces de luz que asoman por detrás. A su vez, un pintor, un caballero y el cuadro, con la bata y los pinceles, no mira el edificio sino al ingeniero, quien parece haberlo suplantado en su papel de re-presentar (pintar) la realidad. ¿De dónde podía venir esta metáfora?

Entre 1880 y 1915 los ingenieros electrotécnicos empezaron a darse cuenta de que podían desmaterializar las superficies arquitectónicas, desdibujar cualquier objeto y alterar su significado cultural simplemente con la luz, sobre-iluminando, oscureciendo o escribiendo sobre él, y entonces, los ingenieros se convirtieron en showmans. Luther Stieringer y William Hammer, quienes habían trabajado con Edison, se especializaron en el tema como consultores para cada exposición norte-americana importante o feria internacional, ofreciendo innovaciones técnicas para espectáculos de luz eléctrica. Estas figuras ejemplifican la clase de hombre que más adelante fue denominado “ingeniero luminotécnico”. Así, en la *Centennial Exposition of the Ohio Valley and Central States* en 1888, a Hammer se le consideró un artista, entre otras cosas (como colocar bombillas en los ojos de los animales de cartón piedra por poner un ejemplo), sobretudo por los efectos de una gran

3. *Painting with Light*, op. cit., p. 2.

4. *Ibid.*, p. 15.



Fig. 3. "El triunfo de la luz en la Exposición de Barcelona", *La Ilustración Ibero-Americana* (agosto 1930).

fuente eléctrica bajo la cúpula del edificio principal: "Produce efectos de color como un acuarelista", dijeron las crónicas⁵. He aquí, pues, una referencia a la cual la ilustración de *Painting with light*, más de cuarenta años más tarde, parece todavía aludir: la del ingeniero como la del nuevo artista moderno.

UNA PEDAGOGÍA DE LA ELECTRICIDAD

Se pinta con una manivela, se pinta con la electricidad. Que gracias a la fuerza omnipotente de la electricidad la arquitectura se podía transfigurar a placer desde la distancia segura con un control de cambios es una idea que ya por aquellas fechas estaba bien insertada en el imaginario popular. Basta fijarse en el fotomontaje que, como alegoría de lo que ocurría en las noches de 1929, la revista *La Ilustración Ibero-Americana* publicaba en las páginas centrales con esta leyenda:

"...como símbolo del triunfo de la luz en la Exposición de Barcelona, representando el genio del hombre, que aúna el brazo del obrero y de un solo golpe de manivela, enchufando la corriente, enciende la Exposición, la ciudad y aún el mundo entero"⁶ (Fig. 3).

El lema de que la electricidad hace funcionar el mundo, que la electricidad es buena, segura y perfectamente controlable y además permite embellecer las ciudades proviene de las grandes campañas publicitarias emprendidas, desde principios del siglo XX, por la Westinghouse y la General Electric. En la mayoría de las ilustraciones que acompañan los anuncios de los avances técnicos que cada una desarrolla en sus laboratorios, la electricidad se nos presenta como un coloso, un gigante del progreso que alimenta la ciudad moderna.

1929 fue un año decisivo para la Westinghouse. Su campaña de anuncios con el título "What Westinghouse is doing...", con dibujos del famoso ilustrador Peter Helck, se amplió de las revistas especializadas como *Journal of the American Institute of Electrical Engineers* o *Electrical Engineering*, para inundar los periódicos, revistas de economía y otros temas, como *Time*, *The magazine of Business*, *The Journal of land & public utility economics*, o el *Harvard advertising awards*, y de una manera particular los magazines de divulgación de la ciencia. Fueron estas últimas, sin duda, una plataforma publi-

5. NYE, David E., *American Technological Sublime*, MIT Press, 1996, pp. 145-147.

6. "El triunfo de la luz en la Exposición de Barcelona", en *La Ilustración Ibero-Americana*, II, n. 4 (agosto 1930), pp. centrales.

citaria fundamental para sus fines. David E. Nye ha explicado cómo se incrementó, durante los inicios de la Depresión, el volumen de lectores de estas revistas de ciencia popular como *Modern Mechanix*, *Popular Mechanics*, o *Popular Science*, hambrientos de invenciones futuras y ciencia ficción que auguraran un futuro próximo de paz, esplendor y brillo⁷.

LOS INGENIEROS DE LA WESTINGHOUSE

La participación de la Westinghouse en la feria de Barcelona ha sido solamente apuntada hasta el momento, pero no esclarecida en profundidad⁸. Los periódicos *The Wall Street Journal* y *The New York Times* publicaban, cerca de la fecha de obertura, la siguiente nota:

“La Westinghouse International Company ha recibido un pedido de equipamiento que será utilizado para la iluminación de la exposición universal que tendrá lugar este año en Barcelona, España, desde la Electric Supplies Company de España, por una suma que ronda los 250.000 dólares, incluyendo un cuadro de cambios que es el más extenso jamás construido”⁹.

Buenas noticias para los norteamericanos en plena crisis financiera. El encargo provenía, como se dice, de la rama española de la Electric Supplies, representante general de la Westinghouse en España al menos desde 1917, en Barcelona, Bilbao, Sevilla y Gijón¹⁰.

En una entrevista en el Diario Oficial a Mateo Castellví, ingeniero del equipo de Buigas, se explica que este técnico “viajó a Estados Unidos para realizar los planos de decoración luminosa presentados por la Westinghouse y aceptados por la Dirección de la Exposición”¹¹. Posteriormente, los dos ingenieros estadounidenses implicados en el diseño y la aportación de soluciones, Charles J. Stahl y K. W. Johansson, viajaron a Barcelona para controlar in situ la ejecución y puesta en funcionamiento de los trabajos. Durante las obras y con la exposición en marcha, tomaron un buen número de fotografías.

A ellos debemos las explicaciones técnicas escritas más solventes, presentadas en revistas técnicas como *Electrical World* o *Ingeniería Internacional*, y en los congresos de la *Illuminating Engineering Society* (Fig. 4). Se trata de materiales que, tal y como se había anunciado, también se esperaban con interés de la mano de los responsables locales, en concreto de Carles Buigas, y que nunca llegarían.

Johansson es el autor más prolífico de los dos con la publicación de al menos media docena de artículos por los dos textos de Stahl. Además de publicar en los medios especializados en electricidad también escribió para revistas de arquitectura como *The Architectural Forum* o *Pencil Points* (después titulada *Progressive Architecture*). En ellos, el ingeniero explica el funcionamiento del sistema de cambios de color en la iluminación de los juegos de agua y luz mediante el cuadro de comandos situado en lo alto de la torre de entrada.

Por su lado, Charles Stahl presentó una extensa ponencia, seguramente el documento más completo del que disponemos, en el congreso anual de la *Illuminating Engineering Society* realizado en Filadelfia entre el 24 y el 27

7. NYE, David E., *Electrifying America: social meanings of a new technology: 1880-1940*, MIT Press, 1992, p. 343.

8. Las informaciones más valiosas se deben a NEUMANN, Dietrich., “World’s Fair - Barcelona 1929”, en *Architecture of the Night. The Illuminated Building*, Prestel, Munich [etc.], 2002, p. 138. Ver también: SOLÀ-MORALES, I. de, *L’Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura i ciutat*, Fira de Barcelona, Barcelona, 1985, p. 148.

9. “Westinghouse Order”, en *The Wall Street Journal* (31 de enero 1929); “Gets World’s Fair Order. Westinghouse International Co. to Supply \$250,000 Equipment”, en *The New York Times* (10 de febrero 1929).

10. Publicidad de la Westinghouse en la revista *Iberia*, n. 134 (3 noviembre 1917).

11. “Iluminaciones y juegos de agua. Las maravillas de la Exposición”, en *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, n. 13 (9 junio 1929).



Fig. 4. "Light Supreme at Barcelona", *Electrical World* (7 diciembre. 1929).

de diciembre de 1929¹². El texto va acompañado de ocho fotografías nocturnas que fueron coloreadas para poder representar el aspecto de las fuentes de la manera más fiel a la realidad posible. En el anuario de la Sociedad del año siguiente, se citaba esta intervención de Stahl como memorable por cuanto daba coraje de cara a las posibilidades futuras de la Exposición de Chicago, de la cual se estaban empezando a presentar propuestas, programada para 1933¹³.

Una de las observaciones que más destaca Stahl es la de que “los efectos luminosos forman una imagen preciosa de los resultados que se pueden alcanzar combinando los conocimientos de un ingeniero, un arquitecto y un experto en iluminación”. El trabajo en colaboración, pues, y no la heroicidad triunfante de la creación de un solo hombre, el artista genial y visionario, es el concepto que nos interesa retener definitivamente.

Stahl, que utiliza elementos prestados del discurso buigasiano, “harmonía, colosalismo, misterio y novedad”, declara también que los “efectos luminosos de esta naturaleza tienden a ser cada vez más ambiciosos” en lo que, como explica Susan Buck-Morss, Walter Benjamin definió como las características de la nova fantasmagoría urbana:

“Proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas: La dimensión monumental empequeñece a la multitud que siente de esta manera su insignificancia, su dependencia infantil de fuerzas superiores en la escala cósmica de los acontecimientos mundiales y de los destinos nacionales”¹⁴.

La Westinghouse también explicó el proyecto a través de su propia revista, *The Electric Journal*, primero con un texto de Johansson titulado directamente “Painting with Light at the Barcelona Exposition”¹⁵, y más adelante con un texto del presidente de la compañía, Walter Cary: “Por qué tenemos que conformarnos en ver los edificios sólo la mitad de su tiempo?”, escribe Cary: “Con la iluminación, la arquitectura es tan bella de día como de noche [...] Incluso de noche, los edificios son más bellos que de día”¹⁶, y con auténtica confianza vuelve a insistir en que las posibilidades artísticas de la estética luminosa incipiente están sólo justo empezando a ser

12. STAHL, Charles J., “The Colored Floodlighting on the International Exposition at Barcelona. Spain”, en *Transactions of the Illuminating Engineering Society*, 24, n. 9 (1929), pp. 876-889.

13. “The International Exhibition at Barcelona”, en *Transactions of the Illuminating Engineering Society*, 25, n. 3 (1930), p. 302.

14. BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Antonio Machado Libros, p. 97.

15. JOHANSSON, K. W., “Painting with Light at the Barcelona Exposition”, en *The Electric Journal*, n. 26 (diciembre 1929), Electric Club, Westinghouse Club, pp. 544-548.

16. CARY, Walter, “Modern Tendencies in Illumination”, en *The Electric Journal*, 27, n. 3 (març 1930), pp. 130-135.

realizadas: “Hemos superado el estado funcional y empezamos a utilizar la luz para aumentar la joya de vivir, [...] podemos transformar un rascacielos en una llama viviente; podemos realizar cascadas, cavernas, y simas brillantes de belleza indescriptible”¹⁷.

CIENCIA POPULAR NORTEAMERICANA CA. 1929

La producción científica de los ingenieros Stahl y Johansson en forma de artículos y ponencias en congresos, y la publicación extraordinaria *Painting with light* probablemente todavía más, desencadenaron a su vez una versión popular. Las fotografías que tomaron los técnicos mientras trabajaron en Barcelona fueron utilizadas para el opúsculo de la empresa y para sus artículos científicos, pero al mismo tiempo circularon entre los editores de los magazines de ciencia popular. Lo interesante aquí es ver cómo las mismas imágenes de la Exposición de Barcelona fueron utilizadas conscientemente para fines comerciales en estos masivos medios de comunicación.

Entre finales de 1929 y principios del año siguiente las iluminaciones espectaculares barcelonesas aparecieron en textos y notas exaltadas, y sobre todo en imágenes de revistas de divulgación científica de gran tiraje e importante volumen de lectores, como las antes citadas *Popular Science* y *Popular Mechanics Magazine* –ésta con el explícito título “Written so you can understand it”–, por entonces muy parecidas en cuanto a formato y diseño, o directamente, por aludir a la más famosa de ellas, la *Scientific American*.

Estos magazines jugaron un papel decisivo en la educación e imaginaria popular de los temas estrella de la vida moderna: la metrópoli acelerada con múltiples niveles de tráfico, subterráneo pero sobretodo aéreo (con aeronaves de todo tipo), transatlánticos, extrañas invenciones, y evidentemente los grandes rascacielos, para seguir engrosando el mito del progreso. Todo se juega, como sabía Buigas¹⁸, en lo “grandioso”: el tamaño, la desproporción, el gigantismo, presentes en la mayoría de las portadas de estas publicaciones, que arrancan entre mediados y finales del s. XIX y algunas continúan todavía hoy. Son los temas de “la seducción americana de las masas”. En el fondo se trata de la “popularización de la antigua utopía burguesa del progreso infinito de la ciencia y de la técnica: ahora, el anuncio de un futuro optimista se ha convertido en gran espectáculo y noticia constante”¹⁹.

El contenido de estas revistas es fundamentalmente visual; el texto desempeña un papel testimonial, cuando no, de leyenda de las imágenes. Las dimensiones algo más que una cartilla, de fácil manejo, portátil. En ellas, la publicidad, insertada al principio y al final, ocupa el mismo número de páginas incluso que el total de los artículos, si no más, convirtiéndolas en sándwiches publicitarios. Estos magazines, particularmente la *Scientific American*, ejercieron su influjo también en las páginas de imprentas españolas con finalidades similares. Pensamos, por ejemplo, en *Alrededor del mundo*, el semanario barcelonés *Algo*, o la mencionada *La Ilustración Iberoamericana*.

Pero veamos cómo se tradujo el lema *Painting with Light* a las revistas de divulgación científica. A finales de año, *Popular Science* dedicaba una página a la Exposición de Barcelona. Al lado de notas sobre “nuevas ideas” en materia de “aviación - radio - automóviles - decoración de interiores - ingeniería - viajes de

17. Ibid. p. 130.

18. CARALT, David, *Agualuz...*, op. cit., pp. 112.

19. LAHUERTA, Juan José, “Mies popular”, en *Humaredas*, Lampreave, Madrid, 2010, pp. 315-317.

exploración y bricolaje”, publicaba, acompañando el titular “Painting a World’s Fair with Light”, siete imágenes de Montjuic contrastando las vistas diurnas y nocturnas, el pie de las cuales se acompaña de una leyenda reveladora: la imágenes son “Courtesy of Westinghouse Electric and Manufactured Company”.

“Los ingeniosos efectos de iluminación transforman los edificios y entornos de la exposición en un país de cuento de hadas. Comparen ustedes mismos la imagen del día con la de la noche. (...) Incluso todas las cascadas están iluminadas. De los vasos en forma de caldera sale vapor (...). Un triunfo moderno –concluyen preparando de paso el terreno para la exposición de Chicago– hecho realidad gracias a cincuenta años de progreso de la técnica de la iluminación”²⁰ (Fig. 5).



Fig. 5. "Painting a World's Fair with Light", *Popular Science* (diciembre 1929).

Popular Mechanics llegó a publicar hasta tres noticias en diferentes momentos. La primera de ellas, con una imagen del Palacio Nacional de noche, comparte número con un extenso artículo sobre el Graff Zeppelin, justamente, y convive con notas sobre “un avión con motor compuesto que ahorra y gana potencia”, también “la belleza inesperada de una piedra pulida que parece contener una pintura en miniatura”, o un “aparato que permita medir la cantidad de humo ambiental” para plantear la cuestión del aire limpio en las ciudades. En este ambiente inconexo de “curiosidades”, se presenta el titular: “Los fajos de luz dan un efecto de diadema al Palacio”, en referencia a los focos antiaéreos.

“El Palacio Nacional de Barcelona parece vestir una diadema debido a los ocho poderosos rayos de luz utilizados para iluminarlo (durante la Exposición) [...] Ocho poderosos rayos de luz además de iluminar el cielo y ser visibles desde varios kilómetros, producen el efecto de una diadema”²¹.

A mediados de 1930 se publicaba un reportaje más amplio sobre la “magia de la luz de color”, incluyendo una entrevista con un ingeniero de la Westinghouse (de nuevo), que se abría con una fotografía del conjunto de la Exposición y otra de la feria de Sevilla de ese mismo año. La entrada es suficientemente clara: “La arquitectura de la noche se anima bajo el brillo de la luz eléctrica y la magia de la invención”. Es la magia de la electricidad la que dota la arquitectura de vida propia durante las noches. En esas fechas, la noche ya era claramente un equivalente reconocido fácilmente por la mezcla de festividad, brillantez y color.

“Las ciudades de los hombres nunca más serán pedazos de luz tenue contra los cielos. Los ingenieros están dirigiendo poderosos rayos de luz hacia el cielo, pintando los rascacielos de colores tierra; voy al grano: están transformando las noches de la ciudad en paraísos de hadas, donde los sueños de los inventores rivalizan con los cúmulos de estrellas y los satélites. [...] La tendencia actual es hacer que la noche de la ciudad sea como un lienzo brillante. [...] Los ingenieros juegan ahora con los colores del arco de San Martín. Las exposiciones de Sevilla y Barcelona del año pasado lo han demostrado”²².

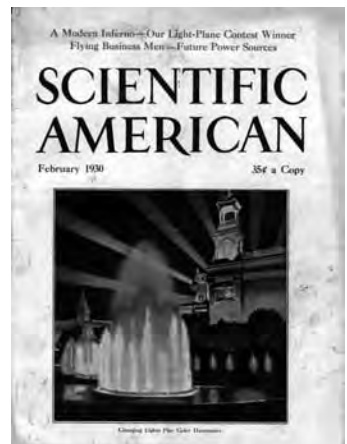


Fig. 6. Portada de *Scientific American* (febrero 1930).

Los colores del arco de San Martín volverían a aparecer dos años más tarde, en una página entera de *Popular Mechanics* donde el secreto de la Fuente Mágica aparecía desvelado²³. El dibujo, que tiene una sorprendente retirada al gráfico aparecido en *La Ilustración Iberoamericana*²⁴, explica de forma didáctica los mecanismos subterráneos y el cuadro de comando instalado en la torre de entrada. Y para terminar con este repertorio de generalización para el gran público, sabemos que la publicación más influyente de todas presentó, en el número de febrero de 1930, una imagen en color de los juegos de agua y luz de la Exposición, en portada: “Changing Lights Play Color Harmonies” es la nota que figura al pie²⁵ (Fig. 6).

20. "Painting a World's Fair with Light", en *Popular Science*, 115 n. 6 (diciembre 1929), p. 25.

21. "Diadem effect given palace by beams of light", en *Popular Mechanics*, 52, n. 5 (noviembre 1929), p. 792.

22. GLASSMAN, Don, "The Magic of Colored Light", en *Popular Mechanics*, 54, n. 1 (julio 1930), pp. 8-12.

23. "Spanish Fountain Has All Hues of Rainbow", en *Popular Mechanics*, 7, n. 4 (abril 1932), p. 631.

24. *La Ilustración Ibero-Americana*, 2, n. 2 (abril 1930), p. 60.

25. *Scientific American*, 86, (febrero de 1930), portada.



Fig. 7. Los ingenieros de la Westinghouse en Barcelona en 1929 delante del cuadro de cambios que diseñaron. *Scientific American* (febrero 1930).

La explicación contenida en las dos páginas interiores se presenta de forma seria con un título que nos resulta de sobra familiar: “Painting with Light in Barcelona”, y con un explícito subtítulo: “Spectacular Electrical Lighting Effects Enliven the Spanish International Exposition”²⁶. “Don Carlos Buigas”, calificado como el “planning architect”, es el diseñador de un “sistema de iluminación el cual sobrepasa todo lo que se ha hecho hasta el momento en cuanto a la iluminación de una exposición”. Se explica la idea principal del proyecto, la utilización de la gran variedad de “atractivos elementos luminosos”, y el cuadro de cambios “diseñado especialmente para tal objetivo” localizado “en una torre de la entrada para que el técnico experto pueda ‘pintar’ el conjunto a placer”. Los “ingenieros de la Westinghouse” son confirmados como los responsables de “la solución” que permitió “conducir la potencia total requerida” de un punto a otro de la montaña, “gracias a cables de diámetro aceptable”. En una palabra: fueron los inventores de los “reactores especiales”. El completo artículo se cierra con los datos duros que privilegian la Fuente Mágica por encima del resto de piezas.

Todas las imágenes que acompañan el artículo provienen de los ingenieros de la Westinghouse, incluyendo también la de la portada, que ha sido coloreada. La última de ellas es relevante porque presenta a Charles Stahl y K. W. Johansson durante su estancia en Barcelona, dentro de la torre, juntos, expresamente delante del cuadro de control diseñado por ellos²⁷ (Fig. 7). La nota al pie dice: “Cuadro de comando de los efectos luminosos. Los ingenieros americanos diseñaron este cuadro de mandos especial, mediante el cual un experto puede ‘pintar’ el área entera de la exposición con el efecto que desee”²⁸. Esta fotografía nos remite a la ilustración de la portada de *Painting with Light* (Fig. 2) con el ingeniero ante el cuadro del control y parece una imagen adecuada para terminar de cerrar el círculo.

EPÍLOGO

Recapitulemos lo visto hasta ahora. Los encargados de elaborar la publicidad de la Westinghouse, vieron enseguida el partido que podían sacar, en beneficio propio, de las fotografías nocturnas de la Exposición Internacional de Barcelona que trajeron sus ingenieros a la vuelta del viaje. Entonces inventaron el lema *Painting with Light* y publicaron el dossier con una docena de fotos.

Esta publicación fue repartida a varios editores de revistas de ciencia popular, como hemos visto, para que publicaran noticias más o menos extensas sobre el caso –algunas de ellas con el lema *Painting with Light*–, mientras los ingenieros publicaban artículos en medios especializados –explorando el mismo lema. Si pensamos que en 1929, la empresa también aumentó los medios en los cuales insertar la publicidad sobre sus avances técnicos, la difusión fue total.

Las imágenes de los nocturnos espectaculares de la muestra, con la Fuente Mágica y los juegos de agua y luz, incentivaron ideas para la exposición de Chicago de 1933 como la *Tower of Water and Light*, proyecto finalmente desestimado, y para los surtidores de la Exposición Universal de Nueva York en 1939. Barcelona participó involuntariamente de la propaganda. La ciudad refulgió, brilló con luz propia como una nueva metrópolis europea, pero no por mucho tiempo pues pronto quedaría sumida en la más absoluta oscuridad.

26. “Painting with light in Barcelona. Spectacular Electrical Lighting Effects Enliven the Spanish International Exposition”, en *Scientific American*, 86, (febrero de 1930), pp. 128-129.

27. La misma fotografía pero sentados en vez de estar de pie, aparece en el artículo STAHL, C. J., “The Colored Lighting of the Barcelona Exposition”, en *Pencil Points*, 11, n. 2 (febrero 1930), p. 133.

28. “Painting with light in Barcelona. Spectacular Electrical Lighting Effects...”, op. cit., p. 129.

CASTO FERNÁNDEZ-SHAW: IMAGEN, ARQUITECTURA. MARBELLA, UN DISCURSO DE LA MODERNIDAD

Elisa Cepedano Beteta, Roberto Barrios Pérez

“Los historiadores y arqueólogos descubrirán algún día que los anuncios de nuestra época son el reflejo cotidiano más rico y más fiel que cualquier sociedad haya presentado jamás de toda su diversidad de actividades” (McLuhan, 1967)¹.

Toda obra remite a un fragmento de nuestra vida, y cada uno de nuestros pasos en el camino puede contener proyecciones creativas que trascendiendo su anclaje particular, se hagan universales, y así fue con un objeto encontrado como la revista *Nueva Forma*, en una Feria de libros antiguos y usados, y en la revista, una arquitectura de Casto Fernández-Shaw en Marbella, como una secuencia: encontrar, descubrir, analizar y recuperar con la reconstrucción de los hechos, y así, comienza el descubrimiento de la obra de Fernández-Shaw, en la Costa del Sol.

A Hans Christian Andersen le gustaba recortar figuras de papel y a veces las usaba para contar una historia; a nosotros nos ha parecido necesario contar esta historia, utilizando los recortes de esta arquitectura publicada para descubrir la relación entre sociedad y arquitectura; y ésta como consecuencia de la anterior.

La recuperación de las revistas técnicas, fotografías, tarjetas postales, recuerdos de viaje, publicaciones, imágenes y revistas en general, como fuentes de información del Patrimonio Arquitectónico y Cultural que nos permiten, indagar en la historia y recrear en la memoria colectiva no sólo determinados paisajes y personajes², sino también la posibilidad de reconstruir la evolución urbana de un lugar concreto, su transformación hacia la modernidad perseguida, mediante la vinculación de la imagen con el observador y el receptor del mensaje visual.

Las revistas y las publicaciones como lugares de producción arquitectónica, para conocer como si de una novela se tratase a los personajes –Carlos Arniches, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Martín Domínguez, Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Manuel Sánchez Arcas, Casto Fernández-Shaw– a sus ideas y, a las circunstancias que dieron lugar al nacimiento de esa modernidad: el complejo mundo lleno de contradicciones de los albores de la Arquitectura Moderna Española.

La Gaceta Literaria, revista de cultura y letras dirigida por Ernesto Giménez Caballero, dedicaba casi íntegramente su número del 15 de abril de 1928 a la divulgación de las nuevas corrientes arquitectónicas que empezaban a consolidarse en Europa. La preparación de este número especial estuvo encomen-

1. MCLUHAN, Marshall. *El medio es el mensaje*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969.

2. Le Corbusier empleó su revista *L'Esprit Nouveau* como medio publicitario y de difusión de sus propias obras. José Luis Sert hizo lo mismo desde la publicación *AC*, que supuso abrir la revista a la experiencia europea de aquellos años y en todos sus números reflejó la importancia que los grandes proyectos que tenían para el pequeño grupo de vanguardia. Los veinticinco números de *AC* publicados entre 1931 y 1937 reflejan no sólo la voluntad por participar en lo que señalaba era un debate minoritario sino la voluntad por difundir métodos constructivos y proyectuales que nada tenían ya en común con lo apuntado poco antes.



Aspecto exterior Hotel San Nicolás. En *Nueva Forma*, n. 45, 1969. Sección-alzado. (Archivo Municipal, Marbella).

3. Cuestionario sometido a los arquitectos por Fernando García Mercadal: "¿Quiénes cree usted que están en lo cierto: Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffman, Mies van der Rohe..., que se esfuerzan en producir una nueva arquitectura, de acuerdo con nuestra época, o nuestros arquitectos que cultivan el "estilo español"? ¿Quién cree usted que se opone más en España a la introducción de la arquitectura moderna, los arquitectos o el público; en qué año calcula entrará España en el moderno movimiento arquitectónico europeo? ¿Cree usted en una arquitectura racionalista? Si es que cree, ¿por qué no la cultiva? La arquitectura moderna caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración, ¿cree usted es fruto de la moda, o que perdurará tras de una evolución? Las arquitecturas regionales, ¿pueden suponer un valor en la arquitectura del porvenir? No ve usted un estancamiento de la vivienda en España en relación al progreso experimentado en otros órdenes: medios de transporte, indumentaria, deportes...? ¿A qué cree que es debido?"

4. FLORES, Carlos, "1927: PRIMERA ARQUITECTURA MODERNA EN ESPAÑA. Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw", *Hogar y arquitectura*, mayo-junio 1967, n. 70.

5. SAMBRICIO, Carlos, "La ingeniería en las revistas españolas de arquitectura: 1920-1936", *Informes de la Construcción*, abril-junio 2008, pp. 35-44. Desde *Arquitectura*, Lacasa y Sánchez Arcas reclamaron el "americanismo" como opción al formalismo, optando por una arquitectura donde la sinceridad arquitectónica llevó a algunos a calificarla de "industrial"; su actitud, pese a todo, fue minoritaria entre quienes entendían la arquitectura moderna como problema de un nuevo estilo".

6. CORTÉS, Juan Antonio, "Releyendo la Historia: La Arquitectura del Racionalismo Madrileño", *3ZU: revista d'arquitectura*, 1995, n. 4. En la que se planteará un acercamiento a las posturas teóricas mantenidas por los arquitectos madrileños de esos años.

7. COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, M.I.T. Press, Cambridge 1994.

8. Ibid. COLOMINA, 1994.

dada a García Mercadal, y mediante una encuesta³ a los arquitectos Bergamín, Fernández-Shaw, Lacasa, Sánchez Arcas, Zuazo, Rafols, Arniches, Domínguez, trataba de situar a la arquitectura y a los arquitectos españoles más progresistas en aquel año de 1928.

Casto Fernández-Shaw, comentaba en la entrevista que realiza Carlos Flores para la revista *Hogar y Arquitectura*⁴, a propósito de una pregunta sobre su obra de la gasolinera de Porto Pi, 1927 (Madrid):

"En la memoria publicada en la revista *Arquitectura*, en agosto de 1927, explicaba mi posición. En la gasolinera la propia función era la base de su estética. Hacia 1929, Blanco Soler, Lacasa, Sánchez Arcas, Mercadal, Gustavo Fernández Balbuena y yo mismo irrumpimos en la revista *Arquitectura*, órgano de la *Sociedad Central de Arquitectos*. A partir de entonces la arquitectura moderna apareció habitualmente en sus páginas. El secretario de redacción era Moreno Villa, lo que supuso una estrecha relación con la Residencia de Estudiantes".

En los años 40 y 50, los ejemplos publicados, remiten a la arquitectura norteamericana⁵ de hoteles y edificios comerciales, imágenes en las que prevalece una fuga tan marcada que valida la geometrización casi pura de la arquitectura de aquellos años. No obstante, como señala Juan Antonio Cortés⁶:

"Estos arquitectos estaban más interesados en los análisis de tipologías, en problemas urbanos y en la función social de la arquitectura que en profundizar sobre el lenguaje arquitectónico".

En este período, la condición urbana de Marbella avanzaba hacia transformaciones que supusieron mutaciones no sólo materiales, sino también culturales ya podrán conciliar planteamientos teóricos y realizaciones prácticas, encontrándonos en la obra del arquitecto Casto Fernández-Shaw la coexistencia de soluciones arquitectónicas tan elocuentes como diversas.

El método de trabajo para valorar estas obras ha consistido en realizar una revisión documental de archivos y bibliográfica, así como de la revista *Cortijos y Rascacielos* (vinculada a su fundador Fernández-Shaw) y de la revista *Nueva Forma*, que publican estos inmuebles y, comprobar la importancia que su uso puede tener en el tratamiento del patrimonio cultural, observando cuáles son sus características y singularidades, incluso desde el punto de vista constructivo, relacionados a través de la revista del momento como fue *Nueva Forma*.

REVISTAS Y PUBLICACIONES: *NUOVA FORMA* Y *CORTIJOS Y RASCACIELOS*, LUGARES DE PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

Esta afirmación queremos relacionarla con el trabajo de Beatriz Colomina⁷, quien ha señalado que: "los medios gráficos de difusión masiva, como revistas, publicaciones y periódicos, se han convertido en sitios de producción arquitectónica" y continúa: "En el sistema emergente de comunicación que definió la cultura del siglo XX, los medios masivos de comunicación representan los sitios verdaderos donde se produce arquitectura"⁸.

Es posible entender la revista de arquitectura como documento histórico, su lectura no sólo tiene la fortaleza de traducir la puesta en escena de la historia de un momento –consciente o inconsciente–, asimismo la de la sociedad que la produjo y, por supuesto, la que recurrentemente se volvió arquitectura al mundo publicitario, valorando la influencia la difusión de imágenes arquitectónicas.



Hotel Caleta Palace 1964, Gibraltar.
En *Nueva Forma*, n. 45, 1969).

NUEVA FORMA

Con la obra de Fernández-Shaw, descontextualizará el edificio de su entorno más próximo, siendo capaz de llegar hasta la abstracción en el momento de retratar objetos, manifestando con este recurso la aplicación de los nuevos materiales.

En su número 45 (1969), incluye las imágenes del Hotel San Nicolás⁹ (1961) para Marbella, que nos conducirán al encuentro de un conjunto de obras menos conocidas pero próximas en sus programas como, viviendas, hotelitos urbanos, edificios comerciales, y propuestas de ordenación para residencia turística en las que plantea los dos caminos por los que discurre la arquitectura moderna: la vanguardia en sus diversas acepciones y, un funcionalismo anti-formal en línea con las arquitecturas de Behrens y Tessenow y, con las propuestas tecnológicas del pragmatismo norteamericano.

CORTIJOS Y RASCACIELOS

Es una revista bimensual dedicada a la arquitectura y editada en Madrid desde 1931 a 1954, con un paréntesis entre los años 1936-1943. Fundada y dirigida por el arquitecto Casto Fernández-Shaw es una publicación caracterizada por la simplicidad y claridad de su planteamiento, y pensamiento.

En su primer número se recogía el propósito de la revista:

“(…) abarcará desde la Arquitectura rural española, de mancha blanca y horizontal, hasta la verticalidad ennegrecida de la colmena de trabajo; desde el pequeño problema de la casa ultra económica, en la que el ahorro de la peseta es un problema fundamental, hasta el proyecto fantástico del arquitecto, que sólo puede ver su obra en sus planos y acuarelas”.

Manifiesta el papel que jugaron las revistas en la difusión del Movimiento Moderno en España, incorporando la obra de los arquitectos de la vanguardia europea como: Behrens, Breuer, Dudok, Gropius, Le Corbusier, Melnikov,



Portada¹⁰ de la revista *Cortijos y Rascacielos*, n. 78, 1953; proyecto de hotel en Málaga, n. 4, 1931.



Arquitectura de vanguardia. En *Cortijos y Rascacielos*, n. 53, 1949.

9. Situado en la Avenida de Ricardo Soriano, ampliación de un pequeño hotel existente (1957) propiedad desde 1955 del Marqués de Salamanca, D. Carlos de Salamanca y Hurtado de Zaldívar, Livermore y Heredia, descendiente del promotor del ensanche madrileño que lleva su nombre. Este Hotel estaba adosado a un gran garaje "Garaje San Nicolas que, cubría las necesidades del hotel y servía de exposición de vehiculos de marcas extranjeras de las que era concesionaria "Carlos de Salamanca S.A.". "Fue Diaz Recio quien convenció al marqués sobre la conveniencia de ampliar el establecimiento dotándolo de mayor número de habitaciones, lo que efectivamente se hizo mediante el agregado de un ala en la parte de poniente", (ALCALÁ MARÍN, D. Fernando, *MARBELLA antes y ahora (I)*, *El principio de una larga marcha*, Ed. Imprenta Gráficosol S.A., Marbella, 1997). 1961 se solicita la licencia para la ampliación del hotel (35 habitaciones) con el proyecto de D. Casto Fernandez Shaw. El Pro-grama de Promoción Profesional Obre-ra, organización que comenzó a desarrollar cursos en numerosos hoteles abiertos al público, así como en Para-dores de Turismo, pone en marcha una experiencia que no había tenido precedentes en España, en 1967 arrienda el Hotel San Nicolas y lo convierte en un centro de formación para la práctica de sus alumnos, pero atendi-do exclusivamente por éstos y el personal docente. Después se cerró definitivamente y permaneció abandonado hasta su derribo a principios de la década de los 90.

10. D. Casto Fernandez Shaw incluye la acuarela de esta vivienda en la portada de la revista *CORTIJOS Y RASCACIELOS*, del n. 78, del año 1953, entonces llamado "los pinreles". Antonio Ruiz Soler "Antonio el bailarín" solicitaba licencia para la construcción de "El Martinete". La vivienda gira en torno a un patio interior de columnas con fuente central y otro exterior circular, actualmente rectangular, que rodea a la piscina. En el suelo, con azulejos, reprodujo un dibujo que Pablo Picasso le había dedicado en octubre de 1961. Según afirmaba el artista en 1970 en una entrevista en la revista "Lookout", el mismo había diseñado la vivienda: "La casa, que tardó dos años en construirse, es como una Alhambra en miniatura, con puertas antiguas, pilares de mármol negro, blanco y rosa y vigas de madera de castaño en el techo, las cuales se inclinan para encontrarse con las paredes blancas. Ventanas francesas conducen al patio con su fuente y en todas partes hay pinturas. La terraza que da al exterior, en mármol negro, blanco y azul, tiene vistas sobre un jardín árabe que, a un nivel inferior, da a su sala de entrenamiento".

Mendelsohn, Meyer, Mies van der Rohe, Oud, Poelzig, Rietveld, Scharoun, Taut, Tessenow, Van Doesburg, Van Eesteren, etc. Publicando los debates de los CIAM, poniendo a la arquitectura en relación con la crisis global de la cultura, del pensamiento, de la política y de la sociedad de aquel particular momento de la cultura española, y de la decisiva influencia de las arquitecturas europeas del Movimiento Moderno y de las norteamericanas.

IMÁGENES PUBLICADAS COMO MEDIO DE INVESTIGACIÓN: VEHÍCULO ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

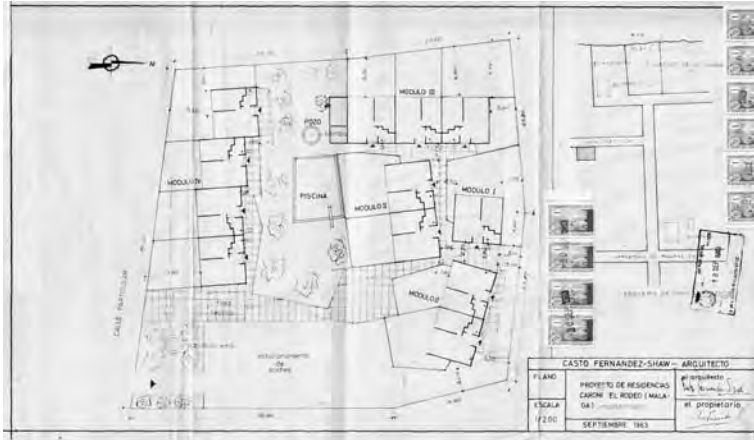
Mediante la búsqueda y selección de material gráfico, realizamos un análisis formal de las imágenes arquitectónicas y desarrollamos un estudio del reportaje fotográfico como medio de investigación, reforzando la narrativa gráfica como vehículo entre el pasado y el presente, como componente de una memoria visual arquitectónica y herramienta válida para la construcción de un imaginario de la ciudad.

Enunciados visuales que ven el pasado de manera diferente y lo convierte en su presente, y que en esta revisión del pasado, la revista de arquitectura *Nueva Forma* desempeña un papel fundamental, una importancia esencial que permite percibir la evolución social, y detectar las líneas más significativas de los sueños colectivos.

Sus páginas afianzarán los principios de la ansiada arquitectura moderna, una abstracción proyectual emergente gracias a la aplicación de los nuevos materiales, la geometrización casi absoluta en las líneas estéticas, la síntesis de los programas tanto funcionales como estructurales, el esmero en el uso de colores tenues y el empleo de novedosos equipamientos tecnológicos, como supone la arquitectura de Casto Fernández-Shaw en la Costa del Sol.

Y si bien el proyecto moderno en la Costa del Sol distaba de los modelos centrales europeos, los medios locales reproducían gráficamente la consolidación del progreso, las aspiraciones de bienestar y de confort convencían a través de los nuevos programas arquitectónicos que reunían los edificios de hoteles, centros comerciales, puertos deportivos y campos de golf, por citar algunos, y también quienes anticipaban desde la plástica un futuro con la supremacía de la tecnología y del maquinismo.

La obra del Hotel San Nicolás de Casto Fernández-Shaw convivía con el desarrollo de arquitecturas como el Hotel Don Pepe de Eleuterio Población



Doce bungalows en Urbanización Caroni¹¹. En *El Rodeo*, Marbella, 1963. (Archivo Municipal, Marbella).



(1963), la Ciudad Sindical de Vacaciones de Marbella¹³, proyectada por Manuel Aymerich Amadiós y Ángel Cadarso del Pueyo en 1956 y terminada en 1963, el Hotel Skol proyectado por Manuel Jaén Albaitero en colaboración con Manuel Jaén de Zulueta en 1962, el Hotel Las Brisas de Gutiérrez Soto (1965), que son propuestos como modelos para la nueva ciudad para el turismo.

En este momento, habría que preguntarse: ¿en qué medida fueron decisivas las obras publicadas en las revistas de sociedad, y de arquitectura en el panorama arquitectónico? y ¿en qué modo se hace efectiva la influencia sobre los nuevos proyectos que se desarrollan en la costa para producir una nueva arquitectura de acuerdo con la época?

La preocupación por la forma moderna, por los valores esenciales que representaba, y a veces en contraposición con ellos, acentuará las dificultades que aparecen en este periodo de transición que supone el final de la década de los años 50.

Precisamente la nueva arquitectura supone la adaptación a las ideas y formas existentes, a las necesidades y medios de construcción, como consecuencia de los principios racionalistas y de las ideas estéticas con las que el Movimiento Moderno se enfrentó al turismo de masas, como fenómeno cultural, proponiendo: orden, abstracción y modernidad.

Por la consideración del reportaje fotográfico publicado en estas revistas como medio de investigación y vehículo entre el pasado y presente, constituye una herramienta válida para la construcción de un imaginario de ciudad, componente de la memoria visual arquitectónica y, de ahí radica nuestro interés en:

Los estudios de Kevin Lynch¹⁴ en *The Image of the City* (Lynch, 1964) sobre las formas de recepción de las comunicaciones producidas por las imágenes arquitectónicas o urbanas. Si bien dicho análisis se focaliza en Marbella (Costa del Sol), en la representación mental de la arquitectura de la ciudad, rescatando un procedimiento de investigación, que vincula la imagen con el observador y el receptor del mensaje visual.

Casa Sevillano¹², (imagen cedida por Francisco Moreno) y concesión de licencia, conforme al plano de D. Casto Fernandez-Shaw. (Archivo Municipal, Marbella).



Vivienda en Río verde, Marbella, 1963. (Archivo Municipal, Marbella).

11. Situada en la Urbanización del Rodeo, promovida por el Marqués de Ivanrey en 1946 comenzó a parcelar el terreno circundante y entre las condiciones de venta obligaba a la construcción de viviendas de no más de dos plantas, exteriores encañados y rejas pintadas de negro. Intentaba crear una uniformidad estilística basada en una idea superficial de la arquitectura popular andaluza. Este proyecto de Casto Fernandez Shaw desarrolla un conjunto 12 bungalows, siendo el Promotor D. Arturo Fernandez Shaw.

12. Dos viviendas para D. Jesus Sevillano Sevillano y D. Jesús Sevillano Taló (1945). La familia Sevillano, con residencia en Madrid, eligió en el año 1942 Marbella como lugar de veraneo, se alojaban en el antiguo "Hotel Comercial", hasta que en 1945 encargaron a Casto Fernandez Shaw el proyecto de dos viviendas situadas en primera línea de playa, junto al faro de Marbella, denominadas "Hola ola" y "Los Peques", en terrenos adquiridos al Ayuntamiento.

13. Hoy llamada Residencia Tiempo Libre, fruto de un concurso organizado y promovido por la Obra Sindical de Educación y Descanso, situado entre la CN-340 y el borde del mar, en la zona conocida como Elviria.

14. LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Editorial Infinito, Buenos Aires, 1966.

Retomar el valor crítico de la imagen que propusiera Manfredo Tafuri¹⁵ en *Teorías e historia de la arquitectura* (Tafuri, 1968), remarcando la importancia de las imágenes, ya que son el vehículo a través del cual el público recibe la cultura arquitectónica. Tafuri definió al arquitecto como “constructor de imágenes”, como el personaje capaz de codificar y transmitir gráficamente mensajes a la sociedad.

Las imágenes publicadas en las revistas se convirtieron en ese mirador, el punto desde donde contemplar el acontecimiento. En esta tarea de mostrar por anticipado lo que vendría, las propuestas, las representaciones arquitectónicas se volvieron figuras de un lugar imaginario y de ensueño, al cual se podía acceder a través de las páginas de revistas y folletos. La arquitectura turística se concretó en las publicaciones antes que en obras reales y fueron las imágenes las que ayudaron a difundir la Costa del Sol como lugar de modernidad, turismo y arquitectura.

Las publicaciones impresas incorporaron –desde las distintas técnicas gráficas– ilustraciones y fotografías, ofreciendo un campo con materialidad y visualidad propias lo suficientemente importantes, consolidando así objetos reconocibles que incidían directamente en el campo de la cultura.

Las fotografías que evidencian la modernidad en las revistas de arquitectura, conforman una de las claves en los discursos visuales de su época, sobre todo si consideramos que la imagen tiene capacidad para condensar realidades sociales, lo que la convierte en un documento para los estudios de otras épocas, captando aspectos que un documento escrito no revela: aspectos emotivos, o cómo el hecho histórico es apreciado por la opinión pública.

En síntesis, la modernidad de Marbella, no sólo responde a la incorporación de nuevos materiales y tecnologías, sino que vincula la arquitectura con variables como las transformaciones sociales a las que se relacionan fenómenos de migración campo-ciudad, crecimiento de la población, expansión urbana, nueva economía y formas de vida, así como el impacto de la industria turística. Incluso reflejando análisis, estadísticas, porcentajes, catastros, estandarización de dimensiones, gráficos de soleamiento, gráficos de circulaciones y densidades.

Las nuevas corrientes arquitectónicas se impondrán en esta actividad constructora en Marbella (Costa del Sol) de una manera intuitiva y formal, sin llegar en muchas ocasiones al fondo de la cuestión, debatiéndose entre el eclecticismo y la ruptura para desenvolverse entre el academicismo regionalista y el racionalismo de los años 30 que había tenido sus referencias más elaboradas en el *GATEPAC*.

En el diseño del hotel San Nicolás, se introducen innovaciones técnicas como un aparcamiento-taller de automóviles de los residentes, el uso de materiales y soluciones arquitectónicas innovadoras desde el punto de vista estético, decorativo, confort, climatización e iluminación que llegan de la mano de uno de los arquitectos más distinguidos en consonancia con el panorama arquitectónico del momento, como Casto Fernández-Shaw.

El hotel se realiza en un edificio exento de gran representatividad, en un tiempo en el que se produce una gran atención a la construcción de hoteles y

15. TAFURI, Manfredo, *Teorías e historia de la arquitectura*, Ed. Laia, Barcelona, 1971.

espacios dedicados al consumo de vacaciones, ocio y tiempo libre. Se introduce una arquitectura de volúmenes nítidos, como experiencia vanguardista que unida al racionalismo emergente, dará lugar a una arquitectura moderna hotelera en Marbella, con referencias en el Hotel Don Pepe, Hotel Marbella Club, Hotel Puente Romano, Hotel del Golf, Hotel Nueva Andalucía, entre otros.

El grafismo y las imágenes recogidas en las publicaciones y en documentos seleccionados tienen una gran elocuencia. Unas veces se acentuarán las plantas generales o de detalle, en otras ocasiones es la fotografía la que invade el documento, todo para expresar el valor de la imagen y su discurso directo, conscientes de su capacidad evocadora.

CONCLUSIONES

Ya que históricamente, la incorporación de imágenes arquitectónicas en textos, la relación entre arquitectura y medios gráficos se vio reforzada desde la modernidad debido a los adelantos técnicos alcanzados. En las revistas, la ciudad convivía con la experiencia de la velocidad y de la luz, la vanguardia artística emergía desde espacios distintos a los de la arquitectura, quienes anticipaban desde la plástica un futuro con la supremacía de la tecnología y del maquinismo. En este contexto, la arquitectura de equipamientos como Hoteles y Palacios de Congresos, representa un paradigma de la vida moderna ligada a valores de velocidad, internacionalidad, exclusividad, tiempo libre y ocio.

Por lo que las publicaciones además de lugares de producción arquitectónica, se volverán lugares imaginarios y de “sueños perdidos”, incluso ahora cuando muchos de estos ejemplos de arquitectura han desaparecido y, seguirán desapareciendo, a menos que la sociedad actual considere este valor patrimonial como bien cultural en su condición de elemento clave para la sociedad y la cultura del siglo XX. Sin duda, debe pasar su reconocimiento por la recopilación de las fuentes y de los estudios sobre esta arquitectura moderna, el debate de la recuperación y de la reutilización de estos edificios.

Las formas arquitectónicas del Movimiento Moderno, no encontraron un ambiente propicio y receptivo en Málaga sin embargo, la nueva arquitectura conseguirá introducirse en la Costa del Sol, gracias a la figura singular del promotor inmobiliario (turístico) que acompañado de su arquitecto, normalmente procedente de Madrid, se adelanta a su tiempo y que tendrá entre sus tareas principales negociar con la realidad de su entorno y su atmósfera intelectual para poder ver realizadas sus concepciones.

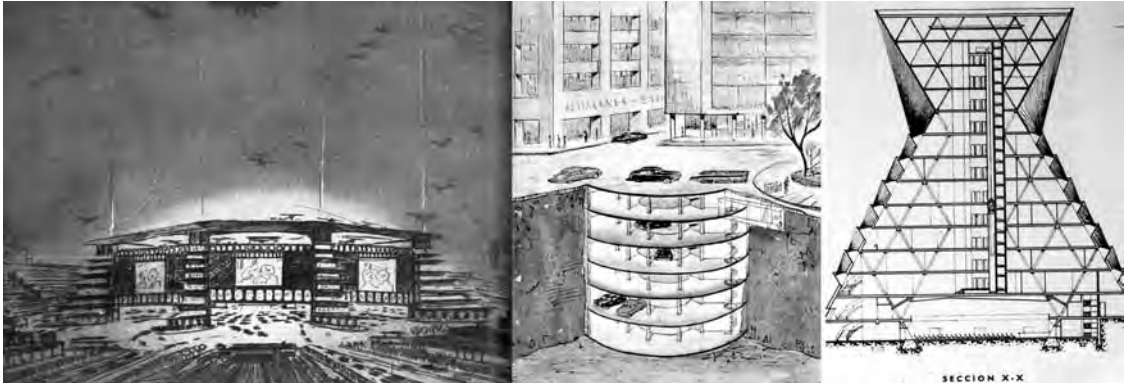
Las actuaciones estuvieron caracterizadas por la búsqueda de un protagonismo en la ciudad, en lugares céntricos, dentro de proyectos de transformación urbana, como el desarrollo de la fachada a la CN340 y la consolidación del frente marítimo.

El arquitecto Casto Fernández-Shaw, inclasificable, se debatió en su trabajo profesional entre la utopía, en la que aparece como un auténtico vanguardista, y la práctica, que podríamos considerar como pragmática. Esta obra será eclipsada por sus propuestas utópicas y su indiscriminada actividad constructiva, durante los años de desarrollismo, y, a pesar del rechazo que pueda pro-



Edificio Sierra Blanca¹⁶, Avenida de Ricardo Soriano, 1970 Marbella, publicación comercial (Imagen cedida por Francisco Moreno).

16. Edificio situado en la Avenida Ricardo Soriano esquina a Calle Sierra Blanca, promovido por S. José Ametller Goldumbeu, promotor de origen catalán, para la construcción de apartamentos y locales comerciales. El 21 De Enero de 1971, D. Casto Fernández Shaw escribe a D. Manuel Bellod Batanero, solicitándole que termine el proyecto.



Cinema Monumental. En *Cortijos y Rascacielos*, n. 3, 1930-31; Autopark Radial subterráneo. En *Cortijos y Rascacielos*, n. 75-76, 1953; Concurso Palacio de Exposiciones y Congresos año 1965, *Catálogo de la Exposición del Ministerio de Fomento*.

ducir su versatilidad estilística y su adaptación constante, sugiere gran cantidad de parámetros arquitectónicos para profundizar, como sus distribuciones interiores, lenguajes, imágenes y referencias de la modernidad.

Juan Daniel Fullaondo en la revista *Nueva Forma*¹⁷ decía:

“Porque en Fernández-Shaw, el *approach* racionalista no constituirá nunca una apoyatura esencial. Y en ese instante emerge el carácter solitario, deliberadamente singular y auto-marginado del arquitecto español (...)

Fernández-Shaw, por la ambición de sus ademanes y por la fortuna de alguno de sus esquemas tendría un lugar dentro de un estudio histórico de la arquitectura contemporánea(...)

Fernández-Shaw volverá a instalarse en la historia de la tradición moderna (...) lo mejor de este periodo radicaré en su proyecto presentado en los años 60 al Concurso para el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid, paradigma, resultado y símbolo de uno de los momentos más felices, más libres, internamente y más expresivos del singular talento de su autor (...) estamos ante un instante revelador.

(...) no se entendió esta obra y no se quiso entender esta obra en parte por este nuestro papanatismo nacional, que de muy diversa manera hubiera reaccionado ante la insólita frescura de esta proposición si en vez de ir presentada por una figura nacional, se debiera a la mano de algún arquitecto justamente respaldado por el prestigio internacional, Louis Kahn, por ejemplo, con quien no sería difícil establecer alguna relación”.

17. FULLAONDO, Juan Daniel, "Mil y Una noches de Casto Fernández-Shaw", *Nueva Forma*, 1969, n. 45.

LA GÉNESIS DE *ARQUITECTURAS BIS*

Flavio Coddou

“Quería hablarte a propósito de esta revista. La hemos puesto en marcha un grupo independiente de arquitectos de Madrid y Barcelona y va a ser el primer intento de una publicación desligada de cualquier institución oficial y de cualquier mecenazgo”¹.

Para comprender la difusión de la arquitectura española e internacional en España durante los años 1970 es imprescindible entender el fenómeno de las revistas de arquitectura. Éstas poseían un discurso que, más allá de tener un fundamento teórico o una línea editorial firme y preconcebida, se convierte a partir de un momento y durante pocos años en una plataforma para el debate e intercambio de ideas en los campos de la teoría e historia de la arquitectura.

Nuestra intención es centrarnos en las problemáticas planteadas por un cambio de paradigmas que en el inicio de los años 1970 permitió fragmentar y multiplicar los discursos frente al hecho arquitectónico, así como el cambio de modelos de las propuestas de difusión: de la revista institucional hacia el formato de ‘pequeña revista’, sin perder calidad crítica. Es fundamental, por tanto, entender la transformación de un discurso unívoco sobre el realismo o la sistemática “restitución histórica” –que en Cataluña se reflejó durante dos décadas a través de la recuperación del *modernisme*, GATCPAC y el afanado paralelismo con el realismo italiano– hacia una pluralidad de discursos e interpretaciones. La revista *Arquitecturas Bis* es un claro ejemplo de esta evolución. Así, su consejo de redacción, más allá de albergar un grupo de intelectuales con intereses afines, no ponía objeciones a la confrontación de ideas por parte de sus miembros.

En un artículo editorial del número cero de la revista *CAU (Construcción, Arquitectura y Urbanismo, 1970)*, Albert Viaplana explica las razones por las cuales los miembros de esa nueva revista deciden no considerar la participación de Oriol Bohigas en el equipo de redacción. El argumento es más bien defensivo al justificar la línea editorial a partir del primer número: antes que nada, parece que lo más importante fuera rechazar la figura del arquitecto que dominaba el escenario cultural, escogiendo la confrontación con él –aunque de forma respetuosa– en lugar de ignorarlo. Para Viaplana, aunque fuese innegable la contribución y desempeño de Bohigas como “animador o provocador de la cultura arquitectónica y estudioso, crítico, historiador y teórico... han sido frecuentes los saltos y contradicciones –en ciertos momentos ha llegado a ser su propio contestatario, en oposición a la continuidad y coherencia a veces incluso desesperante, de su obra arquitectónica”².

1. Carta de Oriol Bohigas a George Collins, 2 de abril de 1974. PIZZA, Antonio y TORRES, Martha, *Oriol Bohigas, Epistolario, 1951-1994*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, p. 192.

2. VIAPLANA, Albert. “Diez años de soledad”. En *CAU*, n. 0.

El editorial de Viaplana es la declaración de intenciones de una nueva revista en un contexto en el cual el único medio de difusión disciplinar en Barcelona era la revista *Cuadernos de Arquitectura* del Colegio de Arquitectos. Desde el final de los años 1960, el contacto del universo arquitectónico con el exterior se aceleraba y las divergencias entre generaciones se hacían más evidentes. Los Pequeños Congresos habían generado entre 1959 y 1967 un contacto estrecho con arquitectos extranjeros y las revistas españolas eran, dentro de sus límites y con un retraso considerable, responsables de una difusión muy sesgada del debate teórico e historiográfico internacional. En el ámbito menos disciplinar, las revistas *Destino* —específicamente durante el periodo de los años 1960 en el que criticó de forma más contundente al régimen franquista— y *La Mosca* —con sólo 8 números publicados de forma irregular entre 1967 y 1970, en formato de boletín y con carácter contestatario— también difundieron debates arquitectónicos y artísticos para el público no especializado, entre los que cabe destacar la contribución de la generación gauche divine de “Bocacio”.

Retomando la confrontación entre generaciones que se acentúa a finales de los años 1960 con el rechazo de Viaplana a la figura del “maestro” que aparece en las páginas de la revista *CAU*, cabe destacar que la omnipresencia de Bohigas en el medio arquitectónico y su papel mesiánico “asumido y no escogido” es el resultado de un continuo e intenso trabajo como redactor de medios de difusión. Primero desde los años de titulación, pasando por la organización de los Pequeños Congresos y artículos publicados en la revista *Serra d'Or* y *Destino*, hasta su contribución en las revistas institucionales, en especial la revista *Arquitectura* de Madrid y *Lotus*.

Dos años después del número cero de *CAU*, Viaplana vuelve a marcar sus diferencias con el “maestro” durante el último Pequeño Congreso en Sitges⁴. Paradójicamente, aunque Viaplana dejase muy claras las intenciones de apartar a Bohigas del equipo de redacción y de rechazar sus opiniones, al cabo de cuatro años, ya en el 1974, Bohigas tendrá una sección casi permanente en la revista *CAU*, donde se ocupará de introducir traducciones de los artículos más relevantes del contexto italiano⁵.

La precoz generación del 51, a la cual pertenecía Bohigas y Correa, tuvo desde muy temprano la suerte de contar con padrinos que los ayudarían a montar sus estudios pero también con el talento profesional e intelectual para poder publicar artículos en distintos medios, arrojándose un papel aglutinador de estudiantes, arquitectos e intelectuales alrededor de sus círculos. En el caso del grupo R, esa capacidad de aglutinación fue fundamental para realizar encuentros y exposiciones, forjando la fórmula que se repetiría durante décadas con los encuentros de arquitectos. No se puede olvidar tampoco la importancia del establecimiento de una red fundamental de arquitectos europeos para que el grupo R pudiera dar el salto hacia una crítica e historiografía internacionales y también analizar y escribir la historia de la arquitectura catalana a partir de unas directrices casi siempre dominadas por Bohigas.

Sin embargo, la generación de los arquitectos titulados diez años más tarde buscaba una alternativa a las voces predominantes, y en el momento en que el contexto se abría a otros profesionales la revista *CAU* fue la primera plataforma en que la precaria “generación del 68” española pudo plasmar sus opi-

3. Es sintomático que eso ocurriera sólo dos años después que el mismo Bohigas hubiera marcado sus diferencias con su maestro y colega, Antoni de Moragas, en la revista *La Mosca*. El artículo de Bohigas llamado “L'amor lliure i la dreta de Mataró” publicado en noviembre de 1968 en la revista *La Mosca* era una respuesta a las declaraciones de Moragas al periodista Baltasar Porcel: “El problema del Grupo R era la incomunicación. El de ahora, es el boom de la información... Siempre he tenido una profunda repugnancia hacia la frivolidad en todas sus formas desde su aspecto erótico hasta cierta arquitectura que se ve por ahí, más propia de personas inclinadas a las drogas y al amor libre que de gentes honestas, normales y corrientes”. Entrevista a Antoni de Moragas. *Destino*. An_o XXXI, No. 1612 [24 agosto 1968]. p. 26
4. ... Ja érem als anys 70 i tot havia canviat molt... El vells sortints i els joves entrants tinguérem una reunió a casa meva, que es desenvolupà en to ensopit i més aviat pessimista fins que Viaplana ho va animar amb una frase que, amb els amics, ha esdevingut famosa. Dirigint-se a Antoni Moragas i a mi... i per explicar que no era possible una continuïtat ens digué que la seva generació estava a punt de ‘fotre’ns un cop de destràl al cap’, és a dir, a destruir-nos com a pares...”. BOHIGAS, Oriol. *Dit o fet. Dietari de Records II*. Edicions 62: Barcelona, p. 230.

5. Hay una serie de artículos continuados en especial sobre la polémica de la XV Trienal de Milán. En la revista *CAU* n. 24 Bohigas publica la traducción del texto “Vanguardia y la nueva arquitectura” de Massimo Scolari y en *CAU* n. 25 la crítica de Scolari a través de la carta de Giovanni Koenig. “Nuevas tendencias : una carta polémica de G.K. Koenig sobre el academicismo de la llamada ‘Arquitectura Racional’ propugnada en la XV Trienal de Milán”.



Manel Solà-Morales, Rosa Regàs, Enric Satué, Rafael Moneo, Luis Peña, Federico Correa, O. Bohigas y Lluís Domènech. Consejo de redacción de *Arquitecturas Bis*. Arxiu MBM.

niones de forma más regular. En ese sentido, cabe destacar las posiciones del grupo PER y también del Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill⁶.

Quince años después de la creación del Grupo R, y hasta el inicio de los años 1970, grupos de artistas, arquitectos y editores se reunían en torno a distintas aventuras colectivas derivadas de la organización de exposiciones, de movimientos docentes en las escuelas, iniciativas editoriales o acciones culturales. La revista *La Mosca* de Beatriz de Moura⁷, la editorial Lumen y editorial Tusquets, el grupo PER, y más tarde el grupo 2C serán los portavoces en Cataluña de una generación que, al mismo tiempo que intentaba alzar la voz contra el régimen político, perseguía fundamentar las bases de un discurso socio-cultural, generando de algún modo los cimientos de la “contracultura”.

Mientras todo ese universo giraba en torno a la discoteca Bocaccio –los miembros de la gauche divine, “personas inclinadas a las drogas y al amor libre”– el debate tomaba el camino de la contestación política. En el campo de la arquitectura se empezó a debatir temas que hasta entonces no habían sido relevantes: la gestión de las ciudades, el impacto negativo del turismo masivo, especialmente en la costa, la emigración y el tema recurrente que dominará el universo arquitectónico durante casi una década, la semiótica.

Pero los años 1970 no significaron únicamente la generación de nuevas plataformas de difusión sino también la reestructuración y desaparición de revistas consagradas, como las tres famosas revistas madrileñas. En el año 1978 Oriol Bohigas hizo un repaso de estas tres revistas:

“Así como la revista barcelonesa de la época (*Cuadernos de Arquitectura*) sólo explica a medias la base cultural de la arquitectura catalana –diseminada en otros textos o en la lectura coherente de las mismas obras–, en Madrid la referencia a las revistas de De Miguel, Flores y Fullaondo sigue siendo una de las maneras más directas de entender lo que allí aconteció”⁸.

Así, las tres revistas madrileñas que representaban las instituciones de la capital⁹ y que contaban con la figura omnipresente de su editor y con el formato tradicional de editorial/presentación de proyectos/publicidad sufrieron cambios importantes que comprometieron su calidad irreversiblemente.

6. En ese contexto, la revista CAU es un caso bastante atípico, pues aunque no represente la alternativa a las revistas madrileñas –su formato sigue el modelo de revista colegial– plantea a través de un equipo redactor la profundización de temas urgentes con la crítica al modelo de gestión pública del Estado. Con la figura de Manuel Vázquez Montalbán en la dirección del consejo editorial, reproduce el modelo tradicional de revista, pero introduce el debate político y cultural e inaugura en Barcelona el consejo editorial multidisciplinar. 7. (...) l'aparició, l'any 1968, d'una revista sense nom ni data (per "imperatius legals"), coneguda com La Mosca pel dibuix de Juan Carlos Pérez Sánchez que hi figurava. S'editava com a full informatiu de les editorials Lumen, Edicions 62 i Seix Barral. Consell de redacció: S. Clotas, G. Ferrater, B. De Moura i O. Tusquets. Consell assessor: A. Cirici, P. Bonet, O. Bohigas, J.M. Castellet, L. Domènech, A. Ràfols-Casamada i R. Muñoz Suay. Escola Eina, Història d'activitats. www.eina.edu/axius/docs_2/crauq4o1.pdf

8. BOHIGAS, Oriol. "Tres revistas". En *Arquitecturas Bis*, n. 23, 1978, p. 59.

9. La revista *Arquitectura* era publicada por el Colegio de Arquitectos de Madrid, pero entre 1941-1958 se llamó *Revista Nacional de Arquitectura* y dependía del Ministerio de Gobernación. *Hogar y Arquitectura* dependía de la Obra Sindical del Hogar (OSH).



Oriol Bohigas, Helio Piñón, María Luisa Scalvini, Xavier Rubert de Ventós y Nuno Portas, en el Simposio de Castelldefels, 14 a 18 de marzo de 1972. *Arquitecturas Bis* n. 2 p. 31.

La destitución de Carlos de Miguel de la revista *Arquitectura* (director entre 1948 y 1973)¹⁰, de Carlos Flores de *Hogar y Arquitectura* (director entre 1955 y 1977) y de Juan Daniel Fullaondo de la revista *Nueva Forma* (director entre 1966 y 1975) en el mismo período es sintomático de los cambios políticos, por un lado, y de la imposibilidad de mantener el formato de revista tradicional en manos de un único editor. Los intereses de la Obra Sindical en el caso de Flores, del Colegio de Arquitectos en el de Miguel y de la familia Huarte en relación a Fullaondo forzaron la salida de sus editores en un momento de reestructuración institucional y editorial. No es posible trazar un paralelismo exacto en relación a la genealogía de cada destitución, pero sí que es sintomático que en un momento de orfandad en el sector cultural apareciesen algunas revistas de pequeño formato, entre ellas *Arquitecturas Bis*.

Por otro lado, el mismo grupo fundador de *AB* tenía que ser capaz de adaptarse a los nuevos temas introducidos por el desarrollo económico en escala macro. El ámbito arquitectónico en el comienzo de los 1970 en Barcelona estaba marcado por la revisión –más de los resultados que de sus intenciones– de la producción de la llamada Escuela de Barcelona y del realismo arquitectónico, planteado y orientado por Bohigas en sus textos desde los Pequeños Congresos hasta la publicación de “Una posible ‘Escuela de Barcelona’”¹¹. Sin embargo, ya no era posible teorizar a partir de parámetros de análisis puramente atribuibles al objeto arquitectónico, teniendo en cuenta que el desarrollo implicó la introducción de una nueva escala de actuación urbanística con barrios residenciales y ciudades turísticas. En consecuencia, la misma idea de “realismo arquitectónico” o “escuela de Barcelona” dejó de tener la relevancia que tuvo hasta entonces.

Así, el mismo Bohigas aprovecha para anunciar el fin de la escuela de Barcelona, otorgándose a sí mismo el poder de liquidar un concepto que él mismo ideó, y así decretar un cambio de valores que ya estaba latente en las páginas de *Arquitecturas Bis*¹². *Arquitecturas Bis* es capaz, por tanto, de aglutinar todas las susceptibilidades de los debates en aquel momento. Como ya se ha dicho, el interés en juntar personas afines alrededor de un proyecto común no es nuevo. Pero en el caso de *Arquitecturas Bis* el proyecto no tenía el respaldo oficial de ninguna institución o empresa, y es ese carácter lo que la aproxima a las experiencias de otras pequeñas revistas como por ejemplo *Bau* (Hans Hollein) entre 1964 y 1970.

Las reuniones para definir los detalles de la revista empezaron en 1973. Oriol Bohigas, Enric Satué y Rosa Regàs, junto a un grupo de arquitectos de Barcelona y Madrid, publican en mayo de 1974 el primer número de la revista *Arquitecturas Bis*. La aventura de crear una revista no era nueva para Bohigas, que tenía larga experiencia con los comités de redacción de *Serra d'Or* y *La Mosca*. El reto de no tener una institución promotora no suponía un obstáculo para que se pudiera publicar, y en ese aspecto la figura de Rosa Regàs, fundadora de la editorial La Gaya Ciencia, fue fundamental para que saliera adelante el proyecto buscando recursos y ejerciendo su papel de directora del grupo.

Una de las características destacables de *Arquitecturas Bis*, presentes desde su primer número, es la falta de un texto editorial. Noticiar la muerte de Louis Kahn y presentar la obra de Richard Meier (dos temas norteamericanos

10. Aunque la revista es mucho más antigua, consideramos la fecha de 1948 coincidiendo con el inicio de la dirección de Carlos de Miguel.

11. BOHIGAS, Oriol. “Una posible ‘Escuela de Barcelona’”. En *Arquitectura*. 1969.

12. BOHIGAS, Oriol. “En Huesca, un adiós a la ‘Escuela de Barcelona’”. En *Arquitecturas Bis*, n. 3, 1974, p. 27.

para la sorpresa de muchos españoles) sin ningún tipo de nota del editor es una decisión muy directa. Ir directamente al grano, sin ambages ni rodeos sobre los temas implicados, caracteriza la revista en su primera etapa; el foco de sus páginas se centrará en el debate sobre la obra arquitectónica construida y también sobre la actualidad (su propio subtítulo era “información gráfica de actualidad”). A lo largo de los años encontramos comentarios aislados sobre las decisiones editoriales, generalmente en las últimas páginas, mezclados con la sección de “actualidad” que se solía incluir en la contraportada. Cuando era necesario un texto más denso que justificara las decisiones editoriales ocurrían casos como el texto “Arquitecturas en las márgenes” de Rafael Moneo en el número 12 de *AB*, el cual explica la elección del contenido de ese número con artículos sobre las obras de Jujol y Siza. A pesar de la falta de periodicidad de *AB* por cuestiones presupuestarias y de las dificultades de reunir el grupo redactor (a medida que los despachos profesionales de los editores empezaban a tener más encargos), las actualidades eran parte muy presente de la revista. Cabe señalar en especial el rol de reseñistas de libros, exposiciones y congresos por parte de Lluís Domènech y Federico Correa. Hélio Piñón, por su parte, dedicó también muchas páginas a reseñar varios congresos y libros, pero a diferencia de Domènech y Correa su tema de interés específico era la semiótica.

Aunque *AB* aglutinaba un grupo reducido de arquitectos que provenían de Barcelona, la revista no hubiera llegado a ser posible de no ser por la colaboración efectiva de los arquitectos extranjeros unidos a Bohigas y Correa por una larga amistad. Por otro lado, la importante proyección internacional que llegó a adquirir la revista desarrolló una red de nuevos contactos del extranjero, los cuales aportaron una cierta frescura a la lista de colaboradores. Desde los años 1950, periodo en el que Antoni de Moragas fue miembro de la junta de gobierno del Colegio de Arquitectos y responsable de las visitas de Pevsner, Aalto, Ponti y Zevi, pasando por el puente con Italia creado por Coderch y Correa y que se estrechó más adelante con la relación Gregotti/Bohigas, las visitas de arquitectos extranjeros fueron regulares, aunque sus contribuciones y ponencias en el Colegio no tuviesen repercusiones relevantes. La colaboración de los catalanes en otras revistas y de los extranjeros en Barcelona es el resultado de una aproximación que venía desde los Pequeños Congresos, y ese estrechamiento de relaciones sería fundamental para explicar la esencia de *Arquitecturas Bis*. El viaje de Bohigas, Moneo, Correa y Domènech a Aspen en 1968¹³ abrió la lista de colaboradores norteamericanos e ingleses. El primer contacto de los españoles con Eisenman en ese congreso derivaría en una invitación en el mismo año al Pequeño Congreso de Vitoria, y algunos años después al encuentro entre revistas –*Arquitecturas Bis*, *Oppositions* y *Lotus*– en Cadaqués (1975) y Nueva York (1977)¹⁴. Por otro lado, la nueva generación italiana estrecha su vínculo con Barcelona a través del *weekend* de Arquitectura que tuvo lugar entre el 28 de abril y el 1 de mayo de 1972 en Barcelona, el cual reunió a los arquitectos italianos Gino Valle, Vittorio Gregotti y Ettore Sottsass¹⁵.

Por otra parte, las relaciones de Tomàs Llorens con Inglaterra establecidas durante su estancia en aquél país (fue profesor en la Portsmouth Polytechnic desde 1972 a 1984) fueron fundamentales para su formación y también para la organización del seminario de Castelldefels “Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos” de 1972. Este seminario fue un lugar de

13. Design Conference en Aspen, Colorado, EEUU, auspiciada por IBM, con el tema “Europe versus America” dedicada a la historia, urbanismo, arquitectura y diseño. Participaron de la península ibérica Rafael Moneo, Nuno Portas, Miquel Milà, Xavier Rubert, André Ricart, Antonio Fernández Alba y Antoni Blanc. En ese viaje el grupo español tuvo contacto con Reyner Bahnam, Hans Hollein, Dennis Crompton y Peter Eisenman. BOHIGAS, Oriol. *Dit o Fet. Dietari de records II*. Edicions 62, Barcelona, 1992, p. 153.

14. “The Institute for Architecture and Urban Studies and Oppositions were greatly enriched by Italian and Spanish intellectuals, such as Giorgio Ciucci, Massimo Scolari, and Rafael Moneo, who were in place at the Institute and had a direct impact on the magazine at a certain moment”. Véase “Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas and Anthony Vidler discuss Oppositions. New York, January 23, 2007”. COLOMINA, Beatriz y BUCKLEY, Marc. *Clip, Stamp, Fold. The radical architecture of little magazines. 1960 to 1970*. Actar, Barcelona, 2010, p. 60.

15. Además, participan los arquitectos de EEUU Robert Venturi y Christopher Alexander y los europeos Aldous van Eyck y James Stirling. De Barcelona estaba presente el equipo de lo que sería más adelante el comité editorial de *Arquitecturas Bis*: Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech y Manuel Solà-Morales. Ver PIZZA, Antonio y TORRES, Martha. Op. cit. p.184.

encuentro entre intelectuales y profesionales, y tuvo una importancia fundamental para el debate en aquellos años sobre la incorporación del discurso estructuralista dentro del ámbito arquitectónico. Al mantener una cierta continuidad con otros simposios de arquitectura de Inglaterra y EE.UU., fue el primer encuentro fuera del mundo anglosajón y de Italia capaz de reunir a tantos arquitectos y filósofos¹⁶. Aunque el seminario versara sobre la herencia de Saussure, Peirce, Barthes y Lévi-Strauss, no se puede obviar la influencia que por aquel entonces ejercía Umberto Eco sobre la cultura española, y su primer contacto con los catalanes a partir del viaje que realizó a Barcelona junto con el Grupo 63 en febrero de 1967, en una reunión organizada por Beatriz de Moura en la escuela Eina¹⁷.

El puente –aunque esporádico– entre Castelldefels y los encuentros llevados a cabo en Inglaterra se consolida con la presencia en ese seminario de Geoffrey H. Broadbent y Juan Bonta, los cuales habían organizado el Simposio de Métodos de Diseño Arquitectónico en Portsmouth en 1972¹⁸. Broadbent es el personaje más importante en el establecimiento de un “lenguaje de patrones” que se traducirá a la arquitectura a través de los escritos y esquemas de Christopher Alexander en California en 1969¹⁹.

Aunque las teorías de Bohigas tuvieran el debido reconocimiento respecto a la creación del corpus teórico sobre la recuperación de algunos momentos históricos de la tradición arquitectónica catalana y sobre la reflexión urbanística, la crítica y la teoría de la arquitectura, es cierto decir que fue incapaz de “crear escuela” y tener sus propios seguidores. A partir de 1978, el hecho de que Bohigas fuera el director de la Escuela de Arquitectura aumentaba aún más su omnipresencia en el contexto barcelonés, y eso hizo que fuera rechazado de alguna forma por parte de la generación más joven. Otra vez se repitió, por tanto, lo que había ocurrido con Viaplana en la revista *CAU* y que no deja de ser una constante: “Creo que de algún modo la nuestra era una reacción contra *Arquitecturas Bis* (...) Ahora veo *AB* como una pequeña revista, pero en aquel momento nos parecía una revista *mainstream*, y queríamos hacer algo diferente, que viniera de una generación más joven”, dice Beatriz Colomina²⁰.

En términos teóricos, los dos polos de interés generados por el impacto de los libros de Venturi y Rossi caracterizan la ruptura de los arquitectos jóvenes con la generación de Bohigas. A pesar que el interés de Bohigas por temáticas como el monumentalismo hace que su discurso se renueve incorporando el marco de Rossi, en las páginas de *AB* no se va más allá del artículo de Moneo sobre Gregotti y Rossi del número 4. En Barcelona, los dos libros, *Learning from Las Vegas* y *Architettura della città* fueron los marcos de la ruptura de los pupilos contra sus maestros y la génesis de un nuevo rumbo para la disciplina arquitectónica. Así, Venturi y el universo norteamericano trazarían el camino profesional de los integrantes del Studio PER. Aldo Rossi sería el padrino de Salvador Tarragó –a partir de una relación estrecha personal– y de la propuesta teórica del comité de la revista *2C*²¹.

En ese contexto, la figura de Rossi es de crucial importancia para la revista *2C*. La arrancada teórica de la nueva generación, que había empezado en 1966 con la publicación de *Architettura della città*, continuaba debatiendo sobre la contribución de Rossi, la autonomía de la arquitectura y la forma de la ciudad. La influencia de Rossi llega hasta los años 1980 cuando *2C* publica

16. LABORDA GIL, Xavier. “Esplendor social de la lingüística y el Simposio de Arquitectura de 1972 en Castelldefels”. In *Clac Circulo de la Lingüística aplicada a la Comunicación*. Universitat de Barcelona. v. 39/2009.

17. “El curs 1967-1968, l'escola Eina va acollir durant tres dies l'esmenat debat amb el grup italià. L'editora Beatriz de Moura havia establert els contactes arran de la seua relació amb l'editorial Feltrinelli, que publicava els llibres del col·lectiu. Per part italiana hi participaren Umberto Eco, Renato Barilli, Mario Spinella, Gillo Dorfles, Enrico Filippini, Angelo Guglielmi, Antonio Porta, Valerio Riva, Furio Colombo, Giorgio Manganelli, Guido Davico Bonino, Elio Pagliarani, Fausto Curi, Alfredo Giuliani i Adriano Spatola. La part catalana estava representada per Gabriel Ferrater, Carles Barral, Oriol Bohigas, Josep M. Castellet, Alexandre Cirici, Cristian Cirici, Federico Correa, Domènec, Josep M. Mestres Quadreny, Romà Gubern, Ignasi Solà Morales, Ràfols Casamada, Salvador Clotas, Òscar Tusquets i Francesc Vallverdú.” SELLES RIGAT, Narcís. *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*, Barcelona, Editorial Afers, 2007, p. 271.

18. JONES, J. Christopher; BROADBENT, Geoffrey H.; BONTA, Juan Pablo. *El Simposio de Portsmouth. Problemas de metodología del diseño arquitectónico*. Eudeba: Buenos Aires, 1971.

19. *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* se publica en 1977 aunque es la segunda parte de una serie de volúmenes publicados por el Center for Environmental Structure. “The Oregon Experiment” es de 1975 pero ya aplicaba los criterios de “patterns” para plantear problemas y soluciones al espacio comunitario en un campus universitario.

20. Entrevista de Urtzi Grau a Beatriz Colomina. COLOMINA, Beatriz y BUCKLEY, Marc. Op. cit. p. 257.

21. Aunque el puente entre Milán y Barcelona hubiese sido inaugurado por Codercy/Correa en los años 1950, y posteriormente continuado por Bohigas y sus contactos frecuentes con Gregotti y Rogers, es Salvador Tarragó quien mantendrá una relación más estrecha con Aldo Rossi. En un viaje a Milán en 1964, el joven Aldo Rossi será responsable de recibir a un grupo de estudiantes de la escuela de arquitectura de Barcelona, en el cual se encontraba Salvador Tarragó. Esta relación se materializará con el prefacio de Tarragó en el libro de Rossi en su edición castellana.

DESDE RYKWERT CON AMOR

Joseph Rykwert, arqto.

My dear Rosa,
So you have reached the golden number: 50 issues already, and it has hardly started! In spite of the inevitable upward movement of its joint editors' ages, *Arquitecturas Bis* remains very young.

When it first came out, *Arquitecturas Bis* produced surprise by understatement: a new-formula architectural magazine, thin and folded like a tabloid newspaper to suggest sharp, quick news and printed (very well!) on matt paper, like a stiff newsprint to disclaim the glossiness which makes many architectural magazines so falsely monumental, sparsely luxurious – and yet eleven years later that newsprint remains firm and white.

It is not just the paper which has remained firm and fresh. When I look back at that first issue of eleven years ago, it is full of stuff that I would still read if it came through my mail-box tomorrow: Federico Correa's travelogue from Brazil, Rafael Moneo's article on the Giardinietto, or David Mackay and Roger Sherwood on Richard Meier's Bronx buildings have not faded, do not seem at all dated. Even the strictly topical pieces – like the memoir of Louis Kahn who had just died, or ones which may then have seemed strictly local, like Oriol Bohigas' review of the literature of Modernisme, or Manuel Solà-Morales defence of the urban structure of Montblanch as a palimpsest or Luis Domènech's reevaluation of Eusebio Bona – which raises the inescapable, and now omnipresent issue of what he calls «asepsia lingüística» (at the time when most writers of architecture did not see it as an issue) – re-read now on the occasion of your golden num-

ber, seem to carry all the seed of future debate.

Of course my memory is not good enough to have retained that much of your first number, but I have kept and treasured it (and every subsequent) number. I was never deceived by your pretense of ephemerality. You may say that I pay you the compliment, since my friends know me for a hoarder of printed paper. But I am quite discriminating in my hoarding, even if I dare not quite call it collecting. *Arquitecturas Bis* offers – to me, at any rate – a better critical survey of the past eleven years than almost any other architectural periodical. What seems most important is that it does so in a graphic form which was quite new, particular to it, a form which was critical not only verbally, but also visually – of visual material.

You must be proud: since it was launched there have been so many imitations of *Arquitecturas Bis* all over the world! It is right that it should be so: any good idea always invites the flattery of imitation. But of course, since you are its inventor, you are right to treat this with a certain nonchalance, varying the display as your material suggests – now that it has its identity so clearly established, even to changing the colour and allowing yourself a little silver lining here and there.

Not that I have not had my quiet quarrel with you every now and then: but it has never been serious enough to be worth mentioning. No, as architectural magazines go, *Arquitecturas Bis* is just about my favourite. May you go on with just enough change to intrigue your readers for many years, and I will always remain your grateful reader.

Joseph RYKWERT
June 7, 1983

DESDE LA CAPITAL, CAPITEL

Antón Capitel, arqto.

Querida Rosa y amigos de *Arquitecturas Bis*:

Os envío un texto para vuestra conmemoración de la revista, acaso un poco ligero y un tanto nostálgico por recordar los comienzos de la publicación, cuando yo podía en ella mis primeras armas críticas.

Si no recuerda mal fue el año 74 cuando empezó *Arquitecturas Bis*, y era sin duda una revista diferente, de inmediato prestigio por el peso de sus fundadores, y que aunque se presentaba con el sub-motivo de «información gráfica de actualidad» fue siempre más, aún sin desprestigiar ésta, cobijo importante de una gran cantidad de ensayos, reflexiones, críticas y comentarios de arquitectura que hicieron de ella la única revista gráfica de España que se podía leer, y una de las pocas del mundo. Fue como un portavoz del Consejo de redacción, ya que se echaron encima la obligación de mantenerla, pero editó cualquier ensayo de interés que le fuera propuesto, buscándolos y promocionándolos continuamente.

Quien escribe tuvo buena prueba de ello, pues en el año 76 se publicó el texto «La Universidad Laboral de Gijón, o el poder de las *Arquitecturas*» en el número 12, pocos meses después de la muerte del dictador, y cuando la arquitectura de Moya permanecía considerada como un simple esabrupto del franquismo –o del fascismo–, no estimable y, en todo caso, escasamente digna de análisis. Me había animado a atacar un tema que me llevaba interesado o intrigando algún

tiempo y pude así publicarlo. No sin polémica, por cierto, pero se publicó. Fue el primer artículo que hice que pueda llamarse tal y acaso sea entendido contar algunas anécdotas en torno a su edición.

Le había dado a Rafael Moneo un texto y una colección de fotografías, pues el tema interesado, y, aunque no recuerdo ahora si el mismo a las de *Arquitecturas Bis* la sabían se inició en realidad para otra revista catalana, también de culto prestigio y muy especial, aunque bien diferente, y que luego no quiso publicarlo. No se atrevieron con Moya, o, al menos, les pareció una rareza inútil, pues, como su director me decía, «aunque *la Laboral* es un ejercicio de arquitectura muy interesante, ¿qué podríamos hacer con ella? ¿para qué nos sirve? Esta no es una revista ecléctica; (añadió a modo de disculpa, pero sin un matiz de orgullo) No tuvo más remedio, claro, que urme con el rabo entre las piernas, aunque algunos amigos de Barcelona me aseguraron que aquella revista había enviado un comando secreto para hacer fotografías de la obra, a fin de conocerla bien. Me alegraría de que así hubiera sido, pues ver el edificio es bastante impresionante, pero desconozco si fue verdad. El caso es que *Arquitecturas Bis* fue afortunadamente más ecléctica y lo publicó. Mis amigos –creo que los mismos– me volvieron a soplar que en la reunión de la revista en *El Guadalupe*, donde entonces se reunían «os reunían», hubo sin embargo una polémica dura y sustanciosa en torno al tema, y que solo se resolvió cuando Federico Correa sentenció a favor de Moya –pues su arquitectura era el pleito, y no tanto mi texto– mediando

sus proyectos contruidos, en especial el Teatro del Mondo y el Cementerio de Módena²². Las divergencias de posturas con el equipo de la revista *Carrer de la Ciutat* no impedía que hubiese un solapamiento de los temas tratados y colaboradores comunes²³, y Rossi y su obra construida fue la confirmación de un corpus teórico desarrollado por el equipo de Tarragó.

Por su parte, *Arquitecturas Bis* fue responsable de conducir todavía más lejos a una generación ya establecida en el panorama profesional de Barcelo-

Carta de despedida de Joseph Rykwert y Antón Capitel en el último número de *Arquitecturas Bis*, n. 52. Diciembre 1985.

22. Sobre la obra construida por Rossi véase n. 14 de 2C «Aldo Rossi: Cuatro obras construidas» 1975; *Carrer de la Ciutat* n. 12, 1980 «El proyecto para el Teatro del Mondo».

23. Juan José Lahuerta, Enric Granell y Carlos Martí, entre otros.



Reseña de Tomàs Llorens sobre el encuentro entre *AB*, *Lotus* y *Oppositions* que tuvo lugar en 1975 en Cadaqués.

na, hecho que hasta el momento no había ocurrido con ninguna revista española. Por esa razón, es posible decir que *AB* tiene una función doble, tanto de plataforma de difusión de temas que por múltiples razones quedaron fuera del debate español durante los años de franquismo, así como de “caldo de cultivo” de arquitectos, urbanistas y teóricos que se verán involucrados con el poder en los años 1980 y que plantearán importantes cambios urbanos en la ciudad de Barcelona. Bohigas, al convertirse en el arquitecto del poder, es capaz de aglutinar y dar trabajo a sus colaboradores y de una generación de estudios afines durante la elaboración de los planos urbanos de la Barcelona olímpica. La misma publicación de proyectos de MBM para el Interbau de Berlín en *Arquitecturas Bis* al lado de la propuesta de Gregotti es un reflejo del cambio hacia un rumbo mucho más profesional de sus miembros. Quizás sea esa la razón por el agotamiento y final de la revista en 1985, pero es cierto que los 11 años y medio de publicación de *AB* fueron fundamentales para forjar elementos clave de la crítica de la teoría e historia de la arquitectura y ciudad española, además de plasmar e introducir debates internacionales en España que hasta entonces no habían tenido espacio.

El último número de la revista, con una declaración clara y consciente a modo de despedida por parte de su directora, Rosa Regàs, y de su diseñador, Enric Satué, es muy meritorio y al mismo tiempo es el reflejo de la gran capacidad de síntesis y retrospectiva de una revista que, dentro de una cierta inestabilidad de medios y recursos reivindicada por sus autores, se demuestra altamente influyente durante toda su existencia y sofisticada en su contenido crítico. *Arquitecturas Bis* y el carácter ecléctico de sus páginas, el cual rechaza una línea editorial unívoca y aboga por la multiplicidad de opiniones, refleja el nuevo camino que tomaría con el tiempo algunas revistas especializadas en la difusión de la arquitectura en España a partir del fin de la figura del editor único. La ausencia de un discurso cerrado, el cambio hacia un eclecticismo de posturas y la pluralidad de su comité de redacción depositan en las páginas de la revista las nuevas aspiraciones del colectivo de arquitectos y constituyen su mayor legado.

LOS PRINCIPIOS DE *CUADERNOS DE ARQUITECTURA* (1944-1950): CONVICCIONES ENTRE LÍNEAS DURANTE LA POSGUERRA

Yara Maite Colón Rodríguez

La revista catalana *Cuadernos de Arquitectura* se inaugura en el año 1944, en un contexto temporal de signo inusitado por tratarse de la inmediata posguerra civil española. La primera década que había sucedido al conflicto había supuesto la imposición de cambios radicales en todas las instancias sociales, tanto para los ciudadanos en general como para algunos gremios en particular, como el de los arquitectos. El ejercicio de la profesión se dará durante esos años de la incipiente dictadura franquista en condiciones antes inexistentes: la arquitectura estará ahora mediada por la experiencia de la represión y la observancia laboral y cultural. Uno de los procesos más nocivos de esa injerencia había sido el de la depuración de todos los miembros de los colegios oficiales, organizaciones que, por decreto, habían absorbido al resto de asociaciones profesionales del país desde 1940¹. Ese proceso dio inicio en plena guerra y finalizó formalmente en 1942 con la imposición de sanciones de relativa gravedad a los arquitectos, emprendiéndose tras él la nueva normalidad de la práctica proyectual. El entonces denominado Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares será el que, depurado y renovado, pero también intervenido y dirigido verticalmente, servirá como único organismo de representación de la totalidad de arquitectos de ambas localidades, y el que a la vez pretenderá encauzar las voces de sus integrantes dos años más tarde con la publicación de *Cuadernos de Arquitectura*. La revista queda, por extensión, investida de un carácter oficial desde sus orígenes, regulada y definida por la contención (Fig. 1).

Identificar en este cuerpo textual las convicciones o ideas de los arquitectos respecto a la práctica, la teoría y la historia de la arquitectura, por lo tanto, es posible si se tiene en cuenta aquel hecho: que el colectivo de profesionales ya había sido depurado según unas afecciones políticas con correspondencias arquitectónicas aparentes o reales. Partiendo de la premisa de que hay un grado inédito de mediación, una intervención de mayor intensidad, el análisis de los números fundacionales de esta revista debe ser entonces más consciente. Para captar aquellas convicciones y, además, cuáles diferencias y privilegios se citaron en las páginas de *Cuadernos*, es imperativo leer atentamente, entre líneas, e intentar una aproximación que transforme, en lo posible, lo mediato en inmediato porque, en efecto, habrá algo de crónica y de propaganda, pero no se trató de un manifiesto². El vocablo “cuadernos” que encabeza este proyecto editorial de posguerra, habría que señalar, incluye entre sus acepciones la de “agregado de algunos pliegos de papel”, un conjunto sin más ilación que la que le otorga la naturaleza que comparten sus componentes; pero también incluye la de “castigo que se imponía a los colegiales por faltas leves”³. La des-



Fig. 1. Primera portada de *Cuadernos de Arquitectura*, en 1944.

1. "Orden por la que se disponen normas sobre Colegios Oficiales de Arquitectos y Aparejadores", Boletín Oficial del Estado (BOE), n. 138, 17/05/1940.

2. CAWS, Mary Ann, *Manifiesto: a century of isms*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001, pp. XIX-XXV. Caws caracteriza al manifiesto literario y artístico: "The manifesto is by nature a loud genre, unlike the essay [...] is often noisy. It calls for capital letters, love bigness, demands attention. [...] The manifesto makes an art of excess. This is how it differs from the standard and sometimes self-congratulatory ars poetica, rational and measured. The manifesto is an act of *démessure*, going past what is thought of as a proper, sane, and literary. Its outreach demands an extravagant self-assurance. At its peak of performance, its form creates its meaning. [...] The manifesto is immodest and forceful, exuberant and vivid, attention-grabbing. Immediate and urgent, it never mumbles, is always in overdrive and overdrive. [...] The manifesto moment positions itself between what has been done and what will be done, between the accomplished and the potential, in a radical and energizing division. [...] the manifesto generally proclaims what it wants to oppose, to leave, to defend, to change".

3. "Cuaderno", *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española (22ª edición), Madrid, 2001.

conexión y la falta de cohesión que pudieran estar presentes en el mensaje, por tanto, podrían interpretarse como atributos que la revista quiso asumir, o incluso como recargos o cánones que a través de ella se quisieron aplicar desde el inicio de la publicación. La primera parte de la presentación ante los lectores no parece dejar lugar a dudas⁴:

“Ni exordio, ni prólogo, ni preámbulo, que ni caben ni sabríamos hacerlos. No somos periodistas; ni esto es un periódico ni siquiera una revista. Ni programas, por tanto, ni calendarios. [...] *Cuadernos de Arquitectura*. Bloc de notas, apuntes y esbozos; cajón de sastre si se quiere, de inquietudes y afanes. Amor a nuestra profesión en último término. Por ella y en su servicio, que es servicio a la patria, deseamos ver esta publicación espléndida y floreciente”.

El proyecto editorial parece descartar así, bajo la apariencia de una de falsa modestia, el provecho y la posible autoridad de lo erudito. Se presenta como irreflexivo, como proyecto sin dirección que sólo responde a una iniciativa natural e intuitiva mientras adjudica a esta falta de orientación una valoración positiva incuestionable. Se presenta como espacio de la representación, de lo accesorio, de lo sobrante y desordenado, aunque al final intenta corregir el rumbo y subrayar el trascendentalismo de lo sirviente o de aquello que, más que no auto imponerse un orden, no puede permitírsele por estar al servicio de una lógica externa⁵. Podría deducirse que, en efecto o voluntariamente, no habrá dirección, pero el planteamiento es un espejismo: no se trata de no ambicionar más una orientación, sino que ya parecía una imposibilidad definirla abiertamente, desde la alternancia, o en cuanto al proyecto social o arquitectónico, tal y como se había pretendido fallida y últimamente desde la Dirección General de Arquitectura. La página siguiente que complementa la presentación, en la que aparece, como será costumbre, la efigie del dictador español, ofrece claves en el pie de foto. Allí, los redactores explican la función del autócrata como “guía [...] en la guerra y en la paz”, pero también subrayan la disposición de los arquitectos colegiados cuando le extienden un saludo “[renovando su] adhesión disciplinada de Españoles [sic] y de Arquitectos [sic]”⁶. Bajo el signo de la sujeción será bajo el que los arquitectos podrán operar. Por esta razón, y no por voluntad generalizada del gremio, la disgregación, reflejo del desenlace de la guerra, será el terreno común de las páginas de *Cuadernos de Arquitectura*.

Aunque surgen ya desde la guerra algunas publicaciones relativas al proceso de reconstrucción y construcción que irán suplantando a las del periodo anterior⁷, será desde 1941 cuando comience la fundación de publicaciones oficiales directamente vinculadas al gobierno central y al quehacer arquitectónico, como la *Revista Nacional de Arquitectura* y el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. Respecto a la época republicana, estos nuevos órganos presentarán cambios significativos que, en gran medida, también quedarán registrados en *Cuadernos de Arquitectura*: tendrán ahora un carácter igualmente oficialista y un tono hasta celebratorio y sentencioso, sobre todo en los primeros números, además de sentar una pauta de maquetación y diseño gráfico que responderá más a la formalidad de la tradición editorial que a la experimentación que venía abanderando, por ejemplo, *A.C.*⁸.

Con un nuevo cometido, aunque sin propósitos claramente definidos aparte del interés en manifestar una inocua afección por la arquitectura, en las páginas del primer número de *Cuadernos* se pueden identificar tres tipos de

4. "Presentación", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1944, n. 1, p. 2. (mayúsculas en original).

5. Las palabras tenían resonancia con la tríada "servicio, jerarquía y hermandad" propuesta para sentar las bases de un Nuevo Estado (de MAEZTU, R., "Servicio, jerarquía y hermandad", *Acción Española*, tomo VIII, n. 45, 1934).

6. "Presentación", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1944, n. 1, p. 3.

7. Durante los años del conflicto, habían desaparecido del ambiente arquitectónico, entre otras, las revistas *Arquitectura*, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, del GATEPAC, y *Arquitectura i Urbanisme*, de la Asociación de Arquitectos de Cataluña.

8. PIZZA, Antonio, "Desenvolupament i propaganda d'un ideari modern: els 25 números de la revista 'A.C. Actividad Contemporánea'", *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat*, ROVIRA J.M. y PIZZA A., AA.VV., COAC Publicacions, Barcelona, 2006, pp. 278-307.

artículos que intentarán proveerle alguna estructura apareciendo con cierta constancia: indagaciones, memorias de proyectos y comunicados. Los textos del primer número, de la autoría de los profesores universitarios y arquitectos Josep F. Ràfols y Bonaventura Bassegoda i Musté, además del apartado sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Barcelona en 1942, responden al primer tipo como una especie de puesta al día con los lectores, repasando respectivamente el avance de la arquitectura moderna en Europa, la evolución de la arquitectura antigua barcelonesa, además de la escasa actividad artística y arquitectónica de posguerra con la reseña de un evento de dos años de antigüedad. Ràfols, quien precisamente se había desligado del proyecto de *A.C.* por su contenido ideológico⁹, aprovechará el espacio para atemperar posibles aficiones de lo utilitario con una digresión sobre Le Corbusier, describiendo su estilo como “rígido y limitado”, y subrayando su ineptitud al no poder integrar a su repertorio los métodos compositivos tradicionales, mientras comentará la afinidad de Theo van Doesburg por Gaudí, arquitecto catalán del que se había convertido en biógrafo¹⁰. Esta correlación presagia el camino que finalmente seguirá la arquitectura española al final de la década, y que tenderá, como el texto de este arquitecto, a la exaltación de la obra de proyectistas reconocidos como Frank Lloyd Wright, entidades como la “Italia Fascista [sic]”, y alguna figura coetánea como la de Alberto Sartoris, arquitecto que ganará protagonismo más tarde en las páginas de *Cuadernos* y cuya obra para una iglesia en Lourtier aparecía entre párrafos, aunque sin explicación. El segundo artículo era, por otra parte, una transcripción de la conferencia ofrecida por Bassegoda i Musté en un ciclo organizado por la Obra Sindical de Educación y Descanso en 1943¹¹, en el Fomento de las Artes Decorativas. Porque en principio debía tratarse de una conferencia dirigida a los entonces llamados “productores” o trabajadores y no a especialistas de la disciplina, su tono no puede no resultar perturbador, pero interesa más el hecho de que presente algunas concepciones del autor respecto a la historia de la arquitectura. Bassegoda hace una descripción de los eventos con una perspectiva en apariencia dialéctica, pero en realidad tendenciosa, bajo la cual un estilo, el románico catalán, se puntualiza como culminación histórica cuyas reminiscencias en la posterior producción se irán elogiando por el autor como manifestaciones de un “espíritu del pueblo”, por una “tendencia hacia la síntesis y la simplificación [...] expresión del más puro racionalismo constructivo en que se funden hombre y terruño: nervio, temple, vigor, harmónico balance y optimista altivez cara al sol”¹². El evento que se reseña de 1942, en un tercer artículo, es una exposición con catálogo también publicado, donde se premiaron obras cuyas tipologías compendiaban igualmente parte de las actuaciones de los técnicos de la época: una obra de diseño urbano tradicional, dos obras de restauraciones, un monumento al arquitecto iconográfico del régimen Juan de Villanueva y un proyecto de iglesia. En el caso de las restauraciones, ambas habían tenido lugar en Barcelona, y se referían a obras firmadas por Antonio de Falguera, Adolfo Florensa y Joaquín de Vilaseca, tratándose de reformas sustanciales con cambios de uso en edificios monumentales de la ciudad.

Este mismo número inaugural de la revista, por otra parte, incluirá un segmento titulado *Sección de Obras* que pretenderá en lo sucesivo recoger “al voleo” o, nuevamente, de manera arbitraria, la obra arquitectónica generada por los miembros del colegio (Fig. 2). Así, a modo de muestra estadística, si se quiere, aparecen en ella tres de las tipologías más importantes de la arquitectura barcelonesa de posguerra: la arquitectura religiosa, la bancaria y la



Fig. 2. Página en el interior del primer número, que presenta la sección *Crónica de Obras*, con el templo diseñado por Antonio Fisas Planas.

9. Ídem., p. 288.

10. RÀFOLS, Josep F., "Arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1944, n. 1, p. 8.

11. "Vida de Barcelona", *La Vanguardia Española*, 6 de abril de 1943, p. 9.

12. Bassegoda encuentra "un sentimiento exquisito del ritmo y un racionalismo ponderado y lleno del seny catalán, que alguna vez y no ha mucho tanto se echó de menos". (BASEGODA I MUSTÉ, Bonaventura, "Arquitectura de la Barcelona vieja", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1944, n. 1, pp. 19 y 23, subrayado de la autora).

habitacional. La primera obra reseñada será, en realidad, un anteproyecto para un templo en el ensanche de la ciudad, que no llegó a realizarse, pero que preconizaba la avidez de uno de los pocos proyectos de la época cercanos al planeamiento urbano: el plan de 1945 de nueva demarcación parroquial que debía suponer la edificación masiva de nuevas iglesias. La manera en que el arquitecto se aproxima a la resolución del templo parroquial de Nuestra Señora del Pilar parece denotar una desconexión absoluta con el discurso de austeridad, dada la monumentalidad del proyecto y la naturaleza de sus recursos compositivos, pero lo que en realidad revela es su propia calidad instrumental como autor al conjugar (en un ejercicio de reproducción, más que de reinterpretación del templo renacentista de planta central) el discurso entusiasta y de agitación cultural y religiosa que el régimen promovió ante esta advocación en particular. El proyecto que sigue inmediatamente al templo diseñado por el arquitecto Antonio Fisas Planas en este número de *Cuadernos de Arquitectura* es el del Banco Vitalicio, obra de Luis Bonet Garí, con planos de 1942. Si el templo era descrito con el superlativo de la fe o con la aspiración de hacer realidad la magnificencia predicada, en este caso, la complejidad que se citaba en la memoria era la técnica. Se pretendía proveer una imagen de las posibilidades constructivas, no importaba si cumpliendo o no con las normativas existentes, vinculando el arrojo y la novedad del proyecto a los valores de la marca comercial. En la revista, se encuentra el espacio para divulgar la imagen propuesta y las especificaciones técnicas que la hacían una obra realizable, unas descripciones que debían convencer al lector especializado de su viabilidad e idealidad. Las imágenes serán de la maqueta y las plantas del proyecto porque, a pesar de ser apenas instantáneas de un largo proceso de gestión y diseño, eran las herramientas que impulsaban la aceptación de una volumetría inédita en el plano de la ciudad. En la fecha en que se publican, el diseño, que antes de incluir una composición tan convencional había transcurrido por un arreglo de fachadas más eficiente y otro más recargado, seguía cambiando. El interés por incorporar vivienda se diluirá al cuestionarse su rentabilidad, y se suprimirá alguno que otro nivel por ceder a unas reglamentaciones que, aún así, se alterarán para posibilitar la mayor parte del esquema original, una desfavorable flexibilidad o permisividad practicada por las autoridades¹³. Donde se verá el triunfo del bloque de viviendas para la clase acomodada será en el conjunto diseñado por Joaquín Lloret Homs, en cuya memoria enfatizaba también la calidad compositiva de la fachada, su visualidad, y la cantidad de espacios disponibles para las diversas actividades de los futuros inquilinos.

Las últimas páginas del primer número dedicadas a obras terminan así, con poco esfuerzo de parte de los editores por representar más de una dimensión del proyecto, con una tímida y reducida ventana a la contemporaneidad, destinando a continuación dos reseñas a las obras de Ràfols y Bassegoda y un apartado a las “Actividades culturales del Colegio”. Del primer autor elogian que uno de sus textos dedicados al modernismo “más que crítica e historia artística, constituye una narración de la época en que se produjo el tema”, además de anotar que se trata de un momento de la historiografía arquitectónica “lo suficiente distanciado para que urja aprovechar todos sus valores para anotarlos y aquilatarlos con el debido cuidado”¹⁴. Al menos para el también profesor universitario firmante, la historia, como pasado y disciplina, no debía someterse a juicio, debía relatarse y leerse como trama predeterminada ante la que se recomendaba una postura pasiva y alienante; mientras que del

13. Desde la Cámara de la Propiedad Urbana se patrocinaba “la flexibilidad necesaria para que las nuevas construcciones se adapten al carácter de la época [...] que se caracteriza por el gran desarrollo económico, financiero, comercial e industrial de la ciudad”. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, [escrito s.i. de 12 de mayo de 1945], fondo Luis Bonet Garí.

14. “Bibliografía”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 1944, n. 1, p. 35. La reseña sobre Ràfols, con las iniciales “CM”, se puede atribuir a César Martinell; y la segunda fue escrita por Manuel de Solà-Morales i Rosselló.

segundo texto se elogia su carácter didáctico y liviano y el haber sabido sor-tear un exceso de erudición, aunque se aprueba la iniciativa de Bassegoda al añadir a la traducción reseñada un estudio de refugios antiaéreos. El apartado de actividades, finalmente, presenta la llamada “Sección Academia”, que reunía el quehacer de los miembros a cargo de los contenidos y la organización de la biblioteca, las conferencias, los concursos y publicaciones¹⁵. En ella, se incluye un listado resumido del nuevo material de la biblioteca que, según los redactores, había mantenido la suscripción a todas las revistas nacionales y extranjeras, y crecía teniendo en cuenta las sugerencias de unos colegiados que acudían cada vez más a la recién creada sección de préstamos. Más de una veintena de libros de la editorial italiana Hoepli indican una de las direcciones hacia donde los arquitectos mirarán para dar con recursos textuales y precedentes actualizados, mientras las conferencias organizadas preferían portavoces y temas neurálgicos del ámbito nacional, como la relación de la disciplina arquitectónica con el Estado, o el problema de la vivienda y los nuevos tipos de propiedad, cuya carga ideológica no se desaprovechará. Se descubren además la convocatoria y las primeras respuestas a un concurso instituido en 1943 ante el que los arquitectos debían manifestar sus preocupaciones “científico-constructivas” e “histórico-arqueológicas”, bajo el que se originaron algunas reflexiones significativas.

La estructura y la perspectiva general variarán poco, pero la revista promete la acumulación de más mensajes e intenciones, por lo que la mirada debe dirigirse hacia las palabras e imágenes recogidas en los números consiguientes. El segundo número, por ejemplo, abrirá con otra nota de corte oficial para incluir cinco nombres de arquitectos “caídos”, pero recogerá también indagaciones sobre la historia arquitectónica local dedicadas al carácter lúdico de los baños medievales levantinos, con el visor arqueológico de César Martinell, y al Palau Güell, una edificación que se describía y documentaba con numerosas fotografías y dibujos técnicos para incitar la intervención del Estado con el objetivo de evitar que el “furor iconoclasta” de la ciudad condujera a su derribo¹⁶. Nuevamente, la obra gaudiniana aparecía como modélica y digna de reinsertarse en el campo de visión de los arquitectos de posguerra como posible referencia. Las obras que la seguían en su sección correspondiente, después de todo, se referían a tres espacios también de domesticidad de convento, asilo y casa de campo? ubicados en zonas rurales catalanas suponiendo apenas novedad alguna, aún cuando aparecían bajo la autoría de arquitectos con futura notoriedad, como José Soteras Mauri. Se incluyó además en este número la investigación que había ganado el primer premio del mencionado concurso en la categoría “científico-constructiva”, presentado por el arquitecto Ignacio Adroer bajo el título de “Proyecciones cónicas”. El estudio pronto se publicaría como libro y su innovación radicaba en la determinación de medidas y de dibujos arquitectónicos a partir de fotografías, una técnica utilizada entonces para determinar distancias astronómicas y que se presentaba ahora como una herramienta para recomponer la perspectiva y devolver el punto de vista de lo existente, o de una representación realista, a lo esquemático o abstracto. Otra recreación de lo real que en el contexto convulso de posguerra resultaba más incómodamente reveladora era el estudio también premiado, firmado por el mismo Bassegoda i Musté, “Guerra y arquitectura”, donde a través de un recorrido histórico analizaba los efectos de la guerra en la construcción. La cortedad de miras o la propia autocensura no le permitieron abordar el caso barcelonés con suficientes fuentes

15. En la última página de su primer número se explica que la tardanza en generar una publicación, *Cuadernos de Arquitectura*, se había debido a las restricciones de papel en el país, restricciones recogidas en el *BOE* n. 224, 01/06/1937 y n. 111 08/02/1937.

16. PUIG BOADA, Isidre, “El palacio Güell, de la calle del Conde del Asalto, de Barcelona” y “Necrológica”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 1944, n. 2, pp. 2 y 34.

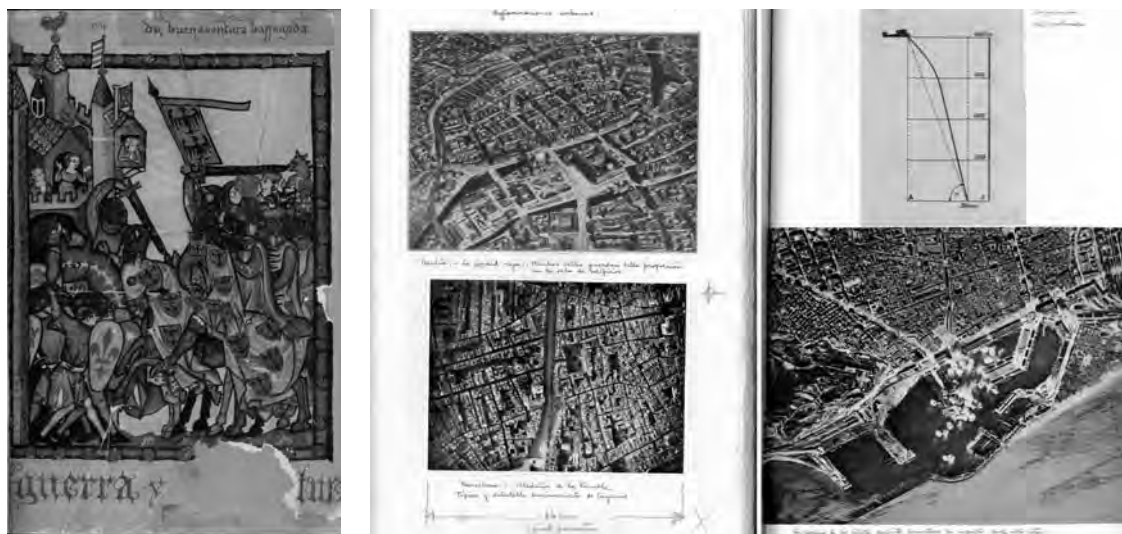


Fig. 3. Portada e ilustraciones de "Guerra y arquitectura", documento mecanografiado y manuscrito presentado por el arquitecto Bonaventura Bassegoda i Musté para la primera convocatoria "científico-construccionista" del concurso en 1943.

gráficas, aunque sí recogió en su indagación parte de los hechos que tenían lugar en la guerra mundial en curso, cuestionando la conveniencia de la ley de construcción de refugios¹⁷ entonces vigente (Fig. 3).

En el segundo año de la revista, se incluirán novedades, como algunas obras de pretensiones modernas, un lenguaje tolerado y habitual en edificios industriales como el mostrado, aunque soslayadamente justificado como reminiscencia de tiempos pasados si se trataba de una vivienda unifamiliar¹⁸. Con páginas de diferencia, en el mismo ejemplar, se recogía la animosidad hacia este legado en una expresión del arquitecto Bartolomé Llongueras Galí, entre conjeturas sobre la *Arquitectura interior y mueblaje*: "los teóricos, que, en sus libros llenos de sinópticos comparaban el automóvil del día con el eterno Partenón [sic] pretendían hacernos habitar máquinas de vivir"¹⁹. Preocupaciones legítimas sobre las posibilidades de la técnica, no obstante, se recogía en otros estudios científicos, como el de Eduard Fernández Díaz-Carazo, que abordaba la cuestión de la tecnología pasiva sobre el soleamiento, un tema que continuará teniendo presencia y total pertinencia en los siguientes números. Seguían sumándose autores que venían a aportar su experiencia académica y técnica, como Adolfo Florensa, pero también nombres nuevos, como los de Alexandre Cirici, quien aporta con un tono más afable la que podría ser su primera reflexión sobre la historia de la arquitectura, en concreto la del hierro, donde ironiza sobre la ideología del progreso y su manipulación por algunos dirigentes. José A. Coderch, Manuel Valls y Francesc Mitjans también aparecerán y, en el caso de los primeros dos, se presenta la primera de sus obras a ser divulgada en la revista, un hostel de montaña para la Obra Sindical de Educación y Descanso, de precedentes italianos y con una idea de inserción de espacios de ocio montaña arriba, claramente distinta a la de los vanguardistas. Mitjans, por otra parte, se presenta como ganador de un concurso convocado por la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, un tipo de organismo que aprovechó las prestaciones fiscales del gobierno para promover la vivienda de renta media. El proyecto ganador –como el resto de obras creadas por este tipo de institución en la época, y como los anteproyectos ganadores del segundo concurso reseñado en el cuarto número²⁰– representaba una exclusión patente

17. BOE, n. 203, 22/07/1943 y n. 320, 15/11/1944. Este número de *Cuadernos* incluía la primera referencia a los refugios antiáereos, aunque textual, en la obra citada de Soteras Mauri.

18. "Casa en Castellar del Vallès, arquitecto: E. Pedro Cendoya", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1945, n. 3, pp. 38-41. Se explicaba en el primer párrafo que la casa había sido concebida antes de la guerra, iniciada en 1936, además de contarse que los muros traslúcidos de vidrio eran de fabricación nacional.

19. LLONGUERAS GALÍ, Bartolomé, "Arquitectura interior y mueblaje", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1945, n. 3, p. 29.

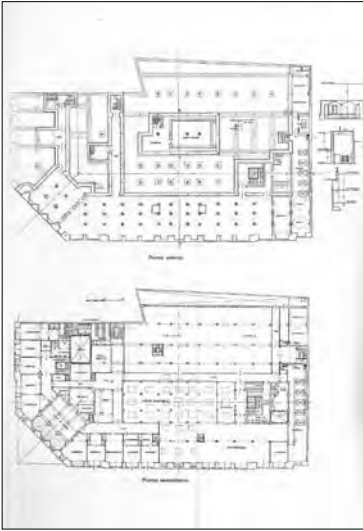


Fig. 4. Planta sótano y planta semisótano en la obra de Luis Bonet Garí para el antiguo Instituto Nacional de Previsión en Barcelona.



Fig. 5. Planta refugio y cimentaciones y planta primer piso en la obra de Miguel Brullet para CIBA, S.A. en Barcelona.

de la experimentación y una aceptación sin ambages de esquemas historicistas triviales, donde las referencias al neoclasicismo denotan más de una negligencia y, en el caso particular de Mitjans, una suerte de irreverencia aparentemente involuntaria, citando a Palladio, Íñigo Jones y la arquitectura del siglo XVIII como modelos directos.

El año 1946 arrancará con un paréntesis porque se publica, aunque sin presentación, un primer número monográfico sobre arquitectura y arte religiosos, colmado, por su temática, de recordatorios y comentarios sobre la destrucción que había supuesto la guerra civil sobre un patrimonio que se recuperaba²¹. También se publicará otro de los trabajos del concurso, ahora correspondiente al turno de investigaciones “histórico-arqueológicas”²². Juan de Zavala, antiguo miembro de los CIAM que pronto renegará esta afiliación, había resultado uno de los favorecidos con el texto que publica en 1945 bajo el título de “La Arquitectura”, pero la disertación incluida en *Cuadernos* será la del arquitecto Ignacio Bruguera, sobre las cualidades del “estilo maya”. Al leer el título podría suponerse una correspondencia con la vuelta a lo originario y primitivo que se dio en las producciones artísticas catalanas²³, pero en la página primera se advierte la pretensión de “corregir el defecto capital de nuestros contemporáneos estilo funcional y cubista, que es su extrema austeridad, por la falta de ornamento, que impide, muchas veces, que el artista creador haga reaccionar nuestro espíritu con la idea por él preconcebida”²⁴. El repertorio formal seguirá igual de limitado en otro proyecto de Bonet Garí²⁵, el del Instituto Nacional de Previsión, la obra más importante promovida por el Estado en la ciudad de Barcelona y que llevaba consigo el signo de la guerra al levantarse sobre uno de los emplazamientos más afectados por los bombardeos. En el mismo número, donde nuevamente su volumetría merecía una maqueta en diversas posiciones, curiosamente, éste y el edificio de la Ciba, S.A., revelan en *Cuadernos de Arquitectura* las primeras imágenes de planos con refugios antiaéreos en sus sótanos (Figs. 4 y 5). En un segundo intento monográfico y como constatación bien de la injerencia oficial o del raquitismo que seguirá sufriendo la “Sección de Obras”, se recoge un anteproyecto dirigido por Pedro Muguruza y divulgado hasta el cansancio por el régimen para un poblado de pescadores en la Bar-

20. “Concurso de anteproyectos para la reforma y ampliación del edificio de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la Provincia de Barcelona” en *Cuadernos de Arquitectura*, 1945, n. 4.

21. La explicación puede encontrarse en la celebración del Congreso XIX de Pax Romana ese año en España, bajo la dirección de Joaquín Ruiz-Jiménez, promotor de cierta producción intelectual y cultural.

22. “Actividades culturales del Colegio”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 1946, n. 5, p. 48.

23. MITRANI, Alex (ed.), *Utopies de l'origen: avant-gardes figuratives a Catalunya 1946-1960*, Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, Barcelona, 2006.

24. “El estilo maya aplicado a las artes auxiliares de la Arquitectura”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 1946, n. 6, p. 3.

25. Se apunta en la memoria que “la arquitectura clásica es la que ordena la idea general del edificio”. (“Edificio social del Instituto Nacional de Previsión, en Barcelona, arquitecto: Luis Bonet Garí”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 1947, n. 7, p. 23).



Fig. 6. Edificio de vivienda colectiva en Barcelona diseñado en 1940, obra de Mitjans.

26. "Concurso de anteproyectos para el palacio de deportes de invierno de Barcelona" en *Cuadernos de Arquitectura*, 1945, n. 4. Entre los premiados con el segundo lugar, cabe mencionar a Rafael de Aburto.

27. Algunos años antes se había convocado a los arquitectos a proponer tipos económicos de carpintería para economizar madera. (*BOE*, n. 179, 28/06/1942).

28. "Noticias y comentarios" y "Actividades culturales del colegio" en *Cuadernos de Arquitectura*, 1948, n. 9, p. 53-56. Entre las noticias reseñadas, se comenta la organización por el Ayuntamiento de Barcelona de un ciclo de conferencias sobre urbanismo ofrecidas por José Moreno Torres, José M. Pi Suñer, Carlos Ruiz del Castillo, Pedro Bidagor Lasarte, Joaquín Zuazagoitia, José Fernández Hernández y Francisco Prieto Moreno. Se explicaba que "el carácter de los temas asignados a los conferenciantes, y la especial significación de cada uno de ellos, despertó gran interés entre los Arquitectos y en general entre las personas atentas a los problemas urbanos".

29. DUNKEL, William. "Notas sobre arquitectura suiza", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1949, n. 10, p. 17. Se recogía aquí una imagen de la obra de Werner Max Moser, un asilo de ancianos que, aunque coetánea, bien contrastaba con la obra presentada de Soteras.

30. "Notas colegiales" y SARTORIS, Alberto. "Orientaciones de la arquitectura contemporánea", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, nn. 11-12, pp. 48 y 60. La sección de "Notas colegiales" recoge los nombres de los ganadores del primer premio del concurso sobre vivienda: Francisco Mitjans Miró, Antonio de Moragas Gallisá, Ramón Tort Estrada, José M. Sostres Maluquer, José Antonio Balecells Gorina y Antonio Perpiñá Sebría. En la nota se comenta la celebración de una exposición de los trabajos que concursaron y se incluye una imagen que documenta el interés del obispo de la ciudad Gregorio Modrego en el tema.

31. El decimocuarto número, el último número del espacio temporal que se pretende estudiar, aparece como tercer monográfico, atendándose esta vez el asunto del urbanismo. Contrario a los pasados números de este tipo, ahora se documentan obras de cierta relevancia, como los proyectos de vivienda oficial que sí se llevaron a cabo en Barcelona, Torre Llobeta y Passeig Calvell.

32. Para más información, véase COLÓN RODRÍGUEZ, Yara M., *Arquitectura de la posguerra en Barcelona (1939-1952)*, (tesis doctoral de la ETSAB, UPC; Josep M. Rovira i Gimeno, dir.), 2009-2010.

celoneta, otra de las áreas urbanas donde la memoria de la guerra subyacía y otro de los proyectos que por su envergadura el Estado no termina realizando. Asimismo, se frustrará el concurso convocado por el ayuntamiento barcelonés para un palacio de deportes de invierno en Montjuïc, cuyo primer lugar se declaró desierto²⁶.

Entre 1948 y 1949, se producirán apenas dos números, pero introduciendo modificaciones. Luego de que fuera premiada en otro turno "científico-construtivo" la obra de Joan Bergós i Massó sobre *Maderas de construcción, decoración y artesanía*²⁷, se presenta el fallo sobre el turno "histórico-arqueológico", con César Martinell como ganador con *Arquitectura y escultura barrocas en Cataluña* a la vez que se inaugura un ciclo de conferencias sobre urbanismo, sintomáticamente, como iniciativa del gobierno local²⁸. La estructura de la revista se trastoca levemente y una actividad, la *V Asamblea Nacional de Arquitectos*, toma protagonismo, pero para introducir nuevas voces y vistas al exterior, en un ejemplar a partir del cual se insertan más noticias sobre las iniciativas asociativas y programáticas de los arquitectos alrededor del mundo, una estrategia de comunicación que alcanzará su punto culminante en los números de 1950²⁹. Ya entrada la nueva década, se anuncian los ganadores de otro concurso recién instaurado sobre "proyectos para solucionar el problema de la vivienda en Barcelona" y llega la palabra "contemporánea" al título de una reflexión firmada por Sartoris³⁰, comenzando a sumarse en el estrenado formato policromado proyectos de mejor calidad. Interesa entonces la difusión de una obra de 1940 de Mitjans, un emblemático y moderno edificio de viviendas de la Barcelona urbana de posguerra que, habiendo servido de precedente al publicado en 1945 no se había documentado aún en la revista, revelándose ahora enmarcado por una obra historicista de Nebot, pero entre loas a Josep Jujol, al paisajismo y a Bruno Zevi, cuando los propios *Cuadernos* cambian de fachada³¹ (Fig. 6).

Los números fundacionales de la revista *Cuadernos de Arquitectura* no contaron abierta o literalmente las frustraciones que los profesionales pudieran haber tenido, ni ofrecen pistas textuales de sus visiones de futuro porque no se trató de un manifiesto. La historiografía arquitectónica hasta ahora se ha centrado en la fase que da inicio con la *V Asamblea Nacional de Arquitectos*, la primera etapa que muy acertadamente podría adjetivarse como fructífera en el contexto de la posguerra. La intención ha sido complementar esa lección y producir más conocimiento abriendo una nueva vía interpretativa sobre lo que ha sido relatado en voz baja y en minúsculas por la historia³².

LA LLAMADA 'ESCUELA DE BARCELONA' EN LA REVISTA *ARQUITECTURA* PORTUGAL 1961-1970¹

Nuno Correia

El desarrollo de la crítica arquitectónica en Portugal, que despierta en los años 60 para una creciente complejidad de los temas en discusión, estimula también la apertura del debate a la escena internacional. Hasta finales de los 50, la reflexión cultural portuguesa, en el dominio de la arquitectura, estaba demasiado condicionada por un régimen político autoritario y por un excesivo idealismo del pensamiento crítico que concentraba todo su esfuerzo de oposición en la afirmación de un lenguaje modernista.

En Portugal, el debate arquitectónico sobre la necesidad de revisión del Movimiento Moderno era protagonizado, en ese momento, por la revista *Arquitectura* y orientado por el deseo expreso de interpretar la realidad compleja y alcanzar un cierto nivel de síntesis que debería poder descifrarse del pensamiento y acción dispersos, de los experimentos individuales. Una nueva generación de arquitectos demuestra la capacidad para hacer una reflexión sobre la realidad portuguesa informada por el conocimiento actualizado del debate arquitectónico internacional. Sin embargo, la importación de dicho debate representaba también el riesgo de importar las mismas disparidades de criterios, los mismos peligros de desvío hacia un eclecticismo o un excesivo formalismo historicista. Porque era esa la situación del real problema de contenido y significado del espíritu moderno en toda Europa.

En esa búsqueda, dirigida en gran medida hacia la producción cultural italiana, los arquitectos portugueses –editores de la revista *Arquitectura*– encuentran en el universo singular de Cataluña el reflejo de las mismas preocupaciones, que eran suyas también, ligados aún por condiciones políticas y sociales similares, y compartiendo también el interés por el pensamiento italiano contemporáneo. Además, en Barcelona, tanto la arquitectura construida como la crítica estaban alcanzando un elevado grado de madurez en la manera de enfrentarse a la situación y, progresivamente, hasta finales de la década de 1960, la llamada “Escuela de Barcelona” se convierte en una de las más importantes referencias en el debate de la arquitectura moderna promovido por la revista *Arquitectura*.

LA ORIENTACIÓN EDITORIAL DE LA REVISTA EN AQUEL MOMENTO

La revista *Arquitectura* fue criada en Portugal, el año 1927, en defensa de una arquitectura nacionalista, con un espíritu antimoderno, aislada de las principales corrientes nacionales e internacionales de la arquitectura². La revista se publicó hacia el año de 1939 con la colaboración de un grupo de arquitectos

1. Advertencia sobre algunos criterios de traducción al castellano: Todas las citas de fragmentos de texto publicados originalmente en Portugal fueron traducidos al castellano por el autor de este artículo. Algunos títulos usados en el texto pueden ser traducidos también, pero en las notas al pie de página los títulos se indican en portugués para garantizar el rigor de su referencia bibliográfica. Llamo también la atención sobre las fechas de publicación de algunos de los números de *Arquitectura* citados. Pueden darse algunas incoherencias como el hecho de que un acontecimiento ser relatado en una edición con fecha de un mes anterior a su real ocurrencia, porque no hay una correspondencia exacta entre la publicación de la revista y el mes al que se refiere, que puede tener una designación nominal bastante anterior.

2. “Periódicos portugueses de arquitectura”, en *Jornal dos Arquitectos*, 1981, n. 1 de 12 noviembre, p. 1.



Fig. 1. Portada del número 57/58 de *Arquitetura*, de enero/febrero de 1957.

que integraba la dirección de la “Sociedad de los Arquitectos Portugueses” (SAP)³ –los aún jóvenes Cottinelli Telmo, Jorge Segurado, Vasco Regaleira, Norberto Correia, entre otros. Su publicación, interrumpida durante la 2ª Guerra Mundial, es retomada con la designación de la 2ª serie en 1946. El mismo año que fue creado en Lisboa el ICAT (*Iniciativas Culturais Arte e Técnica*) formado por un grupo de arquitectos que pretendía promover el debate de ámbito profesional y político al margen del “Sindicato Nacional de los Arquitectos” que había sustituyendo la SAP⁴ y que estaba ahora demasiado condicionado por el control de un régimen político represivo. El año siguiente empieza la colaboración regular de Keil do Amaral con la revista y la participación de los arquitectos del ICAT en su contenido editorial. En el número 14, de abril de 1947, es presentado el nuevo equipo editorial y el nuevo programa de la revista que en ese momento se convierte en un medio de divulgación de la arquitectura moderna– abierta a la influencia internacional y en oposición a la arquitectura patrocinada por el régimen. En el número 20 empieza la publicación de la “Carta de Atenas”, traducida por Celestino de Castro y Castro Rodrigues y editada por capítulos, y desde el número siguiente, número 21 de marzo de 1948, el ICAT pasa a detener la propiedad de la revista.

Con el número 57/58 de enero/febrero de 1957 (Fig. 1) se inicia un nuevo cambio en la orientación editorial de *Arquitetura*, y el número siguiente, número 59 de julio del mismo año, es el primero de la 3ª serie. En ese momento la revista pasa a ser dirigida por una nueva generación de arquitectos formados por la Escuela de Bellas Artes de Lisboa –Frederico Santana, Carlos Duarte, Nuno Portas, José Daniel Santa-Rita y también el pintor Nikias Skapinakis– con colaboraciones de Fernando Gomes da Silva, Hestnes Ferreira, Eduardo Medeiros, Antonio Freitas, después también Vasco Lobo, Leopoldo Castro Almeida, Pedro Vieira de Almeida, Francisco Silva Dias, entre otros. La nueva generación buscaba expresar las tendencias de revisión del Movimiento Moderno que empezaban a dominar el debate internacional. Es tema permanente de su reflexión crítica la recuperación de las arquitecturas históricas y la preocupación por la fidelidad a la realidad portuguesa.

En el citado último número de la 2ª serie (números 57/58, de enero/febrero de 1957), Carlos Duarte presenta tres obras de Mario Ridolfi⁵ (Figs. 2 y 3) construidas en la provincia de Terni, en el centro de Italia, región de Umbría. La información sobre las obras y los elementos gráficos son reproducidos del artículo de Vittorio Gregotti “*alcune recenti opere di Mario Ridolfi*” publicado en el número 210 de la revista *Casabella-Continuità*, dirigida por E. N. Rogers.

De acuerdo con el artículo de Gregotti, Ridolfi tendría un profundo conocimiento de Terni, y Carlos Duarte lo presenta como un arquitecto moderno, miembro del grupo italiano del CIAM. Ridolfi estaría por tanto, en perfecta condición para encontrar el modo de expresión de la arquitectura que permitiese integrarla en aquel lugar sin entrar en ruptura con los aspectos locales de naturaleza cultural e histórica, y sin olvidar también la lección aprendida del Movimiento Moderno.

Sin embargo, Carlos Duarte habla de una raíz idealista y universalista del Movimiento Moderno y se refiere también a su ruptura con la cultura histórica en nombre del deseo de progreso, cuando, en aquel momento, se tornaba indispensable recuperar las tradiciones culturales de los lugares y retomar el contac-

3. Esa es la designación de la asociación profesional de los arquitectos en aquel momento, en Portugal.

4. El año 1934.

5. DUARTE, Carlos, “3 Obras de Mário Ridolfi”, en *Arquitetura (revista de arte e construção)*, 1957, nn. 57-58. enero/febrero, pp. 22-25.



Figs. 2 y 3. Revista *Arquitetura* número 57/58, de enero/febrero de 1957. En el último número de la 2ª serie Carlos Duarte publica "Três obras de Mário Ridolfi".

to con la historia y la memoria de la gente. En la arquitectura de aquellas tres obras sorprende el uso de piedra y ladrillo en la estructura de una, la opción, en otra, por estructura en hormigón aparente rellena por albañilería de piedra también aparente en las paredes exteriores. En una residencia para una familia, además de traviesas en madera, la albañilería se hace con una piedra local, de color amarilla-gris, intercalada con ladrillos dispuestos horizontalmente de 40 en 40 centímetros, y la piedra es aparente tanto en el exterior como en el interior. En estas obras, tanto el sistema constructivo como la organización espacial revelan la preocupación por adaptarse al clima mediterráneo local. El respeto por este principio se puede observar, en uno de los ejemplos, por la gran anchura de la habitación, 12 metros, y la opción por fenestration vertical.

Pasados dos años, en un artículo titulado "La responsabilidad de una novísima generación en el Movimiento Moderno en Portugal"⁶, Nuno Portas explica la orientación dada a la revista después del cambio editorial, como una consecuencia de la situación nacional e internacional y presenta el proyecto para los próximos números. En ese artículo, que no es el editorial de aquel número, exprime la necesidad de revisar el concepto de modernidad tal como había sido planteado por sus ideólogos en el período de entreguerras, sobre todo en Europa, y esclarece que los criterios de la revista serán determinados por preocupaciones de naturaleza teórica y crítica, pero también por la expectativa de encontrar la traducción de dichas preocupaciones en los proyectos y obras construidas⁷. El autor cree que la nueva generación puede alcanzar un cierto nivel de síntesis, que reconozca esa necesidad de revisión, sin renunciar a los progresos logrados en Portugal por las generaciones anteriores de arquitectos modernos. Y la revista *Arquitetura* asumía el compromiso de promover ese debate.

El crítico portugués describe la situación internacional como una encrucijada de caminos que ya no podía evitarse y que forzosamente exigiría tomar decisiones. Sin embargo, entre todas las dudas, había también hipótesis de salida que empezaban a ganar el estatuto de convicciones. Estaba claro, por ejemplo, que la noción de modernidad no podría resumirse a un lenguaje, un vocabulario o un estilo. Modernidad tendría que representar un modo de hacer, un método.

Otra evidencia que generaba también amplio consenso, y que emergía de la crítica a la situación anterior –por ejemplo a los principios formales del Movimiento Moderno– era la necesidad de reconocimiento de la individuali-

6. PORTAS, Nuno, "A responsabilidade de uma novíssima geração no Movimento Moderno em Portugal", en *Arquitetura (revista de arte e construção)*, 1959, n. 66, noviembre/diciembre, pp. 13-14.

7. "Pensamos que una importante aportación al debate –que constituye una de las preocupaciones centrales de la revista– sería precisamente el interrogar de una novísima generación, no solo en sus ideas e intenciones, pero sobre todo en sus obras". *Ibid.* p. 13.

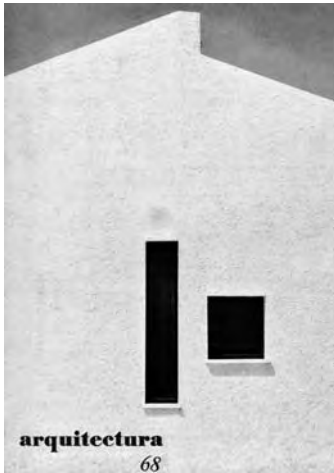


Fig. 4. Portada del número 68 de *Arquitetura*, de julio de 1960. Casa "Carneiro de Melo", Oporto, de Álvaro Siza Vieira.

dad de cada lugar donde una obra de arquitectura debería integrarse. Cada lugar pasaría a valorarse como patrimonio –sea natural, sea histórico, o ambos. De igual modo, el sistema constructivo debería reflejar las convicciones referidas integrando las técnicas tradicionales propias de cada región en el progreso alcanzado por el desarrollo de las nuevas tecnologías. De manera que, no solo el sistema constructivo se adecuaría a la disponibilidad de recursos humanos y materiales de cada lugar, como esa adecuación se reflejaría en el lenguaje de la arquitectura.

La situación representaba por tanto el fin del “mito del progreso” pero en consecuencia, también el fin de la “reacción al progreso”, lo que hacía que, en aquel momento, la esencia de la experiencia de la arquitectura sólo podría ser expresada por su el concepto de “espacialidad”. Es decir, después que la modernidad de la arquitectura no puede ya ser determinada por un lenguaje o un vocabulario específico, y una vez que, tampoco puede estar representada por una “gran narrativa”⁸ de progreso y universalidad, el concepto de espacio –el espacio concreto que la arquitectura define, pero también el espacio en sus múltiples dimensiones, más difícilmente objetivable⁹– se convierte en la mejor respuesta a los enunciados anteriormente referidos.

Dos números después, en el número 68, de julio de 1960 (Fig. 4), la revista *Arquitetura* presenta por primera vez la obra de Siza Vieira, introduciendo una serie de publicaciones de obras de la nueva generación de los arquitectos portugueses en los números siguientes. La obra de Siza es descrita como arquitectura moderna, y en su análisis crítico, Nuno Portas pretende identificar manifestaciones formales que puedan ser interpretadas como tomadas de posiciones comunes en respuesta a la situación actual y que puedan ser interpretadas como aportaciones a una “unidad cultural”¹⁰.

El lenguaje y el método utilizado por Siza son descritos como una síntesis feliz entre la arquitectura y las otras artes plásticas, sobre todo la escultura, porque esa síntesis es un recurso usado para atribuir significado al espacio, de la misma manera que la expresión de los materiales, usados de modo orgánico –hormigón, hierro, madera, cristal, paredes de albañilería– también atribuye significado al espacio. A ese sentido de integración de la pintura, escultura y arquitectura, Nuno Portas llama “figurativo”, y para él, eso representa el rescate de una calidad que había sido abandonada por la arquitectura moderna después que le fue atribuido, con un sentido despreciativo, el rótulo de ornamento. Y identifica en Siza un cierto gusto revivalista, que interpreta como una influencia del reciente “neoliberty” originario de Italia y divulgado a través de la revista *Casabella*, en el modo de integrar en la construcción ciertos detalles de hierro, cierta expresión del uso de la madera, de los remates en las cubiertas, y de un modo general todas las junciones de diferentes materiales. En otros casos, en las obras más recientes, una cierta rudeza del hormigón con un acento en su valor estructural además de plástico, son identificados como una cierta proximidad con los experimentos designados “brutalistas”, promovidos por el grupo británico del Team X, Peter y Alison Smithson, y divulgados en la revista inglesa *Architectural Review*.

Pero, en el fondo, Nuno Portas señala sobre todo la capacidad del joven arquitecto portugués para buscar en dicha “encrucijada de caminos” su propia expresión de la arquitectura, sin adherirse a un estilo o a una escuela formal

8. Usando la expresión en el sentido dado por Lyotard en 1979.

9. “Liberación tecnológica, integración en la realidad natural y humana, preexistente y en transformación, adhesión a los movimientos sociales y personales más difícilmente objetivables...” Ibid. p. 14.

10. PORTAS, Nuno, “3 Obras de Álvaro Siza Vieira”, en *Arquitetura (revista de arte e construção)*, 1960, n. 68 julio, p. 13.

única. Y al final, las virtudes formales que encuentra en las obras de Siza no son muy distintas de las que subrayará un tiempo después en la arquitectura de Coderch –la coherencia de una idea aplicada a un programa, y una reducción a su esencia que no representaba apenas la sustitución de un determinado gusto formal por otro, sino que representaba un modo enteramente nuevo de abordar la arquitectura.

LA PUBLICACIÓN DE LOS AUTORES ESPAÑOLES, 1961-1970

En la introducción a las obras de José A. Coderch y M. Valls i Vergès presentadas en el número 73 de *Arquitectura*, de diciembre de 1961 (Fig. 5), de nuevo Nuno Portas¹¹ explica la importancia de su publicación por las virtudes propias de las obras y de sus autores, y también por el interés que despertaba la arquitectura y la actitud crítica de los arquitectos de Barcelona. Recuerda como el ambiente cultural español estaba sometido también a fuertes limitaciones a la actividad cultural, igualmente condicionado por un régimen autoritario y represivo. Y en esta similitud de adversidades, los ejemplos de un tan alto nivel de calidad deberían ser un estímulo al enfrentamiento de las dificultades sentidas por los arquitectos portugueses en su práctica profesional. Nuno Portas recuerda también la especificidad de aquella región de Cataluña, muy distinta históricamente del ambiente arquitectónico madrileño. Enraizada en el fenómeno singular del modernismo catalán de inicios del siglo, heredera de las obras impresionantes de A. Gaudí y L. Domènech, del patrimonio de arquitectura moderna del GATCPAC y de una de sus figuras más importantes, Josep Luis Sert, y últimamente por la acción de recuperación¹² de ese mismo espíritu y principios modernos –el Grupo R.

José A. Coderch y M. Valls i Vergès, es una dupla de arquitectos, fundadores del Grupo R, y dos de los más destacados de una cultura arquitectónica catalana de extraordinaria calidad y madurez. En realidad, la opción por publicar su obra, y no una selección de un universo más amplio, incluyendo obras de otros autores, respeta solamente el criterio editorial de evitar demasiada heterogeneidad de personalidades y dispersión¹³.

En un momento en que tardaba la posibilidad de dar un paso adelante, dejando atrás los vicios del lenguaje agotado de la arquitectura moderna, que no podía ya representar una síntesis de lo enmarañado de problemas que se colocaba a la organización de la sociedad y a la construcción, y que pudiese convertirse en un modo de abordar el programa de cada obra arquitectónica –delante de esa encrucijada de caminos, de donde tardaban en salir soluciones a la materialización de la forma arquitectónica– los arquitectos catalanes habían encontrado un camino para reducir las complejidades y someterlas a un proceso de diseño que privilegiaba la fidelidad al esencial de una “idea” y la respuesta a un programa y un problema concreto.

Desde un punto de vista cultural, la obra de Coderch representaba el reconocimiento de los principios plásticos, formales y metodológicos modernos revisados en cierta medida por influencia de la arquitectura contemporánea italiana, que se manifestaba, en ciertas obras por una fuerte expresión de los materiales empleados y el uso de técnicas tradicionales. Pero, representaba sobre todo la disponibilidad de enfrentarse a cada problema como un desafío nuevo. En las obras de Coderch y Valls no hay un



Fig. 5. Portada del número 73 de *Arquitectura*, de diciembre de 1961. Casa en Camprodrón, Gerona, de José Antonio Coderch y Manuel Valls Vergès.

11. PORTAS, Nuno, "A obra de José A. Coderch e M. Valls Vergès", en *Arquitectura (revista de arte e construção)*, 1961, n. 73 diciembre, pp. 11-12. En el mismo número de *Arquitectura*, "No son genios lo que necesitamos ahora", texto de José A. Coderch, p. 3; "5 Obras de José A. Coderch y M. Valls Vergès", pp. 5-15. Imagen de la portada, casa en Camprodrón, Gerona, de Coderch y Valls.

12. En "R", que designa el Grupo, significa precisamente recuperación. El Grupo fue creado en 21 de agosto de 1951, durante un encuentro de sus fundadores en el despacho de Coderch y Valls, con el objetivo de retomar la defensa del espíritu moderno, inspirada en la actividad del GATCPAC.

13. "Después de algunas visitas, pensamos poder constituir mejor ejemplo considerar "una obra" sobresaliente de ese nivel ya elevado con su evolución y modo propios de abordar diferentes programas, en vez de un "panorama", donde la diversidad de personalidades, podría hacer perder el enfoque sobre el modo de encarar los problemas que nos parece constituir el lado más fuerte común a obras, sin embargo muy distintas, de la arquitectura de Barcelona". Ibid. p. 12.

estilo o un lenguaje tipo –entre la casa Ugalde (Barcelona, 1951-53) y la casa de Camprodón (Girona, 1957), presentadas en *Arquitectura*, hay muchas diferencias de composición, opciones de diseño muy distintas, sin embargo, hay siempre un enorme sentido de coherencia, un proceso y un pensamiento arquitectónico comunes. La virtud de que cada obra no esté limitada por un compromiso formal predeterminado, es que permite que el arquitecto se encuentre ante cada programa y cada lugar con la posibilidad de añadir una nueva experiencia a la lección aprendida del Movimiento Moderno.

En la segunda mitad de los años 60 se precipita el contacto de la revista portuguesa con los arquitectos de Barcelona. En el año 1964, *Arquitectura* había ya publicado un artículo de Federico Correa¹⁴, y en el número 93, de mayo/junio de 1966, publica otra vez una obra de José Antonio Codech y Manuel Valls, “Un hotel en Palma de Mallorca”. El año 1967, por una serie acelerada de acontecimientos, que empieza con la publicación del número de enero/febrero de la revista madrileña *Hogar y Arquitectura* y que termina con la realización en diciembre de un encuentro de los Pequeños Congresos¹⁵ en Portugal, se convertirá en el año clave para esta aventura ibérica.

La revista *Hogar y Arquitectura*¹⁶ (número 68, enero/febrero 1967) publica una extensa sección dedicada a “la obra de Álvaro Siza Vieira”¹⁷ (pp. 34-71), con textos de Pedro Vieira de Almeida, “Un análisis de la obra de Siza Vieira” (pp. 72-76), y de Nuno Portas, “Sobre la joven generación de arquitectos portugueses” (pp. 77-84). El mes de abril, Nuno Portas es invitado por Oriol Bohigas, en nombre del comité organizador de los Pequeños Congresos (PPCC), a participar en el encuentro siguiente¹⁸. El 8º PPCC se realiza en Tarragona el mes de mayo, y nuevamente Nuno Portas da noticia de él en la revista *Arquitectura*¹⁹. Durante el encuentro el representante portugués es designado miembro del nuevo comité que tenía la responsabilidad de organizar el próximo encuentro, que se realizaría en la ciudad de Tomar²⁰, los días 8 a 10 de diciembre del dicho año de 1967.

“El interés que, desde algunos años, hemos puesto en acompañar lo que pasa con la arquitectura en España –que empieza a concretarse con el intercambio establecido a través de Carlos Flores y de su excelente revista *Hogar y Arquitectura*– no nos ha dejado volver sorprendidos con la vitalidad cultural que se demuestra en obras notables como los conjunto de “vivienda social” (Batan, Loyola, etc.) del grupo madrileño de Oiza –Romany/Moneo Mangada/Ferrán, cuyas últimas realizaciones fuera de serie son las Torres Blancas del primero y el conjunto Juan XXIII de los últimos; como no se desconocía también la producción de Oriol Bohigas/Martorell, en Barcelona... [...] Los colegas españoles me han designado miembro del nuevo comité organizador de los Pequeños Congresos, señalando con ese gesto el deseo de dar un ámbito más ibérico a los próximos encuentros, que por mi parte intentaré promover...”²¹.

Durante ese año de 1967 se suceden en *Arquitectura* publicaciones de los ejemplos más representativos de la arquitectura española moderna en aquel momento, de que habla además Nuno Portas en el párrafo citado –número 95, Enero/Febrero 67, Dos obras de Sáinz de Oiza, Torres Blancas y “Apartamentos en terraza”; n. 97, mayo/junio 67, “Conjunto Habitacional Juan XXII”, arquitectos Romany, Mangada y Fedran, con un comentario por Nuno Portas; número 98, julio/agosto 67, “Conjunto La Ronda Guinardo”, arquitectos O. Bohigas, M. Martorell y D. Mackay, también con un comentario por Nuno Portas.

14. CORREA, Federico, “Considerações sobre o urbanismo e suas relações com o turismo em Espanha”, en *Arquitectura (revista de arte e construção)*, 1964, n. 81 marzo, pp. 39-40. Publicado originalmente en el n. 55 de la revista del COAM, también designada *Arquitectura*. El artículo aborda las visitas hechas por el grupo catalán de los Pequeños Congresos en la costa de Cataluña, en Diciembre de 1962 y Febrero de 1963, de preparación al 5º Pequeño Congreso, celebrado en Málaga en abril de 1963, y que tenía como tema en debate los problemas del urbanismo turístico en España.

15. El tema de los Pequeños Congresos fue desarrollado por el autor de este artículo en la Tesina Master presentada en la ETSAB-UPC, en 2010, con el título “O nome dos Pequenos Congressos –A primeira geração de encontros em Espanha 1959–1967 e o Pequeno Congresso de Portugal”.

16. En el n. 78 de mayo de 1963, de la revista *Arquitectura* (de Portugal), p. 43, sección “Noticiário, Exposições, Crítica”, se refiere una permuta con la revista *Casabella* y una visita de intercambio a Madrid, a la revista *Hogar y Arquitectura* de Carlos Flores –es una confirmación más del importante papel que ha desarrollado la revista en el lanzamiento de estos puentes.

17. Artículo publicado también en Portugal con el mismo título, en *Arquitectura*, n. 96 de marzo/abril 1967, pp. 64-68.

18. “Querido amigo, le mando anexo dos hojas, una para usted y otra para que se sirva hacerla llegar al arquitecto Anahory, que hacen referencia a un Pequeño Congreso que se celebrará en Tarragona los próximos días 4, 5, 6 y 7 de mayo. Nuestro deseo sería que usted y dicho señor Anahory pudieran asistir al mismo, para lo cual tengo el gusto de invitarles en nombre de la comisión organizadora”. Pasaje de una carta enviada por Oriol Bohigas a Nuno Portas en 21 de abril de 1967 (Archivo Bohigas).

19. PORTAS, Nuno, “Congresso em Tarragona”, en *Arquitectura (revista de arte e construção)*, 1967, n. 96 marzo/abril, pp. 88-89.

20. “La comisión organizadora era constituida por los arquitectos António Carvalho, Carlos Duarte y Nuno Portas”. Sin autor, “O 1º Encontro de Arquitectos de Tomar”, en *Arquitectura (revista de arte e construção)*, 1967, n. 99 septiembre/octubre, p. 217.

21. PORTAS, Nuno, op. cit. p. 89.



Fig. 6. Portada del número 107 de *Arquitectura*, de enero/febrero de 1969. Conjunto de Apartamentos "Santa Águeda", de Martorell, Bohigas y Mackay.

Y el año siguiente, 1968, de nuevo en tres números consecutivos²² – número 102, marzo/abril de 1968, “Unidad habitacional Cooperativa Pío XII, en Segovia”, arquitectos José J. Arancil Beldó, Luiz M. Suárez-Inclan y Antonio Viloría García; número 103, mayo/junio 68, “Fábrica de transformadores Diester, en Zaragoza”, arquitecto J. Rafael Moneo; número 104, julio/agosto 68, “Una tienda en Barcelona” (Premio FAD), arquitectos Oscar Tusquets y Luis Clotet.

EL SIGNIFICADO DE “LA LLAMADA ESCUELA DE BARCELONA” EN LA REVISTA

“La llamada Escuela de Barcelona” es el título del artículo que publica Rafael Moneo en el número 121 de la revista *Arquitectura* del COAM, en enero de 1969, tras la publicación, en la misma revista tres números antes, del texto de Oriol Bohigas, “Una posible Escuela de Barcelona”²³. En la revista *Arquitectura* de Portugal, casi simultáneamente, en el número 107 de enero/febrero del mismo año de 1969 (Fig. 6), el artículo de Moneo es traducido al portugués por Nuno Portas que escribe también una breve introducción y, en conjunto, los dos textos sirven de editorial a una edición monográfica de “Arquitectura en la costa catalana”²⁴.

22. Ese año se editaron sólo 5 números.

23. BOHIGAS, Oriol, “Una posible Escuela de Barcelona”, en *Arquitectura (Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid)*, 1968, n. 118 octubre, pp. 24-30.

24. “Arquitectura na costa catalã – Alguns trabalhos dos arquitectos de Barcelona”, es el título del sumario. Este número monográfico es organizado con la colaboración de Beatriz de Moura.

Bohigas se había referido a “una posible Escuela de Barcelona”²⁵ no como un grupo amplio, de la generalidad de los arquitectos de Cataluña, sino como un grupo restringido que había logrado crear unas condiciones y un modo de relacionarse que permitían hablar de una coherencia colectiva. Eso significaría claro, dejar fuera una serie de posiciones igualmente validas de la producción arquitectónica catalana, que simplemente no serían las suyas. Se refiere al grupo como una “capillita” y nombra algunos de los principales estudios de los arquitectos que pueden incluirse:

“Me estoy refiriendo a los estudios de Correa y Milá; de Tusquets, Clotet, Bonet y Cirici; de Bofia y sus colaboradores [...]; de Domènech, Puig y Sabater; de Cantallops, que trabajaba con el malogrado Rodrigo; el mío propio (Martorel, Bohigas, Mackay) y una serie de arquitectos jóvenes y de la generación intermedia que han trabajado en diversas colaboraciones...”²⁶.

Este es precisamente el conjunto de los autores que se publica en la revista portuguesa –“El trabajo de Federico Correa y Alfonso Mila en Cadaquès”, presentado por Cristian Cirici; los apartamentos “Punta Brava” de José Antonio Bonet (del Studio Per); la casa Fonts de Luis Cantallops; los apartamentos en Castelldefels, de Domènech, Puig y Sabater; la casa Bayes, de Jaime Rodrigo y Luis Cantallops; y del estudio MBM (Martorell, Bohigas y Mackay) dos proyectos, las casas de ferias en costa de la calma, y el conjunto de apartamentos “Santa Águeda”, en Benicassim²⁷.

En cuanto a la expresión arquitectónica de estas obras, y como una consecuencia formal de las características del grupo que enuncia, Bohigas apunta un cierto gusto por los accidentes del proceso de construcción y un cierto acento en la expresión de los medios técnicos utilizados, donde se aprecia y explora las limitaciones mismas del sistema constructivo. Habla de una arquitectura que se produce también en consecuencia de unas circunstancias específicas y de un contexto propio, no basado en principios idealistas o universalistas. Una de las características del grupo está directamente relacionada con las condiciones de los encargos. Es que, a diferencia de los arquitectos de Madrid, en Cataluña casi no hay encargos de grandes instituciones estatales, o para grandes conjuntos de vivienda con algún impacto urbano²⁸.

Pero no es solo el contexto y unas circunstancias específicas que explican el concepto arquitectónico, lo más importante es que hay una voluntad consciente de adecuación a esa realidad. Y es esa adecuación voluntaria que se convierte en un método de diseño primero, y en un lenguaje arquitectónico, después. Bohigas habla por tanto de un nuevo “racionalismo” en el modo de utilizar los recursos. No en el sentido histórico del término, sino en el sentido de una lógica del proceso de creación, de un método consecuente con el programa de la obra y con la técnica disponible y realista para construirla. Para él, el modelo racionalista no estaba agotado todavía, apenas se había encubierto por demasiados equívocos –sobre todo el equívoco de hacer equivaler racionalismo a un purismo abstracto de formas. El hecho de que la plástica purista tenía su raíz histórica en el espíritu racionalista ya no servía para explicarla, en aquel momento. Y el grupo de arquitectos de Milán sería el único que estaba buscando esa misma profunda, no superficial, continuidad con las bases del racionalismo histórico, juntamente con el grupo de Barcelona.

25. Designación inspirada también en “la contemporánea “Escuela de Barcelona” cinematográfica, formalizada entre 1967 y 1968”. PIZZA, Antonio, “Ideas de Arquitectura en una cultura de oposición”, en *Desde Barcelona, arquitecturas y ciudad (Catálogo de la exposición)*, COAC, Barcelona, 2002, p. 31.

26. *Ibid.*, p. 24.

27. En el mismo número de *Arquitectura* se publican también un texto de Federico Correa –“Considerações visuais sobre a cidade-jardim”– y otro de Manuel de Solà-Morales y Luis Canallops –“Bases para o estudo da costa da região de Barcelona”.

28. “El arquitecto catalán se caracteriza por hacer solamente casas entre medianeras, [...] me parece que si hubiera que hacer una historia reciente de Barcelona, los temas que aparecerían con mayor frecuencia serían el de la pequeña casa entre medianeras, el de la pequeña casa burguesa, el de la pequeña casa de especulación a límite inmediato, pero muy raramente tendríamos que referirnos a conjuntos de una cierta importancia y de un cierto impacto urbano”. *Ibid.*, p. 25.

“Contrariamente, colocando los problemas a un nivel de lógica, cuanto más lógico es el proceso de creación más los resultados se alejan de la abstracta pureza formal. En contradicción a lo que se suele mantener en estas polémicas, creemos que la única escuela que mantiene una fe, una continuidad rigurosa en las bases del racionalismo, es el grupo de arquitectos de Milán y, un poco subsidiariamente, esta “escuela” de Barcelona de la que estamos hablando”²⁹.

Además, y como señala también Nuno Portas en el editorial de *Arquitectura* número 107, hay en este grupo una conciencia cultural coherente. Eso se manifiesta en su intervención activa al margen del tablero de dibujo –en el dominio de la crítica, del cine, de la actividad editorial. Y es precisamente esa dicha conciencia cultural, expresada en la reflexión teórica de los arquitectos de grupo catalán “llamado Escuela de Barcelona”, que motiva el segundo número monográfico de *Arquitectura*, el año siguiente. En el número 115, de mayo/junio de 1970, de nuevo con la colaboración de Beatriz de Moura y bajo el tema “pesimismo e imaginación”³⁰, la revista portuguesa publica una serie de textos de Ramón María Puig, Lluís Clotet, José Bonet, Lluís Domènech, Cristian Cirici, del propio Oriol Bohigas, y también Albert Ráfols-Casamada, José Alemany Barris y Xavier Sust Fatjó –exclusivamente textos³¹.

El concepto de pesimismo, claro, había sido también planteado por Bohigas como uno de los atributos del grupo, cuya actitud define como progresista, pero no de un progresismo utópico, la define como un progresismo realista. El que distingue ese realismo es que implica una experimentación permanente, que verifica la aplicación del método de diseño de acuerdo con los cambios permanentes de una sociedad en evolución. Es decir, rechaza un progresismo utópico, y tampoco admite tratarse de conformismo. Es en ese sentido que habla de “pesimismo”, por oposición a un idealismo ingenuo y simplista que cree poder revolucionar la sociedad a través de la arquitectura. No significa que no sea necesario cambiar la sociedad, exigir más justicia y equidad, solo que no parece posible hacerlo sino despacio, es más una reforma progresiva que una revolución, y sobre todo ese “pesimismo” que hay que adoptar se refiere a la capacidad relativa de la arquitectura para hacerlo. La arquitectura solo puede protagonizar el cambio dentro de su territorio propio³². Digamos que hay también, en esta actitud, una cierta necesidad de eficacia.

“La actitud, por tanto, de este grupo, en líneas generales y como consecuencia de su actitud frente a la arquitectura, es la de no hacerse demasiadas ilusiones sobre nada y no creer demasiado en ninguna afirmación concreta”³³.

LOS AÑOS SIGUIENTES... CONCLUSIÓN

Como hemos visto, la revista *Arquitectura* tuvo un papel fundamental promoviendo el debate sobre una realidad nueva y la formulación de nuevos modelos para interpretarla. Logró atraer una amplia participación de muchos que se identificaban con el modo de enfrentarse a los problemas en discusión, y agregó una generación entera en la busca colectiva de una respuesta más informada y más enraizada en la realidad portuguesa. La revista representaba, en aquel momento, un espacio de producción y creación de pensamiento crítico que no se hacía solo en el plano de la abstracción, ha servido para estrechar relaciones personales, hacer puentes con otros universos culturales, y tornar más concreto el contacto con las influencias internacionales dominantes. Se puede decir que *Arquitectura* parecía tener un programa de acción “realista”,

29. *Ibid.* p. 26.

30. “Pessimismo e imaginação na arquitetura espanhola de hoje”, es el título del editorial, firmado por Carlos Duarte (p. 98), donde se refiere también la colaboración de Beatriz de Moura.

31. “A arquitetura pessimista, uma subarquitectura”, por Ramon Maria Puig, pp. 99-102; “Aeroporto “al kitsch””, por Lluís Clotet, pp. 104-105; “Símbolos de improvisação da Espanha Turística”, por Cristian Cirici y Albert Ráfols-Casamada, p. 106; “Aviões e civilização”, por José Bonet y Lluís Domènech, pp. 107-108; “Viver em Barcelona”, por Lluís Domènech y Cristian Cirici, p. 109, 112; “As casas para ricos ou o problema da distinção temática prévia”, por Oriol Bohigas, p. 111; “Progresso tecnológico e arquitetura progressiva”, por Lluís Clotet Ballús, pp. 113-114; “Considerações sobre a formalização das funções”, por José Alemany Barris y Xavier Sust Fatjó, pp. 115-117; “A imaginação no poder”, por Oscar Tusquets, pp. 118-119.

32. El libro de Vittorio Gregotti *Il territorio dell'architettura* había sido editado el año 1966.

33. *Ibid.* p. 30.

en el mismo sentido que expresa Bohigas –que es el que implica una experimentación permanente y rechaza suposiciones utópicas– perseguía apenas formulaciones concretas y modelos de los cuales podría aprender una lección.

Después del Pequeño Congreso de Portugal, de regreso a Barcelona, Oriol Bohigas publica en febrero del año siguiente, un artículo sobre la arquitectura moderna portuguesa y la nueva generación de arquitectos en la revista *Serra D'Or*³⁴. En octubre de 1968, Siza Vieira y Nuno Portas participan como ponentes en el PPCC de Vitoria juntamente con Vittorio Gregotti, Peter Eisenman, Rafael Moneo, el propio Bohigas... Y de ese encuentro se han abierto las puertas a la publicación de la obra de Siza en Italia y después en Francia. El primero a hacerlo es Gregotti, en la revista *Controspazio* número 9, de septiembre de 1972³⁵.

En Portugal, tras la publicación de los dos números de la revista *Arquitectura* protagonizados por la producción del grupo catalán “llamado Escuela de Barcelona”, y coincidiendo históricamente con una serie de cambios ocurridos en consecuencia también de la sustitución del líder del régimen político en 1968, se sucede un período de grandes dificultades en la edición de la revista. El año 1973 solo se publica un número, y el año siguiente terminaría la 3ª serie de *Arquitectura*, el mismo año de la revolución democrática en Portugal. La revista volvería a editarse de nuevo pasados 5 años. Se publicó entre 1979 y 1984 una última serie, pero con una realidad cultural y una orientación editorial completamente diversas.

34. BOHIGAS, Oriol, "A Portugal també els arquitectes fan la guerra pel seu compte", en *Serra D'Or*, 1968, n. 101 de 15 de febrero, pp. 59-61.

35. Gregotti publica *Architettura recenti di Alvaro Siza Vieira*, juntamente con un artículo de Nuno Portas, *Note sul significato dell'architettura di Alvaro Siza nell'ambiente portoghese*.

ARQUETIPOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*: SU DIFUSIÓN Y PRÁCTICA EN ESPAÑA (1925-1936)

Carlos de San Antonio Gómez

Es conocido el papel que desempeñó la revista *Arquitectura* en la difusión en España de las diferentes manifestaciones de la arquitectura moderna. Sus páginas recogen obras de los más conocidos arquitectos: Breuer, Brinkman, Van der Vlugt, De Klerk, Dudok, Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Meyer, Mies van der Rohe, Oud, Poelzig, Rietveld, Scharoun, Stam, Taut, Tessenow, Van Doesburg, Van Eesteren... Algunas de estas obras hoy son cánones reconocidos por la historiografía, pero casi desconocidas para la mayoría de los arquitectos españoles hasta que *Arquitectura* no las publicara. En esa labor informativa es justo reconocer la figura de Mercadal, totalmente imbuido por la novedosa plasticidad de las imágenes de Le Corbusier, Gropius, Mies, De Stijl..., que difundía en *Arquitectura*.

La búsqueda de una imagen de múltiples rostros: Art Déco, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Le Corbusier, De Stijl, Bauhaus..., fue una constante para él y para muchos arquitectos españoles de los años veinte y treinta, que acabó en moda lo mismo que para sus mayores los estilos precedentes. Del historicismo barroco, plateresco o mudéjar, se pasó al sincretismo moderno con esos idiomas a su disposición. El racionalismo, sinónimo de la vanguardia, que nació con vocación antiestilística, terminó por ser un estilo internacional. De esta forma, los arquetipos de la arquitectura moderna en muchos casos se trivializaron, convirtiéndose en meras recetas.

Hacer un elenco de esos arquetipos y analizar como los aplicaron los arquitectos españoles –casi siempre superficialmente y sin el menor análisis conceptual– es el objetivo que pretendemos. Las imágenes más impactantes desde el punto de vista plástico, formaron como un catálogo para los arquitectos que querían estar a la moda y hacer lo que se estilaba: terrazas planas, pilotes, ventanas corridas, imágenes de arquitectura naval, etc.; pero también para los estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes.

Fueron pocas las excepciones entre los arquitectos con oficio que supieron adaptar esas influencias a una arquitectura de calidad. En este escenario Mercadal representa la búsqueda incansable de una imagen moderna; Gutiérrez Soto, la práctica permeable a todas las influencias; el Capitol de Feduchi y Eced, la mejor interpretación del expresionismo mendelsohniano; Fernández-Shaw, la vanguardista vital; Aizpurúa, la esperanza trágicamente frustrada; y el GATEPAC, lo más “corbusierano”.



Arriba. Edificio del Berliner Tageblatt. Erich Mendelsohn (1921-1923).

Decha. Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927).



LA DIFUSIÓN DE LOS CÁNONES MODERNOS EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*

El papel que jugó *Arquitectura* en la difusión en España de los cánones modernos y la influencia que tuvieron en los arquitectos españoles, excede con mucho a la extensión de este trabajo¹. Partimos de la base de que, salvo las excepciones de Lacasa, Sánchez Arcas y algunos más de la Generación del 25, a los arquitectos españoles lo único que les interesaba eran las imágenes de la nueva arquitectura. Citaremos los arquitectos que, a nuestro juicio, más influyeron en este sentido. Entre ellos destacamos, sin lugar a dudas, a Erich Mendelsohn. Blanco Soler escribió sobre él en 1924 y se equivocó al considerar su arquitectura alejada de nuestras posibilidades, claro está que lo dijo antes de la conferencia que Mendelsohn dio en Madrid, en 1929, en la Residencia de Estudiantes, y de la construcción del Capitol, el *mendelsohn* madrileño².

Imágenes modernas encontraron, por ejemplo, en artículos de Paul Linder como la serie de *Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana* con edificios de Mies y Adolf Meyer³; o de los edificios de la Bauhaus⁴. Sobre Le Corbusier, W. Dudok, A. Fischer, E. May, y H. Tessenow, escribió Moreno Villa en 1928. Pero, sin duda, el mejor catálogo lo encontraron en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927), de la que informó Linder en un artículo con treinta y cuatro fotografías, de las obras de Mies, Döcker, Frank, Oud, Le Corbusier, Behrens, Gropius, Hilberseimer, Polzig, Rading Scharoun, Stam, y los hermanos Taut⁵. Allí, nuestros arquitectos encontraron lo último que se llevaba en Europa. A este propósito Mercadal decía que era “preciso reconocer que el racionalismo arquitectónico no nos ha llegado todavía a España”. Mercadal no se detiene en los aspectos funcionales o tipológicos, sino en sus valores plásticos, para terminar preguntando retóricamente: “¿Es que España no figura en la exposición de Stuttgart por olvido? ¿Es que no existe en España una Arquitectura moderna?”⁶. La misma o mayor repercusión, como luego veremos, tuvo la exposición de Artes Decorativas de París (1925)⁷. Otras exposiciones de las que informó *Arquitectura* son: Heim und Technik de Munich (1928), la Bauhaustellung de Berlín (1931), o la Werkbundsiedlung de Viena (1932).

Además de las imágenes, también fue efectiva la transmisión de principios o normas que caracterizaran la arquitectura moderna. Por ejemplo, los conocidos cinco puntos de Le Corbusier sobre la nueva arquitectura que, en

1. Para mayor información véase: SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de Plata: 1918-1936*. Ed. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1996. También, SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *Revista Arquitectura: 1918-1936*. Ed. Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, Madrid, 2001.

2. BLANCO SOLER, L., “Erich Mendelsohn”, *Arquitectura*, noviembre de 1924, pp. 318-319.

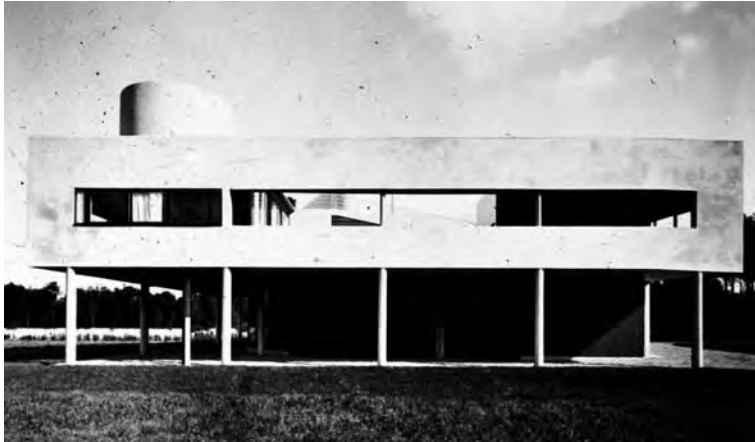
3. LINDER, P., “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana. Los Tectónicos (II)”, *Arquitectura*, junio de 1926, pp. 235-236.

4. LINDER P., “El nuevo Bauhaus en Dessau”, *Arquitectura*, marzo de 1927, pp.110-112.

5. LINDER, P., “La Exposición “Werkbund Ausstellung” en Stuttgart”, *Arquitectura*, noviembre de 1927, p. 383.

6. GARCIA MERCADAL, F., “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 296.

7. En octubre de 1925 *Arquitectura* dedicó un número monográfico con artículos de Bergamín, Mercadal y Yarnoz.



Villa Savoye. Le Corbusier (1929).

1928, expuso en Madrid, en la conferencia que dictó en la Residencia de Estudiantes⁸:

1. Soportes que sustituyen el muro de carga y liberarán la planta.
2. Las azoteas-jardín.
3. Planta libre que resulta de sustituir los muros de carga por pilares.
4. Ventana apaisada y corrida.
5. Estructura libre de la fachada.

Otros principios definidores fueron los que expuso Theo van Doesburg, también en la Residencia de Estudiantes, en 1930, en la conferencia *El Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea*⁹. Son los principios neoplasticistas que, con anterioridad, habían sido publicados en *Arquitectura*¹⁰:

1. Forma. No habrá formas a priori.
2. Elementos de la nueva arquitectura: función, masa, luz, materiales, plano, tiempo, espacio, color, economía...
3. El hueco: La ventana tiene una importancia activa en relación a la superficie plana, ciega, de los muros.
4. El plano: Los muros son simples puntos de apoyo, los espacios interiores y exteriores se penetran.
5. Estática: La nueva arquitectura es anticúbica, los espacios no están comprendidos en un cubo.
6. Simetría: No hay simetrías sino relación equilibrada de partes desiguales.
7. Frontalismo: La nueva arquitectura busca una gran riqueza espacial.
8. Color y decoración: La nueva arquitectura es antidecorativa. El color no tiene valor ornamental, es un medio elemental de expresión arquitectónica.

También Gropius en 1930, expuso sus ideas en el mismo lugar, con la conferencia *Arquitectura funcional*¹¹, que es una “forma arquitectónica nueva... que nace de la esencia de la obra arquitectónica, de la función que la misma ha de cumplir”. Desarrolló esta idea con el principio de que “la esencia (la función) de una obra arquitectónica determina su técnica, y esta, a su vez, su forma”. Para Gropius esencia y función significan lo mismo. Trató también del estándar y de la racionalización. Del estándar como “el punto más alto de una cultura, la elección de lo óptimo, la purificación de lo esencial”¹², que implica sencillez y uniformidad por lo que repercute en lo económico. Y de la racionalización que procede del latín “*ratio*, que es, en un sentido más avanzado, *razón*”.

8. CORBUSIER, Le, “Cinco puntos sobre una nueva arquitectura”, *Arquitectura*, marzo de 1928, pp. 78-85.

9. DOESBURG, T. van, “Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea”, *Arquitectura*, septiembre de 1930, pp. 269-274.

10. Este artículo de *Architecture Vivante*, lo reproduce *Arquitectura* en enero de 1926, p. 35.

11. GROPIUS, W., “Arquitectura funcional”, *Arquitectura*, febrero de 1931, pp. 51-62.

12. *Ibid.*, p. 55.

Para divulgar la arquitectura moderna, Mercadal hizo peculiares interpretaciones que más que aclarar confundieron a las generaciones más jóvenes de arquitectos. En 1927, analizaba la arquitectura moderna y clasificaba a los arquitectos y a sus obras en tres grupos según el tipo de línea que predominara en su arquitectura: los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos como Le Corbusier. Para él, Mendelsohn, Hoffman, Wright, Dudok, Lönberg, Körner... eran horizontalistas; mientras que Poelzig, Fahrenkamp, Gerson... eran verticalistas. Le Corbusier y “un sinfín más, luchan entre una y otra tendencia llegando a un perfecto equilibrio”¹³.

Mercadal prefería el horizontalismo y proponía como modelos el Ayuntamiento de Hilversum de Dudok, y el Hotel de Tokio de Wright. De los verticalistas destaca que ganaron en el concurso del Chicago Tribune. No obstante, se daba cuenta de que el problema no era ser horizontalista o verticalista: “No podríamos afirmar si... este verticalismo u horizontalismo serán... fruto de la moda, ya que a estas transformaciones no se simultanean notables cambios de las plantas”, para decir a continuación que las plantas son “el alma de la arquitectura, la esencia de toda obra”¹⁴.

IMÁGENES DE MODA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Las imágenes nunca vistas de la nueva arquitectura, tuvieron gran impacto entre los arquitectos españoles, que encontraron en ellas la frescura de la novedad, en contraposición con lo que les habían enseñado en las escuelas de arquitectura. Sin reflexionar sobre los presupuestos de partida que las originaron, encontraron en ellas la inspiración para sus proyectos. Aparece así la moda del llamado Racionalismo español, como una suerte de conglomerado de imágenes de diverso cuño: Expresionismo, De Stijl, Déco, Bauhaus, Le Corbusier, un “totum revolutum”¹⁵ que contrasta con la coherencia de pensamiento del grupo de arquitectos del 25 –Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, etc.– que no buscan la imagen de moda como elemento definitorio de la arquitectura moderna.

En este punto cabe preguntarse: ¿Existe como tal el Racionalismo en España o es una quimera historiográfica? Estamos de acuerdo con Fullaondo cuando dice: “A mí me hacen mucha gracia esos estudios sobre el ‘racionalismo español’. ¿Cuál? ¿Dónde se encuentra? Si hacemos abstracción de algún momento de Mercadal, el inteligente despliegue, tan coherente, de José Luis Sert o el puñado de cosas de Aizpurúa, aquí no hay racionalismo por ninguna parte. Lo que hay es mucho Déco, ocasionalmente brillante”¹⁶.

También podríamos preguntarnos si se le puede o no llamar Déco a la arquitectura española de finales de los veinte y principios de los treinta. Lo que sí parece claro es que se trata de un periodo tan ecléctico como el anterior donde lo que importaba era estar a la moda. Del historicismo barroco, plateresco o mudéjar, se pasó al sincretismo moderno con “todos los idiomas a su disposición” que, según Fullaondo es lo que caracteriza al Déco: “una especie de lánguido acuerdo Cubismo-Art Nouveau que podía ligar con cualquier precedente de la vanguardia, Sant’Elia, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Secesionismo, Mackintosh, ecos del Bauhaus”¹⁷. Y es que el Déco fue “una moda... que aseguraba una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”¹⁸, un “puente entre lo moderno y lo consumista”¹⁹. Motivos ornamentales Déco pueden

13. GARCÍA MERCADAL, F., “Horizontalismo o verticalismo”, *Arquitectura*, enero de 1927, p. 20.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo I, Kain Editorial, Madrid, 1994, p. 280.

16. *Ibid.*, p. 363.

17. *Ibid.*, p. 280.

18. TAFURI, M., DAL CO, F., *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 263.

19. CURTIS, W. JR., *La Arquitectura Moderna*, Hermann Blume, Madrid 1986, p. 236.

encontrarse en multitud de edificios de los llamados racionalistas, por lo que la confusión es total si se quiere clasificar la arquitectura moderna española con las categorías puristas de algunos historiadores.

Luis Gutiérrez Soto fue el arquitecto que mejor interpretó los distintos lenguajes modernos: Déco, expresionismo y racionalismo. Su poliédrica personalidad, dotada de una extraordinaria permeabilidad para dejarse influir por esas imágenes dispares y contradictorias, no oculta sus actitudes que hacen de él uno de los arquitectos de su generación mejor dotados para la arquitectura. En su paso por los diversos estilos utiliza el lenguaje que mejor convenga al cliente, a la moda o a las necesidades funcionales. Al principio siguió el Art Déco que tanto le impresionó en su visita a la Exposición del 25, una moda muy del agrado de aquella sociedad burguesa tan bien conocida por él. En este estilo construyó magníficos ejemplos como fueron los cines Callao (1926) y La Flor (1927) hoy demolido, y Casablanca Dancing-Salón de Té, también desaparecido.

En el catálogo del Gutiérrez Soto conviven con el Déco, “un efímero cubismo, el expresionismo de Mendelsohn y el funcionalismo de Le Corbusier”²⁰. Muy clara fue la influencia de *Mendelsohn*. Como advierte Baldellou, quizás nadie como él “fue capaz de apropiarse sus imágenes, como después hizo con otras”. Sin embargo, “fue incapaz de producir un Mendelsohn como el Capitol de la Gran Vía”²¹, uno de los mejores edificios madrileños de todos los tiempos y, sin duda, el más representativo del siglo XX.

El Capitol, de Feduchi y Eced, fue el emblema del Madrid moderno y su imagen aerodinámica y atractiva, modelo directo para otros edificios como veremos en el epígrafe siguiente. El edificio tuvo una gran difusión a través de periódicos y revistas como *Arquitectura*, por lo que influyó en algunos edificios de otras ciudades españolas. La admiración por él quizás se deba a que, a la vez, es ecléctico, moderno y tradicional. Tiene expresionismo, Art Déco, racionalismo, academicismo y está cuidado hasta el mínimo detalle.

En el Cine Europa, Gutiérrez Soto derivó del expresionismo mendelsohniano hacia un racionalismo que suprimía algunas sutilezas expresionistas como en la fachada del Cine Barceló, en el que conviven pacíficamente ambas tendencias. Su paso a un racionalismo pragmático fue en la desaparecida Piscina de la Isla (1931), en la que despliega un repertorio racionalista: terraza plana, formas redondeadas, barandillas metálicas, óculos, ventanas corridas, que confieren una imagen náutica muy a la moda. Sin embargo, si se compara con el Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa, se comprende que la actitud de ambos es diferente: Gutiérrez Soto viste el edificio, mientras que Aizpurúa lo proyecta con esquemas racionalistas.

Volviendo a la pregunta de Fullaondo: ¿Existe como tal el Racionalismo en España? La respuesta sería que no, que fue una moda. Fernández-Shaw, uno de sus protagonistas así lo atestigua: “Creo en la arquitectura racionalista, sobre todo para determinada clase de edificios, la aplico siempre que puedo. En proyecto y dentro de la arquitectura racionalista, tengo los trabajos siguientes: el Súper-Cinema para 20.000 espectadores... Casa-jardín, para 500 vecinos... Iglesia de San Cristóbal, patrono de los automovilistas. En hormigón armado. Presupuesto: un 30 por ciento más barata que en cualquier otro esti-



Edificio Capitol años treinta. Feduchi y Eced.

20. BALDELLOU, M. Á., *Gutiérrez Soto*, Electa, Madrid, 1997, p. 56.

21. BALDELLOU, M. Á., “La forma continua. El efecto Mendelsohn”, *Arquitectura*, núm. 318, p. 12.

lo”²². El propio Mercadal reconocía la moda racionalista cuando a propósito del Rincón de Goya decía: “Creo que estaba en línea de lo que entonces se hacía en Europa”²³.

Una de sus obras más conocidas es la Estación de Petróleos Porto Pi. Decía: “no tiene ningún estilo. Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de las marquesinas, recuerda a las alas de un biplano. La torre recuerda a los tubos de ventilación de los barcos. La estructura de hormigón armado se ha conservado en toda su pureza. Salpicándose tan sólo con cemento y arena de mármol. Unos faroles de línea sencilla animan las marquesinas; los aparatos que suministran la gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendio, ‘decoran’ la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces le darán vida”²⁴.

En esta descripción utiliza imágenes maquinistas a pesar de que la obra nacía con voluntad antiestilística. Su repertorio de imágenes expresionistas con formas aerodinámicas e hidrodinámicas, queda patente en los edificios que construyó en Madrid como las viviendas en la calle de Menéndez Pelayo o la residencia de la calle Marqués de Riscal. En el Cine Coliseum, el expresionismo fue más evidente en el interior del cine, aunque también queda latente en la fachada, que recuerda los retranqueos de los rascacielos americanos.

Tanta difusión adquirió el racionalismo, que Mercadal lo daba por consagrado en la encuesta que hizo a los arquitectos, en abril de 1928, en la *La Gaceta Literaria*. Cuando afirmaba que la arquitectura moderna está “caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración”, recibió las siguientes respuestas: Bergamín decía: “No entiendo bien lo de ‘ausencia de decoración’ ¿Ausencia de escayola? Presencia de decoro profesional”; Sánchez Arcas respondía: “No considero como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración”; y Arniches y Domínguez: “tan pernicioso es la ‘preocupación’ del ‘no estilo’ como la de cualquier estilo español o extranjero”²⁵. Sin embargo, tanto Bergamín como Arniches, también contribuyeron a la moda racionalista. El primero, junto a Blanco Soler, con sus colonias Parque-Residencia y El Viso, en la que desarrollaban una arquitectura “muy simple, muy cúbica, inspirada en las cosas que habíamos visto en Alemania y en Holanda”; y el segundo, con su Residencia de Señoritas, resuelta impecablemente en lo funcional, pero concediendo al racionalismo formal el consabido semicilindro de las escaleras y las terrazas y ventanales continuos, demostrando que los buenos arquitectos suelen hacer bien lo que se proponen aunque, en muchos casos, la coherencia de su trayectoria quede en entredicho.

LA BANALIDAD DE UNA MODA

Las imágenes de moda de la arquitectura moderna, se difundieron por España originando, en muchos casos, una arquitectura trivial que benévola-mente se ha calificado de racionalista. Por lo limitado del trabajo, circunscribimos a Madrid el comentario sobre algunas de sus manifestaciones. Los arquitectos racionalistas trasladaron esos modelos, procedentes generalmente de edificios exentos o de viviendas unifamiliares, a las manzanas de los nue-

22. FERNÁNDEZ SHAW, C., “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de abril de 1928, pp. 45-47.

23. GARCÍA MERCADAL, F., “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, mayo-junio de 1967, p. 42.

24. FERNÁNDEZ SHAW, C., “Estación para el servicio de automóviles”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 303.

25. Véase “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de abril de 1928, pp. 45-47.



Residencia de Señoritas. Carlos Arniches (1932-1933).

vos barrios de Madrid, como los de Argüelles e Ibiza, que por entonces se construían. Algunos de estos modelos fueron los de la Exposición de Stuttgart de 1927, que antes comentamos, en la que Mies, al igual que Gropius, proponían el bloque exento para sustituir a la manzana, como alternativa a la vivienda unifamiliar aislada, y en el que cada vivienda gozase de iguales condiciones higiénicas.

En Madrid, esta pretensión no fue posible, es más, la permisividad legislativa permitió a los especuladores desvirtuar gravemente las previsiones del Plan Castro en lo referente a la ocupación del suelo y a la salubridad de las viviendas. Las manzanas del ensanche perdieron sus jardines y, en muchos casos, la ocupación de la parcela fue casi total. La tipología residencial del ensanche quedaba así determinada por los límites de la manzana y por el máximo rendimiento económico, lo que significaba el mayor aprovechamiento posible del suelo edificable.

Los ejemplos alternativos a las tipologías tradicionales, como el edificio de la calle de Viriato, de Antonio Palacios (1924), no son frecuentes. También fueron aislados los casos en los que se intentó adaptar los tipos racionalistas a la realidad del ensanche. Juan Antonio Cortés cita tres: el bloque en peine, la manzana abierta y el edificio con patio a fachada²⁶. En el primero, lo más representativo son las viviendas de la calle de Goya esquina a Doctor Esquerdo, de Escondrillas, de Albuquerque y Arrillaga. En el segundo, la Casa de las Flores, de Zuazo; y las viviendas, en semimanzanas, de la calle Andrés Mellado esquina a Joaquín M^a López, de Arrillaga y Tejero de la Torre y de la calle Joaquín M^a López, esquina a Blasco de Garay, también de Arrillaga. En el tercero, las viviendas de Gustavo Fernández Balbuena y las de Gutiérrez Soto en la calle de Miguel Ángel.

En ese contexto se entiende que Mercadal dijera que “nuestras fachadas rara vez son el resultado de nuestras plantas y las posibilidades plásticas de éstas... jamás son buscadas. Seguimos proyectando de fuera adentro y preocupados del motivo y de la decoración”²⁷. Habría que decir que la libertad de

26. CORTÉS, J. A., *El racionalismo madrileño. Casco antiguo y ensanche (1925-1945)*, COAM, Madrid, 1992, p. 49.

27. GARCÍA MERCADAL, F., “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 296.

Edificio de Alcalá con esquina a Goya.
García Lomas y Martí Martín (1930).



actuación de aquellos arquitectos, se limitaba a la fachada, porque era casi imposible convencer a los promotores privados de experimentar nuevas tipologías para las viviendas. De hecho, la planta de la mayoría de los edificios que se construyeron, era la tradicional del ensanche: edificio entre medianerías con un frente a la calle, fachada posterior al patio de manzana y patios de luces, propios o compartidos en la medianería, para iluminar y ventilar las habitaciones interiores. Generalmente, en el frente de calle se disponían dos viviendas y otras dos o más en el interior. Casi la única diferencia entre los edificios del ensanche está en la fachada, en la que aparecen, sucesivamente, un eclecticismo clasicista en los primeros edificios del barrio de Salamanca; y, a partir de los años treinta, un conjunto de soluciones análogas a las imágenes del movimiento moderno en su interpretación heterodoxa.

Las obras que surgieron de este racionalismo epidérmico, rememoran modelos de las vanguardias. La mayoría de estos edificios se construyeron a raíz de la Ley Salmón, lo que dio origen al llamado “estilo salmón”²⁸, una suerte de combinaciones de elementos formales racionalistas como la horizontalidad por la que consiguen un “efecto apaisado en las composiciones ventanal-terraza acusando las piezas principales de la vivienda, con su remate final curvo, del cuerpo cerrado o de la terraza”²⁹. A ello se añadieron elementos de la arquitectura naval como barandillas de tubo metálico y ojos de buey; preferencias lingüísticas cercanas al maquinismo y a un expresionismo a lo

28. ALONSO PEREIRA, J. R., “Racionalismo al margen: el estilo salmón”, *Arquitectos*, n. 65, marzo de 1983, pp. 38-47.

29. *Ibid.*, pp. 44-45.



Edificio de Alcalá esquina a Hermosilla y Lombia. F. Arzadún (1930-1932).

Mendelsohn salpicado con sugerencias Déco. Quizás la razón haya que buscarla no tanto en imágenes foráneas sino en las poderosas influencias domésticas de magníficos ejemplos como los cines Callao, Barceló y Europa; y, especialmente, el Capitol. En esta línea están algunas de las obras de Ángel Laciana, como las viviendas de Pintor Rosales esquina Altamirano; y dos edificios en esquina aguda, a modo de réplica del Capitol, en Alcalá con esquina a Goya, de García Lomas y Martí Martín, y en Serrano con esquina a Hermanos Bécquer, de Carrilero Prat.

El edificio en esquina fue tema recurrente del ensanche. Si antes el chaflán se remataba con un torreón barroco, mudéjar o plateresco, ahora se hace con uno a lo *mendelsohn*. Además de los ejemplos anteriores, citamos dos de Laciana en las esquinas de Donoso Cortés con Vallehermoso y de Benito Gutiérrez con Juan Álvarez Mendizábal; la esquina de Alcalá con Hermosilla y con Lombia, de Fernando Arzadún; la de Fernández de los Ríos con Blasco de Garay, de Gutiérrez Soto; la de Ferraz con Romero Robledo, de José Luis Fuentes; y la de Castelló con Maldonado, de Vicente Godina Ruiz.

Estos arquitectos en muchos casos conocían del movimiento moderno lo que veían en las revistas. Lacasa lo denunciaba cuando decía: “esto del arte moderno lo hace cualquiera: hombre, me cojo unas cuantas revistas y horizontal por aquí, hueco por allá, voladizo en semicírculo por acullá”³⁰ y ya tenemos un edificio moderno. Proyectaban con esquemas tradicionales para después “raspar todas las columnas, cornisas, archivoltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro”³¹.

EPÍLOGO

El afán por hacer una arquitectura sin estilo fue la reacción lógica a los abalorios historicistas. Cuando alguien fue capaz de elaborar principios estéticos, como los *cinco puntos de la nueva arquitectura* de Le Corbusier, los *principios de la arquitectura* neoplástica de Van Doesburg, o las ideas surgidas de la Bauhaus, corrieron como regueros de pólvora por toda Europa, incluida España. De los nuevos principios surgieron imágenes nunca vistas con un gran valor plástico que, necesariamente y como la historia enseña, dieron lugar a un estilo y con él a recetas repetidas sin alma y sin el menor criterio.

30. LACASA, L., "Arquitectura impopular", *Arquitectura*, enero de 1930, p. 11.

31. *Ibid.*, p. 10.

EL *MAT-BUILDING* EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS DE LOS 60: LA OPORTUNIDAD DE LOS NUEVOS CAMPUS UNIVERSITARIOS

Débora Domingo Calabuig, Raúl Castellanos Gómez, Jorge Torres Cueco

“Today we are involved in mass production, mass distribution, mass consumption, mass housing, mass education, mass leisure. We are especially concerned with the relationships between these mass activities (...). These problems are most acute where the mass is greatest, i.e. in our cities and urban regions. The constant and rapid evolution of our society will not allow the stratification of cities. The question is not to build flexible buildings but to establish an environment in which buildings appropriate to their function may occur, and to encourage an interaction between these buildings and their environment. It is clear that no formal composition can provide an answer to this problem; for the nature of all formal composition is static, precise, and fixed (...). The object is not to make the building flexible but to make the urban complex flexible enough to foster short-life buildings as well as long-lived ones”.

Candilis, Josic, Woods. *Le Carré Bleu*, 3, 1961¹

El proyecto de arquitectura suele trascender el contexto local para reflejar, además, el momento cultural e histórico de ámbito general. Las revistas, por su parte, funcionan como altavoces de los fenómenos apremiantes de la actualidad, gracias a su propia condición periódica y estacional. En Europa, la arquitectura de la década de los 60 se caracteriza por la masificación derivada de una igualdad de oportunidades sociales. Se multiplican las necesidades habitacionales, comunicativas, turísticas o educacionales. Y todo ello es debido a la consecución de un estado de bienestar económico, que se entrecruza con el pensamiento relacional, y acaba proporcionando propuestas y teorías basadas en la flexibilidad. Éste será el argumento embrionario del *mat-building*, el edificio-sistema definido por Alison Smithson en 1974, aunque ya ensayado en la década anterior.

En España, la situación política y social es bien diferente, pero no por ello absolutamente estanca del exterior. Con un cierto desfase temporal, las necesidades programáticas de gran capacidad y escala empezarán a producirse a partir de los años 70, y ciertos proyectos arquitectónicos se asemejarán sin reparos a los tejidos flexibles depositarios de un cierto carácter utópico. También en este caso, las revistas de arquitectura se revelarán como barómetros exactos del proceso de introducción del *mat-building* en nuestro territorio, bien por la vía de la traslación directa de imágenes y textos foráneos, bien como respuesta lógica a cuestiones estratégicas semejantes.

DICHOS Y HECHOS: DEFINICIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL *MAT-BUILDING*

El término *mat-building* es acuñado por Alison Smithson en 1974 en una de las revistas de arquitectura británicas de mayor difusión. En el número de septiembre de *Architectural Design*, la autora del artículo “How to recognise

1. CANDILIS, Georges; JOSIC, Alexis; WOODS, Shadrach, “Urbanisme”, en *Le Carré Bleu*, 1961, 3, p. 2.

and read *mat-building*” define estos edificios como aquellos susceptibles de “personificar el anónimo colectivo; donde las funciones vienen a enriquecer lo construido y el individuo adquiere nuevas libertades de actuación gracias a un nuevo y cambiante orden, basado en la interconexión, los tupidos patrones de asociación y las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio”². La arquitecta sitúa, además, el nacimiento de este concepto en el seno de las discusiones del Team 10. El texto ocupa dos páginas escasas de la revista, para convertirse en sus 16 restantes en un listado de proyectos comentados con una cronología intencionadamente inversa, que pretende navegar en los antecedentes. Algunas obras resultan especialmente significativas para la comprensión del fenómeno: la Universidad Libre de Berlín, de los arquitectos Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods (con la colaboración del alemán Manfred Schiedhelm), se anuncia como el ejemplo paradigmático construido; el proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier y Guillermo Jullian de La Fuente es señalado como un predecesor; otras propuestas del equipo erradicado en Francia (Universidad de Toulouse Le Mirail, Concurso para la reconstrucción de Frankfurt-Romerberg...) o del propio matrimonio Smithson (Estudios urbanos y oficinas gubernamentales en Kuwait, Concurso para Berlín Hauptstadt) otorgan al argumento las referencias gráficas necesarias.

Si seguimos las pistas que ofrece Alison Smithson, dos han sido los encuentros del Team 10 en los que se ha discutido especialmente sobre infraestructuras, sistemas organizativos y modos de crecimiento, aplicados tanto a ámbitos territoriales como a edificatorios. Rastreando estas trazas, se hallarán proyectos, conceptos y autores que podrán trasladarse al contexto de las revistas estudiadas.

A la reunión de Royaumont en septiembre de 1962 acude José Antonio Coderch (fueron asimismo invitados Federico Correa y Francisco Javier Sáez de Oiza) y se debaten proyectos de Candilis, Josic y Woods (propuestas urbanas para Bilbao y Caen), de Jaap Bakema (proyecto para la Universidad de Bochum), entre otros. Todo ello bajo la atenta mirada de Guillermo Jullian de la Fuente, emisario de Le Corbusier, que reconoce la influencia de las discusiones mantenidas entre los Smithson y Woods por un lado, y Aldo van Eyck y Piet Bloom por otro, a propósito del proyecto Noah’s ark de este último³. En aquel momento, los planos para el centro Olivetti estaban encima de la mesa en el Atelier de la Rue de Sèvres; aproximadamente un año después Le Corbusier aceptaría el encargo del Hospital de Venecia⁴.

El encuentro de abril de 1973 se centra en el estudio de las tramas y matrices como principio organizativo en el proceso de los proyectos. La convocatoria se lleva a cabo en Berlín, donde acaba de finalizarse la primera fase de la obra de la Universidad Libre, proyecto galardonado en el concurso celebrado en diciembre de 1963. Curiosamente, también acude a la capital alemana Jullian de la Fuente, quien en esta ocasión expondrá la variante final de 800 camas del Hospital de Venecia, realizada en 1965 tras el fallecimiento de Le Corbusier⁵.

Atendiendo entonces a las fechas en las que se produce este debate disciplinar, y por lo tanto, a los momentos exactos cuyo reflejo debe ser objeto de seguimiento en las revistas de arquitectura españolas, el periodo comprendido entre 1960 y 1975 se vislumbra como elemento principal de estudio.

2. SMITHSON, Alison, “How to recognise and read *mat-building*: mainstream architecture as it has developed towards the *mat-building*”, en *Architectural Design*, 1974, n. 9, p.573.

3. Para profundizar sobre la asistencia de Guillermo Jullian de la Fuente a la reunión del Team 10 en 1962 y las repercusiones posteriores en el proyecto del Hospital de Venecia puede consultarse: ALLARD, Pablo, “Bridge over Venice. Speculations on Cross-fertilization of Ideas between Team 10 and Le Corbusier”, en AA.VV., Case: *Le Corbusier’s venice Hospital and the Mat Building Revival*, Prestel Verlag, Munich 2001, pp.18-35.

4. La relación evolutiva entre algunos proyectos museísticos de Le Corbusier, el centro Olivetti y el Hospital de Venecia a través de la concepción de la *Unité de Batisse* es objeto de estudio en la tesis doctoral inédita de: O’BYRNE OROZCO, María Cecilia, “El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier”, Director: Pep Quetglas, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Projectes Arquitectònics, Barcelona, 2008.

5. CHATEAU GANNON, Francisco, “Yellow peripheral distinction: Guillermo Jullian en el encuentro del Team X en Berlín, 1973”, en *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2007, n. 2007, p. 76-89.

REVISTA	ISSN	AÑOS	PERIODICIDAD	LUGAR EDITORIAL
2C: construcción de la ciudad	0213-1927	1972-1985	irregular	Barcelona: Novographos
ARQUITECTURAS BIS	0213-1692	1974-1983	bimestral	Barcelona: La Gaya Ciencia
ARQUITECTURA	0004-2706	1959-1993	mensual 1956-1977; trimestral 1977-1993	Madrid: C. O. de Arquitectos de Madrid
B/CSCA		1973-1976	trimestral	Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos
CAU: Construcción, Arquitectura, Urbanismo	0210-4563	1969-	mensual	Barcelona: C. O. de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña
CAU: Construcción - Arquitectura - Urbanismo	0210-4563	1970-1982	bimestral	Barcelona: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos
CERCHA		1967-	irregular	Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores del Centro de España
CUADERNOS DE ARQUITECTURA	0011-2364	1944-1970	trimestral	Barcelona: C. O. de Arquitectos de Cataluña y Baleares
CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO	0211-321X	1971-1980	bimestral	Barcelona: C. O. de Arquitectos de Cataluña y Baleares
HOGARES MODERNOS: la revista de la decoración, el mueble y la arquitectura	0212-036X		mensual	Barcelona: s.n.
HOGAR Y ARQUITECTURA	0018-3257	1955-1977	bimestral	Madrid: Ediciones y Publicaciones Populares
INFORMES DE LA CONSTRUCCIÓN	0020-0883	1948-	trimestral	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
JANO: arquitectura, decoración y humanidades		1973-1978	bimestral	Barcelona: Dovina
NUOVA FORMA: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte	0029-5825	1966-1975	mensual	Madrid: Nueva forma
NUOVA PLANTA: revista de la construcción, obras, arquitectura interior y amueblamiento	0029-5841			Madrid: s.n.
TA: temas de arquitectura y urbanismo	0496-781X		mensual	Madrid: s.n.

Fig. 1. Revistas de arquitectura españolas publicadas entre 1960 y 1975.

LA POROSIDAD DE LAS FRONTERAS: ARQUITECTURA FORÁNEA EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS

La actividad de las publicaciones periódicas dedicadas a la arquitectura en los 15 años referidos es bien intensa en el territorio español. Más de 30 registros de títulos de revistas pueden ser obtenidos a través de las consultas a las más amplias bases de datos actuales, si bien, el número queda reducido a algo menos de la mitad al descartarse algunos boletines meramente técnicos o informativos, o divulgaciones que acometen el hecho arquitectónico de forma tangencial (Fig. 1)⁶.

Heterogeneidad es sin duda la palabra que mejor califica todas estas revistas. Sus estructuras y contenidos son igual de diversos que sus objetivos e intenciones, no solamente comparando unas con otras, sino también atendiendo al propio recorrido de éstas dentro de la breve trayectoria temporal aquí analizada. Son años de cambios en la profesión, al igual que en la realidad política y social, y las revistas de arquitectura no resultan ajenas a ello.

Arquitectura, Informes de la Construcción y Cuadernos de Arquitectura (junto con su sucesora *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*) son revistas consolidadas en estos tres lustros, mientras que otras como *Arquitecturas Bis*, *CAU*, *Jano* o *Nueva Forma* sitúan su arranque al final del periodo estudiado. Esta cuestión no es arbitraria: mientras que por el primer grupo de publicaciones va discurriendo una gran variedad de temáticas, obras y autores que dan cuenta del paso de los años, en el segundo las miradas intencionadas hacia una arquitectura novedosa es latente. Tal es el caso de *2C: construcción de la ciudad* que dedica sus primeros números monográficos a arquitectos de la generación entrante (James Stirling, Aldo Rossi, *2C: construcción de la ciudad*, números 1, 2 y 5, 1975) cuando otras todavía mantienen el debate abierto en relación al establecimiento y revisión de la ortodoxa modernidad (*Arquitectura*, número 140, agosto de 1970, artículo dedicado a las British New Towns).

La variedad de editores es otro de los factores que afectan a las temáticas publicadas. Interesan, en *Informes de la Construcción*, los proyectos arquitectónicos en base a su materialidad y técnica constructiva, mientras que *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* concentra los casos de estudio en el territorio catalán. El Centro Superior de Investigaciones Científicas no tiene los mismos

6. Biblioteca Nacional de España. Catálogo (en línea) de la biblioteca. Consultese: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat/> (Consulta: 15 de junio de 2011). Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya. Catálogo colectivo de las universidades de Cataluña (en línea): <http://ccuc-classic.cbuc.cat/> (Consulta: 21 de noviembre de 2011). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Catálogo (en línea): de las bases de datos bibliográficas. <http://bddoc.csic.es:8080/index.jsp/>, (Consulta: 9 de noviembre de 2011).

REVISTA	AÑO	Nº	CONTENIDO
ARQUITECTURA	1962	47	Concurso de urbanización en Bilbao: propuesta de Candilis, Josic y Woods
HOGAR Y ARQUITECTURA	1963	48	Resumen de revistas: "Manual del team 10", en <i>Architectural Design</i> 12
INFORMES DE LA CONSTRUCCIÓN	1967	190	Publicación de la obra "Escuela primaria en Ginebra" del arquitecto G. Candilis
ARQUITECTURA	1968	111	Sección "30 d a" enteramente dedicada a la obra de A&P Smithson
HOGAR Y ARQUITECTURA	1968	79	Artículo de G. Candilis: "En busca de un nuevo sentido de la palabra arquitecto", pp. 4-5
CUADERNOS DE ARQUITECTURA	1969	74	Reseña de B. Bassegoda i Muste del libro "Candilis-Josic-Woods, Una década de arquitectura y urbanismo", p. 57
HOGAR Y ARQUITECTURA	1969	80	Artículo de F.G. Quintana: "Candilis, Josic, Woods", pp. 121-128
HOGAR Y ARQUITECTURA	1972	99	Resumen ilustrado del libro "Urban Structuring" de A&P Smithson
JANO	1974	15	Referencia bibliográfica del libro "Arquitectura y urbanismo del turismo de masas" de Candilis, Josic y Woods

Fig. 2. principales reseñas de obras y publicaciones de los protagonistas del Team 10 en las revistas de arquitectura españolas, 1960-1975.

objetivos divulgativos que puede tener el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, pero ninguna revista elude una voluntad extrema de utilidad. Las informaciones ofrecidas al lector abarcan temas culturales de todo tipo (noticias, literatura, música, pintura, escultura), además de servicios básicos para el ejercicio de la profesión (artículos técnicos, boletines legislativos).

Pero por encima de estos argumentos, la consulta de estas publicaciones pone de manifiesto el hermetismo respecto a la arquitectura foránea. Otros estudios han indagado en esta afirmación⁷, aunque en el caso de la introducción del *mat-building*, ésta se corrobora con datos concretos. Si los protagonistas del Team 10, sus debates y proyectos, llenan periódicamente las páginas de las revistas extranjeras como *Architectural Design*, *Architecture d'Aujourd'hui*, *Le Carré Bleu* o *Cuadernos Summa-Visión*, hasta el punto de convertirse en sus mejores medios de difusión, las publicaciones españolas llegan a estos temas de forma tardía y escueta (Fig. 2). En algunas ocasiones, y ante la imposibilidad de referir mejor los proyectos de estos arquitectos, aparecen reseñas o resúmenes de aquéllas como apéndice de las secciones dedicadas a las novedades bibliográficas. Las revistas *Hogar y Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* incluyen unas páginas anexas que contienen comentarios y traducciones de cierta extensión sobre los contenidos de revistas inglesas, francesas o italianas: en el primer caso, la sección "Resumen de Revistas" aparece frecuentemente entre los números 32 (1961) y 115 (1974); en el segundo "De Revistas" se publica entre el número 35 (1959) y el número 47 (1962). Ésta es una modesta solución a una voluntad ferviente de información demandada por los lectores.

Por otro lado, y aun resultando evidente la información sesgada que recibían los arquitectos de las realizaciones en el extranjero durante la década de los 60, se descubren algunas vías de introducción singulares. Al importante papel jugado por las bibliotecas de los colegios de arquitectos o las escuelas de arquitectura, se suma el privilegio de ciertos profesionales que estaban suscritos a una gran variedad de publicaciones periódicas, incluyendo las más destacables procedentes de países europeos. Tal es el descubrimiento de las donaciones privadas referidas al final del presente texto.

AUSENCIA Y PRESENCIA DE UNA FORMA DE PROYECTAR: SISTEMAS ABIERTOS Y FLEXIBLES

Como si de pequeños poros se tratara, se revelan en las revistas españolas de los años 60 algunos haces de luz, que arrojan una información valiosa

7. ESTEBAN MALUENDA, Ana, "La modernidad importada. Historia de una investigación", en *Cuaderno de Notas*, 2009, n. 12, pp. 9-36.

para la reconstrucción de los hechos. El *mat-building* es una estrategia de proyecto puesta en práctica en España a través de varios proyectos y realizaciones, sin embargo el camino que lleva hasta éstos acumula ítems de variada procedencia.

Desde el punto de vista de la mera traslación del debate disciplinar o de los modelos relacionados en el artículo de Alison Smithson, la primera noticia que se tiene de la Universidad Libre de Berlín aparece en la revista *Arquitectura*. En el número 65, mayo de 1964, unas breves líneas anuncian el resultado del concurso fallado en diciembre del año anterior en la sección de noticias “30 d a”. Los nombres de los equipos premiados vienen acompañados de la fotografía de la maqueta de la propuesta ganadora. Seis meses más tarde (*Arquitectura* número 71, noviembre 1964), y en la misma separata a cargo de Mariano Bayón Álvarez, la información se amplía sensiblemente con un fragmento de la memoria del concurso, unas plantas y unas secciones del conjunto (Fig. 3)⁸. Posteriormente, en *Hogar y Arquitectura* número 60, septiembre-octubre de 1965, el artículo de Adolfo González Amézqueta titulado “La ciudad del futuro” recoge una serie de proyectos metabolistas, e incluye un reportaje de tres páginas dedicado a la propuesta de la universidad berlinesa de Candilis, Josic y Woods. La pista de este emblemático *mat-building* se pierde aquí, y aunque multitud de revistas extranjeras dedicarán artículos extensos del edificio en el año de su terminación, 1973, las revistas españolas parecen ignorarlo.

El caso del Hospital de Venecia de Le Corbusier es bien diferente. La escasa información gráfica publicada únicamente por la revista *Nueva Forma* en su número 28, mayo de 1968, se inserta dentro de un texto crítico de Juan Daniel Fullaondo que lleva por título “Agonía, utopía, renacimiento”. El director de la publicación subtítulo un apartado del artículo “Adición, procedimiento arquitectónico”, y en él se incluyen proyectos como el Meredith Memorial Hall de Ludwig Mies van der Rohe (“adición lineal”), el propio proyecto de hospital de Le Corbusier (“adición de superficies”) y las viviendas Habitat en Montreal de Moshe Safdie (“adición espacial”). El capítulo finaliza con una breve nota sobre “las versiones nacionales del criterio aditivo”, en el que se mencionan proyectos de Antonio Vázquez de Castro, Roberto Puig, Alejandro de la Sota y Francisco Javier Sáenz de Oiza.

En cualquier caso, debe prestarse especial atención a otra vía de introducción del *mat-building*, que no tiene que ver con la difusión de los modelos extranjeros, sino más bien con la gestación de los argumentos que conducirán hacia el proyecto arquitectónico concebido como sistema abierto y flexible. No pueden entonces obviarse artículos de corte teórico como el de Santiago Montes en el número 24, diciembre de 1967 –enero de 1968, de la revista *Nueva Forma*, titulado “Umberto Eco. Obra abierta. Crítica de Arte y Filosofía estética”. En esta revisión de la obra *Opera aperta* del filósofo italiano, se alude especialmente al tema de la forma en el arte y en la arquitectura en su sentido de indeterminación y organización:

“apertura es la posibilidad de múltiple interpretación de una forma, posibilidad que puede originarse en la disposición diversa de los posibles receptores de la forma o de un mismo receptor (...) y que con mayor rigor surge (...) de la intención expresa del autor de comunicar una forma plurívoca por medio de cierta ambigüedad organizada y prevista”⁹.

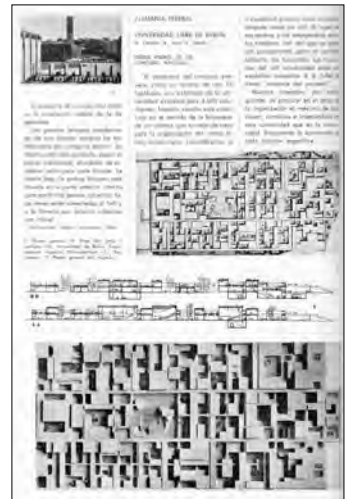


Fig. 3. La Universidad Libre de Berlín en la sección “30 d a”. *Arquitectura* n. 65, mayo de 1964, p. 76, y *Arquitectura* n. 71, noviembre de 1964, p. 70.

8. ESTEBAN MALUENDA, Ana, “Los 30 da de Mariano Bayón: ¿foco de difusión de las referencias arquitectónicas internacionales?”, en DC: *Revista de Crítica Arquitectónica*, 2002, n. 8, pp. 108-123.

9. MONTES, Santiago, “Umberto Eco. Crítica de Arte y Filosofía estética”, en *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, 1967, nn. 23-24, pp. 114.

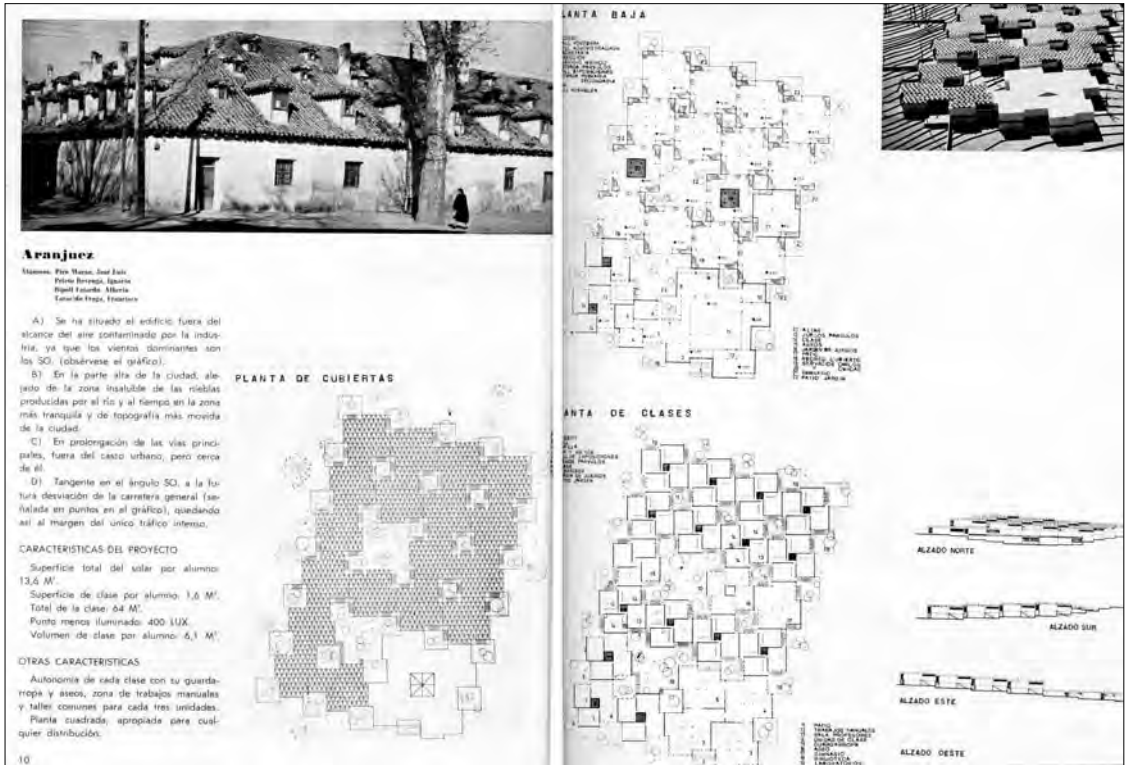


Fig. 4. Propuesta de centro escolar para Aranjez, del estudiante José Luis Pico Maeso, *Arquitectura*, n. 31, julio de 1961, pp. 10-11.

Tampoco son ajenas a estas reflexiones las indagaciones geométricas de Rafael Leoz de La Fuente recogidas por las revistas *Arquitectura* (“El nuevo módulo volumétrico”, número 15, marzo de 1960; “El módulo Hele”, número 89, mayo de 1966) y *Cercha* (“Consideraciones sobre un futuro próximo de la arquitectura”, número 8, 1972). La investigación sobre un módulo tridimensional que aspirase a resolver, mediante las posibilidades de su agrupación, la carencia de vivienda social de la época, puede relacionarse con el pensamiento estructuralista que caracteriza asimismo al *mat-building*. La sistematización inherente al estudio, y la insistencia en la industrialización y la prefabricación de los elementos se suman a esta afirmación.

Dentro de esta misma línea discursiva, destaca la semejanza entre las imágenes de agregaciones horizontales y verticales de Leoz y los trabajos del Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill. “La ciudad en el espacio” y “Hacia una formalización de la ciudad en el espacio” son los ensayos que soportan experiencias como el Walden-7 en Sant Just Desvern (Barcelona, 1975), obra que se encargará de recoger la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* en el número 111 de 1975¹⁰.

LA OPORTUNIDAD DE LOS NUEVOS PROGRAMAS EDUCACIONALES

Atendiendo a las estrategias de programa y de construcción formal que adopta el *mat-building*, los nuevos campus universitarios europeos de la década de los 60 parecen absolutamente idóneos. Será tal vez por el papel que adoptan estas instituciones, menos elitistas y más abiertas a la sociedad, o por

10. CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl; DOMINGO CALABUIG, Débora; TORRES CUECO, Jorge, “Del *mat-building* a la ciudad en el espacio”, en *Boletín Académico: Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2011, n. 1, pp. 54-62.

el entendimiento del intercambio libre de conocimiento, pero las propuestas de Candilis, Josic y Woods para Berlín, Dublín, Zúrich o Toulouse-Le-Mirail, no podrían atribuirse a otro tipo de soluciones.

Este contexto, aunque atenuado parcialmente, no tarda en trasladarse a España. Los nuevos programas educacionales serán objeto de concursos cuyas propuestas quedarán reflejadas en las publicaciones periódicas. El aventajado alumno de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, José Luis Pico Maeso (*Arquitectura* número 31, julio 1961) es el primero en firmar un proyecto precoz para un centro de enseñanza en Aranjuez de estructura densa, tramada y horizontal que bien podría haber sido objeto de estudio en las reuniones del Team 10. En esta convocatoria dirigida a estudiantes de arquitectura, el edificio se construye a base de módulos cuadrados agrupados en racimo en torno a piezas húmedas. No existe jerarquía y la circulación se produce en dos niveles: una planta baja libre en la que destacan los ascensos individuales a las diferentes aulas de planta primera (Fig. 4).

La siguiente aportación tiene lugar un año después (*Arquitectura* número 42, junio de 1962). Los ganadores del concurso para la Universidad Laboral de Madrid, Luis Laorga y José López Zanón, proponen la adición de módulos formalizados como "setas de hormigón armado". La memoria incide en la flexibilidad, la posibilidad de crecimiento, el sistema y la prefabricación. Existe, no obstante, cierta jerarquía en la composición de las piezas y no hay una trama circulatoria.

Las oportunidades para las universidades autónomas de Madrid y Barcelona, y el Instituto Politécnico Superior de Valencia, producirán los modelos más maduros de *mat-building*. En el primer caso, el acontecimiento queda recogido en la revista *Arquitectura* (número 128, agosto de 1969) y *Nueva Forma* (número 44, septiembre de 1969), aunque en esta última no aparezcan publicadas las propuestas premiadas. Sí que se reproduce, sin embargo, parte de la polémica que generó el fallo del concurso y el reflejo que ésta tuvo en la prensa del momento (Fig. 5). Los arquitectos ganadores, el equipo Borobio Ojeda - Borobio Navarro, explican en la memoria la estructura departamental de la universidad que les lleva a entender el funcionamiento del programa como un organismo sometido a posibles crecimientos. La solución parte de la "composición de la célula departamental" y se formaliza mediante un sistema modular, aunque no se hará extensiva a la totalidad del campus. El segundo premio está firmado por Antonio Camuñas Paredes, José Antonio Camuñas Solís y el propio Georges Candilis. La influencia del extranjero es notable, en un proyecto basado en una superposición de módulos cuadrados, llenos de pequeñas variaciones, pero encajados sobre un tejido regular circulatorio.

Otra vez la revista *Nueva Forma* (número 48, enero de 1970) arremete contra la organización y el fallo del concurso en el caso de las universidades autónomas de Barcelona y Bilbao, pero deja por reproducir las propuestas galardonadas. Sí se publican éstas en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (número 75, 1970), y el tercer premio, del arquitecto Ricardo Ribas Seva, es un proyecto plenamente adscrito a la definición del *mat-building*. La flexibilidad, la adaptabilidad y la continuidad son los objetivos perseguidos mediante



Fig. 5. Segundo premio del concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, de los arquitectos Antonio Camuñas, José Antonio Camuñas y Georges Candilis, noticia publicada en la prensa y recogida por la revista *Nueva Forma* n. 44, septiembre de 1969, p. 3.

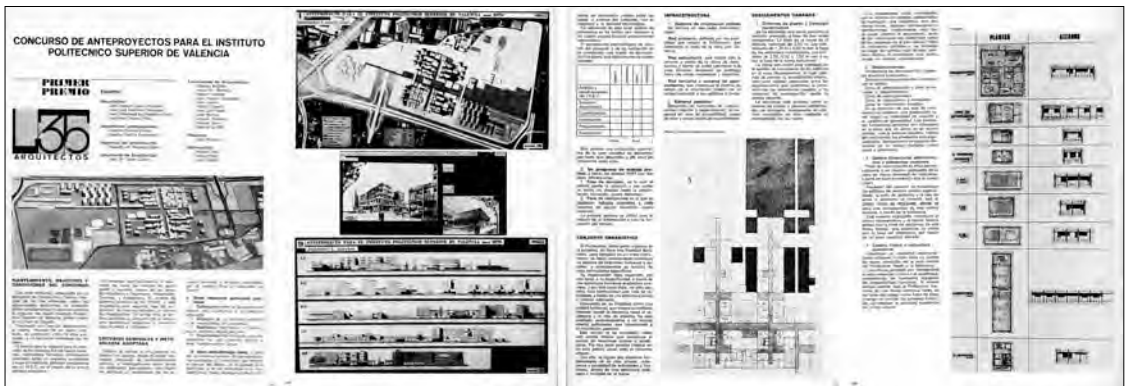
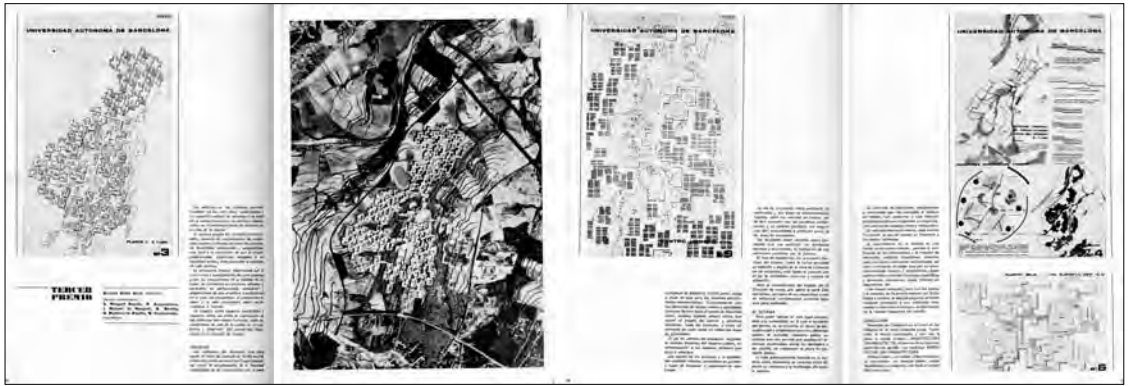


Fig. 6. Tercer premio del concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, del arquitecto Ricardo Ribas Seva, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 75, 1970, pp. 64-67.

Fig. 7. Primer premio del concurso de anteproyectos para el Instituto Politécnico Superior de Valencia, de L35 arquitectos. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, nn. 76-77, 1970, pp. 117-120.

una “organización racional de espacios libres y construidos” basados en la “superposición en el sistema de una trama constructiva modular” (Fig. 6).

Y como si de un proceso de intensificación se tratase, en el siguiente número de la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (números 76-77, 1970), se publica el proyecto adjudicatario del concurso para el Instituto Politécnico Superior de Valencia, actualmente, la Universidad Politécnica de Valencia. Este ciclo de experiencias universitarias se cierra con la única propuesta que llegó a construirse: una obra que aspira a la flexibilidad desde la propia metodología del diseño, que entiende la institución como un “sistema de relaciones humanas” y que establece una infraestructura mínima en base a redes de circulación y una trama estructural (Fig. 7).

Agradecimientos

Para la elaboración del presente estudio han sido consultados, entre otros, los fondos de las bibliotecas del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, y del Centro de Información Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Los autores quieren agradecer al personal de dichos centros la ayuda prestada en la búsqueda de la documentación, así como resaltar la generosidad de aquellos arquitectos que han ido donando a lo largo de los años sus colecciones privadas a estas bibliotecas. Gracias a Miguel Colomina Barberá, a Juan José Estellés, a Juan José Ferrer, a Emilio Giménez, a Luis Marés y a Felipe Soler Sanz, por hacer posible la consulta y el estudio de estas revistas de arquitectura españolas.

Este relato finaliza en 1970, quedan todavía cuatro años para que Alison Smithson mencione la palabra *mat-building*. Sin embargo, esta manera de afrontar y acometer el proyecto de arquitectura ya ha llegado allí donde las condiciones de proyecto le eran propicias, y las revistas de arquitectura han sido testigo de ello.

LA REVISTA COMO REFERENCIA, TESTIGO Y DIFUSORA DE LA NUEVA ARQUITECTURA ESCOLAR

Isabel Durá Gúrpide

En los años 50 y 60 los arquitectos demostraron que tenían un amplio conocimiento de la actualidad de la disciplina. Oriol Bohigas señala que estar enterado de lo que pasaba en el mundo era algo natural, a pesar de las limitaciones del momento, era una tarea propia de cualquier profesional responsable¹. En este contexto, las revistas de arquitectura se señalan como una de las fuentes de conocimiento más destacadas. Si bien los viajes y los congresos internacionales fueron otras de las referencias, las revistas tuvieron un papel especial por su afán de actualidad y carácter de permanencia que facilitaba su reiterada consulta.

Las revistas se han convertido en el presente en testigos excepcionales de otra época. No es casualidad que este período destacado de la historia de la arquitectura española coincida, al mismo tiempo, con una etapa de gran calidad en sus publicaciones. El entusiasmo de los arquitectos quedó reflejado tanto en sus obras construidas como en las páginas de las revistas. Cada ejemplar estaba cuidadosamente diseñado y presentaba un gran abanico de temas de actualidad. Las revistas ejercían de escenario de debate en el que cabían, junto a las opiniones de los arquitectos, las de profesionales de otras disciplinas y de los ciudadanos. De este modo, las revistas se presentan como una de las herramientas más valiosas para entender las circunstancias del momento.

Uno de los temas protagonistas de las revistas de la época fue la arquitectura escolar. Entre 1950 y 1975 las principales revistas de arquitectura españolas alcanzaron las 335 referencias a este tema entre artículos teóricos y obras españolas y foráneas². La gran atención al edificio escolar respondía a la cuantiosa construcción de edificios de este tipo según sucesivos planes nacionales de construcción de escuelas. Esta circunstancia se entendió como una oportunidad que desencadenó el desarrollo del edificio escolar en España. Sin embargo, esta renovación no se trató de un caso aislado, se enmarcó dentro de un fenómeno internacional facilitado en gran medida por las revistas de arquitectura, que permitieron aunar esfuerzos en su investigación.

UNA VENTANA A LA VANGUARDIA

Después de la II Guerra Mundial la educación se convirtió en una condición fundamental para la recuperación y desarrollo de los estados. En toda Europa, se sucedieron importantes reformas educativas y se intentó subsanar el alto índice de analfabetismo con la creación de nuevos centros de enseñan-

1. Entrevista personal a Oriol Bohigas, MBM arquitectos, Barcelona, 3 de noviembre de 2011.

2. Las revistas consideradas han sido: *Revista de Arquitectura*, *Revista Nacional de Arquitectura*, *Nueva Forma*, *Hogar y Arquitectura*, *Informes de la Construcción* y *Cuadernos de Arquitectura*.



Iconos extranjeros publicados en las revistas españolas: Escuela Munkegard en Gentofte, Dinamarca, de Arne Jacobsen (*Informes de la Construcción*, n. 97, 1958, 141.41), Escuela Corona en Bell de Richard Neutra (*Informes de la Construcción*, n. 115, 1959, 100.25) y la escuela en Buddinge de Eva y Nils Koppel (*RNA*, n. 204, 1958, pp. 25-28).

za. Inglaterra fue el país pionero en la construcción de escuelas, con un plan para cubrir la falta de puestos escolares iniciado en 1946, y a esta experiencia le siguieron distintos planes en otros países. España, que experimentaba las consecuencias de la Guerra Civil, no inició la construcción de escuelas hasta 1956, con la puesta en marcha del Plan Nacional de Construcciones Escolares.

Como consecuencia, la presencia en las revistas españolas de edificios escolares oriundos fue mínima hasta el inicio del Plan. Sin embargo, en los años 50, se produjo una cuantiosa publicación de arquitectura escolar extranjera, tanto de obras como de artículos. De este modo, los arquitectos tuvieron la oportunidad de conocer la vanguardia en la materia. Las experiencias de otros países aventajados configuró un bagaje que los profesionales españoles supieron aprovechar cuando llegó la oportunidad de la puesta en práctica.

La publicación de obras escolares extranjeras en España se concentró fundamentalmente en dos revistas: *Informes de la Construcción* y *Revista Nacional de Arquitectura*. La primera, *Informes de la Construcción*³, fue el principal artífice de la divulgación de la arquitectura de vanguardia en España y sus artículos dieron a conocer el discurso escolar internacional de la mano de los más prestigiosos profesionales. La *Revista Nacional de Arquitectura*⁴, de gran difusión, prestó un especial interés por el edificio escolar aunque incluyó referencias extranjeras en menor medida que la anterior.

En 1952 *Informes de la Construcción* publicó un número monográfico dedicado a la arquitectura escolar constituido en su totalidad por referencias extranjeras. Fue el primer monográfico dedicado a este tema en España y la calidad de su contenido lo situó como un documento de referencia para el diseño escolar⁵. Se incluyeron artículos teóricos de expertos en la materia y obras destacadas de los siguientes países: Suiza, Francia, Países Escandinavos, Alemania, Austria, Estados Unidos e Inglaterra. El material empleado había sido extraído de publicaciones extranjeras como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Byggmastaren*, *Bauen und Wohnen*, *Architectural Record*, *Architectural Design and Building*.

3. La revista *Informes de la Construcción*, publicación del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, fue fundada en 1948 y ha continuado su labor hasta el día de hoy. Fue creada por Eduardo Torroja para promover y potenciar la innovación en España. Cfr. A.A.V.V., *El espíritu impreso de una idea, Catálogo de la Exposición Conmemorativa: 60 años de la revista Informes de la Construcción*, AMIET y CSIC, Madrid, Mayo 2008.

4. La revista *Arquitectura*, publicación del Órgano Oficial del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, fue fundada en 1918. Después de la Guerra Civil cambió su nombre a *Revista Nacional de Arquitectura*. En 1959 recuperó el título de *Arquitectura* cuya dirección corrió entonces a cargo de Carlos de Miguel y pasó a depender del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

5. Francisco Navarro Borrás citó este número monográfico entre sus referencias en la ponencia "Problemas arquitectónicos de un plan de construcciones escolares" del Curso de Construcciones Escolares celebrado en Madrid en 1960. La ponencia fue publicada en *Construcciones escolares*, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1962, pp. 27-74.

El número comenzaba con un artículo del prestigioso arquitecto Alfred Roth⁶, cuyo discurso escolar se convirtió en la principal referencia para el diseño de escuelas durante los años 50 y 60. El noruego Olav Selvaag y el alemán Walther Schmidt, también publicados en este número, coincidían con Roth en la preocupación por la racionalización de la construcción de escuelas y proponían escuelas organizadas en una sola planta y en contacto directo con la naturaleza a partir del análisis de las necesidades del niño. Además, sugerían nuevas configuraciones del aula que facilitasen la participación de los alumnos en el proceso educativo. Estas ideas se ilustraron con ejemplos como la Escuela Primaria Felsberg en Lucerna de Emil Jauch y Erwin Burgui y la Escuela Primaria Dolores en California de Joseph Kamp y Mark Falk.

En contraste con el afán de universalidad que demostraba este primer monográfico, el siguiente, publicado en octubre de 1955, mostró una especial predilección por la arquitectura escolar estadounidense, principal foco de innovación escolar en los años 40. Tanto en el artículo de Fernando Cassinello como en la selección de obras escolares que le seguían se exponían conceptos novedosos extraídos de experiencias pioneras como las escuelas de Perkins y Will. Entre las nuevas consideraciones estaba la sustitución del 'aula' por la 'unidad clase', un aula con áreas diferenciadas acorde a la naturaleza de las distintas tareas educativas.

Los siguientes monográficos escolares de *Informes de la Construcción* no incluyeron artículos teóricos, consistieron en una selección de obras en su mayoría de otros países. Entre 1952 y 1963 se publicaron cinco monografías sobre el tema y una gran cantidad de ejemplos aislados. En los 60, la publicación de obras escolares extranjeras fue disminuyendo progresivamente, de manera inversamente proporcional al número de escuelas de producción propia. Los ejemplos foráneos permitieron la actualización constante de las referencias.

Además de los ejemplos estadounidenses, fueron abundantes los británicos, pioneros en la aplicación de sistemas prefabricados a la construcción de escuelas, y los suizos, que tradicionalmente habían liderado la vanguardia de la arquitectura escolar de la mano de destacados pedagogos. Algunas de las obras publicadas en la revista se convirtieron en referencias icónicas como la Escuela Munkegards de Arne Jacobsen, la escuela en Lewisham de Peter Moro y las escuelas californianas de Richard Neutra⁷.

La *Revista Nacional de Arquitectura*, aunque se centró en el ámbito español, incluyó referencias internacionales. Los edificios escolares extranjeros formaron parte de artículos dedicados a otros temas, a excepción de la escuela danesa de Eva y Nils Koppel que se publicó en un artículo específico. Resulta significativo que, en esta ocasión, las referencias proviniesen principalmente de Holanda, país pionero en la configuración de la escuela moderna al que *Informes* no había dedicado ninguna mención. Se publicaron ejemplos destacados de los años 20 y 30 como las escuelas en Hilbersum de Dudok y la Escuela al Aire Libre en Amsterdam de Duiker, y contemporáneos como el pabellón escolar en Brielle de van der Broek y Bakema. En el artículo "Panorama de Arquitectura en 1960", Julio Cano Lasso incluyó las escuelas de Paul Rudolph, Scharoun y Castiglioni. También fueron numerosas las referencias a la arquitectura escolar de Richard Neutra⁸.

6. Alfred Roth fue presidente de la Comisión de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos. En 1950 publicó *The New School*, libro que alcanzó una gran difusión en sus distintas ediciones (1950, 1957, 1961, 1966). El artículo resumía los temas tratados en su libro: la escuela en relación con el conjunto urbano, el análisis de sus partes y distintas consideraciones técnicas.

7. La escuela de Jacobsen fue publicada en el n. 97, 1958, 141-41; la de Moro en el n. 112, 1958, 141-10; y los edificios escolares de Neutra en los números 115 (1959), 133 (1961), 134 (1961), 138 (1962), 142 (1962), 158 (1964) y 167 (1965).

8. Referencias de las obras de este párrafo en orden de aparición: "Escuela en Buddinge", *RNA*, n. 204, 1958, pp. 25-28; "Arquitectura Holandesa", *RNA*, n. 121, 1952, p. 28; "Nueva Arquitectura Holandesa", *RNA*, n. 99, 1950, p. 118; "El poder público y la vivienda en Holanda", *RNA*, n. 121, 1952, p. 37; "Panorama de Arquitectura en 1960", *RA*, n. 30, 1961; CASINELLO, "Richard J. Neutra", *RA*, n. 81, 1965, p. 13.

En el caso de *Cuadernos de Arquitectura* no existió una publicación frecuente de referencias escolares extranjeras, éstas formaron parte de artículos y se concentraron en dos ocasiones: en 1959, en el texto de William Tatton Brown sobre escuelas inglesas y, de manera más significativa, en 1972, en dos monográficos dedicados al tema escolar. Estos números resumían el desarrollo acontecido durante los últimos 15 años dentro y fuera de las fronteras españolas. Resulta de especial interés el artículo “La escuela viva: un problema arquitectónico” en el que Oriol Bohigas sintetizaba de manera brillante la historia del edificio escolar demostrando un conocimiento exhaustivo de los acontecimientos internacionales. Inglaterra volvió a citarse en el artículo de David Mackay y se añadieron nuevas referencias como las construcciones escolares de Argentina, la URSS y Cuba⁹.

EL ESCENARIO DE LA TRANSFORMACIÓN¹⁰

A partir de 1956, con la puesta en marcha del Plan Nacional de Construcciones Escolares, las revistas de arquitectura se vieron desbordadas de ejemplos de producción propia. En las páginas de las publicaciones se sucedieron planes de construcción de escuelas, concursos de tipologías, congresos, exposiciones, crónicas y debates relativos al tema escolar que permiten conocer el proceso de transformación de la tipología. En este caso, la revista *Arquitectura* puede señalarse como el principal artífice de difusión de la actividad española en materia escolar.

Las primeras escuelas publicadas coincidieron con soluciones de emergencia de carácter provisional como las ‘microescuelas’ para la Diputación Provincial de Córdoba de Rafael de La Hoz y las escuelas del Campo de Gibraltar de Rodolfo García Pablos¹¹. La necesidad urgente de crear nuevos puestos escolares y la escasez de medios obligaron a la investigación de nuevas posibilidades. Con este propósito, el Ministerio de Educación Nacional convocó dos concursos de modelos de escuelas: de tipo unitario en 1956 y graduado en 1958. Las publicaciones *Revista Nacional de Arquitectura* y *Hogar y Arquitectura*¹² sirvieron como medio de difusión de los prototipos.

Los grupos escolares de los nuevos poblados periféricos de Madrid, publicados en distintas ocasiones, adoptaron una solución muy recurrente: la distribución de aulas en pabellones unidos mediante pasarelas¹³. El Colegio de Nuestra Señora del Pilar de Luis Moya y José Antonio Domínguez tenía un esquema similar, pero el mayor número de aulas se resolvía en pabellones de dos alturas que evitaban una dispersión excesiva del conjunto¹⁴. No obstante, fue la publicación del Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo de Luis Laorga en *Informes de la Construcción* lo que señaló la mayoría de edad del edificio escolar en España¹⁵. Hasta el momento, esta revista sólo había considerado obras extranjeras como referencia escolar y la publicación de la obra de Laorga era un síntoma de que en España comenzaba a construirse arquitectura escolar equiparable a los ejemplos más destacados del panorama internacional.

Sin embargo, no fue hasta 1959, tras los primeros resultados prácticos del Plan, cuando aparecieron reflexiones sobre el problema escolar en las revistas españolas. El análisis de las circunstancias y necesidades del país y el conocimiento de experiencias pioneras foráneas, dio origen a un discurso escolar propio recogido en las revistas de arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura*¹⁶

9. Referencias de los artículos de *Cuadernos* en orden de aparición en el párrafo: TATTON, W., “La construcción de escuelas en Inglaterra”, n. 36, 1959, pp. 35-39; BOHIGAS, O., “La escuela viva: un problema arquitectónico”, n. 89, 1972, pp. 34-38; Mackay, D., “Informe desde Inglaterra”, n. 89, 1972, pp. 34-38; BIANCO, C., “Informe sobre construcciones escolares en Argentina”, n. 88, 1972, pp. 46-52; STEPANOV, V., “El papel social de la escuela y las etapas de su evolución de la URSS”, n. 89, 1972, pp. 62-67; SEGRE, R., “La prefabricación en la arquitectura escolar cubana”, n. 89, 1972, pp. 68-73.
10. La función de las revistas como testigo de una época ha sido tratado con un enfoque metodológico en el artículo: DURÁ GÚRPIDE, Isabel, “La Escuela Activa en las Revistas de Arquitectura”, en A.A.V.V., *Actas de las IV Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*, E.T.S.A., UPV, Valencia, junio de 2011.
11. Las microescuelas fueron publicadas en *RNA*, n. 204, 1958, pp. 1-8; y *Hogar y Arquitectura*, n. 19, 1958, pp. 31-42. Las escuelas de Rodolfo García Pablos fueron publicadas en *RNA*, n.180, 1956, pp. 7-12.
12. *Hogar y Arquitectura* fue una revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar editada entre 1955 y 1977. Fue dirigida por Carlos Flores desde Madrid.
13. Poblados de absorción de Vista Alegre, Fuen-carral B, Villaverde y Canillas, obras de Rodolfo García Pablos, Guillermo Diz Flórez y Miguel Ángel Ruiz Larrea. Estas obras aparecen en *RNA* en el n. 204 de 1958. Y en *Hogar y Arquitectura* en: n. 16, 1958, pp. 36-42; n. 17, 1958, pp. 35-53; n. 11, 1957, pp. 14-31.
14. Obra publicada en la revista *Arquitectura*, n. 23, 1960, pp. 28-32.
15. Este edificio había sido publicado previamente en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 203, 1958, pp. 32-38. En *Informes de la Construcción* aparece en el n. 115, 1959, 141.53.
16. La revista *Cuadernos de Arquitectura*, publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, comenzó a editarse en 1944. Aunque las obras publicadas abarcaban todo el ámbito nacional y parte del internacional, primaban las referencias catalanas. Así, esta revista ofrecía un panorama complementario a las publicadas en Madrid que se centraban principalmente en la arquitectura de la capital.



El Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo en Chamartín, Madrid, de Luis Laoga publicado en *Informes de la Construcción* (n. 115, noviembre, 1959, pp. 141-53).

comenzó el debate en el primer trimestre de 1959 con un artículo de José María Martorell: “La Escuela: aspectos de un problema”. En este, su autor proponía la dignificación de la escuela pública considerando conjuntamente los aspectos pedagógicos, sociales y económicos, e integrar la iniciativa privada dentro de un plan común. Por su parte, la revista *Arquitectura* se sumó a la reflexión sobre la tipología en noviembre de 1960 con la edición de un número monográfico de participación pluridisciplinar¹⁷.

La revista *Arquitectura* mostraba un cambio en la concepción de la escuela que perfilaba en mayores detalles sus exigencias. Factores como la pedagogía, la psicología y el aspecto social pasarían a formar parte de la definición del espacio de enseñanza. La principal novedad era entender la escuela como un lugar para educar y no sólo para enseñar. El edificio escolar se definiría desde las necesidades fisiológicas y afectivas del niño. La escuela debía proporcionar un ambiente adecuado para la enseñanza mediante unas condiciones óptimas de confort y elementos sugestivos para el aprendizaje.

En el monográfico, de 1959 la revista *Arquitectura* incluyó dos proyectos de edificios escolares de gran interés que vaticinaban un aumento en la complejidad del edificio escolar: el Colegio Internado en Aravaca de Javier Carvajal y el Colegio Nuestra Señora Santa María de Antonio Fernández Alba¹⁸. El primero, de manera similar a la escuela Munkegards de Jacobsen, disponía las aulas en una retícula bidireccional. Por otro lado, la escuela de Fernández Alba configuraba los corredores como espacios de encuentro y proponía aulas flexibles. En esta misma línea se publicaron más adelante otros ejemplos notables como el Colegio de Niñas en Málaga de Manuel Barbero y Rafael de la Joya y las Escuelas del Gran San Blas de Rafael Aburto¹⁹.

En 1964, la revista *Arquitectura* situaba edificios escolares entre las obras más destacadas de los últimos 25 años²⁰. El edificio escolar se había convertido en un campo muy apto para el progreso de la arquitectura. Ese mismo año, se celebró el Seminario de Edificios de Enseñanza que actualizó las orientaciones del diseño del edificio escolar²¹. Se añadieron consideraciones sociológicas y se destacó su papel comunitario en el núcleo urbano. Además, se

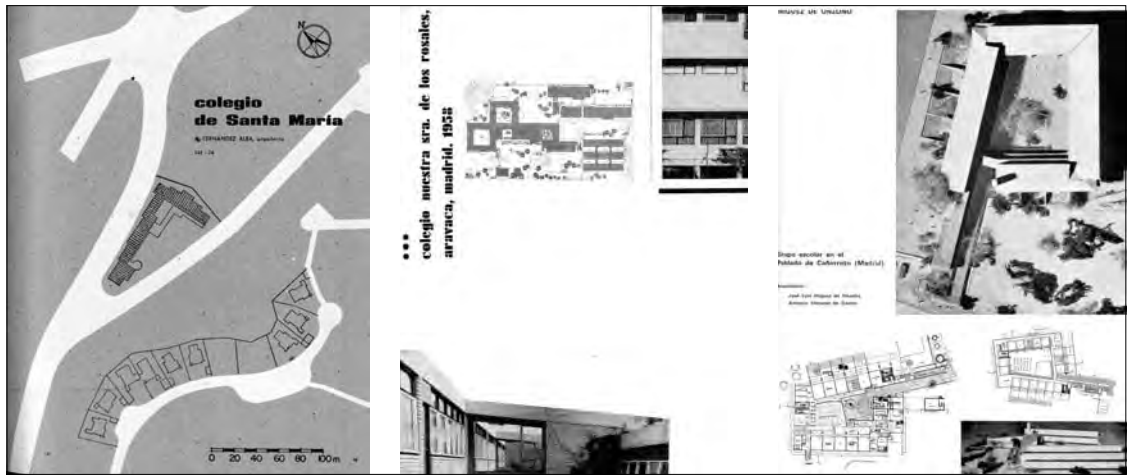
17. Esta publicación contó con la participación de distintas figuras implicadas en la enseñanza: Victorino Alegre, director adjunto del Colegio de Santa María del Pilar y miembro del Consejo Nacional de Educación, Marcelino Reyero, inspector de enseñanza primaria, María Josefa Benitez, directora del Colegio Nuestra Señora Santa María y un grupo de niños que dibujaron su escuela ideal. Los arquitectos intervinieron a través de sus obras.

18. Estos proyectos se publicaron por primera vez en *Arquitectura*, n. 23, 1960. Una vez ya construidos se publicaron en *Arquitectura* (n. 79, 1965 y n. 41, 1962), *Cuadernos de Arquitectura* (n. 47, 1962), *Nueva Forma* (n. 104, 1964 y n. 20, 1967), *Hogar y Arquitectura* (n. 40, 1962) e *Informes de la Construcción* (n. 147, 1963).

19. La escuela de Barbero y de la Joya fue publicada en *Arquitectura*, n. 77, 1965, pp. 9-11; la de Aburto en *Nueva Forma*, n. 36, 1969, p. 27 y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 88, 1972, p. 27.

20. La revista *Arquitectura* en su n. 64 dedicado a “25 años de arquitectura española” de 1964 incluía en su selección de obras el Colegio en Somosaguas, Madrid, de Carvajal (p. 32) y el Colegio de Nuestra Señora Santa María en Madrid de Fernández Alba (p. 36).

21. El Seminario fue organizado por la Dirección General del Instituto Nacional de la Vivienda. Cfr. LÓPEZ ZANÓN, José. “Seminario de Edificios de Enseñanza”, *Arquitectura*, n. 68, 1964, pp. 59-60.



Algunas de las escuelas más publicadas en las revistas españolas: Colegio Nuestra Señora Santa María de Antonio Fernández Alba (*Informes de la Construcción*, 1963, n. 147, 141-69), Colegio Internado en Aravaca de Javier Carvajal (*Nueva Forma*, 1974, n. 104, p. 30) y Grupo Escolar de Caño Roto de Antonio Vázquez de Castro y Luis Íñiguez de Onzoño (*Nueva Forma*, 1969, n. 37, p. 25).

actualizaron las dimensiones mínimas y las recomendaciones técnicas, y se aconsejó la superposición de funciones en los locales. Estas novedades hicieron necesaria la convocatoria de un concurso de proyectos tipo en 1966 para actualizar el programa de necesidades e integrar los nuevos métodos de enseñanza²².

A finales de los años 60, se generalizó la construcción de grupos escolares de gran tamaño. Las obras publicadas como el Grupo Escolar de Caño Roto de Antonio Vázquez de Castro y Luis Íñiguez de Onzoño, el Colegio-Estudio en Aravaca de Fernando Higuera y Antonio Miró y el Colegio María y José en Zumaya de Eduardo Mangada y Luis Peña Ganchegui permiten identificar cambios en la concepción del edificio escolar²³. Las nuevas orientaciones pedagógicas se tradujeron en edificios concentrados de gran flexibilidad que conseguían rentabilizar los elementos técnicos y ofrecer una mayor proximidad entre los distintos locales. Las aulas perdían su condición de célula autónoma y se disponían en torno a un gran espacio polivalente transformando los espacios de circulación en lugares de encuentro.

En 1970 se promulgó una nueva ley de educación y el Premio Nacional de Arquitectura de 1971, de acuerdo con su tradición de servir de plataforma al progreso y la innovación de la arquitectura, propuso traducir a un lenguaje espacial los objetivos generales de dicha ley. Las revistas prestaron especial interés a este acontecimiento, el resultado de este certamen fue publicado en *Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* y *Nueva Forma*²⁴. El proyecto galardonado, de los arquitectos José Manuel López Peláez, Julio Vidaurre, Javier Frechilla y Eduardo Sánchez, se presentaba como una síntesis del desarrollo del edificio escolar de los 60. Sin embargo, los otros proyectos destacados vaticinaban nuevos derroteros, ajenos a la investigación conjunta de los últimos años.

En 1972 las revistas señalaron el final de esta etapa de desarrollo del edificio escolar. La revista *Arquitectura* publicó los edificios escolares construidos en Madrid como colofón del II Plan de Desarrollo (1968-1971)²⁵ y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* dedicó dos revistas monográficas al tema escolar. Los números 88 y 89 de *Cuadernos* hacían balance de la intensa investigación en materia de enseñanza llevada a cabo hasta el momento. Estas

22. Los proyectos premiados fueron publicados en *Arquitectura*, n.102, 1967, pp. 1-26.

23. El Grupo Escolar de Caño Roto fue publicado en: *Arquitectura*, n. 142, 1970, pp. 13-16; *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 88, 1972, p.27; *Nueva Forma*, n. 37, 1969, pp. 25-26; n. 53, 1970, p.65 y n. 102-103, 1974, pp. 28-31; y *Hogar y Arquitectura*, n. 89, 1970, pp. 94-105. El Colegio-Estudio en: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 88, 1972, p. 26; *Nueva Forma*, n. 46-47, 1969, pp. 65-68; y *Hogar y Arquitectura*, n. 77, 1968, pp. 50-57. Y el Colegio María y José en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 88, 1972, pp. 56-61.

24. *Arquitectura*, n. 156, 1971, pp. 2-13; *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 88, 1972, pp. 66-78; y *Nueva Forma*, n. 70, 1971, pp. 68-73.

25. "Catorce nuevas escuelas en Madrid", n. 160, 1972, pp. 5-43.

Portada del n. 89 de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (1972), dedicado a la arquitectura escolar.



revistas analizaban por primera vez el fenómeno del desarrollo del edificio escolar en España. Sus artículos concluían el fin de una etapa y señalaban un nuevo camino en la evolución de la tipología²⁶.

UNA REFERENCIA INTERNACIONAL

El discurso español sobre el edificio escolar se hizo eco fuera de sus fronteras en los años 60. La gran actividad en la construcción de escuelas junto al desarrollo económico del país permitió elaborar obras escolares de excepcional calidad. Así, las escuelas españolas se dieron a conocer en el contexto internacional y participaron en el desarrollo conjunto. En esta ocasión, las revistas actuaron como escaparate de la arquitectura española en el extranjero.

Carlos de Miguel, director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, actuó como embajador de la arquitectura escolar española en el extranjero. La cuantiosa publicación de arquitectura escolar en su revista respondió a un interés

26. En estos monográficos José Manuel López Pelaez y Javier Frechilla realizaron un análisis de la tipología escolar en la Región Centro a partir de obras construidas en los últimos 25 años y confeccionaron una lista de publicaciones de arquitectura docente. Jordi Monés completaba esta información con un cuadro cronológico en el que exponía los acontecimientos relacionados con la arquitectura escolar entre 1900 y 1970. Oriol Bohigas, en su artículo "La escuela viva: un problema arquitectónico", ampliaba el campo de estudio y exponía la historia de la tipología a nivel internacional. Éste identificaba el origen un nuevo tipo de escuela en las últimas décadas, entendida como un instrumento para una enseñanza activa. Además, señalaba el centro docente de espacio único como el futuro de la tipología. Se publicó, a su vez, la obra escolar de Bohigas, Martorell y Mackay para ilustrar la evolución de la tipología escolar en los últimos 15 años.

Portadas de la revista *Werk* protagonizadas por edificios escolares españoles: el centro de enseñanza secundaria y profesional en Herrera del Pisuerga de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún y el Colegio de las Teresianas en Málaga de Manuel Barbero y Rafael de la Joya (junio 1962 y junio 1966).



personal por el tema. De Miguel representó a España en la Comisión de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos, lo que le permitió compartir la obra española con la comunidad internacional. Su participación activa en el debate quedó reflejada, en este caso, en la *Reveu de l'Union Internationale des Architectes*. El representante español, desde su primera intervención, realizó aportaciones a los métodos de trabajo de la Comisión y puso la arquitectura española sobre la mesa internacional.

Uno de los edificios españoles presentados ante la Comisión fue la escuela Guadalaviar en Valencia de Fernando García-Ordóñez y Jose María Dexeus Beauty²⁷. En 1961, esta obra fue incluida en el número 94 de la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui* dedicado a la arquitectura escolar, por primera vez se publicaba una escuela española en el extranjero. Guadalaviar aparecía en este número junto a referentes internacionales como las escuelas de Sharoun, la escuela en la Ucla de Neutra, la escuela en Brielle de van der Broek y Bakema y la escuela cantonal Freudenberg en Zürich de Jacques Schader. La publicación le dedicó cuatro páginas con un gran número de fotografías, incluso, algunas de ellas a color. En 1963 esta obra fue publicada nuevamente en una revista francesa *Techniques et architecture* (n. 154). Fue un comienzo a gran escala de la incursión internacional de la obra escolar española.

César Ortiz-Echagüe destacó en la difusión de la arquitectura española mediante su participación en la revista portuguesa *Binario*, la revista alemana *Baumeister* y la suiza *Werk*²⁸. Asimismo, colaboró en la divulgación de la arquitectura escolar fuera de sus fronteras. Sus colegios Tajamar y Retamar, realizados en colaboración con Rafael Echaide, fueron publicados en *Baumeister* y en *Werk*²⁹. En la primera revista, las obras se incluyeron como artículos independientes: Tajamar en un número dedicado a España en 1967 y Retamar en un monográfico de arquitectura escolar de 1968. En *Werk*, formaron parte de dos selecciones distintas de arquitectura española en 1969 y 1970. Si bien Ortiz-Echagüe reconoce como referencia la arquitectura escolar suiza y alemana, imprimió en el camino de vuelta el carácter español en sus obras³⁰.

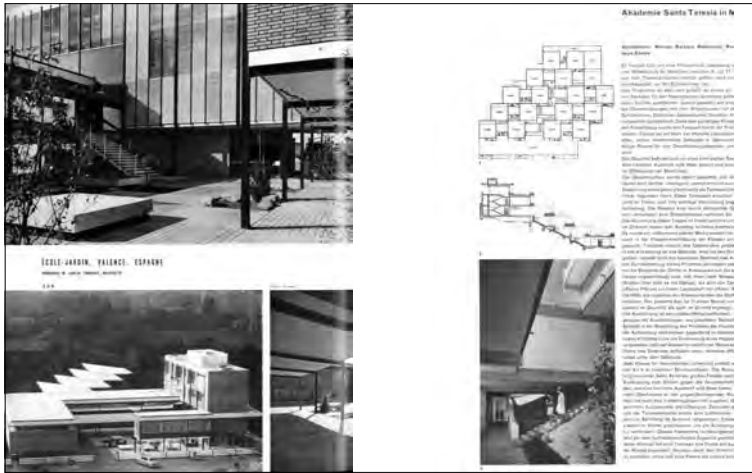
Además, el monográfico de arquitectura española de *Werk* en el que colaboró Ortiz-Echagüe, publicado en junio de 1962, tuvo un edificio escolar

27. Este edificio formó parte de una exposición de arquitectura escolar expuesta en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Ciudad de México con motivo de la Octava Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares en 1962.

28. Los artículos sobre arquitectura española publicados en la revista portuguesa *Binario* fueron la base para las conferencias que pronunció durante los años 1961 y 1962 en Alemania y Suiza. A raíz de estas conferencias, Ortiz-Echagüe colaboró con la revista alemana *Baumeister* y la suiza *Werk*. Cfr. DURÁ GÚRPIDE, Isabel, "César Ortiz-Echagüe en Suiza y Alemania. Viaje de ida y vuelta de la arquitectura escolar", AA.VV., en *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Española Moderna: Viajes en la transición de la Arquitectura Española hacia la Modernidad*, E.T.S.A.U.N., Pamplona, 6/7 mayo 2010, T6, pp. 143-152.

29. Tajamar en *Werk*, n. 3, 1969 y *Baumeister*, n. 6, 1967; y Retamar en *Werk*, n. 5, 1970 y *Baumeister*, n. 11, 1968.

30. Cfr. DURÁ GÚRPIDE, Isabel, "César Ortiz-Echagüe en Suiza y Alemania. Viaje de ida y vuelta de la arquitectura escolar", cit.



como estandarte: el centro de enseñanza en Herrera del Pisuerga de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Si bien fue el único edificio escolar incluido en el número, fue portada del mismo. Otra escuela española, el Colegio de las Teresianas en Málaga de Manuel Barbero y Rafael de la Joya, fue protagonista de las tapas de *Werk* en junio de 1966. En este caso, el centro educativo se incluía en un número dedicado a construcciones aterrazadas y conseguía ganar un lugar destacado en una selección de obras de distinta procedencia³¹. De este modo, la revista *Werk* convertía a dos edificios escolares en la imagen principal de la arquitectura española.

En 1968, la revista *L'Architecture d'Aujourd'Hui* incluyó en su número 139, dedicado a las tendencias, una escuela española: el colegio de la Asunción Cuestas Blancas de Miguel Fisac. Su autor fue uno de los arquitectos españoles más internacionales de la época y su obra fue publicada en diversas revistas³². Los edificios docentes ocuparon una parte importante de su trabajo y experimentaron un desarrollo notable. Fisac asistió, junto a Carlos de Miguel, a varias reuniones de la Comisión de Construcciones Escolares y conoció de primera mano la vanguardia en la materia. Sus obras escolares estuvieron presentes en las monografías del arquitecto, pero el Colegio de la Asunción recibió una atención especial por su estructura y organización novedosas que configuraban un edificio de gran calidad espacial y la convertían en tendencia internacional.

No obstante, la obra escolar más publicada en el extranjero fue la escuela Garbí en Eslungues de Llobregat de los arquitectos Martorell, Bohigas y Mackay. Este edificio tuvo presencia en revistas de Italia, Argentina, Francia, Inglaterra y Suiza³³.

Los arquitectos potenciaron especialmente la función social en sus escuelas mediante una organización concentrada en torno a un espacio de relación. Este aspecto había sido una constante en la definición del edificio escolar en España, tanto la interrelación de los alumnos en la escuela como su incidencia en el entorno próximo. La integración de espacios de encuentro en la arquitectura española formaba parte de su legado cultural y esta cualidad intrínseca llamó la atención de otros países que empezaron a considerarla a finales de la década.

Edificios escolares españoles publicados en revistas extranjeras: escuela Guadalaviar en Valencia de Fernando García-Ordóñez y José María Dexeus Beatty (*L'Architecture d'Aujourd'Hui*, 1961, n. 94, p. 26), el Colegio de las Teresianas en Málaga de Manuel Barbero y Rafael de la Joya (*Werk*, 1966, n. 6, p. 216) y el Colegio de Asunción en Madrid de Miguel Fisac (*L'Architecture d'Aujourd'Hui*, 1968, n. 139, p. 102).

31. El edificio de Barbero y De la Joya también fue publicado en la revista estadounidense *Forum*, n. 94, 1966 y en *Baumeister*, n. 6, 1967.

32. Su obra fue publicada en Francia (*L'Architecture d'Aujourd'Hui*), Estados Unidos (*The Architects Journal*, *Architectural Forum*, *Engineering News Record*), Alemania (*Baumeister*, *Das Münstert*), Inglaterra (*Concrete Quarterly*) y Japón (*Architecture and Urbanism*). El colegio de la Asunción se publicó en las revistas españolas *Arquitectura*, *Nueva Forma* e *Informes de la Construcción*; y, además de en *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, en revistas extranjeras como parte de monografías del autor como en J. L. Gill del Palacio, "The work of Miguel Fisac", *Concrete Quarterly*, 87, Londres, octubre-diciembre 1970, pp. 6-13.

33. La obra escolar más publicada en el extranjero de MBM fue la escuela Thau pero fue construida con posterioridad al período de estudio, entre 1972 y 1975. La escuela Garbí fue publicada en: *L'Architettura*, n. 154, Roma, 1968; *Summa*, n. 20, Buenos Aires, 1969; *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 167, París, 1973; *Cree*, n. 32, París, 1975; *The Architectural Review*, n. 961, Londres, 1977; y *Werk-Archithese*, n. 35-36, Zürich, 1979. Otra de sus escuelas publicadas en el extranjero fue la Escuela Sant Jordi en *Architecture Plus*, n. 1, New York, 1973 y *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 177, París, 1975.

LA TRIPLE LABOR DE LAS REVISTAS

En los años 50 y 60, las revistas de arquitectura españolas se presentaron a los arquitectos como una ventana hacia la vanguardia. De este modo, se ofreció la oportunidad de conocer los ejemplos más destacados de la arquitectura escolar que se desarrollaba en el contexto internacional. Las referencias que publicaron las revistas de arquitectura provenían principalmente de Estados Unidos, Inglaterra, Suiza y Holanda y fueron más numerosas en los 50. Las experiencias internacionales fueron el punto de partida de los arquitectos españoles para afrontar la tarea de la construcción de escuelas en su país.

Entre 1956 y 1972, las revistas españolas prestaron especial atención al edificio escolar de acuerdo con una cuantiosa construcción de edificios de este tipo. Esta circunstancia se entendió como una oportunidad y el edificio escolar experimentó un período de intensa investigación y transformación. Las publicaciones recogieron el interés y las preocupaciones por el tema y reflejaron la actividad en la construcción de escuelas del momento. Las revistas revelan un paulatino aumento de la complejidad de los edificios escolares, al mismo tiempo que se disminuían los espacios dedicados a circulación. Se definió una escuela que pretendía ser un espacio idóneo para la educación, un escenario activo en el proceso de enseñanza.

En los años 60, las publicaciones periódicas de distintos países fijaron su atención en la arquitectura española y, particularmente, en su obra escolar. Los arquitectos españoles habían conseguido aunar la modernidad con su tradición desarrollando un discurso propio sobre el edificio escolar. Si bien se señala un desarrollo compartido a nivel internacional, España mostró singularidades que significaron su aportación al desarrollo del edificio escolar más allá de sus fronteras. De este modo, las escuelas españolas se situaron junto a los ejemplos de vanguardia internacional.

Por tanto, en este período, las revistas de arquitectura se convirtieron en una herramienta fundamental para el desarrollo de la arquitectura escolar en España. Las publicaciones periódicas desempeñaron una triple labor: dieron a conocer la arquitectura internacional de vanguardia, facilitaron la configuración de un discurso propio y difundieron la producción nacional en el extranjero.

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ESPAÑOLA Y LAS REVISTAS EXTRANJERAS: EL CASO DE *CHIESA E QUARTIERE*

Esteban Fernández-Cobián

INTRODUCCIÓN

Cuando en 1952 Giacomo Lercaro llega a Bolonia como arzobispo, protagoniza una auténtica revolución eclesial y social que pronto traspasaría las fronteras de Italia. Entre las distintas iniciativas de carácter arquitectónico que pone en marcha –vinculadas a la urgente necesidad de construir nuevas iglesias en el extrarradio de la ciudad– se encuentra la revista de arquitectura *Chiesa e Quartiere*, que aparece en 1955 como órgano del *Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra* de la archidiócesis.

La revista la crean cuatro jóvenes arquitectos que cuentan con la confianza del cardenal: Giorgio Trebbi, Francesco Scolozzi y los hermanos Glauco y Giuliano Gresleri. En sus inicios, el ejemplo del *L'Art Sacré* (1935/69) es claro, aunque poco a poco va adquiriendo características singulares, hasta su traumática desaparición en 1968. Su importancia para el desarrollo de la arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XX ha quedado reflejada en un volumen editado por los propios hermanos Gresleri en 2004¹, en el que se dejan entrever los contactos de este grupo con buena parte de Europa, desde Francia a Portugal, llegando incluso hasta Irlanda y los países bálticos, que entonces se encontraban dentro de la Unión Soviética.

Y sin embargo, las conexiones con España parecen no haber existido, lo cual resulta llamativo, si tenemos en cuenta el alcance del debate que, durante esa época, surgió en nuestro país alrededor del espacio de culto, como han puesto de relieve algunos estudios recientes². Es más, este clima de efervescencia motivó que a partir de 1965 se editase en España una revista muy similar a la italiana: *ARA* (1965/81). Editada por el sacerdote dominico José Manuel de Aguilar y especializada en arte sacro y arquitectura religiosa, *ARA* va recogiendo los aspectos más sobresalientes del debate escrito y construido, aquí y en el extranjero. En 1968 publica un número dedicado a Bolonia, que deja entrever una cierta relación entre las dos revistas.

Como es sabido, los contactos entre España y Bolonia existen desde hace muchos siglos; no hay más que recordar el Real Colegio de España (1364), que tiene a gala ser la institución española más antigua que existe –incluso más que el mismo estado–, y a sus becarios, los famosos bolonios³. Ahora bien, en el caso de la arquitectura religiosa nos podríamos preguntar: ¿Qué relación con España tuvo el grupo de arquitectos que trabajaba para Lercaro? ¿Cómo reflejó la revista *Chiesa e Quartiere* el desarrollo de la arquitectura religiosa con-

1. Cfr. GRESLERI, Glauco; BETAZZI, Maria Beatrice; GRESLERI, Giuliano, *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Compositori, Bolonia, 2004.

2. Cf., por ejemplo, FERNÁNDEZ-COBIÁN, Esteban, *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, COAG, Santiago de Compostela, 2005; o DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, Fundación SEK, Madrid, 2006.

3. Cf. COLOMER VIADEL, José Luis; SERRA DESFILIS, Amadeo (dir.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones culturales y artísticas*, Centro de Estudios Europa Hispánica/Fundación Carolina, Madrid, 2006.

temporánea en España? Y en general, ¿hasta qué punto la arquitectura religiosa española era conocida en el país transalpino? La contestación de estas preguntas nos permitirá valorar la verdadera importancia que la arquitectura religiosa española tuvo fuera de nuestras fronteras durante los años cincuenta y sesenta.

A través del estudio de los fondos de la revista *Chiesa e Quartiere*, de conversaciones con los responsables de los archivos de la Fondazione Card. Giacomo Lercaro-Raccolta Lercaro (Bologna), y de las aportaciones de una reciente tesis doctoral sobre *ARA*⁴, se pretende recomponer la historia de la relación entre estas dos publicaciones.

AUSENCIAS LLAMATIVAS

Para un observador actual de la revista *Chiesa e Quartiere* (en adelante *C+Q*), la ausencia de España en cualquier situación resulta llamativa. Un ejemplo: a partir del número 33 (1965) la revista empieza a contar con corresponsales extranjeros, pero no hay ninguno español. Otro. En el artículo del padre Aleardo Mazzoli sobre la estructura moderna de las parroquias, “Elementi e criteri informativi di un planning parrocchiale” (1961), el autor pide la opinión de diversos expertos europeos, ninguno de ellos español⁵.

Con los congresos ocurre lo mismo. En el Congreso Internacional de Bolonia dedicado al tema *Spiritualità, arte e cultura nella civiltà sin divenire* (15-17 de septiembre de 1967) participaron ponentes franceses, alemanes, italianos, japoneses, venezolanos e incluso etíopes; pero no españoles⁶. Entre los representantes de los dieciséis países presentes y los miembros de los seis de movimientos de arte sacro que acudieron al *Congreso Internazionale di Liturgia de Asís* (1956)⁷ había dos portugueses: el arquitecto Diogo Lino Pimentel y el sacerdote Joao de Almeida, con los que la revista mantuvo una buena relación; pero no había ningún español. Nueve años después se celebró en Asís un segundo congreso sobre el tema *Azione liturgica e comunità nell'edificio sacro* (1965), promovido por la asociación católica Pro Civitate Christiana; de nuevo había representantes de dieciséis países, entre ellos seis representantes de movimientos europeos de arquitectura y arte sacro: Baur (Suiza), Almeida y Pimentel (Portugal), Trebbi y Scolozzi (Italia) y Capellades (Francia)⁸; de nuevo, ningún español. E incluso cuando en 1957, durante el pontificado de Pío XII, se comenzó a trabajar en el Vaticano sobre la nueva sección de arte contemporáneo, se adquirieron obras de artistas procedentes de Italia, Alemania, Francia, Austria, Noruega, Bélgica e Inglaterra, pero nada de España⁹.

En el libro *Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945-1955*¹⁰, entre los cientos de invitados al *Primo Congresso Nazionale di Architettura Sacra* (1955) –políticos, hombres de Iglesia, académicos, artistas y arquitectos de toda Europa–, sólo encontramos cuatro españoles: el entonces Embajador de España cerca de la Santa Sede, Fernando María Castiella Maiz; otro funcionario de la misma embajada, José M. Moro Martín-Montalvo; el rector del Pontificio Colegio Español de Roma, Juan Flores; y el padre Manuel Castillo, que vivía en Roma. Y finalmente, la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia¹¹. Desde luego, ningún arquitecto. Sin embargo, se constata la intervención del padre Cipriano Calderón, entonces corresponsal del periódico *Ya* y de la revista *Ecclesia*, en el debate¹². Calderón, con más cortesía que sinceridad, afirma que:

4. GARCÍA CRESPO, Elena, *La revista ARA. Arte Religioso Actual, 1965-1981*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Ideación Gráfica de la ETSA de Madrid, el 25 de octubre de 2011; inédita.

5. Cf. *C+Q*, 1961, n. 19, pp. 69-89.

6. Cf. *C+Q*, 1967, n. 44, pp. 5-36.

7. El primer Congreso Internacional de Pastoral Litúrgica se celebró entre Asís y Roma, los días 18-22 de septiembre de 1956.

8. Cf. Sa., “Assisi, anno 10”, *C+Q*, 1965, n. 35, pp. 10-23. En la fig. 10 de la p. 23 aparecen los seis; se ve que hay más personas en la foto, pero la revista no las identifica.

9. “Fu nell’udienza concessa da S.S. Pio XII il 14 marzo 1956 che Mons. Francia a nome dell’Unione Nazionale della ‘Messa degli Artisti’ prospettò l’opportunità di aprire una sezione d’arte contemporanea nella Pinacoteca Vaticana. Mons. Francia con lettera della Direzione Generale dei Musei in data 12 gennaio 1957 ebbe l’incarico di dare avvio alla iniziativa” (Sa., “La nuova sezione d’arte contemporanea in Vaticano”, *C+Q* 1960, n. 15, p. 6). Finalmente, Pablo VI inauguró la Colección de Arte Religioso Moderno en los Museos Vaticanos el 23 de junio de 1973 (cf. *ARA* 1973, n. 37, número monográfico).

10. CENTRO DI STUDIO E INFORMAZIONE PER L’ARCHITETTURA SACRA (coord.), *Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945-1955*, Ufficio tecnico organizzativo arcivescovile, Bolonia, 1956.

11. *Ibid.* pp. 13-14.

12. *Ibid.* p. 37. Aunque el moderador lo presenta como “corrispondente dell’Ufficio Generale d’informazione e Statistica della Chiesa Spagnola”.



Fig. 1. Glauco Gresleri, Esteban Fernández-Cobián y Giuliano Gresleri (Bologna, 24 de abril de 2009). Archivo de Esteban Fernández-Cobián.

“el desarrollo del Congreso está siendo seguido con mucho interés en mi país. De hecho, los problemas del arte sacro apasionan profundamente a la opinión pública en España. Lo testimonia la animada discusión abierta tanto en los diarios como en la prensa especializada a propósito de un nuevo templo construido en San Sebastián”.

Es obvio que Calderón se refiere a Arantzazu, y con todo, la nueva basílica de Nuestra Señora de Arantzazu nunca aparecerá publicada en *C+Q*. ¿Qué estaba pasando? ¿Acaso el arte sacro y la arquitectura religiosa española no tenían ninguna presencia en el panorama europeo contemporáneo, o es que España era invisible para el grupo de Bologna, cuando incluso Irlanda o Portugal participaban en su revista?¹³

LA RELACIÓN CON *ARA*

Veamos ahora el libro que recoge la historia de *C+Q*. En él, Glauco Gresleri afirma¹⁴:

“Con respecto a la reforma litúrgica de España, nuestros intercambios fueron, en lo que respecta a la disciplina, con el arquitecto Lapayese del Río, el sacerdote José Manuel de Aguilar, el sacerdote y arquitecto Juan Plazaola de Salamanca, y la revista *ARA*, que fue un constante vehículo de recíproca información y comentario”.

Y añade que:

“entre las otras dieciséis revistas de cultura arquitectónica y litúrgica, con las cuales *Chiesa e Quartiere* mantenía un intercambio, *ARA* ha representado un particular punto de simbiosis”.

Este pequeño párrafo, escrito cuarenta años después de los hechos, contiene varios errores significativos. Primero: José Lapayese del Río no era arquitecto, sino pintor, escultor y fotógrafo eventual¹⁵. Segundo: Juan Plazaola tampoco era arquitecto, sino sacerdote. Y la relación con la revista *ARA* nos empieza a parecer dudosa cuando, después de repasar minuciosamente la colección de *C+Q*, no encontramos la más mínima alusión a ella. Las únicas referencias importantes que aparecen sobre arquitectura religiosa española son una reseña del libro *Casa de oración* de José Manuel de Aguilar¹⁶, un artículo dedicado a Miguel Fisac¹⁷, y un texto sobre una pequeña exposición del escultor José

13. De hecho, con Portugal sí que hubo un contacto relativamente frecuente, ya que el Consejo de Redacción de la revista contaba con una persona de Lisboa: el arquitecto Diogo Lino Pimentel.
14. “Con il movimento di riforma liturgica di Spagna, i nostri referenti furono, pero quanto riguarda lo scambio disciplinare, l'architetto Lapayese del Río, il sacerdote José Manuel de Aguilar o.p., e il sacerdote-architetto Juan Plazaola s.j. di Salamanca, autore del testo *El arte sacro actual*; mentre la rivista *Ara* fu costante veicolo di reciproca informazione e commento. Tra le oltre 16 riviste di cultura architettonico-liturgica con le quali *Chiesa e Quartiere* manteneva lo scambio delle pubblicazioni, *Ara* ha rappresentato un particolare punto di simbiosi” (GRESLERI, Glauco, “Entro il movimento europeo-il Centro di studio”, en GRESLERI et al., *Chiesa e Quartiere. Storia...*, cit., p. 164. Traducción de Esteban Fernández-Cobián.
15. Hijo del pintor José Lapayese Bruna, su nombre completo fue José Ramón Lapayese del Río (1928/94). Entre 1954 y 1957 estudia en la Academia de España en Roma becado por el Gobierno italiano. Cf. www.ramonlapayese.com o www.cuelgamuros.com/lapayese.htm (con acceso el 28 de noviembre de 2011). Aparece como fotógrafo en el único número que Cuadernos de Arquitectura dedicó a la arquitectura religiosa, el 45 (1961).
16. Cf. *C+Q*, 1967, n. 43, p. 56. La reseña está firmada por An.Ca., es decir, Andrea Canevaro, uno de los miembros del comité directivo.
17. MORALES SIMAL, Felipe, “Quattro chiese dell'architetto Miguel Fisac”, *C+Q*, 1963, n. 22, pp. 36-54.



Fig. 2. Portada del número monográfico sobre España de la revista *L'Art Sacré* (1956, 9-10).

Luis Alonso Coomonte¹⁸. Entonces, ¿en qué se apoya el comentario de Glauco Gresleri? ¿cuál fue la verdadera relación de *C+Q* con España? ¿Y con *ARA*?

Para intentar precisar el alcance de ese intercambio, concerté una entrevista con los hermanos Gresleri (Glauco y Giuliano). El 24 de abril de 2009, ambos me recibieron en el estudio del primero, situado en la céntrica vía Borgonuovo de Bolonia (Fig. 1). Yo llevaba una semana en la ciudad visitando las iglesias de esa época e intentando documentar los posibles contactos españoles con la revista.

Giuliano, que era el responsable material de la revista —la composición, la selección de los artículos, etc.— me explica que para España su referencia fue *L'Art Sacré*, con la que tenían un intercambio epistolar permanente. Esta revista había publicado algunos textos sobre nuestro país, especialmente en el número monográfico 9-10 (1956) (Fig. 2)¹⁹. Pero también constata que no hubo un verdadero intercambio con España, o que en todo caso, éste fue extremadamente ligero. Para ellos España era un país exótico; un país geográficamente próximo, cerrado y situado en la periferia de cualquier tipo de debate: algo parecido a lo que ocurría con los países balcánicos²⁰.

“La evolución del pensamiento artístico que se desarrolló en España, tal vez cercano al régimen de Franco, fue absolutamente formidable. Una proyección de la modernidad que nosotros mirábamos con sorpresa, casi incrédulos de lo que estaba pasando (...) en una situación bastante similar a la de Yugoslavia”.

Con respecto a la relación de *C+Q* con la revista *ARA*, Giuliano afirma que la relación fue muy limitada, casi inexistente, ya que entre otras razones, *ARA* nació en el año 1965, cuando *C+Q* ya estaba cerca de su final (1968), con lo que casi no hubo tiempo de realizar intercambio alguno. Sin embargo, durante el verano de 1967 *ARA* publicó un número monográfico sobre las iglesias de Lercaro²¹. Glauco recuerda haber facilitado el material, pero no de quién fue su interlocutor. Es posible —como luego veremos— que fuera José Lapayese, uno de los artistas que había participado en la reconstrucción de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid y que, por tanto, conocería al padre Aguilar²².

Aunque en este número se afirma que siempre hubo un contacto, no sólo entre las revistas, sino también en forma de encuentros personales²³, es mucho más probable que la relación no se hubiera dado entre *C+Q* y *ARA*, sino entre el despacho Gresleri-Varnier con la revista española (Fig. 3). De hecho, Glauco Gresleri y su socio Silvano Varnier se encuentran entre los autores más publicados por *ARA*, como ha puesto de manifiesto un reciente estudio bibliométrico²⁴. El propio editor lo reconocía así²⁵:

“Al terminar estos reportajes tenemos que expresar nuestra gratitud a los arquitectos italianos Glauco Gresleri y Silvano Varnier, que nos honran frecuentemente con sus aportaciones valiosas a la revista *ARA*, que al cesar la edición de *Chiese e Quartiere* (sic), les brindó una acogida fraternal que mucho gozamos al renovarla”.

RASTROS (SORPRENDENTES) DE ESPAÑA EN *C+Q*

Desde el principio, *C+Q* contó con unas páginas dedicadas a dar noticia de diferentes eventos internacionales. Alemania, Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Irlanda, USA, y también —aunque menos— Inglaterra, Polonia, Lituania,

18. Sa., “José Luis Alonso Coomonte”, *C+Q*, 1961, n. 17, p. 9.

19. “Terre d'Espagne”, *L'Art Sacré*, 1956, nn. 9-10, número monográfico.

20. GRESLERI, Glauco y Giuliano, *Declaraciones a Esteban Fernández-Cobián*, Bolonia, 24 de abril de 2009. “En Yugoslavia no había, ciertamente, un debate especial sobre arquitectura religiosa. Pero sin embargo, el pabellón de Yugoslavia de la Bienale di Venezia de 1958 fue una epifanía para la arquitectura y el arte modernos. El mundo occidental descubrió lo que se estaba construyendo —material e intelectualmente— en Yugoslavia. Fue un momento mágico para su rescate, una revolución interna de todas sus estructuras sociales, que cobraron color” (Loc. cit.).

21. Cf. “Temas italianos”, *ARA*, 1968, n. 17, número monográfico.

22. Cf. FERNÁNDEZ-COBIÁN, E., op. cit., p. 159.

23. “Temas italianos”, *ARA*, 1968, n. 17, p. 82.

24. Cf. GARCÍA CRESPO, E., op. cit., pp. 301 y 305. Los artículos publicados por el estudio son: GRESLERI, Glauco; VARNIER, Silvano, “Iglesia de San Antonio en Porcia (Italia)”, *ARA*, 1972, n. 31, pp. 4-8; Idem., “Capilla de Navarons en Spilimbergo (Italia)”, *ARA*, 1972, n. 31, pp. 9-13; Idem., “Centro parroquial en Budoia (Italia)”, *ARA*, 1973, n. 35, pp. 13-18; Idem., “Nuevo cementerio en Erto a Monte (Pordenone, Italia)”, *ARA*, 1973, n. 36, pp. 58-62, y contraportada interior.

25. Nota entrecomillada al margen en *ARA*, 1972, n. 31, p. 12.

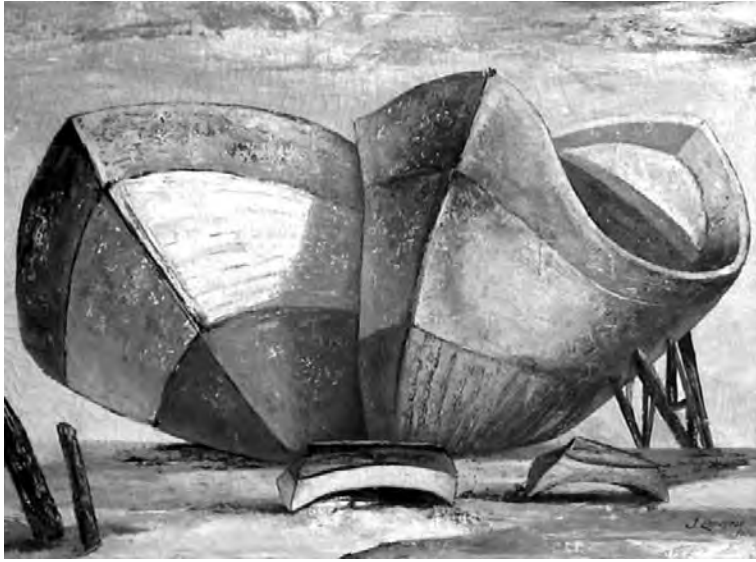


Fig. 3. José Lapyese del Río, *Barcos* (ca. 1955) y Franco Gentilini, *La cattedrale* (1953). Archivo de E. Fernández-Cobián.

Estonia o Portugal fueron frecuentemente citados en pequeñas noticias o textos; pero España no. Las referencias a nuestro país son raras (en los dos sentidos de la palabra).

La primera se produce en el número 3 (1957, 51), donde se cita el MAS (Movimiento Arte Sacro), entidad que algunos años más tarde crearía la revista *ARA*.

En esa época se celebran en España algunos eventos importantes que coinciden con la temática de *C+Q*, como las *Conversaciones de arquitectura religiosa de Barcelona* (1963), las *Semanas de Arte Sacro* de León (1958 y 1964) y de Gerona (1965), o incluso algunas *Sesiones de Crítica de Arquitectura* dedicadas al programa sacro²⁶; se publican, por ejemplo, los libros de Arsenio Fernández Arenas *Nuevas iglesias en España* (1963) –absolutamente central para entender este periodo– o *El arte sacro actual*, de Plazaola (1965). Pero en *C+Q* no aparece nada.

Sin embargo, encontramos una reseña del libro *Sacerdoti i laici*, de Julián Herránz²⁷; y noticia de eventos curiosos, como la *VIII Conferenza Internazionale di Sociologia Religiosa* celebrada en Barcelona en 1965²⁸, la *XVIII Settimana Spagnola di Missiologia* (Burgos, 1965)²⁹ o la *II Feria Internacional de Construcción y de las Obras Públicas* (Madrid, 1967)³⁰.

En 1966, cuando la revista comienza su declive, se habla de España para referirse a algunos corresponsales del SIAC (Secretariado Internacional de los Artistas Cristianos), todos ellos ignotos en la actualidad³¹; se anuncia un *Seminario Internacional de Diseño* a celebrar en Barcelona los días 11-26 de noviembre de 1967³²; y se recuerda que el grupo *L'Ars Liturgica Montserrat* estuvo presente en la *V Bienal Internacional de Salzburgo* (1966)³³.

La presencia de otros autores españoles también pueden desconcertar. Por ejemplo, el teólogo José María González Ruiz, profesor de la Universidad de

26. Cf. FERNÁNDEZ-COBIÁN, E., op. cit., pp. 180-182.
27. Cf. *C+Q*, 1967, n. 43, p. 58. El artículo está firmado bajo el seudónimo de Julianus (muy probablemente Giuliano Gresleri), y se refiere a Julián Herránz Casado (en la actualidad, cardenal y Presidente del Consejo Pontificio para los Textos Legislativos) como Giuliano Herranz.

28. Cf. *C+Q*, 1965, n. 34, p. 51.

29. Cf. *C+Q*, 1965, n. 35, p. 51.

30. Cf. *C+Q*, 1967, n. 41, p. 67.

31. Cf. *C+Q*, 1966, n. 37, p. 77.

32. Cf. *C+Q*, 1967, n. 42, p. 67.

33. Cf. *C+Q*, 1966, n. 39, p. 53.

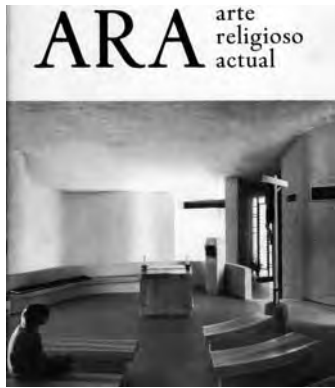


Fig. 4. Portada del número 31 de *ARA* (1972), ilustrada con el interior de la capilla de Navarons, de Glauco Gresleri y Silvano Varnier (Spilimbergo, 1968/70).

Salamanca, publica un artículo titulado “Una spiritualità per un tempo d’incertezza” (1967)³⁴. González Ruiz era miembro del comité de redacción de la revista teológica *Concilium*, y el texto, bastante espeso, forma parte de una colección de escritos sobre arquitectura y comunidad que aparecen en ese mismo número.

Nos podríamos preguntar por qué se reflejan estas noticias, que son completamente laterales, y no se reflejan los debates centrales. Giuliano no se lo explica. Insiste en que toda su atención estaba desviada hacia París, hacia Austria, hacia Bélgica, que todo se movía en torno a esta relación, sin descuidar, por supuesto, la arquitectura alemana. Bolonia-París y Bolonia-Salzburgo eran las dos direcciones en las que se movían. Además, el tiempo que les sobraba de la revista lo empleaban en llevar a término los ‘grandes proyectos’, que tenían la consideración de absolutamente prioritarios. “En 1965, todos nosotros estábamos totalmente absorbidos por el problema de Le Corbusier, de Alvar Aalto y de Kenzo Tange. Toda nuestra energía estaba allí³⁵”.

PRIMEROS CONTACTOS EN SALZBURGO

Como decíamos, la escasa atención que el círculo boloñés prestó a España fue satisfecha a través de las discretas noticias que aparecían en *L’Art Sacré* y a través de los congresos, que aportaban algo más de información. De hecho el primer contacto –que germinó en una relación no muy larga en el tiempo pero sí intensa desde el punto de vista de la simpatía personal– se produjo en la *II Biennial Internacional de Arte Sacro de Salzburgo* (1960), donde Trebbi y los hermanos Gresleri se encontraron con José Lapayese del Río³⁶. Según recuerdan, Lapayese demostró un gran conocimiento de Italia, y en concreto, de la pintura de Franco Gentilini, en la cual la suya se reflejaba de manera inmediata (Fig. 4).

A partir de entonces, la presencia de España en la revista parece crecer. Si en el amplio reportaje sobre la *I Biennial Internacional de Arte Sacro de Salzburgo* (1958) no hay rastro de España³⁷ –aunque en un artículo escrito poco tiempo antes por el Cardenal Lercaro sobre el mismo tema encontramos una foto de la iglesia de Fisac en Valladolid, que había sido galardonada en la *Exposición Internacional de Arte Sacro* celebrada en Viena en 1954³⁸–, dos años más tarde ya aparece España en el cartel de participantes de la *II Biennial de Arte Sacro Contemporáneo de Salzburgo* (1960)³⁹, e incluso en el número 17 (1961) de *C+Q* aparecen sendas biografías de José Luis Alonso Coomonte y Enrique de la Mora y Palomar en castellano. Al año siguiente, el artículo “Terza Biennale Internazionale d’Arte Sacra” a Salisburgo (1962)⁴⁰, contiene una ilustración del vía crucis de Joaquín Vaquero Turcios para la iglesia de los Sagrados Corazones en Madrid. Y así, muy poco a poco, Salzburgo se irá convirtiendo en un escaparate de la arquitectura religiosa española. De hecho, varios artistas fueron premiados allí: José María de Labra Suazo y Joaquín Vaquero Turcios en pintura (1958); José Luis Alonso Coomonte en escultura (1960); y José Luis Sánchez Fernández también en escultura y el Movimiento Arte Sacro en vestiduras litúrgicas (1962).

Tras Salzburgo, el grupo trabó contacto con Miguel Fisac. Él les envió un libro sobre su obra⁴¹, pero a pesar de las buenas intenciones, la relación no fue más allá de un recíproco intercambio de información sobre la gestión de los encargos eclesiales en España y en Italia. También recuerdan a dos sacerdotes ‘de Madrid’ que estuvieron visitándolos en el *Ufficio Nuove Chiese*. Tal vez

34. Cf. *C+Q*, 1967, n. 41, pp. 51-53.

35. GRESLERI, Glauco y Giuliano, *Declaraciones a Esteban Fernández-Cobián*, Bolonia, 24 de abril de 2009.

36. En 1956 se celebró la primera Exposición Internacional de Arte Sacro de Salzburgo. Y entre 1958 y 1964 se celebraron cuatro ediciones de la Biennial Internacional de Arte Sacro de Salzburgo.

37. Cf. Sa., “I Biennale Internazionale d’Arte Sacra a Salisburgo”, *C+Q*, 1958, n. 7, pp. 29-44.

38. Cf. CARDENAL LERCARO, “Biennale Internazionale d’Arte Sacra a Salisburgo”, *C+Q*, 1958, n. 5, p. 14.

39. Cf. *C+Q*, 1960, n. 15, p. 24.

40. Cf. *C+Q*, 1962, n. 23, pp. 22-27.

41. MORALES SIMAL, Felipe, *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*, Librería Europa, Madrid, 1960.



Fig. 5. Portada del número 1 de *Chiesa e Quartiere* (1957) y una página del número 46 de *Hogar y Arquitectura* (1963).

uno de ellos fuera Alfonso Roig Izquierdo (aunque era de Valencia). Roig, que entre otras cosas había sido becado por el Gobierno francés en 1956 para estudiar la arquitectura religiosa moderna en Francia y estuvo relacionado con *L'Art Sacré*, es el que firma el artículo sobre Bolonia que publicaría *ARA*, y aparece como autor en otro sobre el nuevo arte sacro en España en la revista barcelonesa *Cuadernos de Arquitectura*⁴².

INFLUENCIAS DE C+Q EN ESPAÑA

Las revistas de arquitectura españolas que no trataban específicamente de arquitectura religiosa –como la *Revista Nacional de Arquitectura*, *Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* o *Cuadernos de Arquitectura*–, tampoco tuvieron apenas relación con *C+Q*, aunque sí podemos encontrar algunos puntos de contacto entre ellas.

Hogar y Arquitectura, por ejemplo, publicó un reportaje sobre las iglesias tradicionales en Ibiza muy similar al que Luigi Figini había realizado para *C+Q* sobre las iglesias en el Mediterráneo en general⁴³ (Fig. 5); la reseña del libro de Gio Ponti, *Amate l'architettura* (1957)⁴⁴, se publicó simultáneamente en *C+Q* y en la *Revista Nacional de Arquitectura*, aquí en forma de capítulo completo⁴⁵. Lo mismo ocurre con la iglesia Miramar, en La Jolla (California), de Richard Neutra, que aparece casi con las mismas fotos en *Informes de la Construcción* y en *C+Q*⁴⁶. En el caso de la magnífica iglesia de Giuseppe Vaccaro Sant'Antonio Abate, en Recoaro Terme, es la *Revista Nacional de Arquitectura* la que se adelanta en diez años a *C+Q*⁴⁷ (Fig. 6). (Muchos años más tarde, ésta será una de las dos iglesias que Luca Molinari y Paolo Scrivano seleccionen para su dossier sobre la arquitectura italiana de la postguerra publicado por la revista española *2G*)⁴⁸.

¿Quiere esto decir que los españoles observaban lo que se publicaba en *C+Q* y que lo asimilaban? No; más bien parecen coincidencias fortuitas.

En España las sinergias culturales eran muy claras. Madrid miraba hacia el Atlántico –Francia, Reino Unido, EEUU, etc.–; Barcelona, por el contrario, más al Mediterráneo, especialmente a Italia. Como la relación entre Barcelo-

Fig. 6. Giuseppe Vaccaro, Sant'Antonio Abate, Recoaro Terme (1949/51), fachada, tal como apareció publicada en las revistas de la época. Archivo de Esteban Fernández-Cobián.

42. Cf. "Las iglesias del Cardenal Lerarco", *ARA*, 1968, n. 17, pp. 85-97; y "Arte Sacro moderno en España" *Cuadernos de Arquitectura* 1961, n. 45, pp. 6-7.
 43. Cf. FIGINI, Luigi, "Il tema sacro nell'architettura minore del Mediterraneo", *C+Q*, 1957 1, pp. 21-33; [FLORES LÓPEZ, Carlos], "Las iglesias de Ibiza", *Hogar y Arquitectura*, 1963, n. 46, pp. 39-45.
 44. *C+Q*, 1957, n. 4, pp. 13-14.
 45. PONTI, Gio, "Arquitectura, religión" [capítulo de *Amate l'architettura*], *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, n. 189, pp. I-VIII.
 46. NEUTRA, Richard J.; ALEXANDER, Robert E., "Chiesa di Miramar a La Jolla in California", *C+Q*, 1960, n. 13, pp. 52-59; NEUTRA, Richard J., "Qué aspecto debe tener una iglesia", *Informes de la Construcción*, 1960, 118, pp. 100-27.
 47. Cf. VACCARO, Giuseppe, "Iglesia en Recoaro-Terme", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, nn. 151/152, p. 53; Idem., "Chiesa di S. Antonio Abate a Recoaro Terme", *C+Q*, 1963, n. 26, pp. 32-49.
 48. MOLINARI, Luca y SCRIVANO, Paolo, "Arquitectura italiana de la posguerra 1943-1960", *2G*, 1995, n. 15, número monográfico.

na y Milán era importante, sería razonable aventurar una posible relación entre el grupo de Bolonia y algún colectivo catalán, el Grupo R, por ejemplo; pero no tenemos datos sobre ello.

En 1966 el *Centro de Studio e Informazione per l'Architettura Sacra* de Bolonia divulga el elenco de publicaciones periódicas que se intercambian con *C+Q*. Se citan noventa y seis revistas, entre las cuales sólo hay una española: *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona)⁴⁹. “Hay intercambio de revistas pero no hay intercambio de información” dice Giuliano, que no recuerda correspondencia con arquitectos españoles, salvo algunas cartas aisladas con Miguel Fisac cuando publicaron sus iglesias, en 1963⁵⁰.

Pero la atención que *C+Q* presta a Antonio Gaudí parece subrayar esta tendencia catalana. Su n. 5 (1958) está dedicado casi monográficamente al arquitecto de Reus, con artículos de Luigi Figini, Mario Brunati, Sandro Mendini y Ferruccio Villa, además de algunas notas sobre obras, exposiciones y bibliografía⁵¹. Incidentalmente, en el número 42 (1967) se vuelve a citar a Gaudí y también a Eduardo Torroja Miret⁵². Parece que la poca relación que *C+Q* tuvo con España pasó por Barcelona.

EL RESUMEN EN ESPAÑOL: LIBRERÍAS Y SUSCRIPTORES

A partir del n. 9-10 (1957) *C+Q* incorpora un resumen traducido a tres idiomas: francés, alemán e inglés⁵³, siguiendo, por otra parte, el mismo criterio que utilizó Giorgio Trebbi en el libro *Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945-1955*. Sólo a partir del número 32 (1964), la revista agrega el español, que se mantiene hasta el 41 (1967)⁵⁴. Da la impresión de que el resumen vino motivado por la temática del número 32, íntegramente dedicado a México y a la arquitectura de Félix Candela⁵⁵. Luego se pensó que mantenerlo ampliaría el impacto de la revista, pero no fue así.

Para saber cuál fue la difusión real de la revista en España podemos fijarnos en dos datos: el número de librerías que la distribuían, y el número de suscriptores. Las librerías constituyen un índice que refleja el impacto de la revista en un país; por ejemplo, en Alemania, Austria y Francia hubo muchas librerías que distribuían *C+Q*; en España, por el contrario, sólo se vendía en una de Madrid (Mirto) y en otra en Barcelona (Centro Importador Libro Italiano)⁵⁶; más tarde se incorporaría una tercera, San Francisco de Borja, en San Cugat del Vallés⁵⁷. También reflejan la cantidad de lectores de la revista. En este sentido, los hermanos Gresleri recuerdan con certeza que el número de suscriptores era inferior al número de ejemplares que se enviaban a España como obsequio a colegas con los que habían coincidido, a personas del mundo de la cultura, a bibliotecas de conventos, a bibliotecas estatales, etc. Pero los suscriptores españoles no eran muchos, tal vez sólo quince o veinte, un número que no cambiaba sustancialmente el número de copias que había que imprimir.

Actualmente no podemos saber cuál era el número exacto de abonados que tenía la revista, ni en España ni en ningún otro país. Cuando Lercaro dejó la sede episcopal, también se cerró el *Ufficio Nuove Chiese*, y en muy poco tiempo, el material desapareció. En cualquier caso, no tenía sentido continuar gastando el dinero para hacer un resumen en español: no se daban las condiciones de recepción precisas⁵⁸.

49. *C+Q*, 1966, n. 39, pp. 54-55; *C+Q*, 1960, n. 16, p. 100.

50. MORALES SIMAL, F., *Quattro chiese...*, cit., pp. 36-54.

51. FIGINI, Luigi, “Premessa all’opera religiosa di Antonio Gaudí” *C+Q*, 1958, n. 5, pp. 39-46; BRUNATI, Mario et. al., “Gaudí architetto religioso”, *C+Q*, 1958, n. 5, pp. 47-64; Sa., “Giudizi su Gaudí”, *C+Q*, 1958, n. 5, pp. 65-66; Sa., [Obras, exposiciones y bibliografía sobre Gaudí], *C+Q*, 1958, n. 5, pp. 67-68.

52. Cf. *C+Q*, 1967, n. 42, p. 4; nota 19.

53. *C+Q*, 1957, nn. 9-10, pp. 137-138.

54. Números que contienen un resumen del contenido de la revista en español: 32 (1964); 33 y 34 (1965); 35 a 37, 39 y 40 (1966); y 41 (1967). En el número 38 (1966) se piden disculpas a los lectores por no haber podido hacer el resumen en español.

55. La atención a Sudamérica fue también escasa. Hasta el último número 46/47 (1968), dedicado íntegramente a América Latina desde un punto de vista exclusivamente sociológico y político —con artículos de Roberto Segre, por ejemplo—, apenas hay una nota breve sobre la Catedral de la Sal, del arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz [*C+Q* 1957, n. 2, p. 72], y un artículo dedicado al proyecto de una iglesia para Copacabana (Río de Janeiro), de Henrique E. Mindlin [*C+Q* 1962, n. 23, p. 26].

56. *C+Q*, 1965, n. 34, publicidad.

57. *C+Q*, 1965, n. 36, publicidad.

58. Giuliano incluso llega a comentar que pensaban que traducíndola al inglés y al francés, todos los españoles interesados la entenderían...



Fig. 7. Cartel de la película *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Archivo de Esteban Fernández-Cobián.

Glauco y Giuliano Gresleri confirman que desde que la revista *A.C.* se dejara de publicar en 1939, salvo en el ámbito de las amistades personales, Italia y España estuvieron durante más de diez años bajo una incomunicación total. Esta falta de conexión derivó en una completa ignorancia cultural sobre nuestro país, y en concreto, en un verdadero abandono de la arquitectura española contemporánea.

“Si tu piensas en la atención que las revistas de arquitectura italianas tienen por el mundo español hasta 1970, comprobarás que es cero sobre cero. No encontrarás absolutamente nada. *Casabella* no publica nada español (...) Incluso en el cine. No sé cuando pudo llegar la experiencia neorrealista –que fue un momento muy intenso en el cine italiano de aquellos años– al panorama español, pero no me arriesgo a citar una película española que hubiera tenido algún eco en Italia antes de *Marcelino pan y vino*”⁵⁹ (Fig. 7).

59. Dirigida por Ladislao Vajda en 1955, fue premiada con el Oso de Plata en el V Festival de Cine de Berlín, y su protagonista, Pablito Calvo, recibió una mención especial en el Festival de Cannes de ese mismo año. La película fue todo un acontecimiento en Italia.

A nosotros estas declaraciones nos pueden resultar llamativas, pero en aquel momento el desconocimiento mutuo era grande. ¿Qué aspectos de la modernidad conocía Italia de España? El punto de referencia podría haber sido Picasso, pero no vivía en España; Buñuel todavía no era muy conocido; Dalí estaba en París y Juan Gris, también. Para Giuliano, el gran referente cultural español en la Italia de los años cincuenta y sesenta fue Federico García Lorca... ¡que había muerto veinte años atrás!

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos retomar las preguntas que nos hacíamos al principio y afirmar lo siguiente: que la influencia de *Chiesa e Quartiere* con España se centró en Barcelona, y tuvo menos peso en otras ciudades como Valencia o Madrid; que el conocimiento del grupo de Bolonia del intenso debate que se desarrolló en España sobre el arte sacro y la arquitectura religiosa fue prácticamente nulo; que el único arquitecto español medianamente preocupado por la proyección de su arquitectura religiosa en Italia fue Miguel Fisac; que durante los catorce años de existencia de la revista *Chiesa e Quartiere* (1955/68), España apenas tuvo presencia en el ámbito de la arquitectura religiosa internacional. Y finalmente, que cuarenta años después de los hechos, los recuerdos pueden perder nitidez. Al contrario de lo que recordaba Glauco Gresleri, la relación de la revista *ARA* con *Chiesa e Quartiere* apenas existió. Lo que realmente existió fue una fluida relación entre este arquitecto (y su socio Silvano Varnier) con *ARA*, tras el cierre de la revista *Chiesa e Quartiere* en 1968.

LA ARQUITECTURA NÓRDICA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS ESPAÑOLAS

Jaime J. Ferrer Forés

INTRODUCCIÓN

En su necesidad de incorporarse al debate, conscientes de la incomunicación que les impide conocer la arquitectura internacional, los arquitectos españoles descubren a través de las revistas internacionales, la arquitectura de nuestro entorno, de los países periféricos caracterizados por una modernidad atemperada por la tradición y los sistemas constructivos vernáculos que construyen otras vías a la ortodoxia moderna centroeuropea y se convierten, en la segunda mitad del siglo XX, en los nuevos puntos de referencia. A través de las revistas internacionales, y posteriormente en los viajes, la arquitectura nórdica constituye una referencia constante en la arquitectura española de los años cincuenta.

Pero no fue únicamente a través de la difusión en las revistas nórdicas, la finlandesa *Arkitekthi*, las danesas *Arkitekten* y *Arkitektur* o la sueca *Arkitektur*, como se produjo la difusión de las ideas y la presentación de las obras del empirismo nórdico sino también, a través de otras revistas que actuaron de puente, como *Architectural Review*, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, *Domus* o *Casabella*. Posteriormente, la arquitectura nórdica se presenta en las revistas españolas y centra la atención en algún número de forma monográfica.

Como medio de formación e información para los arquitectos en la segunda mitad del siglo XX, las revistas internacionales permiten superar la incomunicación que impide conocer la arquitectura internacional. César Ortiz-Echagüe afirma: “les parecerá a ustedes que exagero, pero (...) ningún profesor de la Escuela nos dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la arquitectura en esos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, de Asplund, de Frank Lloyd Wright, de Mies van der Rohe, de Alvar Aalto, etc., los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaban a la Escuela y que consultábamos con complejo de “niños traviesos”¹.

Esta investigación pretende identificar cuál fue la principal vía de penetración en España de la arquitectura nórdica a través de las revistas y, en segundo lugar, analizar las reacciones que ésta provocó en los arquitectos españoles.

LAS REVISTAS ESPAÑOLAS

En las palabras iniciales de la revista *Arquitectura*² se manifestaba el aislamiento de los arquitectos y la escasa divulgación externa de nuestra produc-

1. Extracto de la conferencia impartida por César Ortiz-Echagüe en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en diciembre de 1966. Publicada en *César Ortiz-Echagüe en Barcelona*, edición a cargo de José Manuel Pozo, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.
2. *Arquitectura*, 15 de mayo de 1918, n. 1.

ción contemporánea. Las revistas españolas tratarán de establecer nuevos puentes de conexión que a partir de la propia historia y de la tradición cultural, permitan desarrollar nuevas alternativas arquitectónicas más acordes con la producción internacional. Las revistas españolas *Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma*, entre otras, reflejaban la variada complejidad de la cultura arquitectónica del momento y, además, trataban de situarse y transmitir la arquitectura española en el contexto de la cultura arquitectónica internacional. Las revistas desempeñaron un papel decisivo en la difusión de la arquitectura moderna. Mientras algunos arquitectos tienen la posibilidad de emprender un viaje formativo para conocer de primera mano las obras de la vanguardia, otros tienen que recurrir a las revistas para conocer la nueva arquitectura. Fernando García Mercadal en su reconocida labor de difusión y promoción de las vanguardias europeas en España afirmaba: “¡pero si todo lo copiábamos de las revistas!”, Luis Gutiérrez Soto se mostraba, años después, más reacio a admitir estas influencias:

“Considero que en España no conviene dejarse arrastrar por las brillantes ideas que nos llegan de fuera y que, por el contrario, debemos resolver nuestros problemas con soluciones propias y de sentido común. Existe el peligro de dejarse influir por las revistas. Indudablemente, éstas aportan ideas nuevas, claras y frescas, pero es un poco absurdo dejarse arrastrar por las revistas. No debemos renunciar a que nosotros podamos también tener unas ideas propias y, si nos alucinamos con unas fotografías y unas plantas, creo que no haremos una arquitectura que resuelva, con nuestra psicología y nuestros medios, el problema de la vivienda española”³.

Estas posturas reflejan el debate arquitectónico suscitado en las páginas de las revistas españolas que permite indagar en el panorama arquitectónico del momento, la polémica entre tradición y modernidad, lo universal y lo local junto a las nuevas ideas que llegaban de Europa. Las revistas españolas se hacen eco, a través de las secciones de noticias y las de los libros y revistas extranjeras o bien a través de los reportajes y artículos, de la inicial renovación formal de las vanguardias y la posterior evolución de la modernidad que se desarrolla en Europa o América. La difusión de las nuevas corrientes que hacían las revistas propiciaban la apertura a la actualidad arquitectónica y reflejan el papel que desempeñan como núcleo de reflexión y debate de la profesión.

Las páginas de las revistas españolas son el testimonio de la diversidad y complejidad de la cultura arquitectónica y suscitaban una nueva reflexión sobre la modernidad, sobre las nuevas formas y la vigencia de las tradicionales en una nueva realidad social, económica y tecnológica que definió las bases de la modernidad en España. Las revistas españolas trataron de abordar las nuevas preocupaciones de los arquitectos modernos y dirigir también los impulsos y las inquietudes de las nuevas generaciones.

LAS REVISTAS PUENTE. DEL NUEVO EMPIRISMO Y LA TRADICIÓN FUNCIONAL NÓRDICA AL REACCIONARISMO TRADICIONAL ESPAÑOL

El debate suscitado entre el rechazo a la tradición y la búsqueda de una renovación estilística acorde con los nuevos ideales culturales de la posguerra tuvo su impulso en las revistas extranjeras *Architectural Review*, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, *Domus* o *Casabella* que propiciaron la permeabilidad de la arquitectura española ante las influencias foráneas. Mientras, en un esfuerzo por renovar y europeizar la arquitectura española, la mayor atención en las

3. Intervención en la Sesión Crítica de Arquitectura de Luis Gutiérrez Soto "Sobre mis edificios de viviendas", publicada en *RNA*, agosto-septiembre de 1956.

revistas españolas recaía en la arquitectura centroeuropea, en la nueva arquitectura alemana, holandesa y francesa, las revistas extranjeras, que actúan a modo de puente, abrían una ventana a los países periféricos.

Desde el temprano interés de la revista *Architectural Review* por el clasicismo depurado de la arquitectura nórdica que, fotografiado por Frank Yerbury⁴, comparte el lenguaje elemental de Tessenow y promueve la revalorización de la arquitectura tradicional, hasta el denominado, por el editor del *Architectural Journal*, Eric de Mare, *nuevo empirismo*, como síntesis de tradición y modernidad en la nueva arquitectura sueca. La revisión del funcionalismo suscita un retraimiento del impulso internacional donde se cuestionan las actitudes estilísticas del Movimiento Moderno: “In general it is a reaction against a too rigid formalism. (...) Why avoid traditional material when they do their job well and provide pleasant texture and color at the same time? (...) Buildings are married carefully to the sites and to the landscape, and flowers and plants are made an integral part of the whole design”⁵.

Con el funcionalismo nórdico se inicia una renovación arquitectónica más evolutiva que revolucionaria que culmina con la tradición funcional. Una modernidad atemperada que asimila los planteamientos de la vanguardia, sin renunciar al acervo vernáculo, a la tradición material y al entorno. La denominada por el profesor danés Kay Fisker *tradición funcional*⁶ suscitó la aparición de dos números monográficos sobre la nueva arquitectura danesa en 1948 en *Architectural Review*⁷ y un año después en 1949 en *L'Architecture d'Aujourd'Hui*⁸ que culmina en 1950 con la exposición “Exhibition of Danish Architecture of to-day” en el Royal Institute of British Architects de Londres.

Para Kay Fisker⁹, editor de la revista danesa *Arkitekten* desde 1918 hasta 1926, la nueva arquitectura danesa se desarrolla progresivamente en una continuidad crítica con los impulsos internacionales; contempla los planteamientos modernos y los acomoda a las condiciones locales, al entorno y al carácter; y se identifica, principalmente, con la herencia danesa. “It can be said without exaggeration that Danish architecture is advancing, but along a line not entirely independent of tradition, adapted to the Danish environment and character, quite and modest in expression, influenced by currents from the outer world, but looking first and foremost to its Danish inheritance”¹⁰.

En junio de 1948, Gabriel Alomar publica un artículo en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (junio de 1948) titulado “Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual” donde analiza los factores de la arquitectura española entre 1937 y 1947: la reacción sentimental de todo lo que significara español y antiguo, la carestía de materiales de construcción modernos como el acero y el cemento y, por último, el aislamiento cultural y se refería así a un período de “Reaccionarismo Tradicional de cualidad romántica”.

EL INFLUJO NÓRDICO

La primera generación de arquitectos de la posguerra, titulados entre 1941 y 1946, que van a fundar las bases de la modernización de la arquitectura española: Aburto, Cabrero, Coderch, Fernández del Amo, Fisac, De la Sota, Mitjans y Sostres... comparten una formación fundamentalmente academicista y

4. El fotógrafo británico Frank Yerbury (1885-1970) y el arquitecto Howard Robertson realizan una serie de viajes por la nueva arquitectura construida en Europa y en los Estados Unidos en los años 20 y 30. En 1923, Frank Yerbury definía el Ayuntamiento de Estocolmo de Ragnar Östberg como “el edificio moderno más bello del mundo”, un edificio moderno pero enraizado en la tradición. *Howard Robertson and Frank Yerbury: Travels in Modern Architecture 1927-1930*, Architectural Association, Londres, 2004.

5. DE MARÉ, Eric, “The New Empiricism: The antecedents and Origins of Sweden's Latest Style”, *Architectural Review*, enero de 1948. Ver también el libro dentro de la colección “The countries of Europe series”, “Eric de Maré: Scandinavia: Sweden, Denmark and Norway”, Batsford, Londres, 1952; y el artículo “Sweden: a visit”. *Architect's Journal*, enero 1955, n. 20.

6. Ver el libro, con fotografías de Eric de Maré (1910-2002), de RICHARDS, J.M.: *The Functionalist Tradition in Early Industrial Buildings*, Architectural Press, Londres, 1958.

7. Número especial dedicado a la nueva arquitectura danesa Denmark: *Architectural Review*, 1948 con artículos de P. Hansen, “Land and landscape”; Kay Fisker, “Churches and public buildings, domestic architecture”; “Technique, training and practice” de G. A. Atkinson; Recent building, Copenhagen regional plan, Tivoli de G. Bulmann Petersen; “Posters, wallpapers de H. J. Hitch; “Furniture” de E. Kindt-Larsen y Garden design de T. Erstad.

8. “Evolution de l'architecture au Danemark”, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, 1949, n. 24.

9. Kay Fisker (1893-1965), arquitecto, profesor danés y editor de la revista *Arkitekten* fue director de la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes. En el artículo “Den funktionelle tradition. Spredte indtryk af amerikansk arkitektur” publicado en *Arkitekten* en 1950, Kay Fisker analiza cómo los planteamientos modernos se acomodan a las condiciones locales, al entorno y al carácter.

10. FISKER, Kay, “Churches and public buildings, domestic architecture”, *Architectural Review*, 1948. En el artículo se presentan, entre otras obras, los Ayuntamientos de Aarhus y Søllerød de Arne Jacobsen, la biblioteca en Nyborg de Erik Møller y Flemming Lassen (1935), el crematorio Mariebjerg de Frits Schlegel en en Gentofte (1937) y el edificio para la Universidad de Aarhus (1931) de Kay Fisker, C.F. Møller y Poul Stegmann que ilustra la revisión radical de los postulados de vanguardia que cristaliza en la denominada tradición funcional. La Universidad Aarhus (Dinamarca) se publicará en *Informes de la Construcción*, Madrid, Instituto Eduardo Torroja, enero de 1950.

un dificultoso aprendizaje de la modernidad alejado de las revistas extranjeras. La denominada, por Carlos Flores, segunda generación de posguerra, que incluirá a los titulados entre 1946 y 1956, y a la que pertenecen, entre muchos otros, arquitectos como Corrales y Molezún, Cano Lasso, Sáenz de Oiza, Carvajal, De la Hoz, García de Paredes, Bohigas y Martorell, Gili y Bassó, Giráldez, López Iñigo y Subías, Correa y Milá, y Ortiz-Echagüe y Echaide va a disponer, durante su formación de un escaso conocimiento del contexto internacional. Así lo destacaba Javier Carvajal: “la dificultad con que nosotros nos encontrábamos para adquirir revistas extranjeras de arquitectura –por razones de guerras y de posguerras y de las difíciles situaciones económicas generadas por ellas– no ayudaba ciertamente a facilitar el conocimiento de lo que en el mundo arquitectónico sucedía”¹¹.

Mientras en la década de los cuarenta, el aislamiento bibliográfico en España era casi total, a partir de 1951 empiezan a llegar regularmente números de la revista *Architectural Review*, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, *Domus* o *Architectural Forum* cuyas páginas se leían con avidez y casi a escondidas, con el complejo de niños traviesos.

Complementariamente a las revistas extranjeras, el viaje de estudios supone una oportunidad para conocer la nueva arquitectura que se construye en Europa. A partir de 1948 los arquitectos españoles emprenden los viajes a los países menos afectados durante la Segunda Guerra Mundial, como los países nórdicos, cuya posición marginal y periférica en la península escandinava se distanciaba, en muchos sentidos, de los acontecimientos que sucedían en Europa.

Roto el aislamiento que padecía la España de la posguerra, Miguel Fisac emprende en 1949 un viaje a Suecia y Dinamarca para conocer con motivo de la redacción del proyecto del Instituto de Microbiología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas “la arquitectura empírica que realizaban los países nórdicos”¹². Fisac destaca:

“La meticulosidad técnica de la arquitectura en todos los países nórdicos y pudimos contemplar también algunos ejemplos singulares de un neo-empirismo, que entonces estaba en pleno auge en todos aquellos países, en donde una política económica muy estricta y la dureza del clima no les permitía ciertas frivolidades plásticas. (...) Entre las notas que yo había preparado para el viaje, figuraba el visitar obras de Gunnar Asplund, que había fallecido nueve años antes y del que tenía referencias por alguna revista”¹³.

Fisac se refiere a las revistas extranjeras que actuaron de puente y le permitieron superar el aislamiento geográfico y cultural. “En todo el mundo se siente una gran curiosidad y un gran respeto por la arquitectura que se está haciendo en Suecia. Los norteamericanos y los italianos la comentan con entusiasmo; los ingleses la difunden en sus revistas indicando a sus arquitectos, con toda claridad, que les debe servir de inspiración para resolver los problemas que tienen planteados en la reconstrucción de sus ciudades. No hay, en fin, revista profesional de cualquier país que no haya dedicado en los últimos meses un número monográfico a ella”¹⁴. En estos años las revistas serán la plataforma principal de discusión disciplinar y de intercambio ideológico.

En su cuaderno de viaje, Fisac analiza la arquitectura de Erik Gunnar Asplund con breves anotaciones donde señala la “carencia absoluta de grandilocuencia” en sus obras y subraya la “naturalidad subyugadora” de la archi-

11. CARVAJAL FERRER, Javier, “Curso abierto: lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos”, COAM, Madrid, Colección textos dispersos, 1997.

12. FISAC, Miguel, “Documentos de Arquitectura”, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almería, 1989, n. 10.

13. FISAC, Miguel, “Asplund en el recuerdo”, *Qua-derns d'Arquitectura i Urbanisme*, octubre 1981, n. 147.

14. FISAC, Miguel, “Notas sobre la arquitectura sueca”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, abril 1950, n. 14.



Miguel Fisac. Interior del Instituto Nacional de Óptica "Daza de Valdés", 1949.

itectura sueca. En la visita a la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg encuentra lo que "inútilmente había buscado en otros arquitectos más famosos" y describe a Asplund como el primer "arquitecto contemporáneo serio con el que me había encontrado". Para Fisac, la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg fue: "La lección de un maestro que dentro de su contexto social y ambiental, radicalmente distinto del mío, me descubría la posibilidad de hacer una arquitectura de nuestro tiempo, para los hombres de nuestro tiempo y al servicio de la sociedad de nuestro tiempo"¹⁵.

A su regreso construye el bar del Instituto de Óptica (1949) y la librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1950) donde se aprecia el influjo nórdico. Esta alusión a la arquitectura nórdica supuso también una crítica al aislamiento de posguerra y parecía mostrar según Domènech una nueva dirección hacia "temas que tendrán pleno desarrollo en los años 50 (el realismo y el empirismo de los materiales naturales y opacos frente al abstracismo y a la modulación de lo artificial y vítreo) y que constituirán uno de los focos principales en la dinámica interna de la arquitectura moderna desarrollada por la siguiente promoción"¹⁶.

De este modo, los arquitectos españoles de la posguerra iniciaron su carrera tratando de incorporarse a la tradición moderna desde un profundo respeto a su propia tradición vernácula. Frente a la elocuente plasticidad de los modelos racionalistas centroeuropeos, los arquitectos españoles buscaron una alternativa a la ortodoxia de las vanguardias en los países periféricos. Este anhelo y estas aspiraciones fueron reconocidas, a través de las revistas extranjeras y a partir de los viajes, en la tradición de la arquitectura nórdica y en la profunda revisión crítica de la ortodoxia moderna iniciada en los países nórdicos.

Fisac compendia en el artículo publicado en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* los principios de la nueva arquitectura sueca y las lecciones que se pueden aprender:

"¿Hacen los arquitectos suecos arquitectura moderna? Se puede contestar que no. (...) Los arquitectos suecos hacen sencillamente la arquitectura que tienen que hacer. (...) Hoy es

15. Ibid.

16. DOMÈNECH GIRBAU, L., *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Tusquets, Barcelona, 1978.

Izda. Alvar Aalto en el Park Güell, entre Josep Maria Sostres, Josep Pratmarsó y Antoni de Moragas, 1951.

Dcha. Alvar Aalto y Antoni de Moragas en la plaza de los toros La Monumental, Barcelona, 1951.



quizá cuando es más conveniente un análisis de la arquitectura sueca que, sin estridencias falsas y sensacionalistas, tipo Le Corbusier y sus secuaces, nos da la gran lección de una arquitectura audaz, cuando las exigencias de programa y de mejor cumplimiento de la función lo reclaman, pero siempre modesta y humana”¹⁷.

Los intentos de renovación de Fisac¹⁸ tras su experiencia nórdica animaron a otros arquitectos como José María García de Paredes en 1951, Ramón Vázquez Molezún en 1953, Francisco J. Barba Corsini en 1954 y Josep Pratmarsó en 1955, a emprender un viaje de estudios a los países nórdicos. Ramón Vázquez Molezún viaja a los países nórdicos durante su estancia como pensionado en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. En Copenhague, fue recibido por los editores de la revista *Arkitekten*, quienes le facilitaron dos itinerarios para conocer las obras más destacadas. En el artículo sobre la arquitectura danesa que publicará a su regreso en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* destaca “su sentido de la proporción. Una escala de medida tan humana y apropiada, y tan reñida con la monumentalidad, que da como producto un funcionalismo y una sencillez de volúmenes admirables, y que unido a la modestia de la ejecución consigue una arquitectura modelo de simpatía y sentido práctico” y pone como ejemplo de esta escala humana “el conjunto de viviendas en la playa de Bellevue, en Copenhague, obra del arquitecto Jacobsen, y las torres de pequeños apartamentos en el nuevo barrio de Bellahøj, obra de Eske Kristensen, así como la casa que Utzon construyó para sí mismo”¹⁹.

ALVAR AALTO EN BARCELONA Y MADRID

Los viajes de los arquitectos, que propiciaban la apertura a la actualidad arquitectónica, y la difusión de las nuevas corrientes que hacían las revistas extranjeras propiciaron un enriquecimiento del panorama arquitectónico español que se benefició asimismo de las visitas y los intercambios con arquitectos extranjeros invitados. La década de los cincuenta se abre, con las conferencias de Bruno Zevi, presentando la denominada arquitectura orgánica (1950) y Alvar Aalto (1951) organizadas por Antoni de Moragas desde la voca-lía de cultura del Colegio de Arquitectos de Catalunya y Baleares y la visita, a continuación, de Aalto a Madrid que centró una de las *Sesiones de crítica de Arquitectura* organizadas por Carlos de Miguel en el contexto de la revista *Arquitectura*²⁰.

En defensa de los postulados del organicismo, Bruno Zevi:

“Nos hizo entender que nuestra generación ya no era la del GATCPAC y que la modernidad pasaba ahora por una reinterpretación crítica del racionalismo pionero. El realismo social, la adecuación a las raíces regionales y a las tecnologías posibles, y el enriquecimiento figurativo debían ser los temas que substanciasen nuestras ansias de modernidad (...)”²¹.

17. FISAC, Miguel, “Notas sobre la arquitectura sueca”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, abril 1950, n. 14.

18. “Para mí la lección de Asplund fue esencial en el sentido de reafirmar que se podía hacer algo: intentar reinventar la arquitectura”, Miguel Fisac. Entrevista realizada por Marta Thorne en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, 1983, n. 157.

19. VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón, “Viaje de Estudios a Dinamarca”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1953.

20. En AA.VV., “El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1951, n. 17, pp. 13-20. Intervienen en dicho artículo Fernando Chueca, Francisco A. Cabrero, Rafael Aburto, Miguel Fisac y Carlos de Miguel.

21. BOHIGAS GUARDIOLA, Oriol, “Moragas al Grup R” en *Antoni de Moragas i Gallissà, arquitecte*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 1997.



Del mismo modo, Antoni de Moragas señala que el organicismo supone la superación de la arquitectura racionalista que se movía como una “oleada desde Finlandia hasta nuestro propio país”. Así, la conferencia de Aalto en Barcelona supuso, pese a la escasa audiencia, una notable influencia en los principales arquitectos de la posguerra que fundan, en 1951, el *Grupo R* como núcleo de reflexión y debate de la profesión donde se aglutinan en el estudio de Coderch y Valls, Joaquim Gili, Josep Pratmarsó, Josep Maria Sostres, Antoni de Moragas, Josep Martorell y Oriol Bohigas y cristaliza en una serie de obras donde conjugan modernidad con tradición vernácula: las casas en Bellver de la Cerdanya y el Hotel María Victoria de Sostres (1948-1950), el cine Fémina (1950-1952)²³ o el edificio de viviendas en la calle Gomis de Moragas (1953-1954).

Más interesado por la tradición popular y la artesanía que por la arquitectura clasicista culta, Alvar Aalto explica su obra en el Colegio de Arquitectos de Madrid y en su estancia, significativamente, pone su atención en “la arquitectura de los pueblos, la adaptación al medio, hasta sus detalles, texturas, en fin, la espontaneidad plástica de sus construcciones populares”. Por el contrario, no se ha detenido en las molduras del museo del Prado y trazados del El Escorial²⁴ y escogerá en una tienda de souvenirs, para el asombro de su anfitrión en Madrid, Fernando Chueca Goitia, las castañuelas más caras que reconoció como las mejores por la clase de madera y que como finlandés apreció en el acto.

En 1974, Coderch escribirá un artículo en la revista *Nueva Forma* titulado “Historia de unas castañuelas” donde rememora esta anécdota, y recuerda la conferencia de Aalto en Barcelona:

“Nunca olvidaré la impresión que me produjo la primera conferencia que Alvar Aalto dio en Barcelona. Sus palabras fueron la negación de la pedantería y del dogmatismo. Eran como un canto sereno y profundo al verdadero conocimiento humano, a la decencia y al sentido común”²⁵.

La gran lección de Aalto impulsó a los arquitectos de la posguerra a conciliar los impulsos internacionales con las lecciones vernáculas de adaptación al clima y al paisaje sin renunciar al rigor de la construcción tradicional y a la honestidad material. La progresiva asimilación y reinterpretación del Movimiento Moderno y la reivindicación de las raíces culturales constituyen las claves esenciales de la renovación arquitectónica que se desarrollará en los cincuenta y sesenta. Para Coderch uno de los problemas más importantes para un arquitecto moderno es “hacer compatible el progreso con la humanidad de las viejas construcciones”²⁶, establecer, de este modo, una continuidad histórica con el discurso arquitectónico de la modernidad que proteja la permanencia

Izda. Josep Maria Sostres. Casas número 6 en el camí de Talló, Bellver de la Cerdanya, 1948-1950.

Centro. Josep Maria Sostres. Hotel María Victoria, Puigcerdà, 1952-1956.

Dcha. Antonio de Moragas. Marquesina de acceso al Cine Fémina, Barcelona, 1950-1952.

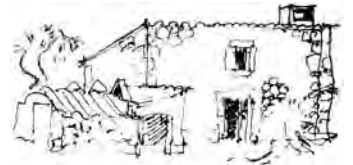


Fig. 7. Alvar Aalto. Una casa de pueblo, viaje a España, 1951.

22. DE MORAGAS, Antoni, “Los diez años del Grupo R”, *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril 1962, n. 39.

23. DE MORAGAS, Antoni, “Cine Fémina en Barcelona”, *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1953, n. 138.

24. Intervención de Francisco Cabrero. En una conversación con Fernando Chueca Goitia, Aalto “me dijo que en Italia cerraba los ojos cuando pasaba delante de monumentos renacentistas y barrocos, y que él iba buscando sólo la esencial arquitectura mediterránea de los pequeños poblados campesinos”. CHUECA GOITIA, Fernando, “El arquitecto Alvar Aalto en Madrid”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid, 1951.

25. CODERCH, José Antonio, “Historia de unas castañuelas”, fue publicado originalmente en *Ark-kitehti*, 1967, n. 47; y posteriormente en *Nueva Forma*, noviembre de 1974.

26. *Ibid.*



Alejandro de la Sota: Croquis del Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de Nueva York, 1939.

de la riqueza expresiva de la arquitectura. Entroncada con la tradición mediterránea, la obra de Coderch se desarrolla “en una época en la que España estaba prácticamente aislada de toda influencia exterior y fue la arquitectura regional la que me orientó en mi trabajo y me permitió realizar obras que luego fueron consideradas modernas”²⁷.

La exposición, en 1959, “Arquitectura finlandesa” organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares dará lugar a una serie de viajes de estudios a los países nórdicos, organizados por la escuela de arquitectura o el Colegio de Arquitectos en 1960²⁸. Coderch destaca: “muchas veces la contemplación de las obras de los arquitectos finlandeses me han servido de consuelo y de esperanza. La arquitectura finlandesa me produce siempre una gran admiración, (...) la existencia en este país de un gran número de arquitectos que respetan los valores esenciales del hombre y del mundo que nos rodea. Saber tener en cuenta estos valores es ya por de pronto, adoptar la única postura correcta (*ética más que estética*) en el ejercicio de nuestra profesión”²⁹.

En 1960, Alvar Aalto publica una carta en la revista *Cuadernos de Arquitectura* con motivo de un número especial dedicado a Finlandia y como agradecimiento a la visita realizada en 1951. Aalto escribe: “(...) me quedé con un recuerdo maravilloso de su hermoso país. Quedé muy impresionado por su tradición arquitectónica y por su arquitectura moderna, y me di cuenta concretamente de la actividad que ustedes realizan para producir una arquitectura humana. Aunque ambos países están muy alejados unos de otros y las diferencias en el clima son muy importantes, la vida humana es la misma”³⁰.

Los firmantes del Manifiesto de la Alhambra (1953) texto fundacional de la renovación de la arquitectura española a comienzos de la decisiva década de los cincuenta proponían “una arquitectura basada en el módulo humano, asimétrica, orgánica...” para homologarla en el contexto internacional y para lo que la visita de Aalto y el influjo nórdico revelado a través de los viajes y las revistas sirvió de guía.

ADENDA: UNA CLASIFICACIÓN

Miguel Fisac escribe que:

“Las revistas actuales de Arquitectura creo que se pueden dividir en dos grandes grupos: revistas bonitas y revistas útiles. Claro que hay un tercer grupo, que no es ni una cosa ni otra, pero de éste, naturalmente, prescindiremos. Las revistas bonitas, tales como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Domus*, etc., tienen como tema fundamental eso: ser una publicación bonita, por lo que sacrifican todo para conseguir ese fin. Como da la coincidencia que existe una arquitectura para hacer de ella unas fotos bonitas, viene como miel sobre hojuelas, y sacan unos números de revista admirables, que le dejan a uno totalmente epatado al hojearlas, pero que al final, con tanta ‘monótono originalidad’, llegan a aburrir terriblemente. Hay por el contrario, algunas revistas, pocas, tales como *Architectural Review*, la danesa *Arkitekten*, la finlandesa *Arkkitehti*, etc., que tienden, fundamentalmente, a dar criterio al publicar proyectos y realizaciones, sin perder, claro está, el cuidado por la presentación con buenas fotografías, pero sin olvidar que buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías”³¹.

27. Ibid.

28. Exposición de arquitectura finlandesa en Barcelona (7 de noviembre al 5 de diciembre de 1959) organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares con la cooperación del Museo de Arquitectura Finlandesa.

29. Ibid.

30. “Carta de Alvar Aalto”, *Cuadernos de Arquitectura*, 1960, n. 39. Traducción del autor.

31. FISAC, Miguel, “Carta al director”, *Revista Nacional de Arquitectura*, noviembre de 1957, n. 191.

EL VALOR DE LA ARQUITECTURA POPULAR EN LA BÚSQUEDA DE UNA MODERNIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE POSGUERRA A TRAVÉS DE LA REVISTA *CORTIJOS Y RASCACIELOS*

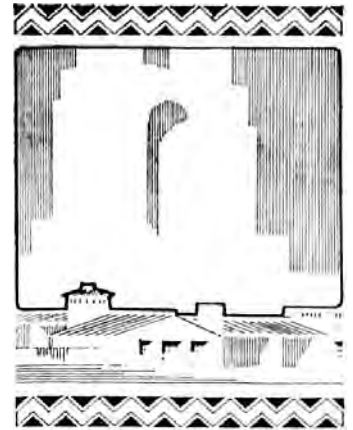
José Antonio Flores Soto

LA CUESTIÓN DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA EN EL CONTEXTO DEL NACIMIENTO DE *CORTIJOS Y RASCACIELOS*

Cortijos y rascacielos inicia su andadura en la difusión periódica de la arquitectura española en el año 1930. Se trata de una publicación bimestral surgida del empeño de un arquitecto: Casto Fernández-Shaw, cuyos intereses personales lo colocan en esta época entre quienes están tratando de hacer una arquitectura relacionada con el racionalismo internacional. Es una publicación nacida en el ámbito de la arquitectura influida por la Escuela de Madrid, donde desde principios de siglo se viene debatiendo sobre lo que debe ser la arquitectura española del momento. De manera que, como él mismo dice en el editorial del primer número, puede entenderse como un intento de aunar las dos tendencias básicas del debate arquitectónico: tradición y modernidad. Entendidas no como posturas antagónicas, sino como perspectivas diversas entre las que se puede encontrar un adecuado y justo equilibrio. Equilibrio ejemplificado a la alusión a la ‘inmortal pareja manchega’ cervantina, don Quijote y Sancho, como metáfora del convenio entre posturas aparentemente antagónicas.

“*Cortijos y rascacielos* abarcará desde la arquitectura rural española, de mancha blanca y horizontal, hasta la verticalidad ennegrecida de la colmena de trabajo; desde el pequeño problema de la casa ultraeconómica, en la que el ahorro de la peseta es un problema fundamental, hasta el proyecto fantástico del arquitecto que sólo puede ver su obra en sus planos y acurelas. Como en la pareja manchega inmortal, lo práctico y lo idealista irán estrechándose unidos, buscando en los diferentes aspectos de la arquitectura en su expresión más perfecta”¹.

La voluntad de Fernández-Shaw por conciliar ambas posturas debe entenderse como un intento más de definir una orientación dentro del confuso panorama en que viven los arquitectos españoles del primer tercio del siglo XX. Encontrándose el debate entre la fidelidad a las apariencias formales de una tradición propia y la atracción por los aires de novedad que vienen de fuera, *Cortijos y rascacielos* persigue un entendimiento entre quienes defienden ambas líneas de actuación. Así que se plantea como meta el reto de encontrar puntos de contactos entre ambas posiciones aparentemente irreconciliables. Es decir, el reto de encontrar algo intermedio y satisfactorio entre quienes por razones sentimentales ven en la arquitectura una vía de expresión de un discurso reivindicativo de la personalidad propia frente a la influencia de lo ajeno y aquellos otros que aspiran a una modernidad con la que ser fieles al espíritu de contemporaneidad, tal y como éste se entiende fuera de las fronteras nacionales. Planteado este reto desde el convencimiento de Fernández-



CORTIJOS y RASCACIELOS

Revista de Campesinista
Arquitectura y
Decoración

1. FERNÁNDEZ SHAW, Casto, "Nuestro propósito", *Cortijos y rascacielos*, Madrid, 1930, n. 1, p. 1.

Shaw de la posibilidad de llegar a una modernidad contextualizada, donde la arquitectura sea simultáneamente fiel reflejo del espíritu de su época y expresión del carácter del lugar donde se construye.

La polémica entre tradicionalistas acérrimos y partidarios de contemporaneidad durante el primer tercio de siglo queda ejemplificada en la discusión mantenida entre Leonardo Rucabado y Demetrio Ribes en las revistas *Arte español* y *Arquitectura y construcción* (1915-1917). Polémica iniciada en el VI Congreso Nacional de Arquitectos (San Sebastián, 1915) a cuenta de la necesidad o no del resurgimiento del arte nacional pretendidamente interrumpido por influencia extranjera. Lo cual no es más que una disputa entre dos perspectivas ante el concepto de 'tradición'. Entre quienes la creen algo del pasado que precisa ser recuperado y quienes, por contra, la ven como proceso en continua construcción.

Rucabado, partidario de un tradicionalismo retrógrado, defiende la reproducción mimética de formas conocidas (monumentales o regionales) para configurar una arquitectura denominada nacional. Así pretende reintegrar la arquitectura española contemporánea a la interrumpida tradición. Ribes, siguiendo la teoría defendida por Unamuno, apoya la tradición como algo que el hombre va construyendo en el presente. Traducido a términos de arquitectura, defiende que los arquitectos españoles abandonen la búsqueda de formas del pasado para construir una arquitectura del presente. Es decir, defiende sustituir el interés desmedido por la arquitectura 'muerta' del pasado por el estudio concienzudo de la arquitectura 'viva' del presente. Porque como dice:

"El Arte Nacional existe y es inútil pensar en resurgirlo. (...) es el que ha edificado los ensanches de nuestras poblaciones, es aquél en el que trabajamos todos los arquitectos españoles; y será bueno o malo, pero no es mejor ni peor que el que en la hora actual corresponde a nuestra patria".

De este debate surge la idea de la conveniencia para los arquitectos españoles de tener un mayor conocimiento de aquello que contemporáneamente se está haciendo, y no sólo en el panorama arquitectónico nacional. Así se pretende facilitar la tarea de hacer una arquitectura de la época a la cual la característica de ser española le vendrá añadida, sin buscarla expresamente en unas formas determinadas consideradas tradicionales.

A esto es, en parte, a lo que contribuye *Cortijos y rascacielos* con su vocación de ser un medio donde se tome el pulso de la arquitectura que se está haciendo en España. De modo que los arquitectos españoles no necesiten buscar en el pasado referencias con las que construir una arquitectura para el presente. Así que se suma a partir de 1930 a las publicaciones periódicas españolas interesadas en mostrar la arquitectura contemporánea como contribución a la tradición entendida como proceso en continua construcción. Entre las cuales *Arquitectura*, fundada en 1918 por Gustavo Fernández Balbuena y Leopoldo Torres Balbás desde la Sociedad Central de Arquitectos, sea quizás la más influyente.

EL VALOR DE LO POPULAR EN EL DEBATE DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS VEINTE

Durante el primer tercio del siglo XX los arquitectos del ámbito madrileño están entregados a la búsqueda de una arquitectura digna de ser considerada a un tiempo expresión de su época y del espíritu nacional. Entendida la

2. RIBES MARCO, Demetrio, "La tradición en la arquitectura", *Arquitectura y construcción*, Barcelona, 1918, n. 35, pp. 21-28 (pp. 22-23).

tradición como una mimesis de partes descontextualizadas de edificios del pasado, los esfuerzos se centran en definir los ejemplos que mejor expresan ese carácter nacional. A quienes buscan en las manifestaciones de los grandes estilos históricos se suman aquéllos que encuentran en las sencillas arquitecturas populares una fuente de recursos formales genuinamente nacionales por ser la expresión del carácter de las silenciosas gentes del pueblo. Sin embargo, ambos terminarán haciendo una arquitectura epidérmica y que llega a un agotamiento formal al rayar el inicio de la década de los treinta.

Desde los años veinte, ante la insistencia tradicionalista anacrónica y epidérmica, Leopoldo Torres Balbás desarrolló una intensa labor crítica reivindicando la necesidad de modernizar la arquitectura española. Fijándose en las características que consideró esenciales de la modernidad: la idea del progreso humano y la irrenunciable redención de los ‘parias’, imprimió un giro de orientación al debate arquitectónico español. Sus esfuerzos críticos se centraron en presentar la arquitectura como oficio con una misión social que atender y no como arte bello reivindicativo de discursos que trascienden lo puramente arquitectónico a través de la apariencia formal.

Será él uno de los iniciadores del mito de la arquitectura popular como referencia para hacer una ‘arquitectura verdadera’. Entendiendo que en lo popular, más allá de los ‘accidentes’, existe una ‘substancia’ formada por una serie de valores intemporales válidos al arquitecto para la construcción de una arquitectura honrada y actual. Es más, presentando interesadamente la arquitectura popular como el resultado lógico de la traducción de las condiciones geográficas y climáticas de una región. Llegando incluso a obviar el proceso cultural que en ella incide al presentarla también como una expresión humana libre del influjo de las modas; lo cual la acercaba más aún a esa ‘veracidad’ que la hace apetecible para los arquitectos que buscan una sinceridad arquitectónica. Así que comienza en esta época la identificación de la arquitectura popular con la modernidad, queriendo ver en ambas valores análogos: sinceridad constructiva, funcionalidad, interés por el individuo, sencillez en las formas y atención a las características del lugar.

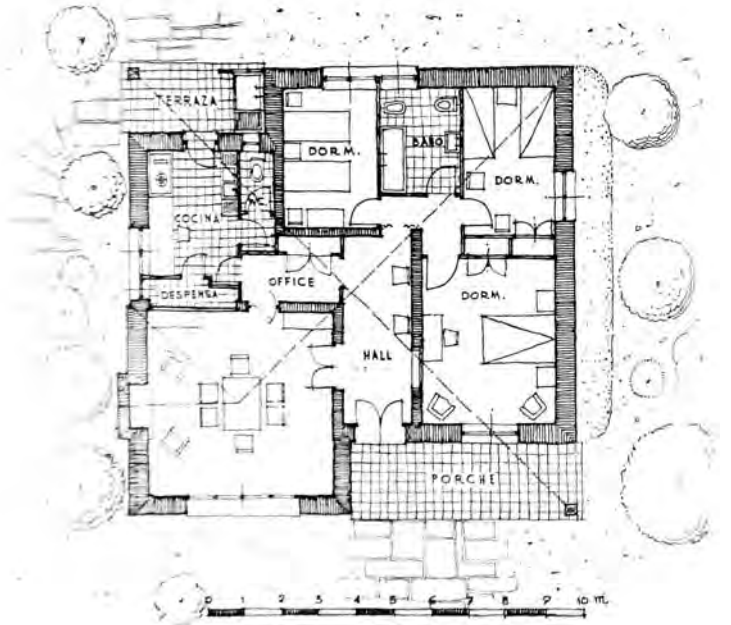
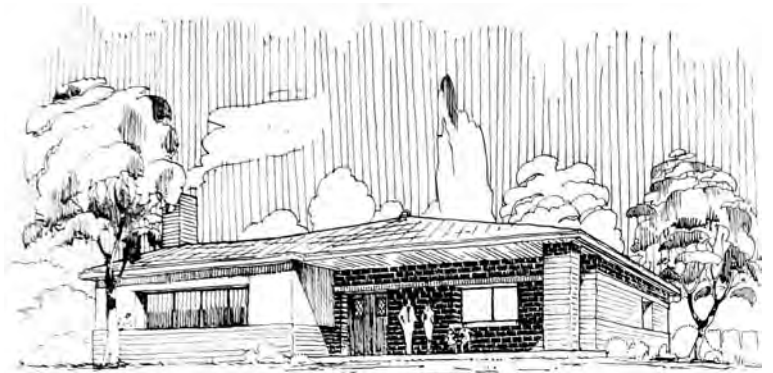
Torres Balbás define un nuevo concepto, el de ‘sano casticismo’, para oponerse al tradicionalismo retrógrado de quienes ven la tradición como un proceso interrumpido por acción de la influencia extranjera e intentan restaurarla mediante una mimesis de formas descontextualizadas del pasado. Identificando los valores de la arquitectura popular con los ideales de la modernidad coloca a los arquitectos en la reivindicación de un cambio hacia la modernidad atendiendo al mensaje no descifrado de las sencillas arquitecturas populares:

“Propaguemos este sano casticismo abierto a todas las influencias, estudiando la arquitectura de nuestro país, recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos, no sólo los monumentales y más ricos, sino también, y tal vez con preferencia, los modestísimos que constituyen esa arquitectura cotidiana, popular y anónima, en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición, y en la que podremos percibir mejor el espíritu constructivo de nuestra raza”³³.

A esta defensa de Torres Balbás de lo popular, identificado con la modernidad en atención a sus valores intemporales, se suma también Teodoro de Anasagasti. Su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1929) precisamente es una defensa de la Arquitectura popular.

3. TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Mientras labran los sillares", *Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio 1918, n. 1, pp. 31-34 (p. 33).

Proyecto de chalet en la sierra (*Cortijos y rascacielos*, n. 52, 1949, p. 24) mostrado con la idea de una arquitectura contextualizada, organizada con criterios de economía y funcionalidad y con un aspecto formal que incide en las características de la arquitectura popular.



Ambos serán en los años previos a la guerra civil los promotores de una corriente crítica con la arquitectura del tradicionalismo retrógrado, oponiendo a la mimesis de éste el mito de lo popular como paradigma de los valores de la modernidad. De sus alumnos en la Escuela de Arquitectura de Madrid saldrán arquitectos interesados en esta vía de consideración de lo popular, siendo el caso más destacado el de algunos de los integrantes del G.A.T.E.P.A.C. que, con Fernando García Mercadal, empeñados en identificar la arquitectura mediterránea con los postulados de la modernidad internacional.

Cortijos y rascacielos, en los años previos a la guerra civil trabaja en esta línea de identificación de los valores de la tradición popular con los ideales de la modernidad abierta por Torres Balbás y Anasagasti. Justo en un momento en que es significativo entre los arquitectos españoles el intento por hacer una arquitectura relacionada con la modernidad extranjera. Se busca, pues, una suerte de versión personalizada de esa modernidad internacional con la que hay en estos años de preguerra algunos contactos. Una modernidad que no

quiere ser precisamente la ortodoxa y uniformista del maquinismo que Le Corbusier predica a los arquitectos españoles en su visita del año 1928 invitado por Mercadal a través de la Residencia de Estudiantes, sino una modernidad contextualizada que atiende a los criterios de simplicidad y limpieza formal, racionalidad en el uso de los materiales y funcionalidad.

Esta modernidad es la que José Fonseca presenta en *Cortijos y rascacielos* (1935) al hablar de la arquitectura popular en la sección que ésta tiene como invariante desde que se crea:

“Frente al movimiento uniformista internacional la única salvación posible son los veneros inagotables de inspiración de nuestra arquitectura rural. Con una ventaja a favor de esta fuente inspiradora; y es que, por muy rabiosamente que se trate de defender la arquitectura funcional, no es postura que prospere frente a los estilos tradicionales locales que son todos funcionales”.

Antes del parón que supone la guerra civil (la revista deja de publicarse entre 1936 y 1944) y en el contexto de los contactos que algunos arquitectos españoles están manteniendo con la modernidad extranjera, *Cortijos y rascacielos* apunta hacia una modernidad contextualizada. Apostando por una arquitectura radicalmente nueva respecto al tradicionalismo epidérmico, que se acoge a los postulados de funcionalidad, economía, simplicidad de líneas y sinceridad en el empleo de los materiales, pero sin renunciar a la expresión del carácter del lugar y de la idiosincrasia nacional. Lo cual no es más que una línea surgida de esa defensa de lo popular como paradigma de la modernidad y de la expresión del carácter nacional que defendieran desde los años veinte Torres Balbás, Anasagasti, Cossío, etc.

EL VALOR DE LO POPULAR EN *CORTIJOS Y RASCACIELOS* EN EL CONTEXTO DEL TRADICIONALISMO RETRÓGRADO DE POSGUERRA

La guerra civil interrumpe bruscamente la publicación de *Cortijos y rascacielos*. Entre los números 20 y 21 media prácticamente una década; de 1936 a 1944. De modo que la reaparición de la revista coincide en el panorama nacional con un periodo de tradicionalismo retrógrado más virulento incluso que el de Rucabado de los años diez por su intransigencia manifiesta. Terminada la guerra civil, el intento de orientar la arquitectura española hacia una sintonía con los planteamientos ideológicos del franquismo incipiente llevó a los arquitectos españoles más próximos al poder, con Pedro Muguruza al frente, a postularse como un verdadero ejército de la paz para la reconstrucción del país devastado por la guerra. En esta nueva etapa para la historia de España la arquitectura que se reclama por parte de los arquitectos afines al Régimen reincide en la cuestión tradicionalista reivindicativa del carácter nacional (esta vez, el carácter nacional tal y como era entendido por los vencedores).

Cortijos y rascacielos reinicia su andadura en 1944 en un complejo panorama nacional. El desarrollo de la segunda guerra mundial termina por desmantelar los dos regímenes con los que el franquismo incipiente mostró afinidades (el fascismo de Mussolini y el nazismo de Hitler). Esta afinidad y la manera de alcanzar el poder supusieron la exclusión de la España franquista de los organismos internacionales al término de la guerra mundial, cuando la ONU condena abiertamente al franquismo y alienta la retirada de los embajadores extranjeros de España. Con lo cual, el panorama al que regresa la revis-

4. FONSECA LLAMEDO, José, "Arquitectura popular", *Cortijos y Rascacielos*, Casto Fernández-Shaw, Madrid, 1935, n. 20, pp. 2-3 (p. 2).

ta es el del inicio del aislamiento español y el arranque de la política autárquica del franquismo. De modo que se vive en el país una exaltación de los valores nacionales ante la hostilidad extranjera que favorece entre los arquitectos más inmovilistas la cuestión del rescate de un tradicionalismo retrógrado con la vista puesta en las manifestaciones del pasado para construir una arquitectura reivindicativa de los ideales del franquismo.

Guillermo Fernández-Shaw explica el talante con que regresa la revista a este complejo panorama español al decir:

“Los tiempos son de esfuerzo, de noble lucha, de no regatear nuestra aportación –modesta si se quiere, pero siempre fervorosa– a la obra de reconstrucción de España. Material y espiritualmente debemos aportar, cada uno en la medida de sus fuerzas, nuestro grano de arena a esa ingente labor. De aquí la razón de esta segunda salida “quijotesca” de nuestra Revista por los campos de la arquitectura, procurando mantener aquella nuestra primitiva aspiración de hacer compatible, como en la inmortal pareja manchega, lo práctico con lo idealista”⁵.

Durante esta etapa cobra especial sentido la búsqueda de una identidad española, tradicionalista, para la arquitectura de una España que termina de salir de una guerra civil y se encuentra aislada internacionalmente. De manera que la idea que se va a ir desarrollando en la revista desde su *rentrée* hasta inicios de los años cincuenta es la de la búsqueda de una arquitectura funcional, en cuanto que atienda a las necesidades cotidianas del hombre, simultáneamente reivindicativa del carácter nacional. Dejándose claramente influir la revista por el ambiente exaltado de patriotismo que se respira entre los arquitectos próximos al poder cuyas intenciones están en construir una arquitectura española reivindicativa de los valores ‘tradicionales’ españoles para construir lo que Antonio Fernández Alba ha denominado una ‘tradición sospechosa’⁶.

Paralelamente a lo que está sucediendo con la arquitectura de Regiones Devastadas, lo que se muestra en esta época en la revista es una arquitectura de apariencia formal tradicionalista. Que está hecha con las restricciones económicas del momento de la autarquía, pero que responde también al criterio ideológico de crear una arquitectura reivindicativa de lo español a través de una apariencia mimética con arquitecturas consideradas nacionales.

En relación a lo popular, se recupera la versión sentimentalista de Ruca-bado (que es la de Cárdenas en Regiones Devastadas) con la excusa la contextualización. Una arquitectura que toma como valores de lo popular asociados a la modernidad el tema de la funcionalidad y la atención estricta a las necesidades de los individuos. Pero también una arquitectura que construye una apariencia neopopular repitiendo miméticamente formas conocidas de las anónimas arquitecturas regionales. Como la revista se centra en la arquitectura residencial, prácticamente nada en la gran arquitectura de Estado, lo que se ve es una arquitectura de apariencia popular; una suerte de regionalismo tipológico que a través de la repetición de formas pretende crear una imagen popular de España.

Se propone desde esta revista la superación de la modernidad maquinista por lo que se considera una modernidad contextualizada. Modernidad que incorpora a las funciones de las que hablaba Le Corbusier (habitar, trabajar y

5. FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, “Al comenzar de nuevo”, *Cortijos y rascacielos*, Casto Fernández-Shaw, Madrid, 1944, n. 21, p. 1.

6. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *La crisis de la arquitectura española (1939-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.



Casa para Kathrine Winckler y Alma Goetsch, Okemos, Michigan (1939), por Frank Lloyd Wright. Se publica en el n. 43 de *Cortijos y rascacielos* (1947) para ilustrar el artículo "La moderna vivienda campestre", pp. 10-11, buscando ejemplos de modernidad contextualizada a los que referirse según los valores puestos de manifiesto de humanización, funcionalidad, economía y contextualización de la arquitectura popular.

descansar), las aspiraciones sentimentales y espirituales del hombre. Lo cual se presenta como un avance sobre la modernidad ortodoxa internacional que considera al hombre no como un ser con aspiraciones morales sino como una máquina. Así lo dice Emilio Pereda cuando habla de la arquitectura que los españoles quieren hacer durante la posguerra:

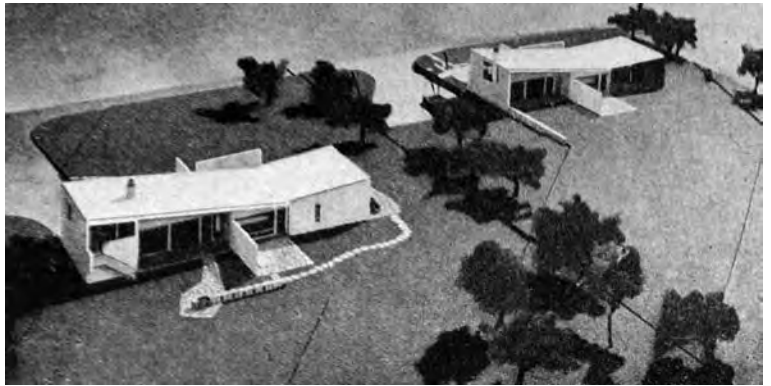
"Estamos ya hartos de las exageraciones que se escriben sobre arquitectura "funcional" y de oír a nuestros jóvenes conferenciantes propugnar el estudio de las viviendas con arreglo al trabajo que en ellas se realiza, que muchas veces es todo lo contrario de trabajo: descanso, diversión, como si fuesen fábricas establecidas con arreglo a las normas científicas del sistema Taylor de trabajo... Pero ¿es que el estudio de las construcciones, en todas las buenas épocas de la Arquitectura, no se ha aconsejado con arreglo a la función que hayan de desempeñar? Lo que no es lícito es que, con el pretexto del funcionamiento de nuestros edificios, se les quiera convertir en fábricas antiestéticas, exentas de equilibrio, armonía y decoración, y a nuestros arquitectos, en hombres de laboratorio que no manejan más que fórmulas abstractas".

De modo que en esta época se quiere ver en la arquitectura de posguerra, que ha recuperado la idea del tradicionalismo epidérmico y retrógrado para la definición de la apariencia formal de los edificios, una versión heterodoxa de la modernidad. Una suerte de modernidad alternativa al rabioso funcionalismo internacional. Defendiéndose así la depuración de las formas tradicionales para la construcción de una arquitectura española actual. Lo cual es excusa no sólo para que se defienda la dignidad y validez de la arquitectura de Cárdenas en Regiones Devastadas, sino para que se llene además la revista con imágenes de arquitecturas de aspecto tradicionalista so pretexto de añadir a la modernidad maquinista valores espirituales y sentimentales propios de la españolidad. Reivindicando así, mediante las formas repetidas aunque depuradas de la arquitectura popular, una humanización de la arquitectura culta como gesto de contextualización de la modernidad. Considerándose un logro evidente frente al funcionalismo estricto con el que se identifica la modernidad extranjera ortodoxa.

Sin embargo, algo cambia sustancialmente a partir de 1948 en la revista. Y en esta segunda etapa se aprecia un cambio paulatino de postura respecto al

7. PEREDA, Emilio, "La utilidad de la belleza y la belleza de lo útil", *Cortijos y rascacielos*, Casto Fernández-Shaw, Madrid, 1946, n. 34, p. 1.

Fotografía de la maqueta de la Casa Mariposa de Marcel Breuer expuesta en el MoMA. "La Casa Mariposa del Museo de Arte Moderno Neoyorkino", *Cortijos y rascacielos*, n. 53, 1949, pp. 20-21. Se incide al mostrar esta casa de Breuer en la búsqueda de una modernidad contextualizada contraria a la ortodoxia del funcionalismo de Le Corbusier.



tradicionalismo de posguerra y al valor que se le da en él a la arquitectura popular. Cambio relacionado con la decepción que la arquitectura tradicionalista de posguerra, mostrada interesadamente como un funcionalismo mejorado y ampliado, causa entre los arquitectos enviados por el gobierno franquista al VI Congreso Panamericano de Arquitectos (Lima, 1947). Luis Gutiérrez Soto hace la crónica del viaje en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*⁸ y José Fonseca la que aparece en *Cortijos y Rascacielos*⁹. Aunque la de Gutiérrez Soto es más impactante porque muestra el claro descontento con la arquitectura española de posguerra, la de Fonseca no por más suave deja de mostrar el asombro causado en el exterior ante la arquitectura reivindicativa de posguerra presentada como una mejora del funcionalismo ortodoxo. De manera que a partir de aquí hay entre los arquitectos más inquietos una seria duda sobre la arquitectura tradicionalista que se está haciendo en España desde la finalización de la guerra civil.

En *Cortijos y rascacielos*, a partir de este momento y hasta su cierre definitivo en 1954, lo que se aprecia es la búsqueda de otra concepción de la modernidad y de la contextualización. De manera que se recupera en cierto sentido la vocación de Torres Balbás ante la arquitectura popular como paradigma de la humanización y de la contextualización. Que es de lo que paralelamente, en relación al valor de la arquitectura popular en la arquitectura del presente, están hablando arquitectos como Miguel Fisac¹⁰ o Gabriel Alomar¹¹. Abandonándose en cierta manera el tradicionalismo del pastiche a favor de una búsqueda en lo que se hace fuera de una modernidad válida para las circunstancias españolas. Frente al maquinismo de la ortodoxia del Movimiento Moderno de Le Corbusier se propone esa otra modernidad más acorde con los valores puestos de manifiesto en la arquitectura popular, la del organismo de Wright y Neutra.

"Si hemos podido en estos diez años hacer una reconstrucción digna y en consonancia con su finalidad, no olvidemos que los momentos presentes son de números y tantos por ciento; y, sin olvidar que hay que construir hogares, viviendas asequibles a los ingresos, pero confortables, no vayamos tampoco a hacer máquinas para vivir que nos transformen en seres que viven como máquinas"¹².

Y es así como aparecen desde 1947 obras de arquitectos norteamericanos asociados a esa modernidad humanizada y contextualizada identificada con los valores intemporales aprendidos de la tradición popular. En 1947 (n. 43), la Casa Winckler & Goetsch de Frank Lloyd Wright. En 1949 (n. 53), la Casa

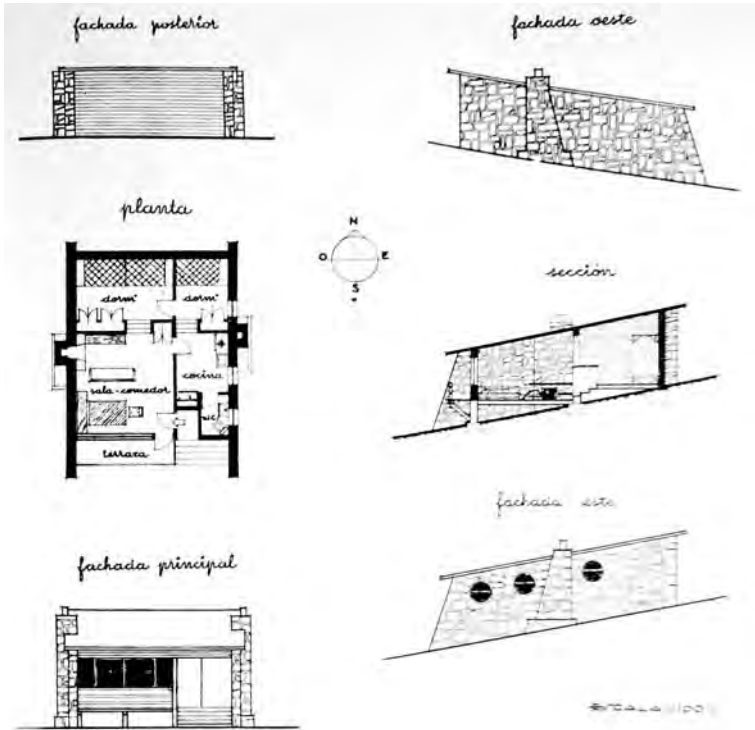
8. GUTIÉRREZ SOTO, Luis, "Congreso Panamericano de Lima", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid, diciembre 1947, n. 5, pp. 9-16.

9. FONSECA LLAMEDO, José, "VI Congreso Panamericano de Arquitectos", *Cortijos y rascacielos*, Casto Fernández-Shaw, Madrid, enero-febrero 1948, n. 45, pp. I-IV.

10. FISAC SERNA, Miguel, *La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro*, Ateneo de Madrid, Madrid, 1952.

11. ALOMAR ESTEVE, Gabriel, "Valor actual de las arquitecturas populares", *Revista Nacional de Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, 1953; n. 137, pp. 35-50.

12. FERNÁNDEZ-SHAW, Casto, "Ayer, hoy y pasado mañana en la arquitectura", *Cortijos y rascacielos*, Casto Fernández-Shaw, Madrid, 1950, n. 56, p. 37.



Portada de la revista *Cortijos y rascacielos*, n. 54, 1949; con la imagen de una casa de campo proyectada por el arquitecto Luis Valet.

Planos de la casa de campo proyectada por Luis Valet, *Cortijos y rascacielos*, n. 54, 1949, p. 17. El número está dedicado a la vivienda económica y los ejemplos que se muestran insisten en la idea de una moderna arquitectura contextualizada.

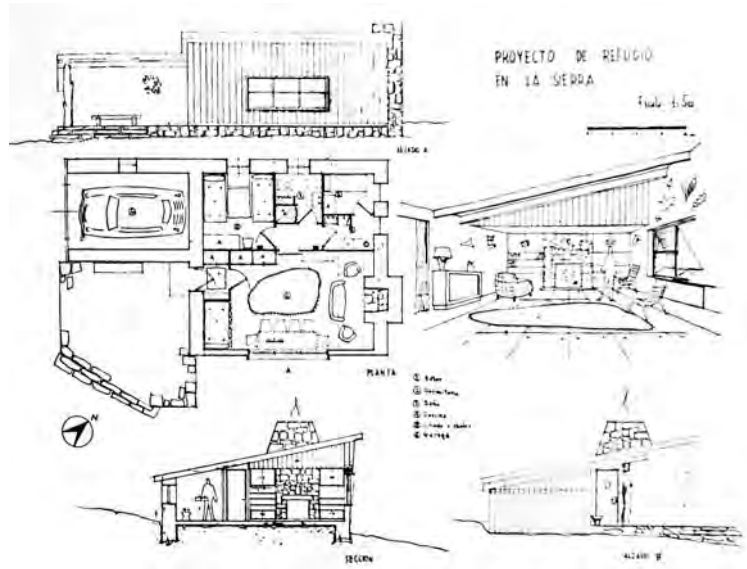
Mariposa de Marcel Breuer expuesta en el jardín del MoMA. En 1950 (n. 61-62), viviendas de suburbio americano en Los Ángeles por Wurdeman y Becket. En 1951 (n. 64), la Casa David en Los Ángeles de Richard Neutra. Y finalmente en 1952 (n. 72), la mítica Casa Kauffman de Frank Lloyd Wright. Ejemplos todos de una arquitectura moderna extranjera coincidente con los valores intemporales vistos en la arquitectura popular respecto a los ideales de modernidad: funcionalidad, diálogo con el lugar, sinceridad constructiva, escala humana, sencillez en las formas y limpieza de lo superfluo.

La modernidad que se busca en *Cortijos y rascacielos* a partir de ahora no es la de Le Corbusier, Mies o Gropius, sino otra más en sintonía con los criterios defendidos de los valores aprendidos del mito de la arquitectura popular como fuente de recursos atemporales para una arquitectura 'verdadera'. Así que incluso la sección que inicia Jerónimo Junquera (n. 51, 1949) sobre el color en la arquitectura es preciso entenderla en esta búsqueda de una modernidad contextualizada según los valores de humanización y diálogo con el lugar aprendidos de la arquitectura popular contra el uniformismo blanco de la modernidad ortodoxa.

La revista cierra en 1954 con un número donde el editorial es un absoluto manifiesto a favor de la apertura de la arquitectura española al influjo de la modernidad internacional. Así que lo que comenzó siendo un intento de conciliar modernidad con tradición se transforma en decidido impulso hacia una moderna arquitectura sin fronteras; coincidiendo con la apertura del franquismo al panorama internacional gracias a los EE. UU. Y en este sentido hay que entender la aparición tanto del edificio de apartamentos Lake Shore Drive



Casa Pérez Mañanet, en Sitges, por José Antonio Coderch y Manuel Valls; en *Cortijos y rascacielos*, n. 66, 1951, p. 31. Se incide una vez más en la arquitectura que aprende de lo popular en sus valores intemporales de funcionalidad, sencillez estética y honradez en el uso de los materiales. Esta línea de arquitectura sencilla de Coderch y Valls es el adelanto de la arquitectura de Fernández del Amo en Colonización y un ejemplo de cómo se transforman en la arquitectura española del momento los valores intemporales aprendidos de la arquitectura popular para la construcción de una arquitectura 'verdadera'.



Proyecto de refugio en la montaña para la Sierra de Guadarrama, Manuel de la Peña; *Cortijos y rascacielos*, n. 64, 1951, p. 15

(Mies van der Rohe, Chicago; nn. 61-62, 1950) como el edificio Lever house (SOM, Nueva York; n. 73, 1952) en la etapa final.

13. FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, "Arquitectura sin fronteras", *Cortijos y rascacielos*, Casto Fernández-Shaw, Madrid, 1954, n. 80, p. 1.

"Hoy es innegable el universalismo de la Arquitectura. No se detiene ante ninguna frontera. (...) La Arquitectura es el arte que más sujeto está a las evoluciones, y no se puede detener en el tiempo. España sólo beneficios puede extraer de esas influencias extranjeras al edificar, pues sólo beneficios pueden lograr los pueblos siempre dispuestos a aprender y en los que la personalidad queda garantizada por una larga y gloriosa historia, respetada, cuando no admirada, por el resto de los pueblos"¹³.

LA REVISTA ARA (1964-1981) Y LA VANGUARDIA DEL POSCONCILIO EN ESPAÑA

Elena García Crespo

Dentro del amplio panorama que conforman las revistas de arquitectura editadas durante el siglo XX, cabría añadir un apartado digno de mención dedicado a las publicaciones periódicas especializadas en arte religioso de las décadas centrales del siglo. En ellas, de manera general, destaca la atención prestada a la arquitectura –de carácter religioso, se entiende– de la mano, en numerosas ocasiones, de la pintura, la escultura y las artes aplicadas, en correspondencia al que resultó ser un fértil periodo de integración de las artes en este terreno, no igualado desde entonces.

Este fue el caso de la revista *ARA*: arte religioso actual, única publicación en lengua española de sus características durante los años 60 y 70, que vino a aglutinar las inquietudes renovadoras en torno al fomento del arte sacro contemporáneo en nuestro país¹.

El primer número de *ARA* (Fig. 1) vio la luz en julio de 1964, en pleno desarrollo del Concilio Vaticano II, momento crucial de actualización o ‘puesta al día’ por parte de la Iglesia católica. Sus páginas se inauguraron con el llamamiento del Papa Pablo VI a los artistas, dirigido a retomar la amistad perdida entre la Iglesia y el mundo del Arte. En esa línea, dentro del clima general que despertó el Concilio de ‘vibración de inquietudes renovadoras’ –como expresarían en su primer editorial²– se propusieron una triple misión formativa, informativa y crítica, abierta a todos aquellos involucrados en el desarrollo del arte religioso: clero, arquitectos, artistas y fieles, promoviendo su estrecha colaboración.

No en balde, las siglas de su cabecera *ARA*, apuntaban un doble sentido evocador, por un lado, altar sagrado –en el culto católico: símbolo del mismo Cristo– y por otro, el imperativo del verbo arar, la acción que prepara el terreno para poder sembrar. Ambas acepciones aluden a las intenciones editoriales de partida, insertas en la corriente de profunda meditación de la Iglesia sobre sí misma y sobre su relación con el mundo moderno que recogió el Vaticano II. En primer término, refiriéndose al simbolismo recuperado del altar como centro de la celebración eucarística, consecuencia, entre otras, de la depuración de la Liturgia acometida para lograr la revitalización de la vida cristiana y, por otra parte, señalando la necesidad de emprender un proceso de formación litúrgica de los fieles como sustrato que devolviera el sentido de lo sagrado y que ayudara a incorporarse a él. En ese sentido, el arte fue reclamado como traductor del Misterio en formas sensibles, asumiendo el lenguaje artístico de su tiempo, de ahí el fomento por parte de la revista del arte contemporáneo al servicio de la misión evangelizadora de la Iglesia.

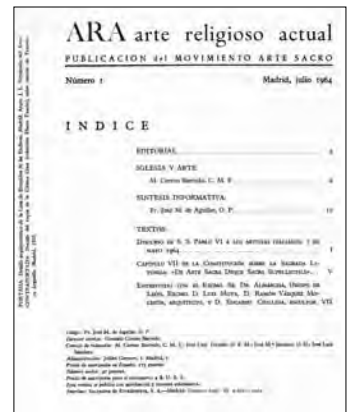
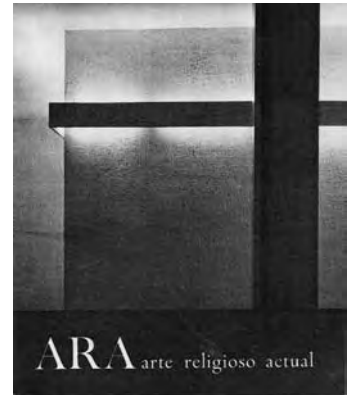


Fig. 1. Portada e índice del primer número de *ARA*, julio 1964. En portada: detalle arquitectónico de la Casa de Ejercicios de las Esclavas, Madrid. José Luis Fernández del Amo (1962).

1. El presente trabajo proviene de la investigación realizada para llevar a cabo la tesis doctoral sobre *La revista ARA: Arte Religioso Actual (1964-1981)*, defendida en la ETSAM en octubre de 2011.

2. *ARA*, julio 1964, n. 1, p. 5.



Fig. 2. Portada de *Art d'Eglise* n. 123, segundo trimestre 1963. Monográfico preparado por José Manuel de Aguilar sobre la renovación del arte religioso en España, previo al lanzamiento de *ARA*. En portada: Iglesia parroquial de la Coronación de la Virgen, Vitoria. Miguel Fisac (1958).

Editada por el Movimiento Arte Sacro (MAS), fundación surgida, nueve años antes, en febrero de 1955, dentro del convento dominico de Atocha, en Madrid, para estímulo y orientación de artistas y artesanos en aspectos litúrgicos, así como para la formación artística y estética del clero, fue dirigida durante sus diecisiete años de publicación por el dominico madrileño José Manuel de Aguilar Otermin –más conocido como el Padre Aguilar– *alma máter* del citado movimiento. Doctor en Derecho Civil, Lector en Teología y Filosofía, Diplomado en Periodismo y escritor, su intensa labor al frente del MAS a favor de la renovación del arte religioso, le llevó a fundar y dirigir la revista, ofreciendo a sus lectores la réplica española del panorama renovador que se venía fraguando desde hacía varias décadas en los países centroeuropeos animadores del Movimiento litúrgico.

Aguilar y sus colaboradores recogieron el testigo de otras publicaciones especializadas, como la francesa *L'Art Sacré*, editada desde París por la editorial dominica Éditions du Cerf y dirigida en etapas sucesivas por los PP. Régamey y Couturier –artista también y célebre promotor de la Iglesia de Ronchamp y el Convento de la Tourette–, y los PP. Capellades y Cocagnac, quienes se distinguieron por su promoción de las artes de vanguardia dentro de la Iglesia; la belga *Art d'Eglise*, dirigida por el benedictino Frédéric Debuyst desde la Abadía de San Andrés en Brujas, en la cual el propio Aguilar preparó un número completo dedicado al arte religioso español en 1963, ensayo previo al lanzamiento de *ARA* (Fig. 2).

En Italia, *Fede e Arte*, editada por la Comisión Pontificia Central de Arte Sacro y dirigida por Mons. Giovanni Fallani, o *Chiesa e Quartiere*, promovida por el Cardenal Lercaro y dirigida por el arquitecto Giorgio Trebbi, así como en Alemania, *Das Münster*, dirigida y editada por Hugo Schnell –fundador de la editorial Schnell & Steiner–, jugaron todas un papel similar³.

En la vertiente formativa, la labor inicial de *ARA* consistió en divulgar los contenidos sintetizados en la Constitución *Sacrosanctum Concilium*⁴ para la reforma de la Liturgia, intentando aclarar las dudas despertadas por su escueta enunciación en materia artística. Se buscaban nuevas iglesias que recuperasen su primitivo sentido etimológico, del griego *ecclesia*, lugares de asamblea donde lograr la participación plena y activa de los fieles en el culto, como parte del proceso más amplio de regeneración de la vida de fe. La aspiración por conseguir un cristianismo más vivo y comunitario, requirió la colaboración y servicio de las artes en los espacios de culto, bajo las únicas premisas de dignidad y noble belleza –aludiendo a su autenticidad–, evitando la suntuosidad de épocas pasadas.

Su vocación apostólica –característica de la Orden de Predicadores a la que perteneció su Director– les llevó a difundir con esmero iniciativas artísticas variadas, con especial atención a la arquitectura eclesial más novedosa. En ella tuvieron cabida ejemplos notables, obra de excelentes arquitectos como Luis Moya, Miguel Fisac, Rafael de la Hoz, José Luis Fernández del Amo, José M^a García de Paredes, Javier Carvajal, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, entre otros, quienes además contaron con la colaboración de reputados artistas como Jorge Oteiza, Pablo Serrano, Amadeo Gabino, Lucio Muñoz, José Luis Sánchez, José M^a Subirachs, y otros muchos que se escapan en una somera enumeración (Fig. 3).

3. El estudio más detallado de todas ellas y sus conexiones con *ARA* forma parte del capítulo dedicado al contexto preliminar de la tesis sobre la revista, el cual partió, a su vez, del apéndice "Revistas especializadas en arte sacro" del libro de PLAZAOLA, Juan, S. J. *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1965 y, algo más recientes, los artículos titulados "Revistas de arte sacro. La memoria del pasado" (1ª parte) y "Crónica del presente" (2ª parte), firmados también por Juan Plazaola y la historiadora Ana Isabel Suárez Perales, con motivo del lanzamiento de la revista *Ars Sacra*, editada por la Conferencia Episcopal, en junio de 1996.

4. Primer documento oficial emanando del Concilio Vaticano II, con fecha 4-XII-1963.

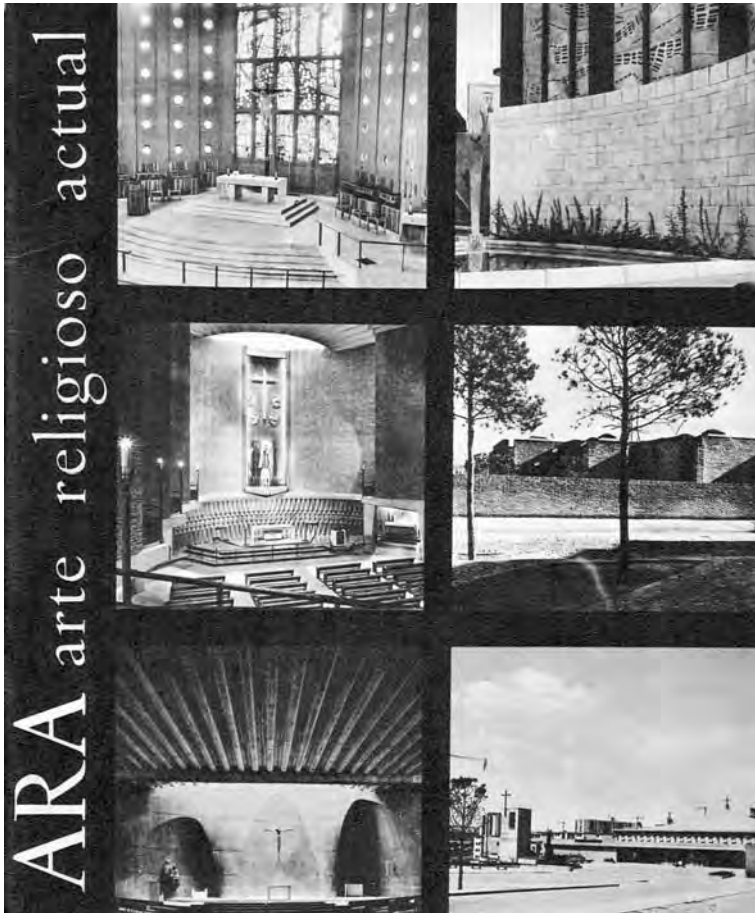


Fig. 3. Portada de ARA n. 13, julio 1967. Monográfico dedicado a nuevos templos. De izqda. a dcha: Iglesia del Colegio Santa María del Pilar, Luis Moya (1959-64); Sagrados Corazones, Rodolfo García Pablos (1961-65); Monte Carmelo, Luis Gutiérrez Soto (1960-66); Almendrales, José M^a García de Paredes (1961-65); Santa Ana, Miguel Fisac (1965-66) y Ntra. Sra. de Moratalaz, José A. Domínguez Salazar (1964-67), todas en Madrid.

Su espectro temático abarcó desde la construcción de nuevos templos –tanto en nuestro país como en el extranjero– exposiciones, pintura, escultura, artes aplicadas, documentos eclesiásticos sobre arte sacro, etc. a la conservación y restauración del patrimonio artístico eclesial. El análisis pormenorizado del número de páginas y artículos dedicados a cada tema⁵ constata el importante protagonismo de la arquitectura en su historial.

De igual modo, las firmas en ella de teólogos, liturgistas, críticos e historiadores del arte, junto a arquitectos y artistas, contribuyeron a la elaboración de un juicio crítico riguroso, de enfoque multidisciplinar, favoreciendo una visión integradora del arte religioso en toda su complejidad de exigencias y significados.

De periodicidad trimestral, salvo media docena de números dobles semestrales, se dejó de publicar en 1981, resultando una colección de setenta fascículos agrupados en ocho volúmenes, a los que se añadiría seis años después el volumen de los índices de la revista que no llegaron a distribuirse.

ARA fue una revista de tirada reducida, unos 2.500 ejemplares que se distribuyeron por suscripción a todas las Comisiones Diocesanas de arte sacro españolas, curia episcopal, sacerdotes, seminarios, conventos –sobre todo

5. Desarrollado dentro del análisis bibliométrico de la revista, como parte de la investigación doctoral. En él se contabilizó un 25% de páginas dedicadas a la arquitectura, seguida con diferencia por artículos de carácter teórico (12%), casi siempre concernientes a la configuración de los espacios sacros, y el amplio espectro de los temas sobre conservación y restauración (11%). La iconografía, la escultura, la pintura y las exposiciones acumulan porcentajes entre el 5 y el 7% y otros temas como las artes aplicadas, la adaptación de templos antiguos, reseñas bibliográficas y biografías, rondan el 3%. El escaso remanente restante lo componen artículos sobre museografía, música sacra, congresos y documentos eclesiásticos que no superan el 2%.



Fig. 4. Exterior e interior de la Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Luz, Santa Marca, Madrid. José Luis Fernández del Amo (1967-69). *ARA* n. 21, julio-septiembre 1969, pp. 112-113.



Conjunto interior del templo, en correcta ordenación de ambientes comunitarios o devocionales. Detalle del Baptisterio



doles a formar, incluso físicamente, una comunidad única y compacta de la familia de Dios, que es la Iglesia.

En esta parroquia, que, como se ha dicho, se crea bajo el patrocinio de Nuestra Señora de la Luz, se ha dado a la luz una significación especial, de manera que los fieles la perciban venida de lo alto, desde la convocatoria en el claustro, en su manifestación natural, donde la mirada encuentra el cielo, hasta la iluminación cenital del templo en su parte central sobre el santuario y en el perímetro de la nave como luz de ambiente, iluminando desde arriba la imagen de la Virgen en un fondo de penumbra para hacer converger la atención hacia el lugar de las celebraciones.

También es cenital la luz del Baptisterio y la del Sagrario. La iluminación artificial suplirá, en lo posible, a la natural, mediante reflectores que la proyectan de la misma forma.

El cuadro propiamente destinado a las celebraciones litúrgicas de la asamblea se amplía en planta de menor altura con una nave de circulaciones por la parte de los accesos y otra lateral dedicada al Baptisterio y a la confesión. De esta manera se aumenta su capacidad en los días de mayor afluencia.

Respecto al templo, el claustro cumplirá la función del atrio, lugar de espera, saludo y encuentro con el sacerdote, lugar de transición entre el tráfico de la ciudad, para preparación y

113

dominicos- museos, catedráticos de San Fernando, numerosos arquitectos y Colegios Oficiales de Arquitectos de toda España, algunos artistas y particulares, llegando a enviarse también a varios países europeos y americanos.

Entre los arquitectos presentes en su archivo de suscriptores se encuentran muchas de las principales figuras del panorama nacional, casi todos, autores de importantes obras de arquitectura religiosa⁶, como es el caso de Rafael Aburto, Julio Cano Lasso, Javier Carvajal, Fernando Chueca Goitia, José A. Corrales, Luis Cubillo de Arteaga, José A. Domínguez Salazar, José M^a García de Paredes, Javier Feduchi, Miguel Fisac, Luis Gutiérrez Soto, Fernando Higuera, Rafael de la Hoz, Antonio Lamela, Luis Laorga, Luis Moya, Alejandro de la Sota, Ramón Vázquez Molezún o Secundino Zuazo. Este dato indica su capacidad de infiltración entre lo más señero de la profesión, además de amplios sectores del clero, quienes adoptaron la revista, en buena medida, como guía artística de referencia.

6. A este respecto, cabe remitir a la idea suscrita por el investigador Eduardo Delgado Orusco en su tesis doctoral: *Arquitectura sacra española, 1939-1975. De la posguerra al posconcilio* (ETSAM, 1999), en la que señalaba el hecho de que prácticamente todos los mejores arquitectos españoles de la 1^a y 2^a generación de posguerra, presentan una obra de carácter sacro de importancia, avalando la tesis del "decisivo papel jugado por esta tipología en la modernización de nuestra arquitectura, de la cual, estos arquitectos fueron sus protagonistas absolutos en el periodo contemplado". Cfr. DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Entre el cielo y el suelo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, *Orbis Tertius*, 2, Fundación SEK, Madrid, 2006, p. 14.

Subsistió siempre deficitaria, excluyendo toda finalidad económica, gracias a las aportaciones voluntarias de simpatizantes y benefactores, muy relacionados con el entorno directo de José Manuel de Aguilar.

Resultado de nuestro estudio pormenorizado de la revista, detectamos en ella tres etapas diferenciadas a lo largo de su historial, en las que vemos reflejadas los periodos de expansión, vigencia y cierto declive de las ideas suscritas por el Concilio Vaticano II.

La primera etapa, y quizás la de más calado, desde su nacimiento en julio de 1964 hasta enero de 1967 (números 1 al 11), es en la que acontece lo que hemos denominado la 'Revisión conceptual' del arte sacro. En ella se recogió todo el proceso de revisión de los principios y pautas que habían de regir la configuración de los espacios y el arte dedicados al culto abundando en la publicación de documentos eclesiásticos y artículos de carácter teórico. Es significativo en ese sentido, el resumen publicado en su segundo número sobre las directrices y planteamientos expuestos en la II Semana Nacional de arte sacro celebrada en León en el verano de 1964, evento revelador de lo que supuso la recepción del Concilio en España⁷.

Los nuevos criterios de participación activa y dimensión comunitaria de la asamblea eclesial, unidos al empleo de nuevos materiales como el hormigón y las estructuras metálicas, dieron lugar al ensayo de nuevas tipologías espaciales, buscando la convergencia de los fieles hacia el altar y una menor compartimentación de funciones, diferenciando ambientes sacramentales por el empleo de la iluminación, los acabados, el mobiliario, etcétera. Junto a las directrices ligadas al nuevo funcionalismo litúrgico, la disyuntiva derivada de la implantación urbana de las nuevas iglesias también fue debatida en la revista *ARA* propugnando una presencia discreta, sin ostentación, acorde al entorno de cada lugar como signo de integración en la sociedad de su tiempo (Fig. 4).

Las obras arquitectónicas que publicó en esta etapa, aunque numerosas y de calidad, comenzaron por aparecer sólo a título ilustrativo, siendo, más bien, recopilatorios de la década anterior. Entre ellas destacan los exponentes señeros de la 'Síntesis informativa' de su primer número que abarcan desde la modesta parroquia del Rosario, en Madrid, de Luis Laorga (1950), hasta el Monasterio Turrís Eburnea de las Salesas, en Córdoba, de De la Hoz (1963).

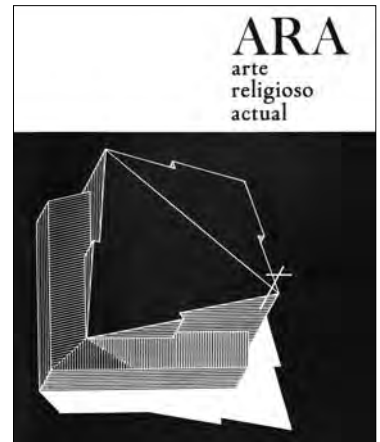
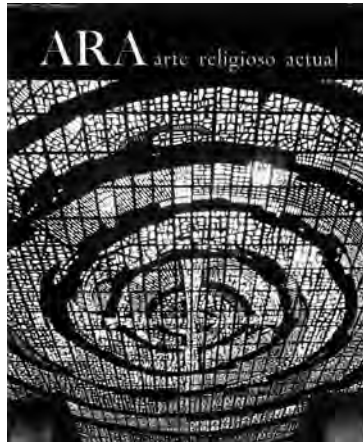
La tónica artística, por el contrario, ofrece en este periodo mayor actualidad, en función de las exposiciones como pudieron ser las reconocidas bienales internacionales de arte cristiano de Salzburgo, la exposición de arte sacro de Royan, alguna bienal italiana, u otras nacionales como la exposición *Euca-ristia y Altar* celebrada en León al hilo de la II Semana Nacional de arte sacro o la de Gerona acontecida poco después.

Los primeros contactos internacionales, aparte de los favorecidos por la experiencia de las citadas bienales, trajeron como resultado un número doble dedicado a México⁸, repleto de obras de Félix Candela, detalle no exento de cierta osadía, pues entonces España no mantenía relaciones diplomáticas con el país azteca.

7. Las actas de dicho evento se publicaron unos meses después, en el libro: *Arte sacro y Concilio Vaticano II*, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965, coordinado por FERNÁNDEZ CATÓN, José María.

8. *ARA*, octubre 1965-enero 1966, nn. 6/7. En el siguiente número se añadiría un reportaje a modo de notas de viaje sobre "Arquitectura religiosa en Centroamérica", con algunas obras destacados de Guatemala, San Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. *ARA*, abril 1966, n. 8, pp. 25-31.

Fig. 5. Portadas de *ARA* n. 12, abril 1967 y *ARA* n. 15, enero-marzo 1968, dedicados a centros religiosos de formación y parroquias modestas, respectivamente. La primera, vidriera en cubierta de la capilla del Seminario Diocesano de Castellón, Luis Cubillo de Arteaga (1961-65), vidriera: Arcadio Blasco y la segunda, Parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles, San Fernando de Henares. Fernando de Terán (1967).



9. En este sentido es muy significativa la trayectoria vital de amistad y mecenazgo artístico de José Manuel de Aguilar desde sus tiempos como Prior en el Convento de Atocha, cuando ya en los años cuarenta encargase la decoración artística de la Basílica de Atocha a un plantel de artistas jóvenes entre los que figuraban Pascual de Lara, Villaseñor, Lapayese y Vázquez Molezún; o su promoción en los años cincuenta del Colegio Mayor Aquinas, obra de Rafael de la Hoz y José M^a García de Paredes, así como su asesoramiento para la construcción de las nuevas parroquias de Vitoria encargadas por el Obispo Peralta en 1957 a Fisac y Carvajal; su intermediación ante instancias vaticanas en 1956 para lograr la reanudación de los trabajos artísticos del Santuario de Aránzazu y la creación de la Galería de arte religioso Templo y Altar patrocinada por Tapicerías Gancedo a principios de los sesenta.

10. *ARA*, abril 1967, n. 12. Incluye: Colegio Menor para niñas en Hacking, Viena, de Gustav Peichl (1960-66); Colegio Mayor Chaminate, en la Ciudad Universitaria de Madrid, de Luis Moya (1966); el Seminario Diocesano de Castellón, de Luis Cubillo de Arteaga (1961-65); el Colegio San José, en Aigen, Salzburgo, de Arbeitsgruppe 4 (1961-64) y Convento jesuita en Múnich, de Paul Schneider-Esleben (1962-65).

11. *ARA*, julio 1967, n. 13. Incluye: Iglesia del Colegio del Pilar, de Luis Moya y José A. Domínguez Salazar (1959-64); Iglesia de los Sagrados Corazones, de Rodolfo García-Pablos (1961-65); Iglesia de Monte Carmelo, de Luis Gutiérrez Soto (1960-66); Parroquia de Ntra. Sra. de la Fuenteclisa, de José M^a García de Paredes (1961-65); Parroquia de Sta. Ana, de Miguel Fisac (1965-66) y Parroquia de Ntra. Sra. de Moratalaz, de José A. Domínguez Salazar (1964-67). Todas en Madrid.

12. *ARA*, enero-marzo 1968, n. 15. Incluye: Parroquia de la Virgen del Camino, Villalba, de José Paz (1967); Parroquia de Ntra. Sra. de los Llanos, Madrid, de Antonio Lamela (1967-69); Parroquia de San Juan Bautista de Lasalle, de Francisco y Juan Bellosillo (1967); Parroquia de los Ángeles, de Fernando de Terán (1967); Parroquia del Beato Juan de Ávila, de Luis Laorga (1967) y Parroquia de Sta. María Magdalena, de Miguel Fisac (1967).

13. *ARA*, octubre-diciembre 1968, n. 18. Incluye: Capilla del pensionado de Sta. María, en Namur (Bélgica) de Roger Bastin y A. Mairy (1962-1964); Capilla del Colegio de Cristo Rey, en Ottignies (Bélgica) de P. Caulier y Ph. Lepere (1965); Capilla de Santa María de Oudenbosh (Holanda) de Jos Bijnen (1964-65); Capilla del Colegio Cuesta Blanca en Alcobendas, Madrid, de Miguel Fisac (1965-68); Capilla del Colegio de las Teresianas, Córdoba, Rafael de La-Hoz (1968); Capilla del Colegio de San Livinio, Gante (Bélgica) de Marc Desauvage (1964-65), y Capillas universitarias en Viena y en la Abadía de Melk (Austria) de Ottokar Uih (1963 y 1966).

La problemática de las imágenes en el templo ocupó también un lugar destacado en los primeros números: su aptitud, calidad, el número y orden adecuado de colocación, etc. fueron cuestiones planteadas en formato de encuesta múltiple a arquitectos, pintores y escultores, contribuyendo a dirimir otro factor en discusión y causante de no pocas polémicas: la confianza en los artistas⁹.

En su segunda etapa, entre enero de 1967 y julio de 1975 (números 12 al 44), detectamos lo que hemos denominado una profunda ‘Renovación operativa’, llevada a la práctica con especial visibilidad en las nuevas iglesias que *ARA* publicó en abundancia, presentándolas como lugares donde había de cobrar forma la reforma litúrgica propuesta por el Concilio. Inicialmente agrupadas en monográficos sobre temas concretos: iglesias en centros de enseñanza¹⁰; iglesias parroquiales en nuevos barrios de la capital¹¹; iglesias de bajo presupuesto¹² (Fig. 5) o capillas de colegio¹³ y, en otras ocasiones, entremezcladas tipológicamente.

No obstante, no sólo las iglesias tuvieron representación, sino también un porcentaje menor de otros tipos edificatorios como conventos, monasterios, seminarios, etc. mostraron en sus propuestas la misma transformación conceptual. El pluralismo estético y constructivo que asoma sus páginas, refleja el momento de experimentación que siguió a la promulgación de las directrices conciliares.

En cuanto al panorama artístico, éste volvió a ser reflejo de las exposiciones de arte religioso más reciente, pero cada vez más desvinculado del templo, por ejemplo, las referidas a artistas como Pablo Serrano, Venancio Blanco, Villaseñor, Darío Villalba, etc. La culminación en este ámbito correspondió a la cobertura informativa sobre la inauguración de la *Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno*, tema al que dedicaron varios artículos. Semejante acontecimiento no podía pasar desapercibido en *ARA*, teniendo en cuenta la gestión directa del propio Aguilar en la composición de la representación española y el respaldo implícito que la colección suponía para la validación ‘oficial’ del arte contemporáneo por parte de la Iglesia (Fig. 6).

Otro aspecto reseñable de este periodo fue la concentración de monográficos extranjeros que mostraban el alcance de la renovación en países como Ita-



Fig. 6. Portada de ARA n. 37, julio-septiembre, 1973. Pablo VI durante la inauguración de la *Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno* (junio 1973).



Fig. 7. Portada de ARA n. 56, abril-junio 1978. *El Peine del Viento*, San Sebastián. Eduardo Chillida (1977).

lia, Bélgica y Portugal¹⁴ junto con artículos puntuales dedicados a obras concretas de arquitectura sacra en Alemania, Austria y Holanda, por citar los más representativos. La atención recurrente prestada al panorama internacional, nos habla de una intencionalidad bien definida por mostrar la producción foránea y provocar una mayor apertura de miras.

Por último, la tercera etapa abarca los últimos seis años de publicación (diciembre de 1975 hasta diciembre de 1981), arrancando con el número doble 45/46 sobre el *I Cursillo de Conservación y Restauración de obras de Arte Antigo*. Si bien anteriormente habían incluido algún artículo esporádico dedicado a la conservación del patrimonio, a partir de este número se hace evidente la tendencia de contenidos en esta dirección, abandonando la línea 'renovadora' con la que habían comenzado. Por esa razón la denominamos: 'Voluntad de conservación', por su nuevo énfasis en la custodia y conservación del patrimonio artístico eclesial, labor muy controvertida en aquel momento que alentaron de modo pionero.

Para ello, el propio Movimiento Arte Sacro y la Conferencia Episcopal Española —liderada entonces por el cardenal Tarancón— pusieron en marcha la Escuela-Taller de Conservación y Restauración de Obras de Arte Antigo, dedicándose a la formación de mano de obra especializada, enfocada a la salvaguarda del patrimonio eclesial.

Por el contrario, los artículos sobre arquitectura languidecieron en consonancia a la disminución en número y en calidad de los proyectos, por razones no sólo imputables a la secularización de la sociedad sino a la pérdida de liderazgo por parte de la Iglesia en cuestión de mecenazgo artístico. Destacan todavía entre las publicadas este último lustro algunos ejemplos internacionales de cierta resonancia como la iglesia polaca de Nowa-Huta, en Cracovia, promovida por el entonces arzobispo de la ciudad Karol Wojtyła; la Basílica de Santa María Guadalupe, en Ciudad de México, de Pedro Ramírez Vázquez, y la iglesia de Riola, en Bolonia, de Alvar Aalto, concluida por Glauco Gresleri debido al fallecimiento del maestro finlandés.

Escultura, pintura y artes aplicadas, siguiendo la misma tendencia, siguieron publicándose a duras penas hasta el final con mucha menor profusión. Los

14. ARA, julio - sept. 1968, n. 17; ARA, abril-junio 1969, n. 20, y ARA, oct.- dic. 1970, n. 26, respectivamente. En ellos pueden rastrearse las iglesias promovidas por el Cardenal Lercaro en la diócesis de Bolonia, aparte de un buen número de obras que se seguirían publicando de los arquitectos italianos Glauco Gresleri y Silvano Varnier; obras significativas de arquitectos belgas como Jean Cosse, Marc Desauvage y Lucien Kroll, y una selección de iglesias surgidas en la órbita del Movimiento de Renovación del Arte Religioso portugués, sobre todo de Luis Cunha y de Nuno Teotonio Pereira con Nuno Portas.

artículos más interesantes correspondieron a retrospectivas de artistas consagrados –como la escultora Susana Polac, el vitralista Adolfo Winternitz o el escultor Julio López Hernández– cubriendo el expediente restante con artistas noveles y arte desvinculado de los espacios sacros (Fig. 7).

Así, de revista adalid en España de la renovación estético–religiosa en sus inicios, se transformó en el ariete de la conservación y restauración del patrimonio artístico conforme comenzó a funcionar la Escuela-Taller de Conservación y Restauero. La línea editorial de *ARA* giró entonces hacia otros derroteros menos interesantes arquitectónicamente pero sin duda también necesarios para el arte sacro, que confluyeron con la pérdida del espíritu de *aggiornamento* general.

El final de la revista puede decirse que se precipitó por la incapacidad de su director de continuar al frente y no haber designado un sucesor, pero bien es verdad que su decadencia en el último lustro, fruto de la ‘inanición’ de contenidos relevantes que publicar, no favoreció su continuidad.

No obstante, treinta años después de la publicación de su último número, el estudio de *ARA* resulta una herramienta de gran utilidad para comprender el influjo y el significado del Concilio Vaticano II en España en lo tocante a la reforma litúrgica: las dificultades que surgieron, disposiciones que se tomaron, cambios que se produjeron, etc., pues no hay que olvidar que fue una iniciativa única en nuestro país, y que contribuyó eficazmente a la traducción arquitectónica de las disposiciones conciliares.

Asimismo, la aportación de *ARA* al panorama colectivo de publicaciones europeas especializadas en arte religioso, resulta sustancial por su tratamiento en profundidad del contexto español, así como por los vínculos establecidos con aquéllas, demostrando su valor equiparable a las mejores revistas homólogas de Centroeuropa.

Si bien su Director, José Manuel de Aguilar, no fue el único dinamizador del arte religioso en España como se viene señalando en investigaciones previas relacionadas con la arquitectura sacra de este periodo¹⁵, su ubicua presencia en diversos frentes estratégicos tales como la promoción, el estudio y la divulgación, viene a señalar la importancia clave de su figura en este contexto.

Resulta oportuno reconocer, con la perspectiva que otorga el casi medio siglo desde el origen de la revista, y a la vista de su historial, el papel fundamental jugado por *ARA* en la difusión de la arquitectura religiosa de vanguardia en España.

15. Sobre este punto, puede consultarse: FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban, *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, COAG, Santiago de Compostela, 2005, pp.158–166.

ZELESTE NO ERA UN COLOR. SANTIAGO ROQUETA, REDACTOR DE *MOBELART* 1972-1975

Carolina B. García Estévez

¡Cómo me gustaría, ¡oh, noche!, sin estrellas,
cuya luz siempre habla lenguaje conocido!
¡Pues busco lo vacío, lo desnudo, lo negro!
Charles Baudelaire, *Obsession*

La muerte ostenta la extraordinaria capacidad
de ver la vida sin la interferencia del tiempo.
Estudiamos la muerte para aprender a vivir
Rodeny Smith, *Quand la mort nous ouvre a la vie*

En diciembre de 1972, y como arquitecto responsable de la sección de “Diseño”, un joven Santiago Roqueta inicia su labor de redactor en la revista *Mobelart*, que bajo el subtítulo de “decoración, diseño, mueble, arquitectura”, editaría un total de 33 números entre 1972 y 1975. Gumer Fuentes, periodista y redactora jefe de la primera etapa de la revista bajo la dirección del publicista Juan Luna¹, reunió a un heteróclito equipo técnico de profesionales como grafistas, pintores, fotógrafos, críticos de arte, jardineros y arquitectos, cada uno de ellos responsable de las secciones² que llenarían su interior. Como si desde la originalidad y la diversidad de temas tratados fuera posible afrontar con nuevos argumentos el momento histórico al que se enfrentaba la revista. El primer manifiesto intelectual de su número uno así lo constataba:

“Es un momento transitivo, es un momento en el que la ambigüedad domina la investigación. Nadie sabe si debe retroceder o avanzar en el espacio; la imagen actual se sitúa entre la regresión al origen de la forma y la adaptabilidad a la tecnología. España se halla en unos momentos en que busca una identidad para ser y para estar. [...] *Mobelart* les ofrecerá la posibilidad de tomar el pulso de la decoración actual, con sus reportajes sobre cerámica, textiles para el hogar, tapices, diseño gráfico, diseño industrial, jardinería, arquitectura, interiorismo... Y todos los etcéteras que se integran a nuestra vida cotidiana”³.

Al margen de términos robados literalmente del elenco de expresiones propias del *pop*, como la palabra “ambigüedad” extraída del título de uno de los capítulos de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) de Robert Venturi⁴, el estudio de los interiores de las arquitecturas que la revista iba a rescatar planteaba ese doble dilema de su primer editorial: ¿retroceder o avanzar? ¿En qué punto es posible encontrar una verdad para el interior? ¿En su tradición, en su pasado, o en su imagen de futuro? Remontarse al origen o rendirse a la tecnología, una dicotomía que parecía enunciar desde su “yuxtaposición” otro drama, extraído nuevamente de entre las páginas de manifiesto de Venturi, el de la “contradicción yuxtapuesta”⁵. El primer ejemplo de arquitectura que irrumpe en *Mobelart*, la ampliación de la masía de Rosa Regàs en Llofriu realizada por el estudio PER, mitad tradición y mitad futuro, da fe de ello⁶.

1. La revista contará con dos directores, Juan Luna y Carlos Soler, que acogerán las dos etapas principales de la revista, visibles no solo desde cambios en los criterios de diseño, sino también desde la labor de sus dos redactores jefes. Gumer Fuentes encabezaría la línea editorial hasta su número 16, de marzo de 1974, dando paso al relevo de Javier González Elorriaga, que cerraría los contenidos de su último número doble 33 de noviembre/diciembre de 1975.

2. El equipo fundacional de la revista queda reflejado en un página interior del primer número: Juan Luna, publicista y director; Gumer Fuentes, periodista y redactora jefe; Andrés Gamboa, pintor y director de arte; M^a Teresa Castelló, grafista; Juan Manuel Ferrater, fotógrafo; Santiago Roqueta, arquitecto, diseño; Carlos Ferrater, arquitecto, arquitectura; Maria Pericall, ingeniera técnica de jardinería; Evaristo Munné, maestro jardinero; Enrique Sales, crítico de arte; Mauricio Monsuárez, comentarista literario. La autoría de las secciones se especializa a partir del número 4 de enero de 1973.

3. FUENTES, Gumer, “Manifiesto”, *Mobelart*, octubre 1972, n. 1.

4. VENTURI, Robert, “Complexity and Contradiction in Architecture”, New York, The Museum of Modern Art, 1966. Versión castellana de Antón Aguirregoitia, Eduardo de Felipe y Esteve Riambau, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp. 33-36.

5. *Ibid.*, pp. 87-108.

6. Tan sólo unos números más tarde, en marzo de 1973, la arquitectura de la “yuxtaposición” hará de nuevo irrupción. Los responsables son Emili Donato y Uwe Geest, que publican en el número 6 de la revista un proyecto que lleva por título “Convento o camping... Campamento o falansterio”. Los preceptos del maestro Venturi son tomados desde una militancia importante. O el subjetivismo sobre la vivienda unifamiliar aislada, llevada al límite en el caso del Belvedere de Georgina Regàs en Llofriu, también del Estudio PER. En *Mobelart*, septiembre de 1973, n. 11.



El grupo Roqueta/Jové/Gubern en una exposición sobre la obra de la esta última en 1973, Archivo Coqueta, AC.



Tan sólo unos meses más tarde de la incorporación de Roqueta como responsable de la sección de diseño de la revista, en mayo de 1973, se inauguraba en el número 35 de la calle Argentería de Barcelona el local musical *Zeleste*. Dos episodios cuya simultaneidad en el espacio y el tiempo deben ser tenidos en cuenta. Como si desde el interior de *Zeleste* y entre las páginas de *Mobelart* se reclamara una nueva actitud para la actividad de personajes imprescindibles de la historia de la arquitectura catalana de los años setenta, que como relevo generacional de una ya cansada Escuela de Barcelona⁷, se erigían como una alternativa al Grupo PER y sus noches en el *Bocaccio*⁸.

Zeleste sería su local de reunión, una reforma emprendida por Víctor Jou y protagonizada por Roqueta junto a los artistas Àngel Jové y Silvia Gubern; *Leteradura* su librería de Paseo de Gracia, en donde adquirir la mayoría de la obras del poeta y crítico Juan-Eduardo Cirlot⁹; Snark Bazaar el nombre de su primera editora de diseño y SADARK el de un joven grupo de arquitectos que, recién licenciados en 1969, rendían homenaje a las constantes lecturas de la obra *Justine* del Marqués de Sade. Surrealismo subversivo contra los excesos de razón que precedían la década anterior.

Una revista, *Mobelart*, y un local, *Zeleste*. Las estrategias de conquista del mundo de las antiguas vanguardias volvían a ser convocadas. Y la pregunta, la misma: remontarse al origen o rendirse a la tecnología. Solo que, sesenta años después, el desenlace de la lucha, aún no presenciar el escenario bélico de la fractura de Europa, iba a contener el presagio de un final, otro tipo de muerte.

PRELUDIO: SURREALISMO COMBATIVO

Como si la ortodoxia y el dogmatismo que habían protagonizado la arquitectura de los años sesenta tuvieran que zanjarse a golpe de *performance*, la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña acogió, entre el 30 de octubre y el 29 de noviembre de 1970, el debut como escenógrafo de un joven Roqueta. El motivo era rendir homenaje al poeta exiliado, Rafael Alberti.

La iniciativa, que provenía de José Corredor-Matheos como responsable de la dirección cultural de la institución desde finales de los años sesenta, reunió a un grupo de recién licenciados arquitectos, que bajo el nombre de SADARK, convertían el interior de la sala de exposiciones del colegio en el escenario que reunía parte del imaginario poético de Alberti. David Ferrer, Carlos Lapuente, Manuel del Llano, Juan Luís Frigola y Santiago Roqueta se encargaron de transformar la transparencia original de la sala en el contenedor que acogería, por yuxtaposición, los elementos que conforman parte del simbolismo de su poesía. Pintaron las paredes del recinto de “blanco España”¹⁰, en parte para evi-

7. Es en el año 1974, y entre las páginas de *Arquitecturas bis*, donde Oriol Bohigas concluye con el posible primer final de la Escuela de Barcelona, con su manifiesto “En Huesca, un adiós a la Escuela de Barcelona”, en *Arquitecturas bis*, n. 3, septiembre de 1974.

8. Recuerda Víctor Jou, promotor de *Zeleste*: “Amb la Gauche Divine no hi vaig tenir mai res que veure i, de fet, Zeleste va intentar ser una alternativa al Bocaccio”, en GÓMEZ-FONT, Àlex, *Zeleste i la música laietana. Un passeig per la Barcelona musical dels anys setanta*, Pagés editors, Lleida, 2009, p. 75.

9. Se conservan un total de siete ediciones originales de las obras de Cirlot adquiridas en *Leteradura* en la biblioteca personal del desaparecido arquitecto: “Introducción al surrealismo” (1953), “El arte otro” (1957), “Morfología y arte contemporáneo” (1955), “Diccionario de los Ismos” (1949), “Del expresionismo a la abstracción” (1955), “Cubismo y figuración” (1957), “La pintura surrealista” (1955). Junto a ellas, Charles Baudelaire, André Breton o Paul Eluard, con *ex libris* del local.

10. Sobre la lucha que el Colegio de Arquitectos había protagonizado contra las autoridades franquistas de Barcelona, ver la entrevista realizada a José Corredor-Matheos y Emili Donato en el libro “Santiago Roqueta. L'efimer com a ofici. Art, Arquitectura i Espai Efimer”, Barcelona, 2009, pp. 49-54, 77-80.

tar la censura de la época, en parte para evocar ese “interior” que transformaba en visibles la realidad invisible de las palabras de Alberti. Recuerda Roqueta:

“Se recurrió para el montaje a las claves poético-descriptivas de cariz surrealista: las pinturas no se sacaron de sus embalajes, de modo que pareciera que todo estaba a punto para una rápida evacuación, como símbolo de la precaria situación del exiliado. En cambio se realizó una extensa escenografía que recreaba en imágenes el mundo poético de Alberti, como si fuese posible visitarlo y pasear por él, entre el mar y una gran navaja de barbero, o descubrir tras un telegrama-cortina cien cubos de polvo negro”¹¹.

Las palabras de Alberti inundaban el espacio. El recital en megafonía de sus poemas por parte de personajes como Julieta Serrano, Vittorio Gassmann, Marsillach, Berta Riaza, Ricardo Lucía o Francisco Rabal, hacían posible habitar entre las palabras. Del mismo modo que los objetos que se reproducían en su interior permitían al espectador de esa *wunderkamera* pasear por el mar, andar a bicicleta o visitar las nubes. La llama del poeta se hacía agua, tierra y cielo. De hecho, tierra, aire y agua eran los tres elementos que rodeaban parte de la escenografía central: cien cubos de ceniza. La vida rodeaba la muerte. Siendo esta última la presencia de mayor protagonismo de la sala junto a una enorme navaja. Una navaja de la que Georg Grosz y Luis Buñuel hicieron ya un buen uso años atrás. Renunciando a la sintaxis clásica del lenguaje, renunciando a la mímesis frente a la imagen exterior. Dadaísmo y surrealismo combativo que permiten re-inaugurar de nuevo otro *mundus imaginális* que mediara entre el exterior del mundo y el interior del poeta¹².

De hecho, gran parte de ese mundo imaginable ya se había reunido, un año antes, en el primer taller-estudio de Roqueta. En el número 139 de la calle Balmes, el arquitecto exponía su primera colección de “objetos y vestidos de nostalgia”, procedentes en gran medida de su primer viaje iniciático a Londres ese mismo año, en busca del ambiente y los productos de un ya cansado *pop* inglés¹³. De nuevo un interior, en este caso el de una antigua zapatería de Barcelona, presentaba al arquitecto la posibilidad de iniciar una búsqueda surrealista hacia el infinito. Tanto el grafismo como el contenido de su cartel publicitario, diseñado por Enric Satué, daban cuenta de ello. Las estrellas del cielo junto a la grafía de un nombre, Snark, esa extraña criatura procedente del cuento de Lewis Carroll *The Hunting of the Snark* (1875)¹⁴, que relata a través de ocho paroxismos una lucha sin sentido por darle caza. Un imposible.

Del mismo modo que el nombre del local, Snark Bazaar, le situaba a medio camino entre el almacén comercial y el museo, tal y como nos recordara Walter Benjamin en su obra *Das Passagen-Werk* (1940)¹⁵. La acumulación de los objetos, resignificados desde una nueva sacralidad espacial, convocaba a todos los estilos y épocas de la historia, en el interior de un nuevo taller de la ideas.

“La exposición y venta de máscaras japonesas, de vestidos ibicencos (la futura moda “adlib”), de una serie de vestidos diseñados por Silvia Gubern y Dolça Tormo, fueron las tres primeras actividades de la tienda. Como fondos permanentes se hizo un vaciado de tiendas de Barcelona donde aún quedaban fondos interesantes de telas, vajillas, bisutería, juguetes, etc., casi siempre restos de *stocks* antiguos. (...) Paralelamente se preparaban prototipos de algunos diseños históricos”¹⁶.

De nuevo, tal y como rezará el manifiesto de *Mobelart* tres años más tarde, el autor se encuentra en una encrucijada: entre el pasado y el presente. Entre el

11. ROQUETA, Santiago, Memoria presentada para el concurso de oposición a plaza de Profesor Titular Universitario en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), en el año 1989, Archivo Coqueta.

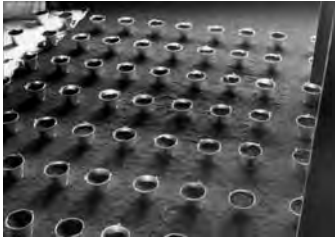
12. Sobre la importancia del “espacio” en el que se origina el proceso creativo del surrealismo. Para saber más véase: CIRLOT, Victoria, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Editorial Siruela, Madrid, 2010.

13. En el viaje a Londres le acompañaban Dolça Tormo y Ròmul Aleu. Más información, así como las instantáneas del viaje que se conservan en el archivo Coqueta, en: ROQUETA, Santiago. *L'efimer com a ofici*, cit., pp. 85-96.

14. CARROLL, Lewis, *La caza del Snark*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1997. El cartel introduce un fragmento del cuento: “Buscarlo con dedos, buscarlo con cuidado; / Perseguirlo con horquillas y esperanza; / Canjear su vida por una acción de ferrocarril; ¡Seducirlo con sonrisas y jabón! / Pues el Snark es una peculiar criatura, que no puede / Ser capturada por los medios habituales. / Haced todo lo que sepáis, e intentad lo que ignoréis: / ¡Ninguna posibilidad hoy debe ser desperdiciada!”.

15. “Los primeros grandes almacenes parecen imitar en cierto modo la forma de los bazares orientales”, A 7, 5; “Existen relaciones indudables que ligan el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar se constituye en espacio intermedio. El amontonamiento en el museo de obras de arte es muy cercano al de la mercancía que, en aquellos lugares donde masivamente se le ofrece al que pasa, le incita de ese modo a imaginar que a él también le podría tocar una parte”, L 5, 5. BENJAMIN, Walter, *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

16. ROQUETA, Santiago, Memoria presentada para el concurso de oposición a plaza de Catedrático de Universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), en el año 1991, Archivo Coqueta.



Homenaje a Alberti, 1970, Archivo Histórico Colegio de Arquitectos de Catalunya (AHCOAC).



Exposición GATEPAC, 1971, AHCOAC.

necesario retorno al origen, a través de la artesanía o el rediseño de algunas de las piezas ya clásicas de la producción de vanguardia, o el rendirse al espíritu *pop* de la tecnología y el *collage*. Y entre ambos, la presencia obsesiva de un final del que el Snark parece querer escapar. Tras los cien cubos de ceniza que rendían tributo al exilio de Alberti, otro nuevo cubo, en este caso blanco, presidirá ingrávido el centro de la sala de actos del COAC, que entre enero y marzo de 1971 acogerá la primera exposición homenaje al GATEPAC. Bajo la dirección de Emili Donato y Uwe Geest, y con la colaboración especial de Josep Guinovart, Roqueta construye un enorme cubo blanco, apoyado sobre las escaleras de la sala, en el interior del cual se exhibe el único material original de la muestra. Un fragmento de vida contenido desde la muerte y el exilio de su presente. Desde Adolf Loos conocemos que el mejor monumento a la muerte es el cubo, tanto el diseñado para la tumba de Max Dvorák (1921) como para la suya propia (1931).

Y bajo la presencia de otro origen, la primera reforma interior de Roqueta como arquitecto que aparece publicada entre las páginas del número 2 de la revista *Mobelart* en 1972, remite de nuevo al imaginario de Loos. El artículo “El ayer y el hoy del Putxet” reúne un total de cuatro reformas, todas ellas bajo el título de un color. Y “entre blanco y marrón”, encabezado de la reforma del arquitecto en una vivienda para su hermano, son los dos colores entre los que nos hace vivir Roqueta. Dos colores que corresponden a dos planos: el vertical, blanco, y el horizontal, marrón. Decía Loos en *Ornament und Verbrechen* (Ornamento y Delito) de 1908, que el primer ornamento de la civilización fue precisamente esa intersección de dos ejes: una cruz¹⁷. Una intersección que revela una supremacía del color como ornamento: blanco para las paredes, marrón para el suelo y los sofás. Todos ellos articulados bajo los preceptos de una clásica planta que desarrolla el concepto espacial de la *raumplan*.

Loos es ese origen necesario que convocar. El *pop* el presente. Así, tras las cuatro reformas del barrio barcelonés del Putxet, la revista nos presenta el equivalente del mercado *Kensingtone* de Londres, el *Marché aux Puces* de París o el *fly-market* de Atenas: el *market* de Vía Augusta, donde se dan cita el *kitsch* y el arte popular a través de una galería de 18 tiendas. Llama la atención que el último artículo del número 2 de la revista, firmado por el tándem Munné y Pericall, se dedique a la jardinería del camposanto, junto a una lista de veinticuatro tien-

17. “El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para librarse de sus excrecencias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola”. LOOS, Adolf, *Ornamento y delito, Escritos I, 1897-1909*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 346.

das barcelonesas donde practicar el *go-shopping*. Las intenciones editoriales del número con respecto a su primer manifiesto se hacen más que evidentes.

PAROXISMO: TRAS LA MUERTE DEL ARTE

Con tales precedentes, la irrupción del primer manifiesto de Roqueta en el siguiente número 4 de la revista no nos ofrece sorpresas. En enero de 1973, bajo el título de "Diseño de Artista", se reúnen como sentencias que abren el artículo las palabras de Walter Gropius y Tao Te Ching, junto a la reproducción facsímil del manifiesto futurista de Balla y Depero (1915). Su pie de imagen reza:

"A partir de una teoría estético-política, se intentará modificar el hábitat humano como parte de un profundo cambio en todos los aspectos de la sociedad"¹⁸.

Reclamar la unidad entre política y estética, o entre el diseño y sociedad es el mensaje utópico que lanza Roqueta al mundo. Como si tras el silencio instaurado tras la muerte del arte, sólo quedara política e ideología. De ello se resienten los ejemplos a los que convoca el universo imaginario de Roqueta. Diseños de Balla, Depero y Dalí, junto a dos manifestaciones "vivas" del *pop*: Meret Oppenheim y Claes Oldenbourg. Mística de la imagen, u objetos arrojados del mundo del consumo y su función. Entre ellos, Marcel Duchamp, junto a su *Uri-nario* (1917) y *Botellero* (1914). Las dos únicas obras que no merecen comentario alguno al arquitecto. Como si la muerte del arte no pudiera ser reformulada desde palabras. Quizás, por ello, Roqueta siempre fue tan parco con ellas.

Y tras el manifiesto en el mundo del diseño y la producción, llega la reflexión en el arte. Tan sólo unas páginas más tarde, y en la sección dirigida por Enrique Sales, irrumpe la figura de Andy Warhol y su serigrafía para Mao Tse-Tung¹⁹. La crítica a la cultura del espectáculo y la pérdida de la imagen de un poder político unitario subyacen bajo la superficie de la propuesta del americano. Warhol, alguien a quien la presencia de la muerte supuso un interrogante constante en su obra. Su serie *Death in America* (1963)²⁰, que reunía, entre otros *Ambulance disaster*, *Tunafish Disaster*, *White Burning Car*, *Sixteen Jackies* y su *Electric-chair*, daban fe del drama que vivía de forma invisible en su seno la cultura del *pop*. Un drama al que *Mobelart* no fue ajeno, y su manifiesto editorial de febrero de 1973 ya advierte de este riesgo: "Aparentemente la evolución del espacio y el objeto ha quedado suspendida, y los profesionales empiezan a correr el riesgo de mimetizarse"²¹.

Es en este mismo número cuando, junto al reclamo de las principales figuras *pop* del diseño extranjero como Ettore Sottsass, el capítulo de diseño capitaneado por Roqueta empieza a especializarse. Se abre una nueva sección para la revista, el *Mensual Design*, que a lo largo de diecinueve entregas entre 1973 y 1974, se convertiría en el espacio desde el que reclamar los mejores diseños catalanes de su contemporaneidad²²: la lámpara de jardín de SADARQ, la tumbona modelo 438 de Jordi Galí, el juego de mesas chinas de Xavier Sust, los modelos apilables de Beth Galí, las aceiteras de Rafael Marquina, el armario de lona de Marià Pedrol, el Banco Catalano del estudio PER o los muebles en módulo de Carles Riart.

Entre ellos, destacan los dos primeros objetos que Roqueta selecciona. *Mensual Design* número 1 abre su sección con una pipa de vidrio para degustar



Sección ARTE: Andy Warhol, *Mao* (1972). *Mobelart*, Barcelona, febrero 1973, n. 5, Archivo Coqueta, AC.

18. ROQUETA, Santiago, "El diseño 'de artista'", *Mobelart*, enero de 1973, n. 3, pp. 31-34.

19. "And with his Maos, made in 1972 at the point of the Nixon opening to China, Warhol does suggest a related convergence of spectacular orders". FOSTER, Hal, *Death in America*, octubre de 1976, vol. 75, pp. 36-56.

20. "Death in America" fue el título de un espectáculo proyectado en París sobre la silla eléctrica, los perros de Birmingham, las colisiones de automóviles junto a algunos suicidios. En: SWENSON, Gene, "What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I", *Art News* 62, noviembre de 1962, p. 26.

21. Redacción. "Manifiesto", *Mobelart*, febrero 1973, n. 5, p. 9.

22. "La redacción de *Mobelart* seleccionará, a partir de este número, un diseño cada mes. De la información que llegue y la justeza de la elección, dependerá la importancia que pueda tener esta sección como control de calidad del diseño más inmediato y actual". En ROQUETA, Santiago, *Mensual Design* n. 1, *Mobelart*, febrero 1973, n. 5, p. 44.

Izda. *Mensual Design* número 2, lámparas de alabastro. En: *Mobelart*, Barcelona, marzo 1973, n. 6.

Dcha. Interior del local *Ze/este* (1973), obra de Santiago Roqueta, Ángel Jové y Silvia Gubern, Archivo Coqueta, AC.



bebidas alcohólicas, diseñado por el Equipo Thomas de Alemania. De convocar nuevos “paraísos artificiales” se trataba²³. Roqueta, fiel lector de Baudelaire²⁴. Como si desde los nuevos paraísos del poeta, el espíritu *pop* presente pareciera enseñarse. El panorama catalán ofrecía pocas huidas más. Así, *Mensual Design* número 2 dedicaba su espacio a la creación de cuatro lámparas de alabastro, firmadas por Bigas Balcells, Silvia Gubern, Ángel Jové y Santiago Roqueta. Sólidos platónicos, esferas cilindros y conos, que se transforman todos ellos, gracias a su material, en volúmenes de luz. De su memoria rescatamos:

“Presentamos estas lámparas como objetos de contemplación en sí mismas más que como objetos de uso, como protagonistas del espacio más que como anécdotas del mismo, como objetos de liturgia más que como objetos triviales, como ‘un retorno a los orígenes’ (materiales de la naturaleza, formas preindustriales), más que como un hipotético avance tecnológico”²⁵.

De nuevo, la mística de la imagen u objetos arrojados del mundo del consumo y su función son convocados desde el imaginario de Roqueta. Como los cubos de Alberti y el GATEPAC, las lámparas de alabastro responden a formas preindustriales, a un tiempo en el que la máquina aún no había acabado con la unidad de producción del artesano, una unidad perdida y que el propio Oriol Bohigas se encargará de reclamar entre las páginas de la misma revista²⁶. Otro necesario retorno al origen para escapar del espacio asfixiante del *pop*. Como la poética de Loos y las enseñanzas de los surrealistas.

Estamos en marzo de 1973 y tan sólo un mes más tarde el manifiesto editorial de la revista vuelve a insistir en la muerte como resultado del imparable progreso tecnológico de nuestra sociedad. El número 7, de abril de 1973, abre sus contenidos desde el epílogo de “Cementerio en Calpe”:

“Según cuenta la leyenda, Menesteos, hijo de Reyes, vagabundo en busca de la vida, cuando se sintió morir hizo crecer una gran duna de dorada arena utilizando sus manos, y ese fue el origen de Cádiz. Pero no ha sido Menesteos esta vez, [...] quien ha convertido una hermosa aunque árida montaña que se asomaba solemne a la carretera de Calpe, en un triste paisaje de muertos. [...] Solamente la máquina despersonalizada de la comercialización en un intento supremo de vender las azules vistas al mar Mediterráneo más allá de nuestras fronteras, ha hecho realidad este lúgubre cementerio de verano. [...] Los Beatles crearon en la imagen de la ficción una boca mecánica que se comía las flores de la tierra dejando a los seres grises y tristes, habitantes esporádicos de los cementerios de verano”²⁷.

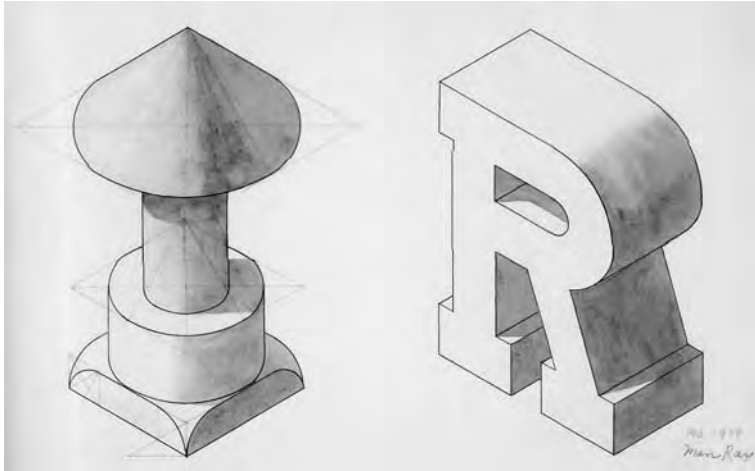
23. BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

24. En la biblioteca personal del arquitecto se conservan “Les fleurs du mal” en dos ediciones diferentes, Gallimard 1961-1968, junto a los “Pequeños poemas en prosa”, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1948. Una edición más tardía a la cronología objeto aquí de estudio completa el vaciado hasta el momento, con “Obra Poética Completa”, Ediciones 29, Barcelona, 1977.

25. ROQUETA, Santiago, *Mensual Design* n. 2, *Mobelart*, marzo 1973, n. 6, p. 44.

26. “Parece inútil insistir en ello. Ni un automóvil, ni un nuevo barrio, ni una máquina de afeitar, ni una nevera, ni una cápsula espacial pueden seguir –ni siquiera en los aspectos más epidérmicos de la forma– un proceso de creación parecido al de la vasija del alfarero o al igloo del esquimal. (...) Se ha roto la unidad promotor-usuario-constructor”. BOHIGAS, Oriol, “El Diseño: la creación formal en un nuevo proceso productivo”, *Mobelart*, octubre 1973, n. 12, p. 33.

27. Red. “Cementerio en Calpe”, *Mobelart*, abril 1973, n. 7, pp. 15-16.



Man Ray, *Lettre R*, 1908. Collection Centre Pompidou, Dist RMN / Philippe Migeat.

La destrucción del territorio y el paisaje como esa unidad que ya reclamaba Loos desde su primer escrito fundacional *Architektur* (1910)²⁸, es de nuevo denunciada desde las páginas del mismo número que reclama un “Ensayo para la formalización de distintas formas de vida”. Irónicamente, los responsables del proyecto, firmado por Gumer Fuentes, Carlos Ferrater, Santiago Roqueta y Xavier Bagué, proponen como unidad mínima para la vida un cubo de 6x6x6 metros. De nuevo, otro cubo. Como si a la vida sólo se le pudiera hacer frente desde la muerte. La redacción de *Mobelart* propone habitar el interior de un cubo, insistiendo en que “sean los interioristas quienes creen soluciones”²⁹. Un reclamo que pronto encontrará su homónimo en el interior de un local de la calle Argentería de Barcelona: *Zeleste*.

El 23 de mayo de 1973 se inauguraba el local de música *Zeleste*³⁰, iniciativa del empresario Víctor Jou que como Roqueta, tras un iniciático viaje a Londres, incorporó algunos de los modelos del *pop* londinense como propios. El local de referencia para *Zeleste* fue el segundo *Marquee Club*, abierto el 13 de marzo de 1964 en *Wardour Street*. Su interior se revestía de las imágenes del fotógrafo surrealista Angus Mcbean, a la vez que reproducía desde la forma circular del escenario una antigua carpa de circo³¹. Colores rojos y blancos como banderines de feria completaban su imagen exterior.

El equipo encargado por Jou para transformar el interior de una antigua fábrica de textiles del barrio de El Born de Barcelona enseguida lo tuvo claro. Santiago Roqueta, Silvia Gubern y Àngel Jové protagonizaron una reforma mínima. Terciopelo rojo y logo para dar la bienvenida³². Un escenario circular, cual *Marquee*, junto a la quinta lámpara de alabastro de Roqueta que no fue incluida entre las páginas de *Mobelart*. La luz, ese objeto de contemplación que arroja al espectador a una nueva liturgia, se presenta como el auténtico protagonista del espacio, como las estrellas de Snark Bazaar o el mismo nombre del local: *Zeleste*. Un cielo que hay que buscar en la tierra a través de una nueva mística del objeto³³. El espacio donde la poética surrealista se convoca hace posible el milagro. Ese espacio intermedio, donde la visión de lo místico acontece y el tiempo se suspende. No es de extrañar que Roqueta, devoto de las doctrinas surrealistas, bien pudiera tomar como fuente de inspiración para su lámpara *Zeleste* del dibujo de Man Ray dedicado a Raymond Roussel: *Lettre R* (1908)³⁴.

28. “¡Eh, qué es aquello! Un tono equivocado en esa paz. Como un ruido innecesario. En medio de las casas de los campesinos, que no las hicieron ellos, sino Dios, hay un villa. ¿Proyecto de un buen o de un mal arquitecto? No lo sé. Sólo sé que ya no hay paz, ni silencio, ni belleza”. LOOS, Adolf, *Arquitectura, Escritos II, 1910-1932*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 23.

29. Red. “Ensayo para la formalización de distintas formas de vida”, *Mobelart*, abril 1973, n. 7, p. 17.

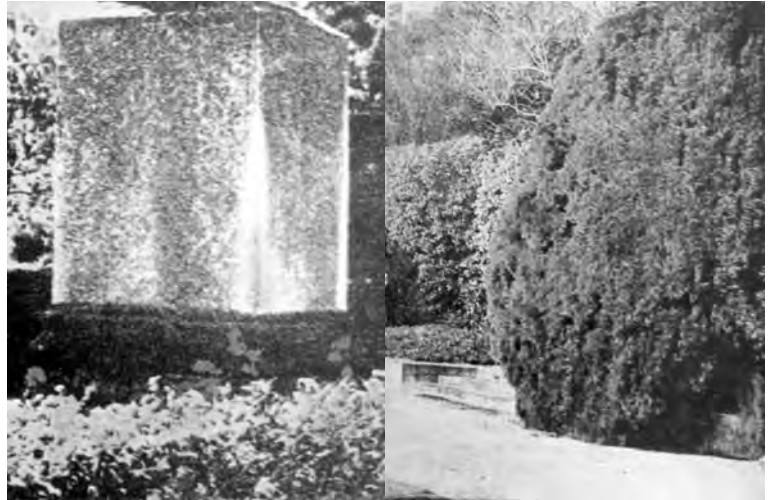
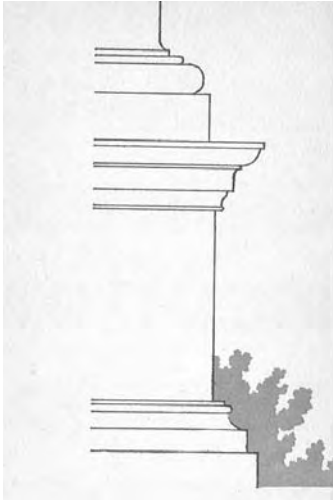
30. “*Zeleste* va obrir les portes el 23 de maig de 1973 i de seguida va tenir un gran èxit de públic. També va comptar amb la complicitat de la premsa, que va donar suport al local”, en GÓMEZ-FONT, Àlex, op. cit., p. 28.

31. La revista española especializada en *pop-rock* *Popular-1*, reproduce en sus números de octubre de 1974 y 1975 sendos artículos que ilustran el famoso local londinense.

32. El logo de *Zeleste* también debe ser tenido en cuenta como esa tensión entre el pasado y el futuro que vivía la propia revista *Mobelart*. El grafismo primitivo fue realizado por el hijo de Silvia Gubern, que pareció confundir una “C” por una “Z”. Y éste inscrito en el interior del nombre de una parada de metro. Lo efímero y lo eterno se dan la mano en esa cortina de terciopelo rojo que daba la bienvenida.

33. GARCÍA, Carolina B., *Santiago Roqueta i Matias: l'ofici de l'efímer*, *Visions*, abril 2010, n. 7, p. 129.

34. AA.VV. *Locus Solus*. Impresiones de Raymond Roussel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 185.



De izquierda a derecha, Ángel Jové, *Tratado de los órdenes arquitectónicos* (1972) junto a dos de los cuadros expuestos en la galería BD de Barcelona el 20 de junio de 1974. *Mobelart*, Barcelona, noviembre de 1974, n. 23, pp. 47-49, Archivo Coqueta, AC.

R de Roussel, o *R* de Roqueta. Otro juego homónimo. Igual que los famosos labios del *Hommage à Raymond Roussel* de Salvador Dalí serían otros de los muchos diseños que nuestro arquitecto tomaría prestados del surrealismo³⁵.

Sin embargo, toda mimesis, aunque encuentre como motivo de inspiración el objeto surrealista, conlleva muerte. De ello nos alerta Roqueta en el número 13 de *Mobelart*:

“El diseño mimético puede ser un ingenuo juego maximalista donde las cosas pequeñas se hacen grandes como en los cuadros de Magritte o en los cuentos de Lewis Carroll, ‘Ali-cia en el País de las Maravillas’. También puede ser el resultado de una voluntad de encarnación de mitos culturales autóctonos. [...] Pero también es importante el elemento necrofilico: animales disecados o maniqués aparentemente espléndidos pero con el ‘rigor mortis’ a flor de piel”³⁶.

Un rigor mortis a flor de piel que se traducía en algunas de las propuestas de Ángel Jové por esos años. Tal y como recordara Manuel Vázquez Montalbán, “Jové traducía mitología y en el mismo ejercicio se liberaba de ella”³⁷. Una mitología que a lo único que no podía escapar era a la muerte. Es el número 23 de *Mobelart* donde Jové, con motivo de la inauguración de su obra en la galería BD de Barcelona el 20 de junio de 1974, realiza uno de sus mejores manifiestos:

“... porque toda imagen es un tiempo muerto. Y la muerte tiene algo que ver –supongo– con la magia. Y la vida con la muerte. Y porque todo, quizás, no es más que la misma cosa...”³⁸.

Un Jové obsesionado por la muerte, presenta un total de nueve fotografías retocadas que recuerdan tanto algunos de los dibujos de su *Tratado de los órdenes arquitectónicos* (1972)³⁹, como otras arquitecturas a las que ya nos hemos enfrentado, como la propia tumba de Adolf Loos (1931). No es de extrañar que tras su experiencia pictórica, protagonizara algunos de los primeros films de Bigas Luna, como *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979), en los que acaba estrangulando a gallinas, matando a prostitutas y devorando caniches. Diría Benjamin: “La naturaleza, según Baudelaire, no conoce ningún otro lujo que el crimen. De ahí vendrá el significado que es específico de lo artificial”⁴⁰. Albert Porta, otro de sus compañeros en la Galería Réne Métras, acabaría en

35. Tan sólo unos meses más tarde, en noviembre de 1973, el número 13 de la revista *Mobelart* publicaba un artículo dedicado al “Diseño mimético”, en el que Roqueta rescataba los famosos labios de Mae West. “A veces se utiliza el mimetismo como elemento de expresión simbólica, y entonces el uso del objeto representa en cierto modo una entrega a él; tal es, por ejemplo, el caso del sofá-labio y sobre todo el espléndido diván-ojo de Man Ray, de sobrecogedora expresividad. Por este camino el mimetismo alcanza culturalmente una serie de precedentes históricos que abarcan desde gran parte del arte egipcio, las visiones del infierno de los artistas medievales, el curioso ‘tratado de los órdenes’ de Dietterlink, la pintura de Archimboldo, la imaginaria surrealista y toda la historia de la ‘cultura maldita’ de la humanidad”, *Mobelart*, noviembre 1973, n. 13, p. 48. En este mismo número aparece la propuesta radical de Ferran Amat de construir un quiosco para bocadillos con forma de tomate en el centro de la entonces Plaza Calvo Sotelo de Barcelona.

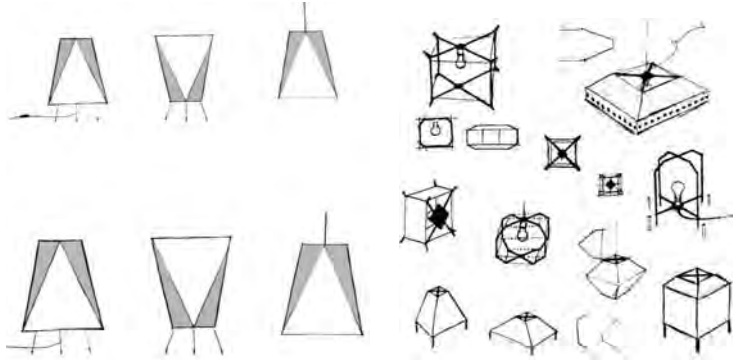
36. *Ibid.*

37. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “La post-pintura de Ángel Jové”, CAU, n. 2-3, septiembre 1970, p. 17.

38. “Ángel Jové: la imagen de la memoria perceptiva”, *Mobelart*, noviembre de 1974, n. 23, pp. 47-49.

39. JOVÉ, Ángel, *Tratado de los órdenes arquitectónicos*, Tusquets Editores, Barcelona, 1972. En ellos, los elementos clásicos y por tanto eternos de la arquitectura, se contraponen a la presencia abstracta de un elemento vegetal, mortal, y siempre representado desde una mancha de color verde. Tal y como muestran algunas de las fotografías publicadas en la revista.

40. BENJAMIN, Walter, op. cit. J 7 a, 1.



el frenopático por fumar marihuana. Su amigo Fried, un chico que admiraba a Andy Warhol, acabaría suicidándose. Como si escapar a la pistola de Paolozzi en su *I was a Rich Man's Plaything* (1947), el primer *collage* que inaugura el *pop*, fuera casi imposible⁴¹.

Izda. Últimos dibujos de iluminarias de Santiago Roqueta en 2004, Archivo Coqueta, AC.

Arriba. Bruno Munari, *Diseño de una lámpara* (1968).

DESENLAZE: EL ARTE COMO OFICIO

El año 1974 brindó a Roqueta la posibilidad de consolidar una línea editorial de sus contenidos en la revista. La recuperación tanto de clásicos internacionales, como Charles Rennie Mackintosh, Josef Hoffmann, Gerrit Thomas Rietveld, Giacomo Balla o incluso el propio Gaudí, se ofrecían como la perfecta oportunidad para consolidar un origen legítimo en el mundo del diseño⁴².

Sus reediciones en *Snark Design* daban fe de ello, y algunos de sus artículos, como "Las sillas más bonitas del mundo"⁴³ rendían tributo a la historia como necesaria tradición para cualquier tiempo presente⁴⁴.

A partir de 1975, poco a poco la presencia del arquitecto va desapareciendo de la revista, quedando relegadas sus intervenciones a artículos esporádicos en los que, abandonando todo arrebato inicial hacia la mimesis del *pop* y el diseño de "artista", Roqueta reclama cada vez más un diseño anónimo para la sociedad⁴⁵.

Bruno Munari, artista reseñado entre las páginas de *Mobelart* años atrás⁴⁶, a propósito del artículo "Los regalos de fantasía" incluido su libro *El arte como oficio*, realizaba una crítica descarnada al diseño mimético que años antes Santiago Roqueta exponía desde la páginas de *Mobelart*. Dice Munari:

"Veo un par de cepillos con forma de gato. Un cenicero con forma de mano femenina, una plancha de cerámica decorada en estilo 'no-te-olvides-de-mí', otras planchas para carbonilla, que sirven para chocolatinas; una tablilla para cortar el salchichón en forma de cerdo con su mango de latón; un orinal en forma de pato, etc."⁴⁷.

Tras tres párrafos relatando la galería de los horrores del diseño, el autor concluye reclamando un verdadero acto de honestidad desde el gesto por excelencia del *flâneur*: fumar.

41. Es quizás la propuesta pictórica de Silvia Gubern, desde su mimetismo radical, una de las más dramáticas. Uno de sus cuadros, "La lámpara del cubo/esfera" (1974), traduce en imagen el eterno dilema neoplatónico de la dualidad. Entre la vida y la muerte, entre lo efímero y lo eterno, la esfera representa desde su perfección el movimiento infinito, mientras el cubo la necesaria estabilidad del hombre en el mundo. Véase también uno de los muchos modelos que Gubern tenía en su imaginario, como el cuadro "La acrobata de la pelota" de Pablo Picasso (1905).

42. "En el 72, con J. Segura y Kim Serrahima nos agregamos a la experiencia ya en marcha, de una 'tienda con ideología' de Santiago Roqueta y Rómulo Aleu: Snark. De ella recuerdo la presentación de los muebles 'farfelus' de CUB (anunciados a los amigos, con un sobre de la casa que contenía un huevo frito), y la presentación del jardín botánico de Balla". BIGAS BALCELLS, Ramón, "Recuperación de Gaudí", *Mobelart*, junio 1974, n. 19, p. 22 (22).

43. ROQUETA, Santiago, "Las sillas más bonitas del mundo", *Mobelart*, mayo/junio 1975, n. 28.

44. Véase cómo la memoria del *Mensual Design* n. 18, dedicada al Banco Catalano del estudio PER desglosa en tres puntos cada uno de los referentes históricos que han sido interpretados en el modelo: el banco tradicional francés, el banco del Park Güell de Gaudí y el banco de la Ciudadela de Múnich. *Mobelart*, noviembre 1974, n. 23.

45. ROQUETA, Santiago, "Anonym Design en Copenhague", *Mobelart*, junio/julio 1975, n. 29, pp. 61-63. O el artículo con el que Roqueta se despide de la revista: "J. Garcés y E. Soria. La arquitectura en sus elementos", *Mobelart*, octubre/noviembre 1975, n. 32, pp. 90-93.

46. *Mobelart*, marzo 1973, n. 6, p. 33.

47. MUNARI, Bruno, *El arte como oficio, traducción y prólogo de Juan-Eduardo Ciriot*, Editorial Labor, Barcelona, 1968, p. 121.

“Compremos una pipa que sea una pipa, encendamos un encendedor que sea un encendedor, un candelero que sea un candelero, prendamos fuego a un tabaco que sea tabaco, una vez puesto en la pipa-pipa. Junto a una bandeja que sea una bandeja, sobre una mesa que sea una mesa y sentados en un sillón que sea un sillón”⁴⁸.

Y encendamos una luz que sea una luz. Se llame *Zeleste* (1973) o *Melancolía* (2004), se inspire el *flâneur* en Man Ray o en Albert Dürer. Y que en un cielo negro sin estrellas, ellas ocupen su lugar.

48. *Ibid.*, p. 122.

EN PORTADA: ARQUITECTURA VS. QUADERNS. LAS REVISTAS DE MADRID Y BARCELONA

Pedro García Martínez, Juan Pedro Sanz Alarcón, Miguel Centellas Soler

Las revistas de arquitectura que durante más tiempo se están editando en España, aunque con variaciones en sus nombres a lo largo de los distintos periodos, han sido las ligadas a los Colegios de Arquitectos de Madrid y Cataluña. Un recorrido por sus portadas es un salvoconducto a través de la arquitectura moderna de nuestro país que nos permite conocerla en varios sentidos. Por un lado, es una reflexión crítica de las obras más destacadas; y por otro, nos permite acercarnos a la historia como un fenómeno dinámico, explorar críticamente la óptica desde la cual se han revisado y elegido esas imágenes que fueron llamadas a ser portadas.

Este estudio pretende analizar comparativamente las portadas de estas revistas desde dos conceptos diferentes. Por un lado la imagen gráfica de la portada (fotografía, fotomontaje, collage, dibujo, color, etc) y, por otro, sus contenidos.

METODOLOGÍA

El proceso seguido para la redacción del artículo parte de la recopilación y digitalización de portadas e índices de las revistas de los colegios oficiales de arquitectos de Madrid y Barcelona: *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, *Arquitectura (AR)*, *Cuadernos de Arquitectura (CA)*, y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo (CAU)*, comprendidas entre 1941 y 1976. Paralelamente se ha elaborado una tabla en la que se ha consignado la información resultante de identificar las imágenes que aparecen en portada, se ha puesto especial atención en reseñar los arquitectos y las arquitecturas que en ellas se difundían, pero sin olvidar otro tipo de imágenes, artistas, fotógrafos y diseñadores gráficos. Las cubiertas digitalizadas se han ordenado en paneles A1. Tanto la tabla de contenidos como los paneles citados no se incluyen aquí por el carácter sintético del artículo.

En cuanto al periodo de estudio, hemos de decir que aunque el Colegio de Madrid comienza a editar su revista en 1918, con el nombre *Arquitectura*, el primer número de *CA* no se publica hasta 1944, año en el que se podría haber fijado el inicio de la recopilación, pero se ha creído conveniente retrotraerlo hasta 1941 para contemplar también el inicio de *RNA*, sucesora de *Arquitectura*, tras la Guerra Civil y que solo en 1959 retomaría su nombre original reiniciando la numeración de sus ejemplares. *CA* sin embargo, no alteró el orden de numeración y pasó a denominarse *CAU* en 1971.

El fin de este estudio se ha fijado en 1975, año clave para la historia de España y límite del periodo propuesto por la organización del Congreso.

RNA

Al principio la revista dependía de la Dirección General de Arquitectura, desde 1941 y hasta 1948 el diseño de las portadas se ciñó a un único esquema, muy escueto en su forma y contenido: el título de la revista impreso sobre un fondo de color que variaría en cada número enmarcando un dibujo a pluma relacionado con el contenido, que por lo general, se limitó a lo que se denominó arquitectura de estilo nacional. La escasa arquitectura extranjera que aparece en portada es alemana o italiana.

El número 79 de 1948 supone una ruptura con el formato anterior y el inicio de un nuevo periodo que se extendió hasta el número 101 de 1950.

En 1948 Carlos de Miguel resultó ganador del concurso convocado para designar al nuevo director de *RNA*. En portada, el nombre de la revista es reflejado con nueva tipografía en la parte superior (generalmente en rojo) sobre un fondo blanco, incorporando una imagen en los tres cuartos inferiores que suele ser en blanco y negro o en bicromía.

Es de destacar en esta fase la aparición de la primera fotografía en portada, en el número 83 de 1948, que corresponde a un encuadre de Gimenez (Lérida), un pueblo de colonización de Alejandro de la Sota. Otra obra de este arquitecto fue publicada en el número 176/177 de 1956, el poblado de absorción de Fuencarral B.

A partir del número 102 de 1950 y hasta el número 166 de 1955 podríamos identificar un nuevo periodo, más convulso y heterogéneo en la composición de las portadas, pero a la vez más expresivo. Esta fase tendría unos límites difusos que podemos establecer en base a la nueva tipografía con la que se escribe el nombre de la revista, pero tanto su color como la posición de éste en la lámina son erráticos. Aparecen ya la mayoría de los rasgos que se mantendrán hasta el abandono de De Miguel como director.

Fotografías, radiografías, pinturas y fotomontajes, se apoderan sucesivamente de la portada de *RNA*.

Molezún, Fernando Cavestany, Amadeo Gabino y Vaquero Turcios entre otros, se encargan de realizar algunas de las pinturas, por lo general representando reconocibles lugares de ciudades extranjeras que guardan alguna relación con el contenido del número.

En este periodo es conveniente hacer mención sobre las portadas que reflejan la principal preocupación del momento, el desfase entre la arquitectura española y la arquitectura internacional después de nuestra guerra:

El número 109 de 1951, la Sede de la ONU en NY es el primer edificio moderno publicado en portada y a todo color.

El número 110, una pintura de Molezún de París se centra en motivos tales como el estado de la profesión en Francia.

El número 119 de 1951, pintura de Vaquero Turcios con el rostro de Le Corbusier, proclama un decidido interés por la arquitectura moderna.

El número 128 de 1952 primera portada en la que aparece fotografía- una obra de arquitectura moderna española, en este caso efímera. El Altar de la plaza de Pio XII del arquitecto José Soteras para los actos del XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Barcelona.

El número 136 de 1953 una imagen relacionada con el *Manifiesto de la Alhambra* posiciona la revista a favor de la arquitectura moderna.

El número 143 de 1953, representa la primera fotografía en color de un edificio español moderno. Se trata del Centro de Investigación Calvo Sotelo del arquitecto Fernando Moreno Barberá.

El número 158 de 1955 ocupa su portada con una fotografía en color de un edificio de viviendas de Gutiérrez Soto, arquitecto especialmente admirado por De Miguel. Sin embargo, en el interior del número hay un artículo dedicado a las viviendas de la Barceloneta de Coderch.

CA

De 1944, año de inicio de la publicación hasta 1949, las portadas de *CA* son poco expresivas, con un esquema muy similar al de *RNA*, pero desprovistas de dibujo y de fondo coloreado, solamente el cifrado (y el color en el que éste se imprime) permite diferenciar un número de otro.

El abandono del cliché anterior llega a *CA* algo más tarde que a *RNA*, con el número 11-12 (número doble) de 1950 y hasta el número 17 de 1954. Periodo en el que el nombre de la revista, adquiere una nueva tipografía y se suele imprimir en color rojo (coincidiendo en ello con *RNA*), sobre un fondo que incorpora una imagen, fotografía, fotocomposición o dibujo, relacionada con temas arquitectónicos.

La primera fotografía que llega a ocupar la portada de *CA* es una imagen del Monasterio de Pedralbes de Barcelona portada del número que inicia este periodo.

En *CA* desde el número 18 de 1954, hasta el número 34 de 1958, asistimos a un periodo en el que la mayoría de las portadas se componen sobre un fondo de color plano sobre el que se recortan imágenes de edificios en blanco y negro (entre ellos destaca el Camp Nou por su significación social y deportiva). En esta etapa la palabra "cuadernos" del nombre de la revista adopta una tipografía significativamente más pequeña que "arquitectura", escrita ésta en minúsculas, con letras bastante gruesas. Esta tipografía gruesa, empleada ya para el nombre completo se mantuvo prácticamente hasta finales de 1970, sin embargo, en la fase siguiente vemos como se abandona en cierto modo el collage.

Es conveniente mencionar la portada del número 19 de 1954 porque en ella aparece la primera fotografía en color de una arquitectura moderna española. Se trata de la Casa Dionisi en Sitges de J. L. Coderch y Manuel Valls Vergés, obra de 1953.



Fig. 1: Portadas *Revista Nacional de Arquitectura*: n. 1 (1944), n. 79 (1948), n. 83 (1948), n. 109 (1951), n. 110/111 (1951), n. 119 (1951), n. 128 (1952), n. 136 (1953), n. 143 (1953), n. 158 (1955), n. 167 (1955), n. 188 (1956), n. 198 (1958), n. 203 (1958).



Fig. 2: Portadas *Arquitectura*: n. 1 (1959), n. 9 (1959), n. 31 (1961), n. 41 (1962), n. 42 (1962), n. 54 (1963), n. 55 (1963), n. 68 (1964), n. 70 (1964), n. 71 (1964), n. 72 (1964), n. 73 (1965), n. 78 (1965), n. 85 (1966).

Se puede identificar una nueva etapa desde el número 167 de 1955 al número 204 de 1958, las portadas se caracterizan por utilizar el acrónimo *RNA* con distintas tipografías, en forma de logotipo compuesto con letras generalmente blancas sobre rectángulo negro. Salvo este punto unificador, el contenido de las portadas sigue siendo heterogéneo, usando la pintura, la fotografía (en blanco y negro o color), el dibujo, etc.

En esta fase los arquitectos Corrales y Molezún llegan a ser protagonistas de la portada de tres números distintos: el número 188 donde aparece fotografiada la maqueta del Pabellón de España para la Exposición de Bruselas de 1958; una fotografía del interior de dicho pabellón ya construido fue portada del número 198; y finalmente, la portada del número 203 la planta de cubiertas del Grupo escolar en Herrera del Pisuerga.

AR

En 1959, la revista comienza a editarse completamente a través del COAM, recuperando su nombre original *Arquitectura*. En el diseño de las portadas podemos identificar una primera etapa (homogénea dentro de la heterogeneidad a la que hemos hecho alusión) entre el número 1 de 1959 hasta el número 41 de 1962. Esta fase presenta como características comunes la incorporación de fotografías o dibujos en blanco y negro ocupando gran parte de la portada, pero dejando márgenes blancos (frecuentemente los superiores e inferiores), destinados a albergar el nombre de la revista. Las imágenes representan obras, maquetas, dibujos, escultura y fotocomposiciones. Destacan los números 9 y 31 en los que aparecen maquetas de proyectos finales de carrera, lo que indica los lazos que unían Escuela y Colegio en aquel momento.

Desde 1962, con el número 42, hasta el número 54 de 1963, se ensaya con la abreviatura *AR* para identificar el nombre de la revista, esta idea fue llevada incluso hasta límites insospechados más adelante.

El número 55 de 1963 significa el retorno a la palabra "Arquitectura" como distintivo de la portada, periodo que se extenderá hasta el número 70 de 1964.

Cabe destacar la portada del número 68 de 1964 en el que se muestra una fotografía del acceso a la exposición de NY de ese mismo año.

En el número 71 de 1964 entra en acción el grafista José Morales (que permanecería en la revista hasta febrero de 1968), y poco después se incorpora Francisco Gómez, fotógrafo al que también se deben algunas portadas. En esta fase, el logotipo *AR* vuelve a cobrar protagonismo y es, a veces, el principal y único elemento, junto con el color, que sirve para componer la portada de la mayoría de los números hasta el número 88 de 1966. Este logotipo, se relaciona en su diseño con el contenido interior, como por ejemplo, el número 73, la "A", de "AR", se descompone en una cruz griega, identificándose con un artículo dedicado a las iglesias de Casimiro Morcillo Arzobispo de Madrid-Alcalá.

La fotografía y el dibujo aparecen también en este periodo, pero de forma más limitada, conviene destacar dos portadas en las que la fotografía sí juega un papel relevante:

La del número 72 en la que el rótulo *AR* se compone sobre una fotografía de la obra de Casto Fernández Shaw, el Salto del Jándula sobre el río Guadalquivir.

La número 78 de 1965, en esta portada vemos la fotografía de la maqueta del proyecto que recibiera el Premio de Honor en el concurso internacional para el Kurssaal, propuesta de Jan Lubicz-Nycz, Carlo Pelliccia y William Zuk. Hablar de arquitectura internacional habría dejado de ser una tarea tan dificultosa.

Por otra parte es conveniente destacar, dentro de este lapso de tiempo, la portada del número 85 en la que la palabra 'arquitectura' aparece sobre una fotografía en blanco y negro (se trata de un espacio porticado, probablemente en Menorca, isla a la que está dedicado el número) pero no de una forma continua sino separada en las sílabas que la componen por medio de recursos de diseño gráfico.

A partir del número 36 de 1959 podemos apreciar el engranaje de otro eslabón que se prolongará hasta el número 48 de 1962. Este periodo se caracteriza por incorporar la fotografía a la portada, de forma análoga a como lo hiciera *AR*, con un margen blanco en el que se consigna el texto con el nombre de la revista.

Para el final de esta fase, las tres palabras que integran el nombre se verán reflejadas con la misma tipografía gruesa a la que hacíamos referencia anteriormente. Este formato de portada recuerda, en cierto modo, al formato que *RNA* adoptó en la primera época de Carlos de Miguel desde 1948 a 1950.

Hemos de destacar, aquí, la portada del número 48, la fotografía de la nueva sede del Colegio en Barcelona, fruto de un concurso que movilizó a la profesión a finales de los cincuenta.

Los números 49, 50 (1962) y 51 (1963), presentan cierta coherencia en su composición, ya que constan de una fotografía impresa sobre un fondo coloreado y con el nombre de la revista *Cuadernos de Arquitectura* en blanco.

A partir de estos tres números, el ejemplar 52/53 de 1963, que es doble, retoma un esquema ya empleado en *RNA* y *AR*, y que se mantuvo en la mayoría de las portadas hasta el número 63 de 1966. Se trata, de una imagen, por lo general fotográfica, en blanco y negro, que ocupa todo el fondo de la portada y sobre la que se superpone el nombre de la misma en distintos colores.

Los edificios fotografiados pertenecen ya por completo a la arquitectura moderna, entre ellos podemos destacar los siguientes:

Las viviendas en Alcudia, de Sáenz de Oiza fotografiadas en la portada del número 58 de 1964, como primera portada dedicada a un arquitecto madrileño.

El número 62 de 1965 donde la fotografía, casi un alzado, del grupo de viviendas en la Avenida Meridiana (de Martorell, Bohigas y Mackay) es usada como textura base para la portada de este ejemplar.

En 1966, los números 64, 65 y 66 vuelven a suponer una nota de color, ya que la portada está compuesta por imágenes impresas en verde, naranja, magenta y blanco respectivamente. En los números 64 y 65, en concreto, no se hace referencia a temas de arquitectura en la imagen de sus portadas.



Fig. 3: Portadas *Arquitectura*: n. 88 (1966), n. 92 (1966), n. 94 (1966), n. 99 (1967), n. 100 (1967), n. 107 (1967), n. 110 (1968), n. 113/114 (1968), n. 120 (1968), n. 121 (1969), n. 132 (1969), n. 133 (1970), n. 141 (1970), n. 143 (1970), n. 144 (1970), n. 153 (1971), n. 155 (1971), n. 162 (1972), n. 163 (1972), n. 167 (1972), n. 181/182/183 (1975).

Esta forma de composición en la que la palabra arquitectura se descompone en sílabas y se instala sobre una fotografía que hace alusión al contenido del número será la forma habitual en la que se nos presenten las portadas desde el número 92 de 1966 hasta el número 99 de 1967. Las fotografías que sirven de base se mantienen en la tónica que adoptaron al comenzar a formar parte de las portadas de la revista, por lo general en blanco y negro o bicromía, se usan para consignar, de forma frecuente, imágenes de arquitectura (maquetas, dibujos, proyectos).

Conviene destacar en este punto, la portada del número 94 de 1966, en la que la fotografía recoge un ángulo muy cerrado de la cubierta de la casa Huarte, obra de los arquitectos Corrales y Molezún.

Así como la del número 99 compuesta sobre una fotografía en blanco y negro del Complejo Parroquial de Santa Ana en Moratalaz, obra de Miguel Fisac, uno de los arquitectos con más obras destacadas en las portadas de *RNA* y *AR*.

A partir del número 100 de 1967 y prácticamente hasta el número 132 de 1969, volvemos a apreciar cómo se recurre a las posibilidades del diseño gráfico de forma menos frecuente en la composición y descomposición del nombre de la revista en la portada. En esta fase la portada retoma un tono quizás más sobrio, pero siempre sin abandonar la pretensión de reinventarse en cada número.

Por eso en esta fase es conveniente destacar portadas tan diferentes como:

La del número 107 de 1967, en la que se puede apreciar una fotografía del detalle de los girasoles cerámicos del edificio de Coderch en Madrid.

En el número 112 aparece la obra de Bofill en Alicante.

El número doble 113/114 está dedicado a el Gran San Blas.

El número 115 ilustrado por la Estación de Comunicaciones por Satélite en Buitrago de Julio Cano Lasso y Juan A. Ridruejo.

En 1968 el número 120 refleja una fotografía de Torres Blancas, una de las portadas protagonizadas por Oiza. Torres Blancas volverá a ser portada en el número 154 de 1971 dedicado a Félix Huarte.

El número 121 de 1969 se puede apreciar como un guiño a la revista *CA* y a la Escuela de Barcelona.

Desde el primer número de 1970, el 133 hasta que De Miguel se retirase en 1973 podemos identificar una fase completa de portadas en las que de nuevo la abreviatura *AR* es constante también el diseño gráfico es relevante, esta vez con un logotipo que liga las dos letras. En 1972 Rafael Fernández del Amo todavía alumno se encarga de elaborar algunas de las portadas. El fondo suele estar ocupado en mayor o menor medida por imágenes tan distintas como un croquis de Zuazo en el número 141, un dibujo de Benjamin Palencia, en el número 143, una fotografía de los edificios Trade de Coderch en Barcelona (número 144), una fotografía de la obra de Rey Pedreira para el Palacio Municipal de Deportes de Riazor en La Coruña (número 146), el indalo de Almería en el número 153, al que sigue una nueva portada protagonizada por Torres Blancas (ya mencionada) sucedida a su vez por una dedicada a Le Corbusier, relacionada con el artículo principal de este número 155 referido a la Tourette.

En esta época llaman la atención las portadas protagonizadas por personajes relacionados con el mundo del arte y sus obras como la del número 162 (pintura de Millares), la del número 163, en la que una fotografía reúne a Dalí y a Pérez Piñero bajo la Torre Eiffel y otra en la que podemos ver a Chillida fotografiado junto a una de sus esculturas en el número 167.

A partir de 1974, daría comienzo una nueva etapa en la dirección de la revista que se refleja claramente en sus portadas, De Miguel deja la revista tras cumplir 25 años a cargo de la misma, Mario Gómez-Morán y Cima le sucede.

El relevo da pie a un nuevo esquema de portada con varias zonas en la que se combinan fotos en blanco y negro de distintos tamaños con texto, dibujos y recursos gráficos, por lo general, estas imágenes no corresponden a un mismo edificio, sino que pretenden hacer alusión a los variados artículos incluidos. El nombre de la revista, aparece constantemente en la parte superior de la página, ocupando todo el ancho de la misma.

A partir de 1966, las portadas se vuelven más eclécticas en su composición, sobre todo hasta el número 79 de 1970, se retoma, a veces, el modelo seguido en la fase anterior, se introducen notas de color, grandes rótulos y se confía en el diseño gráfico, sin embargo, si que se comienza a apreciar un alejamiento de las imágenes de arquitectura en la portada. La fotografía de una obra en concreto, se abandona progresivamente, y con ello el proceso selectivo y crítico que esto conlleva.

El número 67 de 1967, merece especial mención, en la portada podemos ver el rótulo "apuntes de Milán", la arquitectura italiana llegaría a España en los años cincuenta a través de los contactos de Federico Correa. *RNA* se haría también eco de la arquitectura milanese en su número doble 151/152 de 1954.

El número 73 de 1969, significa la aparición de los *Anuarios*, que después se convierten en números dobles con portadas parecidas o en las que se ensayan juegos de simetrías. Recurso nunca usado en *AR*. Los *Anuarios* permiten publicar a todos los arquitectos colegiados, pero denotan también la falta de un compromiso crítico.

El número 79 de 1970, destaca con la imagen de su portada, por realizar un expresivo fotomontaje en el que el protagonista vuelve a ser el nuevo edificio del Colegio de arquitectos. Siendo el único edificio que aparece dos veces en la portada de *CA*.

CAU

En 1971, la revista *Cuadernos* estrena una nueva etapa y pasa a denominarse *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Una nueva tipografía respalda dicho cambio, en el que destaca la palabra "cuadernos". La fotografía en color que ilustra y da fondo a la página muestra una placa con el número de la dirección de un edificio, el número en cuestión es el "uno", quizás expresando el sentimiento de iniciar un nuevo periodo.

Esta fase, podemos afirmar que se extiende hasta el número 105 de 1974, y en la que las portadas adquieren gran variedad, y las imágenes de arquitectura dejan paso al diseño gráfico, e incluso al humor gráfico, la tarea crítica de elegir una obra o proyecto para portada presente en *RNA* y *AR* se disuelve cada vez más. Baste revisar la portada de los números 88 y 89 de 1972 y las imágenes que ilustran el frente de sendos números dedicados a educación y arquitectura escolar.

Destacan, también, los números dedicados al GATCPAC, 90 de 1972 y 94 de 1973, primeros reconocimientos al trabajo de Sert y Torres Clavé, previos a la edición facsímil de la revista *AC* realizada por Gustavo Gili en 1975.

Durante este periodo, conviene mencionar dos números por estar dedicados a dos personajes, el número 93 de 1972, sobre Sert y su obra y el 100 de 1974 sobre Cerdá.

En 1975, las portadas muestran el fin de todo un periodo y probablemente el inicio de otro, pero a la vez se vuelven mucho menos expresivas, se confía solamente en un esquema mudo de imágenes. El nombre de la revista y el número cobran protagonismo y una especie de índice sumario del contenido del número puede leerse ya en la parte inferior de la portada.

Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo mantuvo este esquema durante algún tiempo y sólo en 1976, en el número 113 volvería a incluir la imagen como recurso de su portada.



Fig. 4: Portadas *Cuadernos de Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*: n. 1 (1944), n. 11/12 (1950), n. 17 (1954), n. 18 (1954), n. 19 (1954), n. 34 (1958), n. 36 (1959), n. 48 (1962), n. 49 (1962), n. 50 (1962), n. 51 (1963), n. 52/53 (1963), n. 58 (1964), n. 62 (1965).



Fig. 5: Portadas *Cuadernos de Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*: n. 65 (1966), n. 66 (1966), n. 67 (1967), n. 73 (1969), n. 79 (1970), n. 80 (1971), n. 88 (1972), n. 89 (1972), n. 90 (1972), n. 93 (1972), n. 94 (1973), n. 100 (1974), n. 105 (1974), n. 106 (1975).

CONCLUSIONES

Desde un punto de vista historiográfico, podríamos decir que la evolución de las portadas de *RNA* y *CA* sigue caminos paralelos, especialmente en los orígenes de ambas, paralelismo que se tornará divergencia al final del periodo estudiado.

Esto responde quizás a las circunstancias y hechos históricos que presidieron el inicio de los años cuarenta y que afectaron no sólo al ámbito político sino también al social y al cultural. Durante este periodo, el papel de ventana principal por el que asomarse a la arquitectura que pudieran desempeñar las portadas de ambas ediciones es despreciable, la forma revela el control que la DGA imponía sobre ambas revistas y su contenido, dedicado prácticamente a la difusión de las grandes obras, a las actuaciones urbanísticas y a la propagación de lo que se dio en llamar “arquitecturas nacionales”.

A partir de que Carlos de Miguel ganara el concurso que lo situaría como director de *RNA*, los cambios comienzan a sucederse. Los equipos de ambas revistas son conscientes del desfase que se está produciendo entre la arquitectura española y la arquitectura internacional después de nuestra guerra y pretenden reaccionar. *RNA* dedica contenidos a arquitecturas extranjeras, hecho que reflejan las portadas (los números 109, 110, 117, 118, 119, 122, 134, 135, 142 y 151). El propio Carlos de Miguel indicará en sus escritos que la arquitectura extranjera era “publicada como la arena en el hormigón, “rellenando huecos”¹. *CA*, a su vez, dedica portadas a Gaudí, al Camp Nou, obras que tienen cierta repercusión incluso a nivel social dentro y fuera de nuestras fronteras, muestra de que asistimos al inicio de un aperturismo.

La pugna hacia mayor libertad en la edición de contenidos se estabilizaría ya hacia 1959, cuando *RNA* vuelve a denominarse *AR* y a constituirse como órgano del COAM, el editorial del número correspondiente a enero de este año de *RNA* dice que “ya ha pasado la hora de heroica y fascinante de la trinchera. Ya se han alcanzado los objetivos de la lucha y es llegado el momento de las realizaciones”.

También podemos decir que *RNA* y *AR* siempre han mantenido sus portadas más cerca de sus contenidos, incluso en los setenta cuando los recursos gráficos parecían imponerse. Sin embargo, desde un punto de vista metacrítico, vemos cómo a pesar de esa actitud, los gustos personales de De Miguel (que en sus escritos, denominados por él mismo “bitácoras” llega a reconocer total predilección por Gutiérrez Soto) pesan, a veces, más que su sentido crítico a la hora de elegir la imagen de portada. Así como hemos reseñado anteriormente, el número 158 de *RNA* presenta en portada un edificio de viviendas en la calle Juan Bravo del arquitecto Luis Gutiérrez Soto dejando a un lado las excepcionales viviendas en la Barceloneta de Coderch, incluidas también en este número, edificio mucho más moderno.

La relación que existía de rivalidad y compañerismo entre las direcciones de las revistas madrileñas y catalanas que se estudian en este artículo es una circunstancia que se produjo más allá de lo que sugiere el análisis de las portadas. Son varios los hechos que dan cuenta de ello. Desde la identificación de las respectivas Escuelas, como puede verse en los artículos de Bohigas y

1. ESTEBAN MALUENDA, Ana M., *La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Tesis-Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2007, ETSAM, p. 259.

Moneo a la portada del número 121 de 1969 de *AR* en la que se cita directamente a la “Escuela de Barcelona” hasta las cartas que se cruzan y publican ambos directores, De Miguel y Bohigas, en el número 32 de 1961 de *AR*.

Unos años más tarde, en 1978, Bohigas escribió acerca de la revista madrileña:

“*Arquitectura* de Carlos de Miguel fue el órgano promocional, el empuje operativo de la nueva arquitectura española (...). La puntualidad, la precisión, el eclecticismo, la información acrítica fueron cualidades de un valor incalculable mucho más de lo que podían suponer los puritanos insatisfechos –a veces justamente insatisfechos– que proponían, desde el margen, una arquitectura sólo vislumbrada desde unas posiciones éticas y sociales, fuera de un marco relativamente disciplinar”.

A pesar de esto, podríamos concluir que en las portadas de las revistas madrileñas, más que en las catalanas, encontraríamos un testigo más útil a la hora de leer los avatares del periodo estudiado, aún estando más cerca de la crónica que de la crítica. A la vez que la función de escaparate de arquitectura se desempeña con significativa puntualidad y mayor frecuencia en las revistas madrileñas que pretenden asumir desde el principio el papel de ser una revista de amplitud, con el deseo de aproximarse a la arquitectura no sólo de Madrid sino de toda la geografía española. Sin embargo, las revistas catalanas, hacia el final del periodo estudiado muestran un paulatino abandono de esta voluntad de ser escaparate y la reflexión crítica que en alguna manera está implícita en ella, las portadas en parte vuelven paradójicamente a retomar el hermetismo que mantuvieron en los primeros números de su historia. La revista madrileña, quizás menos recelosa en sus contenidos, se hace eco en sus portadas, en muchas más ocasiones, de obras y arquitectos catalanes que al contrario. Pero en ningún caso, ni unas ni otras pudieron escapar a veces de la crítica orgánica y del subjetivismo al que les sometieron las circunstancias y las personas.

2. BOHIGAS, Oriol, “Tres Revistas”, en *Arquitecturas Bis*, 1978, 23/24, pp. 59 a 63.



IN/OUT EPIGONOS MANIERISTAS

Marisa García Vergara

En los años sesenta, en Cataluña, sólo existía una revista dedicada íntegramente a la arquitectura: la revista *Cuadernos de Arquitectura*. Ciertamente que en otros medios de publicación irían surgiendo en esos años espacios dedicados a la arquitectura, con importancia cada vez más destacada, como los de las revistas *Destino*, *Siglo o Serra D'Or*, y luego también *Triunfo*. Pero la única que procedía de un medio específicamente disciplinar era *Cuadernos de Arquitectura*. El primer número apareció en 1944, tras la creación del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Primera precisión importante: *Cuadernos de Arquitectura* es el órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Es una revista cuyo formato podría asociarse al del boletín oficial de actividades, en este caso, del colectivo representado por los arquitectos colegiados. Ésta es una precisión banal pero fundamental a la hora de descubrir sus líneas de acción y sus contenidos. Que la revista, comparada con las otras publicaciones de arquitectura extranjeras de la misma época, ya fuera *L'Architecture d'aujourd'hui* o la *Casabella* italiana, haya merecido la crítica de carecer de un proyecto editorial definido, de unas líneas claras de difusión y unas posturas fuertes a la hora de seleccionar el material presentado en sus páginas, parece ser un hecho inevitable, derivado de esta condición de órgano oficial de una institución que responde por un colectivo determinado: el de los arquitectos catalanes. No en vano en el primer número apareció un texto a modo de editorial –que en realidad es casi la antítesis de lo que entendemos por un editorial– donde se proclamaba que esa presentación no pretendía ser “ni exordio, ni prólogo, ni preámbulo, que ni caben ni sabemos hacerlos. Ni programas, por tanto, ni calendarios”. *Cuadernos* sería, se nos dice allí, un “bloc de notas, apuntes y esbozos, un ‘cajón de sastre’”.

Esta definición de la revista sería válida por más de diez años, en los que se dedicó a recoger la obra de arquitectos catalanes, junto a tres o cuatro artículos de fondo sobre temas diversos, como la historia arquitectónica local o disquisiciones eruditas y académicas sobre geometría y otros asuntos más técnicos, más una pequeña sección bibliográfica con reseñas de libros. Esta estructura bastante rígida filtró los contenidos de *Cuadernos*, dejando fuera de sus páginas todo lo que no se adaptara perfectamente a este molde. Una estructura bastante contradictoria con la definición de ‘cajón de sastre’, pero que sirvió a la revista hasta la década de los 50, hasta el número 18, en el que por primera vez apareció un consejo de redacción¹ y se produjo un cambio destacado. El guión fijo se cambió por una estructura dubitativa entre monográfico y revista de variedades, y se comenzaron a publicar las obras de los arquitectos locales como Bohigas, Martorell, Sostres, Mitjans, Barba Corsini o Coderch, encabezados por un importante artículo extenso dedicado a temas diversos como el urbanismo, la demografía, la economía o la sociología.

1. Durante la etapa que va de 1958 a 1966 el director de la revista fue Asís Viladevall con Vicent Bonet como jefe redactor.

Durante la década de los sesenta esta estructura se mantuvo invariable, a pesar de los cambios en los equipos de redacción. El aumento de producción arquitectónica en el país dio cabida a una mayor cantidad de obras, de arquitectos diferentes, y a una publicación más selecta y didáctica del material que los ilustraba. Es así que hoy encontramos en sus páginas una excelente memoria de lo construido en Cataluña, presentado desde la asepsia más estricta, acompañado por las memorias redactadas, generalmente, por los arquitectos autores de los proyectos y –eso sí– representadas por medio de espléndidas fotografías que ya quisieran para sí algunas de las modernas revistas actuales.

Las fotografías de las obras publicadas en *Cuadernos de Arquitectura*, realizadas por fotógrafos excelentes como Catalá Roca, Xavier Miserachs, Oriol Maspons o Ricard Terré, dieron a la revista un aire virtuoso. Pero si hoy consultamos la revista es más por el valor estrictamente documental que posee, una especie de acervo que recoge y atraviesa toda la historia de la arquitectura catalana. Los artículos de José Ráfols o Juan Eduardo Cirlot y las crónicas de la actualidad artística contribuyen no poco a esa imagen de rigor y fría elegancia.

Que en el año 1961 Oriol Bohigas escribiera una carta destinada al director de la revista *Arquitectura* de Madrid, pero que acabó siendo publicada también en *Cuadernos*², en la que se quejaba de la carencia de una línea editorial fuerte, no es más que el síntoma de un planteamiento que luego daría paso a toda una línea insistentemente reiterada por la historiografía moderna. Bohigas plantea:

“Me parece que un defecto común a *Arquitectura* y *Cuadernos* es la ausencia de tesis directora. A mi modo de ver, en el mundo hay tres revistas ejemplares: *The Architectural Review*, *L'Architettura* y *Casabella*, porque son tres publicaciones que se proponen algo concreto y sirven para algo a sus lectores. ¿Qué se proponen, en cambio, *Arquitectura* y *Cuadernos*? ¿Un mero catálogo de la producción española? En tal caso, habría que hacerlo tan bien como *L'Architecture d'Aujourd'Hui*. Y la diferencia es obvia”.

Caben excusas, pues “no hay gente que sepa escribir sobre arquitectura con un espíritu crítico científico. Si el país dispusiera de un Pevsner, un Banham, un Zevi, un Argan, un Giedion o un Rogers, el panorama sería otro”; pero “¿nuestras revistas han intentado a fondo la colaboración de los pocos críticos solventes que tenemos?”. Bohigas sugiere a Valverde, Cirici, Teixidor o Bergamín. Finalmente propone que las revistas deben aportar al país: “un análisis serio, sin improvisaciones, de las experiencias positivas y negativas del extranjero, para evitar que España cayera en los errores del movimiento moderno”.

La respuesta del director de *Arquitectura*, Francisco Inza³, es de una precisión desoladora: “Hay que reconocer que ya es difícil sacarle una tesis directora a la arquitectura española actual, que es la que, a nuestro juicio, debe ser la que vaya llenando nuestras páginas”.

Este comentario de Inza nos permite unas cuantas observaciones. Apunta antes que la queja de Bohigas inaugura una tendencia que sería retomada luego –y hasta hoy– por los historiadores. Los análisis historiográficos, en este caso, los que se dedican a desempolvar las páginas amarillentas de las viejas revistas de arquitectura, buscando recrear una supuesta línea de continuidad del racionalismo moderno, a través de unos hechos –que no siempre coinciden con lo que se quiere encontrar– se empeñan en hallar esos ejemplos, acordes a

2. “De revistas”, *Cuadernos de Arquitectura* n. 45, 1961, p. 45

3. *Ibid.*



Fig. 1. *Cuadernos de Arquitectura*, 1965, n. 60, "Suburbios I". Fot. Maspons + Ubiña, pp. 7 y 8.

Fig. 2. *Cuadernos de Arquitectura*, 1965, n. 60, "Suburbios I", Fotog. T.A.F., p. 12.



Fig. 3. *Cuadernos de Arquitectura*, 1965, n. 60, "Suburbios I". pp. 1 y 2.

4. "Editorial", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 62, 1965, p. 4.

los modelos europeos, los episodios nodales de una historia local que sirvieran para establecer el elenco de una ilusoria 'arquitectura moderna española', desde una óptica casi pevsneriana. Desde esta óptica, se ha tratado de ver cómo a partir de los primeros años 50, con las visitas de importantes personalidades extranjeras, como Sartoris, Ponti o Ledent –que acudieron a la V Asamblea Nacional de Arquitectura celebrada en Barcelona en 1949–, la revista comienza a superar una etapa de aislacionismo y empieza a reflejar en sus páginas una cierta preocupación por abrirse al debate internacional y a las experiencias modernas que se realizaban en el resto de Europa. El hecho de que se dediquen algunas reseñas y crónicas a las conferencias es señalado como un primer paso en la superación no sólo del aislacionismo del medio local respecto al extranjero sino también de la propia disciplina respecto a la reflexión teórica y crítica sobre sus experiencias. Las visitas siguientes de Zevi (1950), Alvar Aalto (1951) o Pevsner (1952) marcan también hitos importantes en este progresivo aperturismo y acercamiento, finalmente, a lo que se considera la "auténtica modernidad arquitectónica". Por fin, en 1967, se dedica un monográfico a la producción extranjera donde se muestra la arquitectura milanesa, con cuyo círculo los arquitectos catalanes a través de Bohigas y Correa mantenían estrechas relaciones. Y en 1969, en el número 72, se incluyen las obras de Alvar Aalto, Magistretti y Wilson.

También la progresiva inclusión de temáticas urbanísticas y sociológicas, no ya como aspectos relacionados o subordinados a la arquitectura, se consolida y marca una evolución en la línea editorial. En 1965 se dedican dos entregas (60 y 61, Figs. 1 y 2) a los barrios de Barcelona y sus problemas demográficos, sociológicos y urbanísticos. El número siguiente (62) incluye por primera vez en la historia de la revista un 'Editorial' en el que se evidencia una crisis provocada por las nuevas temáticas emergentes y se empieza a cuestionar la relación de la revista con el medio y con la sociedad en su conjunto. Se trata de "un despertar de nuestra revista a nuevas responsabilidades", pero se reconoce que "no es posible de la noche a la mañana improvisar una estructura", y se promete a futuro "darle un tono crítico más acentuado y denunciar a través de él una serie de problemas"⁴ (Fig. 3).



Fig. 4. *Cuadernos de Arquitectura*, 1966, n. 65, "El turismo en la costa", p. 5.



Fig. 5. *Cuadernos de Arquitectura*, 1966, n. 65, "El turismo en la costa", p. 8.

5. Desde el número 64 hasta el 69 es Ángel Serrano Freixas el jefe de redacción.

6. Con el decanato de Josep M. Fargas y luego de Antoni De Moragas.

7. Mirar las páginas de *Cuadernos* como una plasmación de esa historia es un ejercicio que podría revelarnos en qué medida fuera tal vez acertada aquella frase de Fullaondo: "A mi me hacen mucha gracia esos estudios sobre el 'racionalismo español'... ¿Cuál? ¿Dónde se encuentra? Si hacemos abstracción de algún momento de Mercadal, el inteligente despliegue, tan coherente, de J. L. Sert, o el puñado de cosas de Aizpurúa, aquí no hay racionalismo por ninguna parte".

8. *Cuadernos de Arquitectura* n. 78/2, 1970. *Anuario* II.

Como consecuencia de esta crisis, cambió la dirección de la revista⁵, y por primera vez un número (64, Figs. 4 y 5) se dedicó íntegramente al problema del urbanismo turístico de las zonas costeras. Hasta el número 69, *Cuadernos* se especializó en temas urbanísticos, sobre todo en su vertiente sociológica. Cabe recordar que la discusión sobre el nuevo lenguaje de la arquitectura giraba en torno a la discusión planteada, entre otros por Bohigas, sobre el realismo y el compromiso social del arquitecto. En esta nueva coyuntura tanto los estudiantes progresistas como los arquitectos comprometidos encontraban en el urbanismo un campo de batalla que parecía una herramienta idónea para hacer crítica social y política, evitando la censura. Paralelamente, surgen las reivindicaciones y recuperaciones del patrimonio histórico local, como el modernismo, también como complemento de esta reivindicación política: la de la identidad catalana.

Sin embargo, se debe reconocer que *Cuadernos* no llegó nunca a ser una revista de tendencia, ni mucho menos a tener la tesis editorial que le reclamara Bohigas en 1962.

A partir de 1970, bajo la dirección de Emilio Donato como jefe de redacción⁶, la revista sufrió una reestructuración profunda. La nueva fórmula fue realizar monográficos de temáticas muy abiertas y reivindicativas, de gran proyección y contenido social, y colaboraciones intelectuales de procedencias muy diversas que analizan los fenómenos desde ópticas variadas. Cambió no sólo el contenido sino también el formato de la revista.

Evidentemente hay una malicia malsana al querer comparar las revistas de tendencia con las revistas de actualidad. Como alguien ha sugerido, las revistas de tendencia siempre consuelan, porque en ellas siempre encontramos aquello que buscamos.

En las páginas de *AC. Documentos de Actividad contemporánea*, por ejemplo, la revista del Gatpcap, podemos encontrar una respuesta inequívoca a todas las preguntas, una confirmación que reafirma una versión heroica y finalmente exitosa de la historia. De ahí que su fama y su prestigio monolítico se acrecientan con el tiempo y tenga reservado su lugar en la historiografía moderna. Mientras que las otras revistas, las que están pegadas a la historia que pretenden plasmar, a la historia lenta y cotidiana, las que intentan debatir —o resistir— y no ofrecen las certezas de construir lo nuevo, resultan más inquietantes, por estar llenas de contradicciones. Mientras unas anuncian acontecimientos y prometen un futuro, las otras, comprometidas con demasiados argumentos, intentan plasmar la arquitectura en su construirse día a día, pendientes de la vanguardia y de la tradición, de lo moderno y lo cosmopolita, tanto como de lo nacional y de la historia. Demasiado desorden, demasiada variedad de cosas, de arquitecturas, de ideas. Demasiadas historias que conducen a lugares demasiado diferentes. No una sola historia que a la postre resulta triunfal, sino una historia entretrejida de fracasos y derrotas, de resistencias y de algún que otro éxito, aunque generalmente póstumo⁷.

En el *Anuario* de 1970⁸, al presentar el panorama de la arquitectura catalana del momento e intentar buscar una línea común, se compara la situación con los años 20:

“En aquellos años, una vanguardia se contraponía de manera acusada con el eclecticismo reinante. (...) Actualmente, esto no se produce. Parece como si ahora todos fueran modernos y moderados: razonablemente modernos. Pero, en realidad, los principios que rigieron la vanguardia se han diluido al ser aceptadas sus propuestas. Se ha extirpado su actitud dialéctica, para restarle fuerza y para integrarla. Lo que ayer era contrapunto es hoy disolución, moderación, igualación. Podría parecer que la vanguardia ha triunfado, cuando en realidad lo que cabría es temer que ha desaparecido”.

Efectivamente, la vanguardia llevaba en sí el germen de su propia desaparición.

En una breve nota de E. Donato sobre su actividad al frente de la revista entre los años 1970 y 73, recuerda cómo la revista de aquellos años plasmó los efectos provocados por la tempestad local que sacudió con el “viento de la historia” a los hombres, los temas y las instituciones de los últimos años de la dictadura. Como prelude de los acontecimientos posteriores, *Cuadernos* reflejó a través de los temas escogidos para sus monográficos –los espacios libres, deportes y ocio urbano, recuperación de la historia, crítica y análisis de la expansión de Barcelona, el diseño industrial y la vivienda social– los temas imprescindibles para la reconstrucción de la ciudad, con una amplitud de visión tal que permitió, como afirma Donato, “que la revista eludiera el modelo de revista de tendencia, impropio de su patronazgo corporativo”. Un modelo que, por otra parte, era imprescindible para una cultura viva, tal como lo demostraron poco más tarde las iniciativas particulares de *Arquitecturas Bis* o *Construcción de la Ciudad 2C*. Esas dos revistas eran, dice Donato, “herramientas de recuperación y de continuidad del inacabado discurso de la modernidad en nuestro país”.

Es significativo que tanto Bohigas como Rosa Regás, a la hora de escribir sus artículos para celebrar el aniversario de los 50 años de *Cuadernos de Arquitectura*, acabaran también contraponiendo al modelo de *Cuadernos*, del que sin embargo no dejan de glosar sus excelencias, el de las otras revistas alternativas que surgieron a comienzos de los 70 como *CAU* o *Arquitecturas Bis*.

Para Rosa Regás, editora y directora de *Arquitecturas Bis*, la revista *Cuadernos* fue un instrumento progresista y útil, una referencia obligada de la cultura en el sentido menos restringido, una plataforma de opinión amplia y moderna sin cuya beneficiosa influencia no hubieran sido posible otras publicaciones como *CAU* y *Arquitecturas Bis*.

Bohigas, por su parte, también acaba hablando de *Arquitecturas Bis* a la hora de elogiar a *Cuadernos*, para contraponer la imagen de una revista completamente diferente.

La revista *CAU*, cuyas siglas corresponden a Construcción, Arquitectura y Urbanismo, nació en 1970. En marzo de ese año publicó el número cero, dedicado monográficamente al tema del Turismo. Era también la revista de un órgano corporativo, el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares⁹.

En la primera entrega de 1970, Viaplana comenta la situación del arquitecto y su trabajo dentro de un marco socioeconómico determinado¹⁰. La relación entre sociedad-ideología-arquitectura conforma el campo de tres polos que irán delineando la línea editorial de la revista.

9. Como director figura el presidente del colegio, Jordi Sabartes y Francesc Serrahima aparece como subdirector. Cuenta con un equipo de redacción integrado por personas de diversa procedencia: Serrahima, Jesús Marco Alonso, el escritor Manuel Vázquez Montalbán y el diseñador Enric Satué.

10. VIAPLANA, A. "Sociedad Ideología Arquitectura", *CAU*, n. 1, mayo 1970, p. 6.

“El arquitecto, en el ejercicio de su profesión, no puede modificar el sistema social establecido. Las acotaciones que le impone el exterior y los propios límites de la profesión hacen que, sólo en el mejor de los casos, los resultados se hagan mínimamente patentes. (...) Vivimos una anormalidad que hace necesaria todas las aportaciones. La guerrilla intelectual puede ser una solución de emergencia plausible”.

Más adelante, expone la necesidad de investigar las contradicciones del sistema para poder actuar dentro de él:

“No se incide en absoluto en el sistema con el diseño de un tirador, ni de un espacio arquitectónico. Tiene más importancia la menor decisión de un político que Torres Blancas. Los arquitectos actuales estamos configurando las últimas expresiones del manierismo burgués, somos los epígonos de una situación a extinguir”.

En la misma línea, apareció en el número siguiente un artículo de Lluís Clotet, titulado “En Barcelona: por una arquitectura de la evocación”¹¹, un intento de explorar la posible incidencia de la obra arquitectónica sobre el marco socio-político del que surge. Clotet argumentaba que ante el optimismo de los arquitectos racionalistas, que consideraban la arquitectura como una fuerza primaria de la cultura, ignorantes del mecanismo de las estructuras sociales, políticas y económicas, y eran capaces de proponer ingenuamente modelos en directa contradicción con el medio, con la ilusión de ver realizadas y hacer viables sus intenciones, había llegado el momento de admitir que los problemas específicos de las ciudades, carencia de viviendas, pautas de vida irracionales, etc., eran problemas arquitectónicos que no podían ser solucionados con los medios específicos de las disciplinas. Como consecuencia se producen dos actitudes: una es la falta de fe en la fuerza idealista y mesiánica que los racionalistas ponían en sus obras, y la otra es la voluntad de encontrar caminos válidos dentro del trabajo arquitectónico, siempre en oposición a los que niegan cualquier posibilidad de trabajo positivo y propugnan una espera de posibles cambios políticos. Pero propone los ejemplos de Correa, Bohigas, Cantallops, y otros propios, de una arquitectura cuyo objetivo es manifestar una actitud crítica en relación con el medio, considerado en todos sus factores.

De todas maneras, es patente que en los números de esta primera etapa de *CAU*, la arquitectura propiamente, los proyectos y las obras, se limitan a una especie de ficha que ocupa una página, en la que se presentan algunos proyectos a la manera de catálogo, con un mínimo de material informativo. En cambio los artículos de opinión sobre cuestiones como la política pública del suelo urbano, la prefabricación y la industria de la construcción, la especulación con el paisaje, o el urbanismo como factor de segregación social son los que priman en la revista.

En el número especial dedicado con unas reconocidas “excelentes malas intenciones” a la navidad, al hacer el balance anual, se llega a la conclusión de que ha sido un año clave en la clarificación de la impotencia del culturalismo militante para siquiera deformar la realidad.

“Hoy sabemos mejor que nunca que es imposible una confianza en el papel transformador de una cultura, si ésta permanece condicionada por una férrea organización que la integra, precisamente, en una contradictoria tarea anti transformadora”.

Insuficiencia, impotencia, mediocridad, pretenciosidad, incultura y cobardía son los adjetivos que se emplean para describir la situación de angustia ante el reconocimiento de la nula eficacia de la acción cultural para transformar la

11. Traducción del artículo de Clotet publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 149, abril 1970, pp. 102-105, entrega dedicada a “España, Madrid-Barcelona” en *CAU* nn. 2-3, setiembre de 1970, p. 104.



realidad. De todas maneras, ante esta constatación, la conclusión no es la que parecería inevitable, y ello no impedirá que la revista siga apareciendo, ni que los números se vayan llenando con artículos de crítica dedicados a economía y construcción, a la arquitectura de autor, a la emigración, a la música progresiva, al equipamiento social en Cataluña...

Otro de los hitos a tener en cuenta es la fundación, en mayo de 1974, de la revista *Arquitecturas Bis*¹². En comparación con *CAU*, *Arquitecturas Bis* es una revista más especializada en un sentido disciplinario. La arquitectura es el motivo central de sus páginas, y si bien los artículos de semiótica o de filosofía tienen cabida, están siempre muy apegados a los análisis estrictamente arquitectónicos. Es también la primera revista que presenta de manera destacada una ambición internacionalista¹³.

Las páginas de la revista *Arquitectura Bis* presentan de manera directa aquella preocupación que comenzó a gestarse en los años 70 sobre los límites propios de la disciplina y la aceptación y su posterior y consecuente reivindicación de una estricta "autonomía disciplinar". Representan pues, una respuesta explícita, prácticamente inevitable, a los angustiados sentimientos de impotencia que habían expresado sus colegas de *CAU* al constatar los límites de la disciplina y al tener que afrontar la impotencia de la arquitectura para incidir y ejercer una presión transformadora en la sociedad.

En las páginas de *Arquitecturas Bis* ni siquiera se discute el tema de la autonomía disciplinar, simplemente se ejerce. Entre reuniones en Bocaccio y cenas en Flash Flash, la autodenominada *gauche divine* catalana forjaba su propio mito, y lo plasmaba en la revista más internacional que hasta el momento conociera el país.

Para acabar quiero recordar un artículo mordaz escrito por Manuel Vázquez Montalbán en su primera contribución para una revista de arquitectura¹⁴ (Figs. 6 y 7). Como suprema ironía de la historia, maestra de todas las lecciones, estas palabras de un otrora cáustico y subversivo Montalbán, nos sirven hoy, tantos años después, como una perfecta descripción de aquellos años, tan

Fig. 6. Arriba. *Cuadernos de Arquitectura*, 1969, n. 72, "Perplejidad a la italiana", p. 28.

Fig. 7. Izq. *Cuadernos de Arquitectura*, 1969, n. 72, "Perplejidad a la italiana", pp. 29-32.

12. El consejo de redacción de la revista estaba integrado por Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech, Tomás Llorens, Rafael Moneo, Helio Piñón, Manuel de Solá-Morales y Enric Satué, bajo la dirección editorial de Rosa Regàs.

13. En sus páginas hay obras y artículos dedicados a Richard Meier, Louis Kahn, Alvar Aalto, James Gowan, Stirling, Gregotti, Aldo Rossi, así como obras de arquitectos locales y nacionales. La revista mantuvo además una serie de intercambios y reuniones con publicaciones extranjeras como *Lotus*, *Casabella* y *Opositions*. En estos encuentros, celebrados entre Nueva York y Cadaqués, se discutían las intenciones editoriales de las revistas y se intentaba perfilar una línea de acción común que permitiera superar la tradicional dicotomía entre los modelos de revista de información bien realizada y la de proposición teórica y práctica sobre la arquitectura.

14. Publicado en *Cuadernos de Arquitectura*, n. 72, 1969, pp. 28-34.

añorados por algunos nostálgicos. Montalbán recuerda que en aquellos años “ser realista era una aspiración común para un diputado misino, comunista o para un arquitecto”. Aunque, puntualiza, los niveles de realismo eran muy distintos para una u otra profesión. Durante aquellos años, cuenta Montalbán, con atildada ironía:

“La reconstrucción de la razón sirvió, ante todo, para reconstruir un mercado interior ávido de consumo, exigente de la variedad de colores en las peladillas. Los alquimistas del capitalismo encontraron la fórmula del bicarbonato que permitía toda clase de digestiones al avestruz burgués: digiere al proletariado sentándole en el parlamento, digiere el neorealismo disfrazándolo de costumbrismo, digiere el progresismo intelectual sometido a su mecenazgo o a reglas de juego profesional que convierten toda obra en una mercancía”.

Hay que decir que “Perplejidad a la italiana”, que así se llama el artículo, analizaba el fracaso generacional del realismo italiano de los años cincuenta, pero permítaseme que con la perspectiva que otorgan los años pasados y con la misma malicia que él, yo lo haga extensivo al fracaso generacional del realismo catalán de los años 60. Veamos las coincidencias:

“La vida cultural italiana del momento se parece como un calco a la vida cultural de las desesperadas naciones europeas. Los jóvenes son contestatarios, y los intelectuales no burocratizados se han dejado crecer las melenas y han recurrido a todas las formas posibles de pederastia intelectual, para que los jóvenes no les apeen del carro triunfalista de la biología. La vanguardia no es un recurso, ni un posible refugio. Nadie la identifica con lo válido en las religiones revolucionarias *in*. Lo que es impepinable es que nadie quiere estar *out*. Por otra parte, parece que el avestruz burgués tras el susto de mayo del 68 ha realizado nuevas experiencias con su bicarbonato y ha encontrado el aditamento que le hacía falta para futuras empresas digestivas. El póster con la efigie del Che y la leyenda “Il Che non e modo” está el vestíbulo de algunos directivos de la MonteCatini, y Agnelli, el magnate de la Fiat, aspira el perfume multitudinario de las ocupaciones de cátedras y los incendios de facultades y musita extasiado ‘la vitalidad de la juventud es la mejor garantía del futuro de Italia’. La acción, incluso la acción por la acción, es la contestación a la encerrona. Pero esto no priva que toda la promoción que entre 1945 y 1965 se aplicó a la tarea de reconstruir la razón lo esté pasando muy mal. A sus cuarenta años, cincuenta años, sesenta años cumplidos, están en crisis, como las jovencitas con acné y los jovencitos sin jovencitas con acné”.

Añadan ustedes los otros 40 años que han pasado desde que Montalbán publicara este artículo y sabrán a qué generación me refería, o bien, cuan largos pueden resultar los epígonos.

JOSÉ MORENO VILLA Y LA ARQUITECTURA MODERNA EN ESPAÑA

Mariano González Presencio

En su última novela, protagonizada por Ignacio Abel, un improbable arquitecto español formado en la Bauhaus, ocupado como director de las obras de la Ciudad Universitaria, Antonio Muñoz Molina hace aparecer, junto a los personajes de ficción que conducen la trama, a una serie de personajes reales que le sirven como recurso literario para enmarcar el crucial momento histórico en que se desarrolla la historia que relata el libro, los meses previos al inicio de la guerra civil española. Por el texto de Muñoz Molina desfilan personajes tan relevantes para los acontecimientos que se sucedieron aquellos días como Manuel Azaña, Juan Negrín o José Bergamín entre otros. En un pasaje del relato, el protagonista, poco antes de inicio del conflicto, visita en la Residencia de Estudiantes a José Moreno Villa; la excusa de la visita es una supuesta conferencia sobre arquitectura moderna que el arquitecto Abel había comprometido en la Institución con el propio Moreno Villa.

Muñoz Molina retrata al maduro poeta ensimismado en su extemporáneo alojamiento, vacío ya de las grandes figuras que una década antes le habían le habían insuflado tan rica vida, como un personaje a medio camino de las distintas dedicaciones que habían ocupado su vida, sin que en ninguna de ellas hubiera alcanzado el éxito que quizá tampoco nunca deseó con la suficiente convicción¹.

Moreno Villa es un personaje que le viene bien al escritor como referencia para la posición que adopta su relato respecto de los acontecimientos históricos. No es sólo su cercanía a la vanguardia y a la modernidad, territorio compartido con el protagonista Ignacio Abel, sino, sobre todo, es la frustración que se reconoce en el poeta malagueño, atrapado por un contexto cada vez más envenenado que soporta en su digno aislamiento. El escepticismo con el que el poeta asiste al desmoronamiento de un mundo que pocos años antes parecía cargado de futuro le sirve al autor como reflejo de los sentimientos que en el relato atenazan al protagonista de la novela.

También la figura de José Moreno Villa, su personal conexión con la vanguardia, acaba viniendo bien para comprender los perfiles característicos que adopta la arquitectura española en relación con la modernidad, en el seno del particular acercamiento que se produjo en España durante los años anteriores al desencadenamiento de la contienda. Por otra parte, su trabajo como Secretario de Redacción de la revista *Arquitectura* durante el sexenio 1927-1933 –los años en que la publicación se aproximó con mayor intensidad a la arquitectura moderna–, unida a su cercanía y amistad con Fernando García



Autorretrato, 1927.

1. Cfr. MUÑOZ MOLINA, A., *La noche de los tiempos*, Seix Barral, Barcelona, 2009, pp. 55-74.

Mercadal –indudable protagonista de ese acercamiento– y otros conspicuos representantes de la vanguardia española, le otorgan una posición de privilegio en la crónica de la expansión de las ideas modernas en la arquitectura hispánica. Su propia actividad artística, como poeta, pintor y ensayista, desarrollada esos años en permanente contacto con la vanguardia le confieren, además, un notable peso específico que acrecienta su valor de referencia.

APUNTES BIOGRÁFICOS

La figura de José Moreno Villa ha sido ampliamente estudiada, por lo menos en su faceta literaria, y su obra muy publicada²; en lo que respecta a su biografía, él mismo se ocupó de relatar por extenso sus momentos más relevantes en distintos escritos autobiográficos y sobre todo en su ejemplar *La vida en claro*³. En el momento en que aparece en el relato de Muñoz Molina, Moreno Villa se encontraba al borde del medio siglo de edad; había nacido en 1887 en Málaga, en el seno de una familia perteneciente a la burguesía que debía su fortuna al negocio del vino. Sería la voluntad de su padre de que se empleara en el negocio familiar la que le llevaría con diecisiete años a Alemania con la intención original de formarse como químico en la Universidad de Friburgo⁴.

Aunque cuatro años más tarde abandonaría definitivamente el proyecto paterno sin haber conseguido acabar la carrera, esta estancia en Alemania sería a la larga crucial en su carrera. El conocimiento de la lengua alemana le permitió entrar en contacto con un universo literario muy poco conocido en España por entonces que le llevó a la decisión de dedicarse profesionalmente a escribir y, desde su afición al arte –ampliamente acrecentada esos años con el deslumbramiento que le produjo el gótico alemán–, asistir a la revolución historiográfica que desarrolló la escuela centroeuropea de historiadores del arte, fundamental en muchos aspectos en el posterior despliegue del arte moderno; la lectura y, en algunos casos traducción, de autores como Riegl, Worringer, Mauthner o Wölfflin, constituyó para Moreno Villa la base de su formación como crítico y ocasional historiador artístico⁵.

Después de pasar una pequeña temporada en Londres, donde coincide con Alberto Jiménez Fraud⁶, al comienzo de la segunda década del siglo se instala en Madrid donde consigue publicar sus primeros poemas. Necesitado de un trabajo más consistente, en 1911 ingresa en el recién creado Centro de Estudios Históricos, para trabajar en la sección de Arqueología e Historia del Arte bajo la dirección de Manuel Gómez Moreno. Su habilidad y afición al dibujo y su conocimiento del alemán serían las competencias que le abrirían las puertas de su trabajo.

En paralelo al desarrollo de su actividad literaria, hacia la mitad de la década, Moreno Villa iniciaría también una apreciable labor como crítico de arte, primero en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas* y más tarde en la *Revista General*.

Después de una malograda relación sentimental y a petición de Jiménez Fraud, director de la institución, se instala en la Residencia de Estudiantes que sería su lugar de residencia de manera casi ininterrumpida hasta el estallido de la guerra⁷.

2. De ello se ha ocupado, entre otros, el Centro Cultural de la Generación del 27, generación literaria respecto de la que Moreno Villa ha sido considerado por la crítica como una especie de hermano mayor. A esta institución se deben publicaciones como: MORENO VILLA, J., *Temas de Arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, Pre-Textos, Valencia, 2001; MORENO VILLA, J., *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*, Pre-Textos, Valencia 2010 y MORENO VILLA, J., *Pruebas de Nueva York*, Pre-Textos, Valencia 1989, también la Diputación de Málaga se ha ocupado de recoger su obra: GALÁN CABALLERO, C. (compiladora), *José Moreno Villa escribe artículos (1906-1937)*, Diputación provincial de Málaga, 1999; JIMÉNEZ URDIALES, E., *La narrativa de José Moreno Villa: "Evoluciones" y "Patrañas"*, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998, también se puede consultar: BALLESTERO IZQUIERDO, A., *José Moreno Villa (1887-1955): generación y bibliografía*. Eunat, Pamplona, 1995.

3. MORENO VILLA, J., *La vida en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

4. "Me trasladé a Friburgo, en Breisgau, mi sitio definitivo, donde quería mi padre que estudiase química. Todo era desconocido: la lengua, el carácter de las gentes, sus costumbres, sus comidas, hasta sus camas". *Ibidem*, pp. 59-60.

5. Cfr. CALVO SERRALLER, F., "José Moreno Villa Historiador y crítico de arte"; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., "José Moreno Villa en el Centro de Estudios Históricos" en PÉREZ DE AYALA, J. (ed.) en *José Moreno Villa (1887-1955)*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1987.

6. Alberto Jiménez Fraud, pedagogo y también malagueño –amigo de juventud de Moreno Villa– fue el más significado discípulo de Francisco Giner de los Ríos y el impulsor y director de la Residencia de Estudiantes desde su puesta en marcha en 1910 hasta el obligado exilio de 1936 a causa de la guerra civil.

7. En 1921 obtuvo plaza por oposición en el cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y fue destinado a Gijón. Aprovecho su "destierro" gijonés para empezar la traducción de los *Conceptos fundamentales* de Wölfflin y para la catalogación de los dibujos del Instituto de Gijón que consiguió publicar con bastante retraso en 1926: "La época de Gijón se me presenta como una mina, como un túnel sombrío. Lluvia, lluvia, oscuridad en la casa, en la biblioteca y en la calle". MORENO VILLA, J., *La vida en ...*, p. 115. En verano de 1922 volvería a Madrid y a la Residencia.



Federico disponiéndose a cantar la nana, 1928.

Moreno Villa con Dalí, Buñuel, Lorca y Rubio Sacristán.

Es indiscutible la relevancia de esta decisión en lo que respecta a nuestro tema. Moreno Villa, que contaba entonces con treinta años, encontró en la Residencia un ambiente muy especial que acabaría provocando su acercamiento incondicional a la vanguardia; su sucesiva amistad con personajes tan destacados como Buñuel, García Lorca, Pepín Bello o Dalí, bastante más jóvenes que él (el mayor, Federico, había nacido en 1898), le colocó en el epicentro de la revolución artística española, creando en él un nuevo universo de intereses⁸.

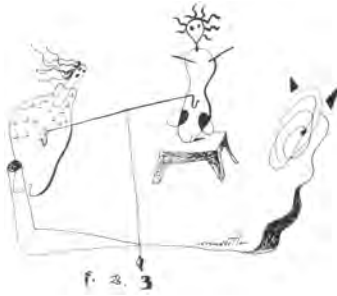
Entre las inquietudes que despertaron sus nuevas circunstancias vitales surgió una nueva actividad que acabaría por unirle del todo a la vanguardia y convertirle en uno de sus adalides: la pintura, que empezó a practicar “con verdadero fanatismo” en la Academia Libre de Pintura junto a Salvador Dalí y Maruja Mallo⁹.

Son estos unos años de trabajo intenso en las facetas más variadas; continúa con su labor literaria en diversos registros, poesía, teatro..., acercándose paulatinamente a las maneras de la vanguardia, que alterna con trabajos de divulgación y crítica artística, cada vez con un mayor “sentido moderno” mientras tanto se incrementa su notoriedad como pintor de vanguardia.

Su presencia en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* en París en 1925, supuso un hito importante en su progresivo acercamiento al credo moderno, no sólo por la relevancia que tuvo la cita, sino porque allí entró en contacto con los nombres más significados de la presencia española en la intensa vida artística de la capital francesa. Además de visitar los estudios de Gris y Gargallo o conocer a artistas como Pere Prune, Apelles Fenosa o Mateo Hernández; en París se produce también su primer encuentro con Fernando García Mercadal, dando comienzo a una relación que a la larga resultaría capital para la orientación que marcaría la revista *Arquitectura* en los años en los que Moreno Villa la dirigió desde la Secretaría de Redacción.

8. Las relaciones que mantuvo Moreno Villa con estos personajes pasó por distintas situaciones, admiración sin reservas por el carisma de García Lorca, larga amistad con Buñuel, prolongada en su común exilio mexicano y tránsito de la amistad hasta el desdén por Dalí, probablemente quien más le influyó, del que pasó de ser admirador e impulsor a denostar sus coqueteos con el régimen franquista en la posguerra. Sobre ellos dejó escrito en su autobiografía: “Tal vez la fascinación que producía (Federico) era debida a la conjunción feliz de lo culto y lo popular, lo primario, infantil y fresco, entrelazado con lo reflexivo y riguroso”. (p. 108) Junto a Federico recuerdo a Salvador Dalí, que era todo lo opuesto. Delgado, encerrado en sí, tímido (¿quién lo dijera?), como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melencólico, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud y los teorizantes modernos de la pintura. Su vocación era indudable (...) Hoy vive en los Estados Unidos dedicado a pasmar a los snobs con sus extravagancias y payasadas. Igual que hacían los bufones en la Corte de los Austrias. Como pintor me parece un *pompier*”, (pp. 111-112). Al grupo de Federico pertenecía también Luis Buñuel, “el gran loco”, que quiso estudiar entomología pero dedicándose exclusivamente a la gimnasia (...). En París dejó la gimnasia por el cine”. (p. 112). Y sobre Pepín Bello, en otra parte: “en la tercera década de este siglo resultaba un joven despierto, ocurrente y lo que se llama divertido (...) ahora, pasados veinte (años) más, Pepín sigue lo mismo, inventando bromas y travesuras estudiantiles que ya no le cuadran” en MORENO VILLA, J., “Inteligencias de medio camino: Pepín Bello” en *Medio mundo...* p. 321.

9. “Yo alenté todo lo que pude aquel movimiento juvenil en su fase más difícil, la abstracta. Y, para ser más sincero, me puse a pintar con verdadero fanatismo”. MORENO VILLA, J., *La vida en...* p. 161.



Dibujo surrealista, 1930.



Bodegón, 1929.

Fue precisamente en enero de 1927 cuando el poeta y pintor malagueño comenzó a desempeñar la responsabilidad de la redacción de *Arquitectura*, mientras que el inquieto Mercadal se hacía cargo de una corresponsalía itinerante por los principales focos de atención de la arquitectura europea.

Este trabajo, que significó la etapa de mayor proximidad a la arquitectura por parte de Moreno Villa, se extendió hasta 1933, coincidiendo con el comienzo de su cuestionamiento personal del ideario funcionalista que había abrazado con pasión en los primeros años de Secretario de Redacción.

El estallido de la guerra le encontró alojado todavía en la Residencia de Estudiantes; a pesar de sus cuarenta y nueve años, no dudó en alistarse, aunque nunca fue llamado a filas sino que en noviembre sería evacuado a Valencia en la primera expedición de intelectuales, junto con Antonio Machado entre otros.

El seis de febrero de 1937 salió de Valencia hacia Estados Unidos en misión cultural comisionado por el Gobierno de la República; esta estancia se prolongaría hasta finales de abril de ese mismo año, cuando una nueva orden del Gobierno le llevaría a México. El 10 de mayo de 1937 Moreno Villa llegaría a Ciudad de México, iniciando así un exilio que se prolongaría hasta su muerte en abril de 1955¹⁰.

MORENO VILLA Y LA VANGUARDIA

Humberto Huergo Cardoso, uno de sus principales estudiosos, divide la relación vital con el arte y la arquitectura de Moreno Villa en tres etapas muy diferentes entre sí atendiendo a su producción crítica. Una primera que el biógrafo denomina como neogótica, caracterizada por una posición tradicionalista respecto del arte, con críticas a Picasso y a Vázquez Díaz y al cubismo en general y mucho más cercana a la actitud de artistas como Aurelio Arteta, practicante de un realismo con cierto aire regionalista¹¹. Una segunda etapa muy influida en lo teórico por determinados textos a los que tuvo acceso gracias a su conocimiento del alemán; de manera significativa *La esencia del estilo gótico* de Wilhem Worringer (1911), pero también la obra de Alois Riegl y de Heinrich Wölfflin, de quien traduciría en 1922 su obra esencial *Los conceptos fundamentales de la Historia del Arte*¹².

Su posición personal sobre el arte de vanguardia experimentaría un giro radical a partir de 1925, fecha en la que Moreno Villa inicia la que Huergo Cardoso califica como etapa vanguardista y que se extiende hasta 1936.

Las razones de este cambio son variadas y algunas presentan caracteres biográficos. Está, en primer lugar, el encuentro con el ambiente progresista de la Residencia y la personalidad de los jóvenes amigos que allí conoce, así como el iniciático viaje a la exposición de París de 1925 donde reconoce presencias radicales como la del pabellón de *L'Esprit Nouveau* o el pabellón ruso de Melnikov, así como los contactos y visitas que hace en su *séjour* parisina. Para entonces ya ha empezado a pintar en serio, animado por su amigo el pintor Uzelay y su exploración se dirige en primer término hacia el cubismo, para dejar entrever con posterioridad una creciente veta de irracionalidad que le lleva, de manera contradictoria, hacia el surrealismo. En paralelo, como poeta y escritor ensaya la escritura de vanguardia, ejercitándose de

10. "Ante una conmoción como la sufrida por España se ve que la civilización y la vida se sostienen en un equilibrio inestable por acuerdo de los hombres. Roto el acuerdo todo cambia o se desmorona". MORENO VILLA, J., "La crisis de la pintura y el pintor ante la guerra y la revolución", (Conferencia dictada en marzo de 1937 en Estados Unidos), en *Temas de arte...*, p. 433.

11. Cfr. Por ejemplo: "Aurelio Arteta. La balada de la pintura" (1920), en MORENO VILLA, J., *Temas de Arte...*, pp. 195 y ss.; "Hombres, hechos, intereses, ideas. Exposición de Vázquez Díaz en Madrid" (1921), en MORENO VILLA, J., *Temas de Arte...*, pp. 199 y ss.

12. Cfr. HUERGO CARDOSO, H., "Los artículos de arte de Moreno Villa a vista de pájaro" en MORENO VILLA, J., *Temas de Arte...*, pp. 19 y ss.

manera algo tardía en la escritura automática o desenvolviéndose –mejor– en textos (poesía y teatro) de marcado carácter surrealista, una corriente en la que probablemente se sentía más cómodo y que era más acorde con su personalidad.

Huergo Cardoso señala también algunas lecturas significativas de esos años que proporcionan un cierto sustrato teórico al viraje artístico de Moreno como son los textos de Francis Carco, Gino Severini o, de manera muy especial, el famoso artículo *Après le cubisme* de Ozenfant y Le Corbusier de 1919. Asimismo, resulta determinante en su aprendizaje de modernidad el contacto habitual con revistas internacionales de vanguardia como *L'Art d'aujourd'hui*, *Cahiers d'art* o la propia *L'Esprit Nouveau*¹³.

En todo caso, en 1925 aparece ya como un destacado pintor de vanguardia en la “Primera Exposición de Artistas Ibéricos” junto a pintores como Francisco Bores, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado o Ángel Ferrant.

En paralelo a su actividad artística, Moreno Villa asume el papel de propagandista de la vanguardia, en especial de los jóvenes artistas españoles, y se empeña en caracterizar los orígenes de la nueva época rastreando sus antecedentes. Este aspecto le convierte en una rara avis dentro del panorama de la vanguardia, por lo menos de la española, no tanto por su actividad propagandística como por su esfuerzo crítico. Un esfuerzo, por otra parte, de marcado carácter personal, original en sus planteamientos, que no se limitó a hacer continuismo de la lectura de los textos y manifiestos que más le habían influido¹⁴.

MORENO VILLA Y ARQUITECTURA

Moreno Villa relata en su autobiografía *La vida en claro* las circunstancias vitales en las que se le presentó el encargo, por parte de la Sociedad de Arquitectos, de la publicación de *Arquitectura*. El ofrecimiento llegó de la mano de su amigo Bernardo Giner de los Ríos. Las quinientas pesetas al mes que la Sociedad le ofrecía por el puesto de Secretario de Redacción suponían prácticamente la duplicación de sus ingresos mensuales y fue visto, en aquel momento, como algo providencial por parte del escritor que se encontraba por entonces enredado en amoríos con una judía americana llamada Florence Stol (puede que éste fuera su posterior apellido de casada) y con la que había empezado a hablar de casamiento, algo que podía ser posible gracias a la nueva fuente de ingresos¹⁵.

Durante el período que Moreno Villa está al frente de *Arquitectura* la publicación vive su momento de mayor proximidad a la vanguardia internacional; ello se debe, desde luego, a la mentalidad abierta y cosmopolita de su nuevo Secretario de Redacción pero, sobre todo, a la influencia y determinación de su amigo Fernando García Mercadal que actúa como corresponsal en libre movimiento por Europa¹⁶.

En lo que se refiere al trabajo periodístico propiamente dicho de Moreno Villa, éste publicó un total de treinta y un artículos en sus años de colaboración con la revista. Los temas de esos artículos fueron de lo más variados; aunque la mayor parte de ellos se derivaban de su trabajo como investigador



Composición, 1931.

13. Los textos a los que Huergo Cardoso hace referencia son *Le Nu dans la peinture moderne* (París 1920) de Francis Carco, *Du Cubisme au Clasicismo* (París 1921) de Gino Severini y *Du cubisme et des moyens de le comprendre* (París 1921) de Albert Gleizes. Además de las revistas citadas, también debió de ser lector habitual de otras como *Der Querschnitt* (Berlín y Düsseldorf 1921-1936), la surrealista *Documents*, *La Nouvelle Revue Française* y *Valori Plastici*. Aunque muchas de las referencias contenidas en sus artículos eran de segunda mano, las lecturas constatadas le convierten, de lejos, en el crítico español de arte contemporáneo más informado de la época. Cfr. *Ibidem*, p. 26.

14. Los gérmenes del nacimiento de la nueva época los encuentra en antecedentes tan dispares como el Arte Negro, El Greco, Rousseau, Cézanne, Ingres y Seurat, mientras que como propagandista del arte nuevo se afana en dar a conocer a los artistas españoles escribiendo artículos y dictando conferencias sobre Dalí y otros pintores y escultores modernos. Cfr. *Ibidem*, pp. 28-29. Estas ideas las dejó reflejadas Moreno Villa en "Orientaciones artísticas. El arte de mi tiempo" (1925), *Ibidem*, p. 241 o "Notas de Arte. Los gérmenes de la época actual" (1925), *Ibidem*, p. 267.

15. Florence Stol se convertiría en el universo poético de Moreno Villa en Jacinta la pelirroja y a ella dedicaría sus más conocidos poemas eróticos. La historia, que contó con un viaje a Estados Unidos a conocer a la familia de Florence y que acabó malográndose por los prejuicios raciales del círculo familiar de Jacinta, dejando al poeta con el corazón destrozado, sirvió no obstante, para que éste entrara en contacto con el universo negro americano que le produjo un gran impacto y le hizo ver de otra forma el arte moderno y para que Moreno diera a conocer en América a los jóvenes pintores españoles, en especial a Dalí. Cfr. MORENO VILLA, J. *La vida en claro*, pp. 123 y ss.

16. Cfr. DE SAN ANTONIO, C., "La etapa fundacional: las ideas y los protagonistas" en DE SAN ANTONIO, C. (Coordinador) *Revista Arquitectura* (1918-1936), Ministerio de Fomento-COAM, Madrid 2001, p. 25. También se puede consultar: MOYA BLANCO, L., "Don José Moreno Villa director de la revista *Arquitectura* durante la época de la *Generación del 27*", en PÉREZ DE AYALA, J. (ed.), op. cit., pp. 31-33.

17. Destacan los dedicados a arquitectos contemporáneos próximos a la vanguardia como "El arquitecto Zuazo Ugalde. Autocrítica" en el número 94 (1927, pp. 67-72), "De arquitectura aragonesa. Obras del arquitecto Sr. Borobio" en el número 98 (1927, pp. 222-227), "Dos palabras a lo anterior" sobre una casa de Bergamín en el número 113 (1928, p. 228), "Algo sobre su arquitectura" sobre Gustavo Fernández Balbuena en el número 153 (1932, pp. 19-23) o las reseñas de libros y eventos como *Beton als Gestalter* (El cemento como generador de forma) de Julius Vischer y Ludwig Hilberseimer (115, 1928, p. 362) "La pequeña vivienda en al exposición Heim und Technik de Munich, 1928" (116, 1928, pp. 394-97), *Modern Architecture* de Bruno Taut (140, 1930, p. 409), *Moderne Kerke in Europa und America* (Iglesias modernas en Europa y America) de J. G. Wattjes (145, 1931, p. 183), o *Arquitectura contemporánea en España. Tomo I: El arquitecto Zuazo-Ugalde* (170, 1933, pp. 182-183). De los escultores modernos españoles escribió sobre Pablo Gargallo (100, 1927, pp. 299-301), Apelles Fenosa (101, 1927, pp. 335-337), Manolo Hugué (102, 1927, pp. 368-369)

18. De Beherendt tradujo tres fragmentos de su libro *Victoria del nuevo estilo* que se publicaron en 1928 en los números 110 (pp.187-190), 112 (p. 270) y 113 (pp. 295-296). De Paul Linder tradujo tres artículos: "Arquitectos: pensad y construid con sentido social" en el número 117 (1928, pp. 12-20), "Construcción de viviendas y arquitectura. El arquitecto Wilhelm Riphahn" en el número 131 (1931, pp. 75-81) y "Acercas de la plástica en arquitectura. Obras de George Kolbe en el número 167 (1933, pp. 80-84).

19. Destacan las reseñas de libros y eventos como *Beton als Gestalter* (El cemento como generador de forma) de Julius Vischer y Ludwig Hilberseimer (115, 1928, p. 362) "La pequeña vivienda en al exposición Heim und Technik de Munich, 1928" (116, 1928, pp. 394-97), *Modern Architecture* de Bruno Taut (140, 1930, p. 409), *Moderne Kerke in Europa und America* (Iglesias modernas en Europa y America) de J. G. Wattjes (145, 1931, p. 183), o *Arquitectura contemporánea en España. Tomo I: El arquitecto Zuazo-Ugalde* (170, 1933, pp. 182-183)

20. Cfr. DE SAN ANTONIO, C., op. cit., p. 26.

21. De hecho, Carlos Montes, al estudiar su papel en la revista a través de sus escritos en ella, percibe cierta tibieza en su defensa de la arquitectura moderna por comparación, por ejemplo con la adoptada por una figura semejante, contemporánea de Moreno, Cronin Hastings como director de *Architectural Review*, ello es debido a que, además de que el vanguardismo de Moreno en arquitectura siempre fue moderado, los artículos principales de Moreno Villa en defensa de la nueva arquitectura no aparecerían en *Arquitectura*, aparte de que desde su puesto de Secretario de Redacción de *Arquitectura*, Moreno Villa siempre veló, como señalaba Moya, por mantener un espíritu abierto en la publicación. Cfr. MONTES SERRANO, C., "Los escritores escriben de arquitectura" en DE SAN ANTONIO, C. (Coordinador), op. cit., p.154 y MOYA BLANCO, L., op. cit., p. 33.

22. "En España publiqué bastante, en la Revista de Occidente poco. Donde más publiqué fue en *El Sol*". MORENO VILLA, J., *Vida en...*, p. 87. *El Sol* fue un diario liberal y regeneracionista que se editó en Madrid desde 1917 hasta el estallido de la Guerra Civil, con posterioridad, sus talleres, incautados por Falange fueron utilizados para imprimir Arriba. Cfr. GALÁN CABALLERO, C. (compiladora), op. cit., p. 16.

23. Cfr. HUERGO CARDOSO, H., op. cit., pp. 33-41.

en el Centro de Estudios Históricos también escribió artículos sobre escultura y arquitectura modernas¹⁷ y tradujo algunos fragmentos y artículos de autores europeos como Walter Curt Beherendt o Paul Linder¹⁸ que glosaban distintos aspectos de la arquitectura de vanguardia; a estos artículos hay que añadir un buen número de reseñas de libros (sobre todo extranjeros), exposiciones, etc¹⁹.

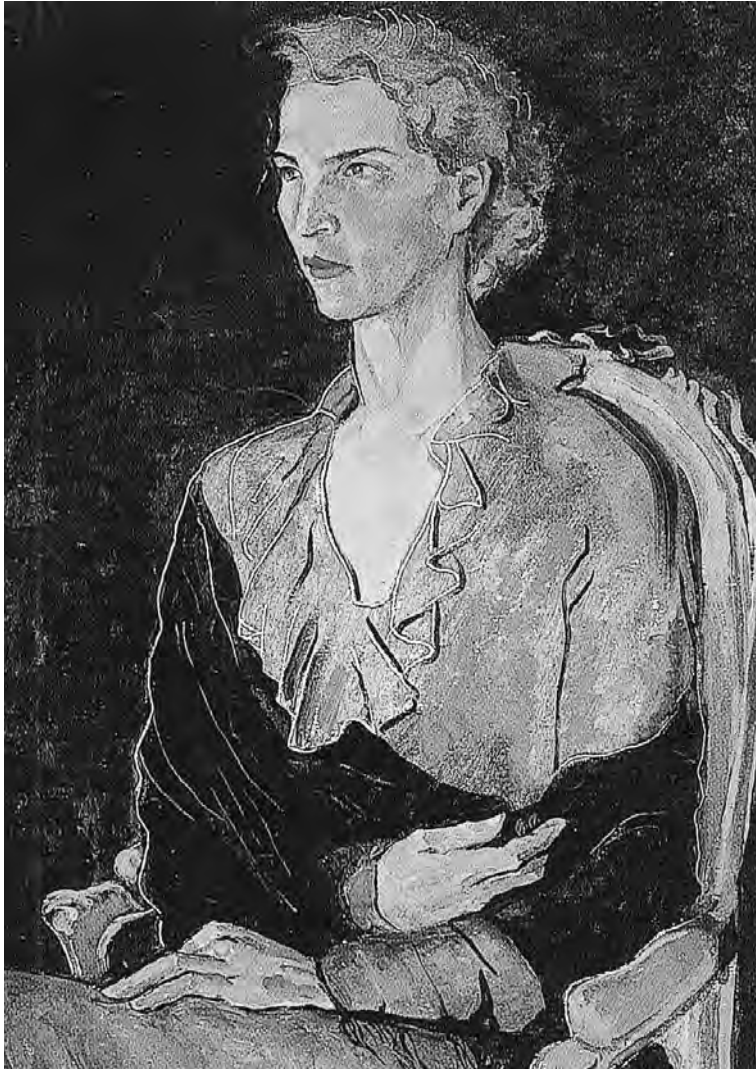
Este tiempo es también, en el trabajo personal del propio Moreno Villa, el período de mayor cercanía a los postulados de la vanguardia artística; la mayor parte de sus escritos, independientemente del tema tratado en ellos, están escritos desde un punto de vista moderno, aprovechando la mirada al pasado para hablar del presente y su pintura recorre casi sin solución de continuidad el camino entre el cubismo y el surrealismo.

En todo caso, la alianza entre Mercadal y Moreno Villa resultaría determinante para el impulso que adquirió la arquitectura de vanguardia en la revista. Se publicaron un buen número de artículos de autores extranjeros; el que más artículos publicó fue Paul Linder, un antiguo alumno de la Bauhaus que actuaba como corresponsal exterior de la revista y fue el propio Moreno Villa quien tradujo sus crónicas, pero también descuella la figura de Theo van Doesburg que publicó un puñado de artículos y que visitó España en 1930 invitado por Mercadal para dictar una conferencia en la Residencia de Estudiantes, es de suponer que gestionada por el propio Moreno Villa dentro de las actividades de la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia, de la misma manera que en el mismo foro, y también gracias a las gestiones de García Mercadal pronunciaron sendas conferencias Le Corbusier en 1927, Mendelshon en 1928 y Gropius el mismo año de 1930²⁰.

MORENO VILLA Y LA ARQUITECTURA MODERNA

En el conjunto de la biografía de Moreno Villa, su relación con la arquitectura moderna se circunscribe prácticamente a los años en los que ejerció como Secretario de Redacción de la revista *Arquitectura*. No fue éste el único medio que utilizó para su defensa de la nueva arquitectura²¹, sino que, casi en mayor medida, su campaña como crítico de arquitectura en esos años también se desarrolló a través del diario *El Sol*²² y la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, el órgano de difusión del Centro de Estudios Históricos.

Huergo Cardoso destaca los cuatro ejes principales de la acción crítica de Moreno Villa a favor de la arquitectura moderna: por un lado la crítica del modelo historicista de Lampérez que había marcado la etapa anterior de la revista; junto a este planteamiento rupturista, Moreno manifiesta un claro rechazo del decorativismo en sintonía con los nuevos gustos. En la parte positiva del pensamiento de Moreno Villa de esos años se apunta una mirada al pasado nacional intentando encontrar las claves de un nuevo comienzo que llevara a un arte homologable con la sensibilidad moderna, una idea que calaría hondo en el panorama profesional español y que conocería nuevos episodios en el renacer moderno de los cincuenta y, junto a este planteamiento de fondo, estaría la defensa de aquellos jóvenes profesionales locales como Bergamín, Borobio, Cárdenas, Durán, Fernández Balbuena, Muguruza o Zuazo en cuyo trabajo se registraba una mayor cercanía a la arquitectura de vanguardia²³.



Retrato de Consuelo Nieto, 1938.

En realidad, incluso en esta época, la modernidad estética de Moreno no destaca por su radicalidad, hay más rechazo del historicismo y, especialmente, del regionalismo que propiamente asunción de los postulados de la vanguardia. En lo que respecta a la arquitectura, a una cerrada defensa del racionalismo inicial sigue una paulatina moderación en el discurso e incluso un cierto rechazo en sus últimos años en España, una vez finalizada su relación con *Arquitectura*.

En el fondo, la postura de Moreno Villa respecto de la arquitectura moderna no difiere demasiado de la adoptada por el conjunto de la arquitectura española²⁴, más allá del entusiasmo de Fernando García Mercadal o la ortodoxia de algunos de los más destacados representantes del GATPAC. Su tibieza vanguardista, aún siendo probablemente más ilustrada que la de los arquitectos que la encarnaron en España, no está muy lejos de la demostrada por profesionales como Gutiérrez Soto, Bergamín, Borobio o el propio Zuazo, que se

24. "El arquitecto español podrá vacilar ante muchas sugerencias; pero todas caben entre dos polos: tradición y modernidad". MORENO VILLA, J., "El arquitecto Zuazo Ugalde. Autocrítica", en *Arquitectura*, n. 94, febrero 1927, p. 69. "Hace poco preguntaba un arquitecto ¿Cuándo entrará el nuevo estilo en España? Ya lo tenemos aquí, había que decirle, aunque no ha de cundir. En España es difícil que entre porque no ha cambiado casi nada la vida de la clase media". MPORENO VILLA, J., "Efemérides. Casa honesta en Madrid" (*El Sol*, 1928), en *Temas de Arte...*, p. 364.

acercaron a las formas modernas como si de un estilo más se tratase, alternando sus trabajos más celebrados por la crítica por su cercanía a la vanguardia con otros muchos desarrollados en registros bastante alejados cuando no antagónicos. La variedad de intereses que ocupó a Moreno Villa en su trabajo como crítico de arte y arquitectura, reflejo de su espíritu libre y abierto y de su formación ecléctica, así como su heterogénea sensibilidad, difícilmente le podría haber llevado a abrazar ninguna causa con radicalidad o durante mucho tiempo.

El acercamiento de Moreno Villa a la vanguardia en la década de los veinte está inevitablemente teñido de su personalidad. Para Huergo Cardoso su pensamiento estético se funda en dos principios que baraja sin cesar, el instinto de la muerte y la sed de heterogeneidad, esto hace que el conjunto de su obra, tanto la literaria como la pictórica, se encuentre siempre atravesada por una corriente de irracionalidad que le acerca por encima de todo al surrealismo, por más que como crítico defiende la racionalidad de la arquitectura moderna. De hecho, lo que le atrae del cubismo y del funcionalismo es su falta de sensualidad, su desprecio por la vida orgánica, mientras que lo que le acerca a los pintores de la España negra, a la pintura española del seiscientos o al propio surrealismo es la irracionalidad, el misterio y la locura²⁵.

Al igual que su heterogénea producción, su biografía no es sino reflejo de esta compleja personalidad; su condición de historiador erudito se alterna con su actividad vanguardista de la misma forma que su trabajo en el Centro de Estudios Históricos convive con su intensa participación en la vibrante actividad de la Residencia de Estudiantes o su aparente vocación de soltero se alterna con episodios apasionados que sorprenden por lo tardío.

EPÍLOGO: EL EXILIO MEXICANO

Si su distanciamiento por el arte y la arquitectura moderna ya se hacen presentes en los años que preceden al estallido de la contienda civil, tras su marcha a México en 1937, su trabajo no volverá a reflejar el más mínimo interés por el debate moderno. Allí, además de perseverar en su carrera literaria y pictórica, que se hace más personal e inclasificable, continuará con su labor como historiador y su trabajo periodístico, desarrollando un interés por el arte de su país de acogida en el que se integra con pasión. Las constantes de su sensibilidad estética, su interés por la muerte y el deseo de heterogeneidad, encontraron en el arte mexicano espacio propio y su mirada hacia Europa se volvió más didáctica y divulgativa, rastreando las herencias e identificando las diferencias.

En lo personal, su vida en México no fue fácil, fue aceptado como un personaje notable, incluso se casó por fin y tuvo descendencia, pero su matrimonio no fue feliz y la etapa final de su vida quedó marcada por la soledad y la falta de recursos, acercándose a la miseria²⁶. Incluso tuvo que soportar que desde España se pusiera en tela de juicio su compromiso con el exilio por cierta parte de la intelectualidad antifranquista²⁷. Murió de cáncer en la indigencia en Ciudad de México el 25 de abril de 1955²⁸.

25. Cfr. *Ibidem*, pp. 41-42.

26. Su traslado a México desde Estados Unidos vino motivado por la insistencia, entre otros, de Genaro Estrada, a quien había conocido en España como embajador mexicano. Sin embargo, en septiembre, cuatro meses más tarde de su llegada, fallece su principal amigo y benefactor. Menos de un año más tarde se inicia su relación con Consuelo Nieto, la viuda de Estrada, una mujer de fuerte carácter con la que se casaría en enero de 1939. En noviembre de 1941 nacería José Moreno Nieto, único hijo de un Moreno Villa ya de cincuenta y tres años. De todas formas no fue un matrimonio feliz y a la pasión inicial le sucedió un rápido deterioro que acabó en la separación virtual de los cónyuges.

27. Desde España, el filósofo José Luis López Aranguren en un artículo titulado "La evolución de los intelectuales españoles en la emigración" cuestionó que el exilio le estuviera resultando doloroso a Moreno, éste le contestó airado en un artículo publicado en *El Nacional* en julio de 1953. Cfr. MORENO VILLA, J. "Nuestra evolución: Respuesta a López Aranguren", en *Medio Mundo...*, pp. 337-339.

28. Cfr. HUERGO CARDOSO, H., "Moreno Villa por Moreno Villa. Cronología y Etopeya", en MORENO VILLA, J., *Temas de Arte...*, p. 160.

LA EXPRESIÓN GRÁFICA EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*, COAM, 1918-1974

Roberto Goycoolea Prado¹, Gonzalo Muñoz Vera²

Las publicaciones periódicas de arquitectura surgieron para presentar desde ópticas específicas noticias, ideas y obras con una inmediatez y menor costo que los libros. Su papel disciplinar ha ido en aumento, siendo hoy incuestionable y cumpliendo una tarea que supera la informativa. Sin exagerar, ellas “dic-tan el gusto” a profesionales y estudiantes, tal como lo menciona Armando Llopis³. Por tanto, estudiar sus contenidos y modos de expresión daría datos para interpretar conocer las transformaciones en el hacer arquitectónico.

Desde esta perspectiva realizamos en 2005 la investigación “La fotografía en la comprensión y difusión de la arquitectura. La revista *Arquitectura* 1944-2004” en la E.T.S. de Arquitectura y Geodesia de la Universidad de Alcalá. La elección de *Arquitectura* se debe a ser una publicación “gremial” (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) y una de las de mayor continuidad, difusión y reconocimiento del país. Atendiendo al tema del Congreso, el estudio se complementó incorporando, con ayuda de Laura Zamudio⁴, la expresión gráfica en general y el período inicial de la revista *Arquitectura*, a partir de su comienzo en 1918. En ambos casos la metodología tuvo dos partes:

Indagar qué significados y connotaciones ha tenido sobre cómo se concibe (y proyecta) la arquitectura el cambio que ha supuesto centrar, como hoy se hace, su difusión (y conocimiento) en la expresión gráfica en general y en la fotografía en particular.

Contrastar el análisis teórico en la revista *Arquitectura*. Para este estudio empírico se seleccionaron dos ejemplares por década, comenzando por el primer número de la colección, 1918, hasta la década de 1970. Dado que durante la Guerra Civil la revista dejó de editarse, de la década de los 30 se seleccionó una revista de 1932 y otra de 1935, para retomar el estudio del año que la revista volvió a circulación: 1941

FUNCIÓN DE LAS REVISTAS EN LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA

La investigación muestra que *Arquitectura* ha tenido una transformación paralela a los cambios experimentados en el hacer arquitectónico durante el periodo de estudio. Sobrias en su composición y expresión gráfica, la vocación de las primeras revistas era ser “manuales” profesionales, siendo el correcto manejo de técnicas de edificación y el conocimiento de la historia de la arquitectura española los temas principales; en cambio, la presentación de proyectos tenía un papel secundario. La notable influencia de sus primeros editores:

1. Dr. Arq. Profesor Titular de Expresión Gráfica, Dpto. de Arquitectura, U. de Alcalá.

2. Arquitecto, U. de Chile 2006. Candidato a Master, Escuela de Arquitectura, McGill University, 2011-12.

3. LLOPIS, Armando, “Diecinueve años después del fin de la primera serie”, en *ARQUITECTURAS BIS*, <http://www.faximil.com/descargas/tllopis.pdf>, Valencia, 2004.

4. Alumna del Doctorado en Arquitectura de la U. de Alcalá.



Torres Balbás, inclinado por una revista de carácter histórico, con la cual sentar bases para un espacio de debate acerca de una corriente de arquitectura española y, por otra parte, el discurso acerca de la necesidad de una identidad arquitectónica contemporánea del país, que plantearía más tarde Moreno Villa, marcan la primera época de la publicación. El abaratamiento de las técnicas de edición e impresión, sumado a las nuevas maneras de ver y proyectar la arquitectura que se iban sucediendo, define nuevos rumbos en la publicación. Significativa fue, por ejemplo, la apertura de *Arquitectura* al ámbito internacional y la preocupación por las nuevas tendencias proyectuales desde la década de 1960. Desde ese momento, los cambios en la apariencia y tirada de la revista hablan de nuevos contenidos, tendencias e intereses profesionales. Por un lado, el creciente número de arquitectos colegiados generados por la democratización de los estudios universitarios permitirá dedicar mayores recursos a la revista. Por otro lado, siguiendo el signo de los tiempos, los editores se preocuparán cada vez más por la imagen y composición de los artículos, convirtiéndose en parte fundamental del producto ofertado en los últimos casos estudiados.

La valoración de este panorama editorial –común a las demás publicaciones periódicas de la época– es para Kenneth Frampton disímil: “La ventaja más evidente de este espectacular crecimiento [editorial e iconográfico] es la mayor difusión de la información y el aumento de la sensibilidad general con respecto a la arquitectura”⁵. Lo que fortalecería el diálogo y la crítica sobre las obras o soluciones arquitectónicas.

“Pero el lado negativo, desde luego, es la repetitiva e insustancial calidad de mucho de lo que se nos ofrece. La actual enfermedad del mundo editorial incita a preguntarse si esta progresión logarítmica de imágenes y palabras no es el reflejo de otras desintegraciones más profundas en las raíces de la llamada sociedad de valores libres”.

En línea con esta valoración, pero desde una perspectiva más disciplinar, Max Aguirre considera que:

“la profusión de imágenes e ideas que transmiten las revistas, multiplicidad de formas y propuestas arquitectónicas, acusan una falta de acuerdo con un sistema de ideas y valores que, constituyendo el sustrato de la disciplina, permita evaluar obras y proyectos y explicar razonadamente por qué son soluciones válidas o incorrectas”⁶.

5. FRAMPTON, Kenneth, “Impresiones de edificios. Arquitecturas editadas”, en *Arquitectura Viva*, 1990, n. 12, p. 6.

6. AGUIRRE, Max, “De lo que no se habla”, en *Revista de Arquitectura*, 1995, n. 6, p.47.

LA EXPRESIÓN GRÁFICA EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*

Independiente de las valoraciones que podamos hacer al impacto de las revistas en el hacer arquitectónico, lo cierto es que reflejan con claridad la paulatina deriva icónica, centrada en la fotografía, que ha ido adquiriendo la comprensión y difusión de la disciplina. No en vano, la mayor transformación de *Arquitectura* en el periodo estudiado es la paulatina importancia adquirida por la fotografía. Con los años no sólo aumenta el número de imágenes sino también la importancia de lo gráfico respecto al texto. La tendencia es incuestionable: de las 4 imágenes en 28 páginas de la revista de 1918 se pasa a las 161 imágenes en 60 páginas de 1968; es decir, se pasa de 0.14 a 2.6 fotografías por páginas.

El protagonismo de la imagen se vio apoyado además por un constante aumento del número de páginas: las 28 páginas de 1918 se duplican y triplican en años posteriores. Cabe considerar el abaratamiento del papel y los procesos de edición, así como el paulatino aumento de las páginas dedicadas a publicidad; llegándose a extremos como el de la revista de 1968 donde 66 de sus 125 páginas eran anuncios (y donde además la fotografía influyó notablemente, en general en el tema de la publicidad). Desde otra perspectiva, el aumento del número y tamaño de las imágenes publicadas no sólo es una cuestión técnica o económica sino también un claro reflejo del creciente protagonismo de lo icónico en la cultura contemporánea. Por último, es oportuno aclarar que es el hecho de poder manipular cada vez más fácilmente la dimensión de las fotos lo que permite publicarlas y agruparlas en menor tamaño, induciendo a una información más cuantitativa que cualitativa respecto a lo ilustrado.

TEXTO Y EXPRESIÓN GRÁFICA

El paulatino predominio de la imagen sobre la palabra en *Arquitectura* es patente. El texto no ha “desaparecido” pero ha sido desplazado por la imagen. Como señala Roland Barthes “en sus relaciones actuales la imagen no aparece para iluminar o ‘realizar’ la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen”⁷. Esto es evidente en la revista estudiada, donde la fotografía ha llegado a considerarse el mejor medio para informar adecuadamente sobre las obras y los fenómenos arquitectónicos.

Si bien las causas que explicarían la imposición de la imagen frente al texto son múltiples en jerarquía y naturaleza, cabría destacar el papel que tiene la recepción fácil e inmediata inherente a la imagen. “La vista llega antes que las palabras; el niño mira y ve antes de hablar”⁸. Se trata de una ventaja indudable en un mundo caracterizado por una sobresaturación informativa. Pero no deja de ser paradójico que a medida que el grado de analfabetismo decrece la sociedad se haya inclinado por una comunicación ágrafa. Antes se acudía a la imagen para informar a los iletrados. Sea como sea, la investigación confirmó que la difusión actual de la arquitectura termina realizándose principalmente a través de la expresión gráfica, con destacadísimo protagonismo de la fotografía.

FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

La función disciplinar asignada a la fotografía es múltiple, destacando su consideración como medio idóneo para mostrar la “realidad”, los fenómenos

7. BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 21.

8. BERGER, John, *Modos de ver*, GG, Barcelona, 2000, p. 13.

Fotografía en *Arquitectura* n. 1, 1918.



arquitectónicos. Con la fotografía la información ratifica el acontecimiento referido. Tal es la verosimilitud que se va asignado a las imágenes que llegan a sustituir lo retratado, convirtiendo al creciente consumo de imágenes arquitectónicas en algo que trasciende la anécdota cuantitativa al influir sustancialmente en el hacer disciplinar. Como se aprecia en *Arquitectura*, la apariencia de los edificios, lo fenoménico, se convierte en la base de la difusión profesional, desplazando a los aspectos más técnicos de la disciplina.

Sin entrar a profundizar en las consecuencias de esta transformación, no se puede pasar por alto que las imágenes con las que se difunde (y comprende) la arquitectura no son “pruebas objetivas” de lo fotografiado. Recogen la visión con que el autor se la representa: la publicación de cualquier imagen requiere, además de la selección del editor, la elección de cómo, dónde y cuándo se realiza. Por esto, como todo mensaje, lleva siempre la impronta del autor y su difusor. Toda fotografía refuerza u oculta determinados aspectos de la arquitectura; impronta que al venir condicionada por los medios técnicos disponibles, es inminentemente ideológica.

PROFESIONALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

En sus inicios, la participación de fotógrafos reconocidos es amplia, aunque la cantidad de imágenes escasa debido al costo que supone incorporarlas. Autores como Supervía, Bynel, Gil Miquel, Antón, Lladro, entre otros, constatan la importancia dada al trabajo fotográfico en *Arquitectura*, a pesar de sus limitantes económicas y técnicas. Incluso el llamado al público del colectivo a



Fotografía en *Arquitectura* n. 185, 1974.

crear un banco de imágenes en las primeras revistas, demuestra ya una preocupación por este recurso gráfico que más tarde se impondría. En la época de la Guerra Civil y posterior se aprecia un decaimiento de la imagen fotográfica así como del trabajo profesional detrás de ésta. Pero desde mediados de siglo, la presencia de la fotografía tanto en número como en la significación de su autor se recuperará para establecerse de manera permanente y exponencial en los años posteriores.

En términos editoriales, el protagonismo del fotógrafo se expresa también en una creciente inclusión del nombre de éste. Es un dato interesante porque el protagonismo de la imagen y su consecuente exigencia de calidad, llevó a que los arquitectos dejaran en manos de fotógrafos profesionales la tarea de documentar sus obras. Así, más que realizar un trabajo de “apoyo” a la “comunicación” de una idea arquitectónica o de una obra, el “fotógrafo de arquitectura” comienza a aparecer como un profesional capaz de enaltecer cualquier obra a través de imágenes bien ejecutadas.

En síntesis, el desarrollo de la fotografía y las técnicas de impresión y la consolidación de un grupo de fotógrafos de arquitectura conducirían a una creciente especialización de la imagen arquitectónica, caracterizada por un importante grado de perfección técnica y un desarrollo estilístico paralelo a una libre y potencial aprehensión de su producción. Para algunos autores, es en este punto donde tiende a olvidarse la función primigenia de la fotografía: documentar acontecimientos en el tiempo y espacio. Pero lo cierto es que con independencia de consideraciones éticas o estéticas, la fotografía se va instaurando en *Arquitectura* como elemento básico de la publicación, al punto de que parece impensable su edición sin imágenes, como en sus inicios.

INTENCIONES FOTOGRÁFICAS

Las características de las fotografías de *Arquitectura* se pueden resumir en los siguientes aspectos:

Más de la mitad de todas las fotografías contabilizadas en este estudio (308 de 578) son de exteriores de edificios, concordando, probablemente, con la mayor importancia que suele otorgarse a la apariencia pública de los edificios sobre los espacios que alberga. Solo en la revista de 1968 analizada, dedicada principalmente a tiendas comerciales, las fotografías interiores son más que las exteriores. Así, el sugerente y poético aforismo con el que Le Corbusier define nuestra disciplina, “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”, es contrastado por las imágenes de *Arquitectura*.

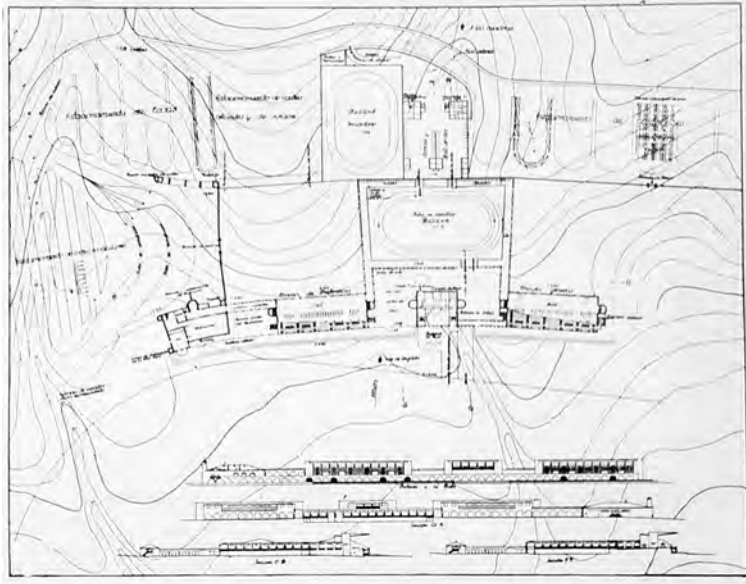
Imágenes de proyectos. Las fotos en artículos de proyectos específicos son las más abundantes (44 por ciento del total). En términos prácticos esto significa que la difusión –por tanto el conocimiento– de la arquitectura se realiza principalmente a través de la explicación de obras notables mediante fotografías de alta calidad técnica y plástica. Es una manera singular de entender la arquitectura al centrar la atención en el objeto más que en el contexto, en la apariencia más que en la materialización y uso de la obra.

Interesante es la paulatina especialización de las fotografías de maquetas de concursos y proyectos no construidos, que van ganando en expresividad y calidad plástica. Aunque las fotografías de maquetas comienzan a publicarse sólo a partir del número de 1941, una época donde abundan los proyectos (de reconstrucción) más que las obras.

La inclusión de personas en las fotografías de arquitectura tiene como objetivo informar de las diversas escalas y situaciones que las obras ofrecen al usuario. Cuantitativamente las fotografías con al menos una persona constituyen solo una quinta parte del total, sin que se observen tendencias significativas a través de los años. Por otro lado, la incorporación de personas se realiza de dos maneras distintas observándose un interesante cambio a través de los años. En las primeras revistas aparecen personas de manera circunstancial, sobre todo en las instantáneas de espacios urbanos. En cambio, en las últimas décadas estudiadas las personas tienden a formar parte de una composición. En todo caso, lo habitual es que las fotos no incluyan personas recogiendo un momento único y prístino de los edificios: aquel en que recién terminados, los usuarios no han ‘colonizado’ aún el espacio. Sin duda, no deja de ser contradictorio que en las fotografías de una disciplina que tiene en el hombre su razón de ser, éstos sean habitualmente excluidos o artificialmente incorporados.

PLANOS

La publicación de planos no mantiene una línea constante. El estudio de los 391 planos catastrados (clasificables en cinco tipologías: alzados, secciones, plantas, plantas generales y axonométricas) mostró un incremento hasta 1944 (70 planos en total) para luego disminuir en número hasta la revista correspondiente a 1968 (precisamente el ejemplar con más fotografías) y aumentar levemente en la década siguiente. Otro dato interesante es que los planos han adquirido protagonismo ante el texto, pero lo han perdido frente a las fotografías, tanto en cantidad como en el modo en que se publican. Frente al cuidado puesto al componer las fotografías para que “luzcan” y se aprecien con claridad, los planos suelen ser reducciones publicadas en tamaños incon-



Plano de emplazamiento en *Arquitectura* n. 4, 1935.

venientes para una lectura adecuada. Tampoco ayuda al entender los planos el que solo un 22 por ciento indica la escala de dibujo y el 7 por ciento incluía personas que permitan deducir el tamaño relativo de alzados y secciones.

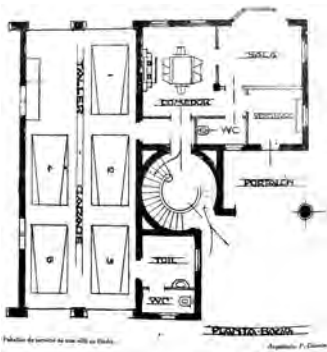
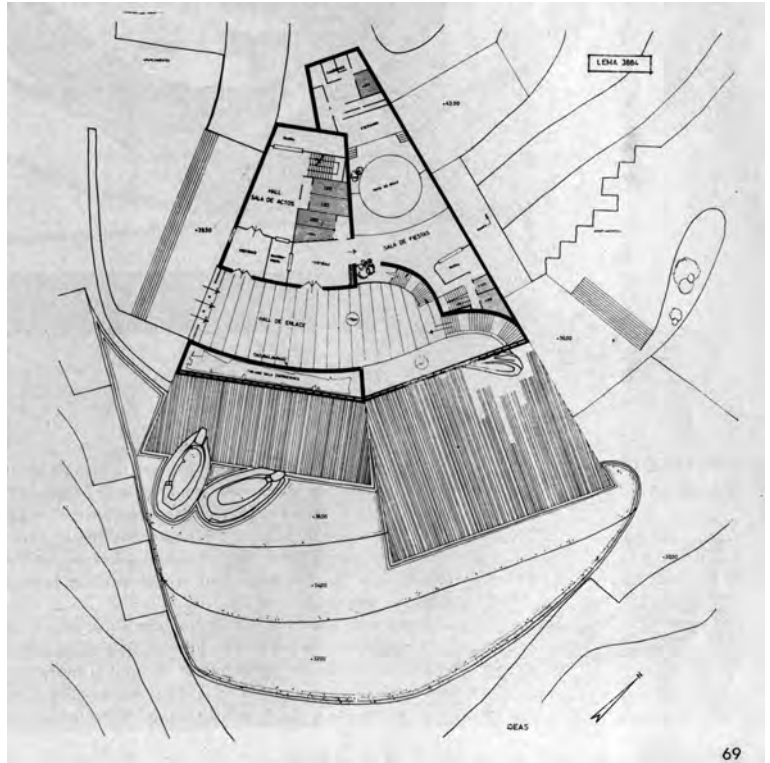
En cuanto al tipo de planos publicados, el protagonismo es de las plantas, seguido a distancia por secciones, alzados y plantas generales, siendo escasa la presencia de axonométricas.

Plantas generales. A pesar de ser pocas, su presencia es constante en la muestra estudiada. En general, estos planos aparecen relacionados con temas urbanísticos más que completar los proyectos presentados.

Plantas. Son el tipo de planos más publicado, probablemente por la información que dan sobre la morfología y distribución espacial. Como apuntamos, con el paso del tiempo, es que se aprecia una dicotomía entre el tamaño en que las plantas son publicadas y su lectura; algo especialmente patente en las de mayor envergadura que comienzan a publicarse a mediados del siglo pasado. Algo que contrasta con lo sucedido en las primeras revistas donde había una voluntad de que las plantas se leyesen con claridad. Cabe destacar, además, que la posibilidad de la tecnología para ilustrar planos en los primeros años estaba supeditada a la relación entre el espacio en el papel y el tamaño del dibujo facilitado, lo que también influía en la escala del edificio que se ilustraría. Con el paso de los años, esta situación sería cada vez más abordable, dando pie a reducciones de planos, y origen también a lo que hoy se conoce como “planos para publicaciones”, los cuales prescinden de información gráfica para una presentación más limpia, lo que no implica que sea de mejor o claro entendimiento.

Secciones. Su cantidad es bastante menor en comparación con las plantas. Aunque plantas y secciones se centran en aspectos distintos de las obras, no es posible deducir, por el estudio realizado, si el predominio de las plantas res-

Plano de proyecto en *Arquitectura* n. 65, 1964.



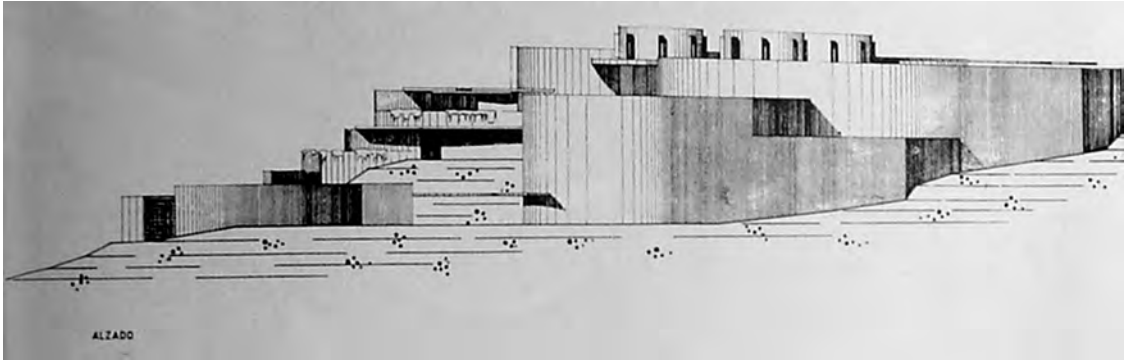
Planta en *Arquitectura* n. 61, 1924.

ponde a una concepción teórica (las plantas explicarían “mejor” la arquitectura) o práctico (las secciones requieren de las plantas para su comprensión). Constatamos, eso sí, que la información aportada por las secciones sería reemplazada por fotografías de interiores; las cuales, si bien no logran dar la información que toda sección proporcionan, ofrecen imágenes más “realistas” (y atractivas) de los espacios diseñados, siendo ejemplo paradigmático de esta sustitución, la revista de 1968.

Alzados. Se podría decir que tanto las plantas, como las secciones y los alzados tienen una tendencia similar, guardando las diferencias entre las cantidades que las caracterizan. Se aprecia un incremento hacia 1944 para decaer en número hacia 1968, para retomar nuevamente la tendencia al alza en los años que restan en esta investigación.

CONCLUSIONES

Con la utilización de la fotografía en el período de análisis de *Arquitectura*, se favoreció una difusión gráfica (formal) tanto del acontecer histórico como del proceso constructivo arquitectónico y finalmente del proceso de la génesis del proyecto en sí mismo. Muchos años después de la aparición de la fotografía, *Arquitectura* supo plasmarla y utilizarla en su debido momento, desde sus inicios en 1918, para ponerla a disposición de un medio informativo que buscó congregarse un debate en torno a la difusión de una cultura arquitectónica rica en historia. Y a la vez convocando imágenes del acontecer arquitectónico contemporáneo, sobretodo extranjeras, situando de esta mane-



ra el debate en cómo reaccionar frente al movimiento moderno imperante en esos años en Europa.

Alzado en Arquitectura 1964.

Con la fotografía se facilitó la difusión de un lenguaje arquitectónico a nivel global. Considerando a la arquitectura como una disciplina que generalmente se comunica y entiende preferentemente entre sus pares, las publicaciones de arquitectura se conciben como uno de los vehículos de información idóneos de la época, los cuales también responden a un carácter modernista al ser parte de una producción en serie. La fotografía cumpliría así un rol determinante al momento de transmitir una información icónica que trasciende fronteras ideológicas y lingüísticas, y que además conlleva una potente carga informativa. Ya no solo acompañará al texto ni permitirá comprender visualmente formas y espacios junto con la lectura de planos, sino que será gradualmente el recurso en sí mismo capaz de resumir la información arquitectónica, desplazando narrativas y tecnicismos. La fotografía responde así perfectamente a una naturaleza presente en las publicaciones de arquitectura, la cual está relacionada con un discurso efectivo e inmediato, transmitiendo información en un medio “a priori” definido espacialmente. En palabras de Beatriz Colomina: “La fotografía y el diseño construyen otra arquitectura en el espacio de la página. Concepción, ejecución, y reproducción son momentos distintos y consecutivos, en un proceso tradicional de creación”⁹ (Colomina, 2000:114). “Nuestra actual tendencia a reducir la arquitectura a imágenes [...] ha tenido una indudable influencia negativa en la práctica profesional y ha supuesto un cambio de intenciones y, por supuesto, de expectativas, tanto de arquitectos como de clientes”¹⁰.

Con esta rotunda afirmación Kenneth Frampton valora críticamente el actual predominio de la imagen en la difusión y conocimiento de la arquitectura. Considera el crítico inglés que los encargados de las publicaciones disciplinares son los principales causantes de la tendencia a reducir la arquitectura a la imagen. Son ellos los que definen las líneas tendencias editoriales y quienes deberían dirigir y fomentar la pluralidad informática no permitiendo la estandarización y adormecimiento de la arquitectura frente a los problemas que la afectan y, por ende, frente a sus resultados.

Aunque el análisis realizado sobre *Arquitectura* no nos habilita para dirigir estas afirmaciones, consideramos que sí nos permite concluir la ponencia resaltando tres cuestiones relacionadas con este tema:

9. COLOMINA, Beatriz, *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, The MIT Press, 2000, p. 114.

10. FRAMPTON, Kenneth, “Impresiones de edificios. Arquitecturas editadas”, en *Arquitectura Viva*, 1990, n. 12, p. 6.

Por un lado, parece incuestionable que el predominio de la imagen sobre la palabra para la difusión y comprensión de un fenómeno –en nuestro caso, de la arquitectura– supone un cambio epistemológico fundamental frente a una visión textual del mismo. Centrar la atención de la realidad en la imagen de las cosas no supone comprenderlas en su totalidad. Es más, según Susan Sontag es “lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia”¹¹.

Por otro, el escenario político–económico en el que se desarrolló *Arquitectura*, se vio plasmado en las características cuantitativas y cualitativas de la imagen fotográfica. Las cada vez más influyentes corrientes extranjeras hicieron que la revista respondiera a la altura de las circunstancias. El movimiento moderno, sin ir más lejos, implicaba una supresión de barreras geográficas; la posguerra y la necesidad de construir rápida y eficientemente concibieron y establecieron la producción en serie. La necesidad de comunicarse con mayor fluidez entre pares favoreció la inclinación por un recurso gráfico capaz de comunicar mayor cantidad de información en un medio de publicación periódico y de fácil reproducción.

Por último, además de adquirirse un mayor conocimiento del acontecer histórico en las primeras revistas de arquitectura a través de sus imágenes y contenidos, se propició también el ambiente para declarar conocida una obra tan solo con el hecho de otorgarle verosimilitud a la imagen fotográfica. Se puede incidir de esta manera que esta fotografía “documentalista” pavimentó el paso de la “seudo presencia”; similar a lo que según Mario Carpo ocurría con las primeras imágenes arquitectónicas publicadas del Renacimiento: “(...) para muchos arquitectos renacentistas el Panteón y el Coliseo no eran lugares de Roma, sino lugares de un libro”¹².

11. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 33.

12. CARPO, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Ediciones Cátedra, 2003, p. 82.

1961. CINCUENTA AÑOS. REVISTA *ARQUITECTURA*: DE LA LOCALIZACIÓN, AL PANORAMA

Alberto Grijalba Bengoetxea

Han transcurrido cincuenta años, desde 1961, de la publicación de los artículos “Balance 1960”, de Reyner Banham¹ (Fig. 1), y “Para una localización de la arquitectura española de la Posguerra”², de Antonio Fernández Alba en el número 26 de la revista *Arquitectura*.

En el primero, publicado por iniciativa y traducción del arquitecto Fernando Ramón, Banham hace una reflexión profunda sobre los conceptos de “tradición” y de “tecnología”, estableciendo para ambos términos una nueva definición. La tradición deja de ser estilo “monumental” o “Queen Anne”, para convertirse en el conjunto de conocimientos generales, incluidos los científicos, que los especialistas consideraban la base de la práctica y del progreso futuro. Mientras, la tecnología representa todo lo contrario, un mundo que explorar, que por medio de la ciencia, se convierte en un potencial capaz de cambiar todos los conocimientos existentes: vivir, edificar, el paisaje o la ciudad, entendidos como hasta aquel momento.

El artículo de Fernández Alba, teniendo el de Reyner Banham como excusa, hace un comentario crítico del desarrollo de la arquitectura española del siglo XX hasta los años sesenta. El ambiguo, pero muy significativo título, “Para una localización...”, denota de por sí, lejanía, revisión desde la distancia, y de un modo más poético, aunque con ánimo crítico, una visión narrativa, de la arquitectura española décadas precedentes. Alba parece dar por zanjado el debate previo sobre “¿qué arquitectura debemos hacer?”, o mejor, “¿qué arquitectura deberíamos haber construido?”, para proponer un nuevo punto de partida, una nueva toma de conciencia, que según sus palabras ha de: “...situar la arquitectura española en el debate del “Movimiento Moderno” desarrollado en Europa”.

En 1964, coincidiendo con la interrupción de las SCA, “Sesiones Críticas de arquitectura”, el proceso de localización parece haber concluido. Alba publica un segundo artículo, en el número 61 de *Arquitectura*, “Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España”³ (Fig. 2) y la redacción de la revista elabora un “cuestionario”⁴ que le sirve de complemento.

Nuevamente, el propio título expresa claramente su intención: clasificar, ordenar, registrar y analizar la arquitectura contemporánea, como hecho genérico, y su aplicación específica en España. Como continuación a su artículo de 1961, hace un desarrollo crítico de lo acontecido, una revisión del presente, y una declaración de intenciones en torno a: ¿qué arquitectura espera la socie-



Fig. 1. BANHAM R., “Balance 1960” *Arquitectura* n. 26, febrero 1961.

1. BANHAM, R., “Balance 1960” *Arquitectura*, febrero 1961, n. 26. Cfr “Stocktaking of the impact of Tradition and Technology on Architecture today” en *Architectural Review*, febrero 1960.

2. FERNANDEZ ALBA, A., “Para una localización de la Arquitectura Española de posguerra”, *Arquitectura*, febrero 1961, n.26.

3. FERNANDEZ ALBA, A., “Notas para un panorama de la Arquitectura Contemporánea en España”, *Arquitectura*, abril 1964, n.64.

4. Este “cuestionario” fue contestado por Francisco Javier Sáenz de Oiza, Oriol Bohigas, Fernando Ramón y Julio Cano Lasso.



Fig. 2. Portada de la revista *Arquitectura* n. 64, abril 1964.

dad? y ¿cuál debe ser la respuesta del arquitecto? De este modo, Alba se enfrenta a una catalogación de la arquitectura española desde la fría racionalidad: “Es hora de abandonar primitivos y estereotipados prejuicios..., para componer una realidad, no de formas simbólicas, sino reales”. Citando los valores culturales de nuestro tiempo y las circunstancias nacionales, se propone una codificación que entronca con aquéllas que podemos descubrir en otras arquitecturas próximas a nuestro entorno cultural: Movimiento moderno hasta 1936, nacionalismo de posguerra, restauración de monumentos, arquitecturas anónimas, asimilación de las corrientes europeas, arquitectura mediterránea, racionalismo, estructuralismo, empirismo orgánico, regionalismo, brutalismo y naturalismo.

Arquitectura publica este primer número monográfico: *Arquitectura de España 1936-1964*, dedicado a la arquitectura española contemporánea, como si nunca la revista hubiera sentido la necesidad de mostrar una selección de proyectos españoles bajo este epígrafe, o nunca hubiera confiado en avalar, desde un punto de vista crítico e intelectual, una exposición de la producción arquitectónica de sus compañeros. Este hecho, junto con la revisión de los dos artículos de Antonio Fernández Alba, con un espacio temporal de apenas tres años, nos muestra “el cambio de los sesenta”⁵.

LOS AÑOS SESENTA

El comienzo de los años sesenta, en España tiene un signo muy diferente a la década de los cincuenta, aunque será deudora de sus investigaciones y éxitos.

En el inicio de los cincuenta, la arquitectura española se encuentra en un callejón sin salida, debido a la frustración de no haber hallado una arquitectura nacional propia por parte de la mayoría de los que han participado en la aventura de su búsqueda. Tras el fin del bloqueo internacional a España y la incipiente apertura de nuestra economía al exterior, comenzará “La aventura moderna de la arquitectura española”. En Madrid aparecerá la llamada “Escuela de Madrid”⁶, que en oposición al “Grupo de Madrid”, encarnará la búsqueda de la nueva arquitectura, esta vez ya moderna. En Barcelona, José Antonio Coderch, junto con el “Grupo R”⁷ fundado en 1951, entre el atinado juicio crítico de J. M. Sostres y el espíritu polémico de O. Bohigas, dominarán el proceso de cambio

¿Pero qué era la modernidad tan deseada?

Atendiendo a la distinción de tres etapas en los CIAM⁸, es en la última, en 1956 en la que se manifestarán los conflictos que desembocarán en la aparición del TEAM X, al que se incorporó Coderch en 1962, y la aparición de la tercera generación. Una tercera generación que ya no pretendía, como sus predecesores, cambiar las costumbres y modos de vida, los medios de producción sino asumir los valores de la tradición, las preexistencias ambientales y el contexto urbano, el lugar y las referencias vernáculas que legitimarán su producción, haciendo hincapié en la tecnología y en el método, y no tanto, en las agotadas referencias del Movimiento Moderno y su homogeneidad, como reconoció Gropius en 1969 “La batalla por la unidad está casi del todo perdida”.

5. Título del capítulo dedicado a los años sesenta en BENEVOLO L., *Historia de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona 2010.

6. La “Escuela de Madrid” nunca fue un grupo organizado y coherente, es más, en su dispersión y heterogeneidad Cabrero, Sota, Fisac, Corrales, Molezún. Fdez del Amo, Oiza... desarrollaron la arquitectura moderna en Madrid cuando les correspondía haberla heredado. Cfr. A. CAPITEL “La aventura moderna de la arquitectura madrileña”, *Arquitectura*, julio 1982, n. 237.

7. “El Grupo R”, con actividad de 1951 hasta precisamente 1961. Formaron parte de él O.Bohigas, J. M Sostres, A Moragas, J. Martorell...

8. La última etapa que comenzará en 1949, con el VII Congreso en Bèrgamo, hasta el último celebrado en 1966, en Dubrovnik Cfr. FRAMPTON K., *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona, 1987 y Cfr también TAFURI, M. y DAL CO, F., *Arquitectura Contemporánea*, Aguilar, 1978.

De este modo, los arquitectos españoles tienen un doble trabajo: por un lado, fundar e instaurar una modernidad negada y deseada hasta el momento, labor titánica de por sí, y por otro, encontrar el arcano de la modernidad en continuo cambio y sin una referencia clara en el panorama internacional, “para acertar debemos precisamente olvidar todo, casi todo lo poco que sabemos”⁹.

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

Ya en los sesenta España, se tiene conocimiento de cómo el Movimiento Moderno ha cambiado desde su ortodoxia, mediante caminos heterodoxos, a una nueva realidad como refleja el editorial anónimo “Crisis o continuidad”¹⁰. De este modo, el artículo de Alba, resulta por un lado visionario, puesto que al mismo tiempo que critica la modernidad española pasada, con referencias “distraídas” a llamados “maestros”¹¹ junto con sus diversos “ismos” que no clarifican la controversia, abre el debate de la Vanguardia a nuevas referencias, basadas en una nueva mirada de la “tradición”, desde el empirismo-mediterráneo, volcando la mirada a arquitecturas anónimas, como escribiría en 1962 en *Arquitectura*¹² (Fig. 3).

PROCESO DE UN ARTÍCULO

La revista *Arquitectura*, intuyendo la importancia del artículo y lo oportuno de la cuestión, publicó, a modo de crónica, su proceso de elaboración.

Fernando Ramón Moliner, presentó a la redacción la traducción del artículo que Banham había publicado en la revista *Architectural Review* un año antes. Los miembros de aquella, tras su lectura y un cambio de impresiones, decidieron organizar un pequeño “Seminario restringido” con: “Casariego, De Miguel, Fisac, Fernández Alba, Inza, Lafuente, Moya, Ramón Moliner, Sáez de Oiza y Sota”. Tras diez reuniones de estudio y análisis, será Alba el encargado de escribir el artículo que recogiera sus reflexiones. Después de su lectura, todos los convocados estimaron oportuna su publicación, si bien, acompañado por un texto de cada uno de los miembros del grupo de estudio con su propia opinión, como complemento.

La crónica “Proceso de un artículo” hace hincapié en la diferencia entre las Sesiones Críticas de arquitectura y esta otra publicación. Si las primeras gozan de la naturalidad y frescura del intercambio de opiniones del momento, ésta es fruto de la reflexión diferida en el tiempo. En analogía con el ritmo frenético de cambio en la arquitectura española, propone un nuevo modo de obrar, en el que el paso del tiempo, la meditación y la reflexión sin improvisación, dé sus frutos, destilando y deteniéndose en el “qué hacer, y que como consecuencia, hagamos las cosas más despacio y mejor irá en indudable beneficio de la arquitectura”. Por último, siguiendo con la analogía, se hace una reflexión sobre la arquitectura popular “que a todos nos encanta de modo tan grande” en la que su frescura, su naturalidad, su adecuación y su congruencia, es fruto de una meditatísima idea ajena a la improvisación.

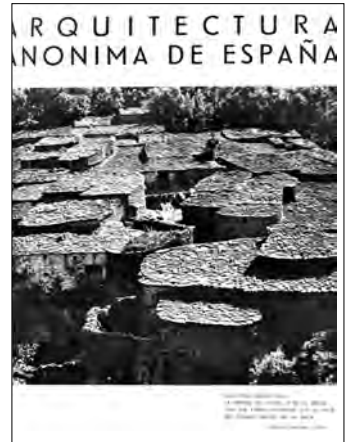


Fig. 3. Número monográfico “Arquitectura anónima de España”. *Arquitectura* n. 46, octubre 1962.

9. Frase atribuida a De la Sota por DOMÉNECH L., *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Tusquets, Barcelona, 1978, p. 25.

10. Editorial de *Cuadernos de arquitectura*, 1958, n.32, de igual título al de E. N. Rogers, *Casabella Continua*, Milán, 1957, n. 215.

11. “El Horizonte que ofrece el panorama internacional es confuso y desordenado”. Cfr. FERNANDEZ ALBA, A., “Arquitectura después de los grandes maestros”, *Arquitectura*, Madrid, mayo 1963, n. 53, p. 31.

12. FERNANDEZ ALBA A., “La arquitectura de la cal”, número monográfico “Arquitectura anónima de España”, *Arquitectura*, octubre 1962, n. 46

PARA UNA LOCALIZACIÓN. NOTAS PARA UN PANORAMA

El artículo de Fernández Alba, pese a surgir de la reflexión que Banham hace sobre el impacto de la tradición y la tecnología en la arquitectura actual, centra su discurso en la ausencia de crítica constructiva en el campo de la arquitectura, pero solo en España. Fisac no se sorprende de que, una vez reunidos para debatir y analizar una cuestión universal, todos “insensiblemente”¹³ han recalado en la situación de la arquitectura española, pues desde el primer momento han entendido que la relación entre tradición-tecnología no era un tema vigente al principio de los sesenta, sino la reflexión sobre ¿cuál es el itinerario a seguir?, despreciando la imitación, asumiendo los valores neo-empíricos universales de la arquitectura: sinceridad material, cumplimiento de los programas y adaptación al medio geográfico y humano.

Al mismo tiempo, el instigador del debate, Fernando Ramón, concluye que en España no podemos enunciar nuestra “tesis”, oponiendo una tradición o “lore” auténtico, frente a la amenazadora “antítesis” de la sustitución de la arquitectura por “hordas no organizadas de especialistas no coordinados”, y por tanto no encontrar una “síntesis”.

En este estado del debate, Alba, en su intento de ubicar la arquitectura española en lo Moderno, da por finalizado el llamado “brote neo-nacionalista”, puesto que para él, esa búsqueda del “espíritu permanente”, se convierte en la práctica en un historicismo mimético y superficial, “ajeno a los valores nacionales”. Vinculando el 98 con la posguerra, achaca el error del decenio 40-50, a la ausencia de crítica, a la no existencia de profesionales informados y a la indiferencia respecto a los dos puntos fundamentales que a su juicio debieron haber ocupado a la colectividad: la planificación nacional del trabajo y la evolución industrial de la construcción. Así, el resultado fueron edificaciones entre la “obra monumento” y los formalismos arbitrarios de la “falsa tradición”, fomentada por una burguesía reaccionaria política, social y económicamente, que intenta congelar su visión nacional.

De este modo, Alba se propone revisar los valores de la tradición, pero al margen de la visión intencionada del pasado, buscando en el ejemplo de Le Corbusier y Aalto y su introducción de elementos de la arquitectura popular como “muestras suficientes de la calidad arquitectónica que se puede conseguir”. Calidad solo presente a su juicio, en una minoría localizada en los 40-50, capaz de volver la vista a la arquitectura mediterránea y al “neo-empirismo nórdico”, pese a la queja de Fernando Ramón con la conocida frase: “nacional” sí, pero, pero “nacional finlandesa”, por ejemplo. Propone una crítica abierta, un debate constructivo en todos los sectores de la sociedad, capaces de fusionar lo más íntimo de lo anónimo y permanente, llamadas por él “fuentes nacionales”, con la realidad de un Movimiento Moderno, y sus “Constantes Universales”.

La coincidencia entre la vieja generación “heroica” –que desea alcanzar el arcano de lo moderno, consiguiendo sus primeros éxitos y reconocimientos a finales de los cincuenta–, con otra nueva generación, representada en estos momentos por Fernández Alba, sensible a la interpretación de Zevi, repite el enfrentamiento entre “antiguos” y “modernos” como lúcidamente exponen Antón Capitel y Rafael Moneo¹⁴ en la revista *Arquitecturas Bis*.

13. Cfr. FISAC, M., “Para una localización de la Arquitectura Española de posguerra”, *Arquitectura*, febrero 1961, n. 26, p. 28.

14. Cfr. CAPITEL A., “Notas sobre una generación” y MONEO, R., “28 arquitectos no Numerarios”, *Arquitecturas Bis*, Madrid 1978, nn. 23-24.

Alba se distancia de la realidad española moderna de los años 50 y 60, atendiendo a dos ámbitos. El primero de ellos es la falta de intención de la enseñanza y de la práctica de la arquitectura, para encontrar un objetivo común, al margen de la sucesión de maestros y tendencias que se suceden en el repertorio formal, atendiendo a la divulgación de obras y textos del Movimiento Moderno. El segundo, es el rechazo de los ropajes modernos, que llegará a definir como “irracionalismo bajo un aparente tratamiento de racionalidad”¹⁵. Desde el individualismo sin crítica, Fernández Alba define el desarrollo de la arquitectura moderna como una búsqueda fallida donde “el fenómeno es más mimético que de concepto, más de esquemas y formalismos que de análisis de las condiciones del medio”.

Sin explicitarlo en ningún momento, vincula la actitud de los arquitectos de los cincuenta en España a la tradición sincrética y heterodoxa española, en la que los constructores superan a los pensadores. Este fenómeno de sincretismo práctico español, que Luis Moya intenta justificar en el artículo, bajo el expresivo epígrafe de “Raza y constante individualismo español”, será explicitado en 1960, en el número 30 de *Arquitectura*¹⁶. Tras una clasificación formal y no analítica de la arquitectura internacional, a cargo de Moya, Cano Lasso confirma que en ese momento las ideas no son suficientemente claras para exponerlas a la sociedad, siendo en algunos casos resultados de mimetismos de última hora, mientras que Casariego, al hablar de los maestros, advierte del peligroso juego de la mimésis para proponer “mirar a los maestros en el fondo y no en la forma”.

Es cierto que tradicionalmente los arquitectos españoles incorporaron las nuevas aportaciones de las vanguardias en sus edificios de un modo “profesional”, para garantizar los criterios de una buena obra, que respondieran a las necesidades funcionales y técnicas del momento. Pero, no es menos cierto, que este esfuerzo de los años cincuenta permite situar la arquitectura española aplicando criterios de “Realismo y Modernidad”¹⁷. “El cambio de los sesenta”, entre el debate de antiguos y modernos, se vive de un modo similar en nuestro entorno, por ejemplo en Italia donde Rossi, hablando sobre Ridolfi describe la realidad italiana: “pocas veces en nuestro país, cuando se hable de experiencias europeas, se tiene un profundo conocimiento... prefiriéndose la referencia a la simplificación que por nosotros, en varios momentos y por diversos motivos, se ha dado de aquellos movimientos”¹⁸.

O no será que en algunos casos, en palabras de Coderch, “no son genios lo que necesitamos ahora”, mientras que en otros “el exceso de discurso inhibe el juicio”¹⁹.

ES PELIGROSO NO ASOMARSE AL EXTERIOR

Cesar de Miguel, director de la revista *Arquitectura*, anima a sus compañeros con este título, en “Temas del momento” del número 21 en septiembre de 1960. El exterior significó para los arquitectos españoles la oportunidad de conocer otras realidades, ratificar lo conocido desde el papel, al mismo tiempo que será un medio de confirmar sus intuiciones e investigaciones. Se asiste a Congresos Internacionales, los de la UIA o Urbanistas Europeos y a los “Pequeños Congresos” que desde 1959 aglutinaron a los arquitectos de Madrid y Barcelona, en los que llegaron a participar arquitectos foráneos como Candilis o De Carlo.

15. Cfr. FERNÁNDEZ ALBA, A. “Notas para un panorama...”, op. cit., p. 8.

16. Cfr. MOYA L. “Panorama de la arquitectura en el 60”, con intervenciones de J. CANO LASSO, J. A. CORRALES, P. CASARIEGO, J. CARVAJAL, A. VAZQUEZ DE CASTRO Y M. ORIOL. *Arquitectura*, junio 1961, n.30.

17. LINAZASORO, J. I., *Realismo y Modernidad. Sobre la arquitectura residencial en Madrid: 1925-1950* Trabajo de investigación inédito, para el concurso oposición de la Cátedra de Proyectos. Madrid, 1990.

18. CANELLA, G. y ROSSI, A. “Architetti italiani: Mario Ridolfi” *Comunita*, 1956, n. 41. Mario Ridolfi. *La arquitectura de Ridolfi y Frankl*. Cfr. AA.VV., Ministerio de obras públicas y Transportes, Madrid, 1991, pp. 135-140.

19. Máxima conocida de Helio Piñón.

Aparte de los conocidos viajes de los arquitectos españoles como los de Cabrero, Fisac, Oiza, Ortiz de Echagüe, Corrales o Molezún, son otros muchos realizan una estancia en el extranjero, véase por ejemplo que en Estados Unidos investigan Ridruejo, Oriol, Pernas, Longoria, Alomar, Chueca... Al mismo tiempo se recibieron las visitas de arquitectos extranjeros como Utzon, Neutra, Aalto, Roth...

Pero no solo viajaron los arquitectos, también viajaron sus proyectos. Unas veces en forma física, como arquitectura construida, recordemos los pabellones españoles en trienales y exposiciones internacionales. Otras veces fueron y llegaron como arquitectura dibujada o fotografiada, lista para ser publicada en revistas. Y las menos de las veces, como parte de una exposición. Entre los años 1961 y 1964 publicaciones y exposiciones sobre la nueva arquitectura española se sucedieron en España y fuera, corroborando el final de una etapa y el inicio de otra.

Conocidas son las dos exposiciones *Arquitectura Alemana Hoy* (1956) y *Arquitectura Británica de hoy* (1964) –en la Sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes– o la muestra *Arquitectura Finlandesa* (1960) –en los salones de la Sociedad española de Amigos del Arte–, en paralelo con la exposición *Arquitectura Española* que se celebró en Helsinki. En *Arquitectura* están presentes con naturalidad los “maestros”, son publicados y reconocidos –Aalto, Wright, Mies, Le Corbusier, Kahn, Jacobsen o Rudolph– y los números monográficos se suceden: *Aalto, Arquitectura en América, Panorama en 1960...* Los arquitectos españoles publican en revistas como *L'Architecture D'aujourd'hui, Werk, Forum, Zodiac, Architectural Review...*²⁰.

En el periodo entre los dos artículos de Alba, una visita, dos exposiciones y tres publicaciones centraron la atención de las noticias de *Arquitectura*, demostrándose a sí misma, el interés de la arquitectura española contemporánea, desconocida para muchos, de la que no solo Carlos Flores con su libro en 1960, había llenado un hueco. Precisamente este libro permitirá la primera de las publicaciones, en entre-artículos: “The Spain of Carlos Flores”, *Architectural Review*, número 781 de marzo de 1962.

La visita, y la segunda publicación, tienen su origen en estancia de Alfred Roth en Madrid. Su favorable impresión, en especial los poblados de Fuencarral y Caño Roto, son la consecuencia del número 6, de junio de 1962, en la revista *Werk*. El artículo “Treinta años de arquitectura Española” de Ortiz de Echagüe forma parte de su contenido, mientras que en *Arquitectura* se subraya la definición de *Werk* sobre “el carácter sencillo y fuerte, sin pretensiones y sin embargo inconfundible, que se ha creado en España”²¹. En efecto, la carta de agradecimiento por la atención recibida, le lleva a expresar: “Es necesario que se hable de ello en el extranjero más que hasta el presente ha sido. Hablaré a la redacción de nuestra revista *Werk* para que se publiquen artículos ilustrados...”²².

En la década de los cincuenta y sesenta, la arquitectura española había sido premiada y divulgada en concursos y revistas internacionales²³. Será esta realidad la que aproveche la exposición del Ateneo de Madrid *Arquitectura Española en el extranjero*, en abril de 1962. Bajo el patrocinio de la Dirección General de Información, dirigida por Luis Tafur y con la colaboración de la Asociación de Estudiantes de Arquitectura, AEA –entre los que se encontraban

20. Cfr. ALARCON C., *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas 1950-1970 el caso de Hogar y Arquitectura*. Tesis doctoral, Departamento de Composición arquitectónica UPM, Madrid, 1999.

21. Cfr. “Temas del Momento”, *Arquitectura*, julio 1962, n. 43.

22. Cfr. “Temas del Momento”, *Arquitectura*, marzo 1961, n. 27.

23. Por ejemplo en 1951, Coderch y Valls premio en la IX Trienal de Milán; en 1954, Miguel Fisac Medalla de Oro en la Exposición de Arte Sacro; en 1957 el Premio Reynolds para Ortiz de Echagüe, Barbero y de La Joya; en 1957, Carvajal y García de Paredes Primer premio en la XII Trienal de Milán; y en 1958, Corrales y Molezún Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria internacional de Bruselas...



Fig. 4. Cartel de la exposición "Treinta años de arquitectura", Munich 1962.



Fig. 5. Página de Kokusai KenteiKu n. 4, Tokyo 1963.

Ynzenga y González Amezcua, su catálogo fue publicado como el número 10 de *Cuadernos del arte* de 1962. Esta exposición pretendía, al mismo tiempo servir de reafirmación al colectivo de arquitectos y tener el valor didáctico de dar a conocer a la sociedad española una arquitectura, ya moderna, que todavía no era aceptada.

La segunda exposición *Treinta años de arquitectura* (Fig. 4), de carácter itinerante, visitó en 1962 Munich y en 1963 Tokio. En 1962²⁴ la revista detalla el éxito en Alemania, mientras que la organizada en Japón es anunciada en agosto de 1962 y descrita en junio de 1964²⁵. En todas las noticias se relata su éxito, se propone, o casi mejor se exige, la necesidad de convertir estas dos experiencias en algo estable. Ejemplo de esta necesidad, en "Temas del Momento", se recoge como noticia la publicación del número monográfico sobre España en *Kokusai KenteiKu* en 1963 (Fig. 5), en el que Fernández Alba participará con "Arquitectura de la cal".

Pese a que la primera edición inglesa, en 1963, de G. Hadje de su *Enciclopedia sobre la Arquitectura moderna* no contuviera ninguna entrada más que Gaudí y Sert²⁶ sobre la arquitectura española, y Benévolo contara con Carlos Flores para su edición española, algo estaba cambiando. La década de los sesenta pone fin al lamento de Juan de Zabala en la V Asamblea de arquitectos: "Esto se revela simplemente con ojear las revistas extranjeras que nos llegan: parece que no sólo el texto, sino la imágenes hablan en otro idioma"²⁷.

NOTAS PARA UNPANORAMA

Si el primer el artículo de Alba, resulta por un lado visionario, puesto que al mismo tiempo que critica la modernidad española pasada, abre el debate de la Vanguardia a nuevas referencias de la "tradición", en este segundo reafirma su postura y cierra doblemente el debate sobre los cuarenta, de un modo gráfico y escrito.

Gráficamente, puesto que la comparación de las imágenes de los cuarenta –que abre un grabado del Escorial– frente a los cincuenta y sesenta, hablan por

24. Cfr. "Temas del Momento", *Arquitectura*, marzo 1962, n. 39. La exposición fue organizada por el Instituto de Cultura en Munich y la Dirección General del Ministerio de la Vivienda con la colaboración de la ETSAM, COAM, COAB y la Obra Sindical del hogar. La exposición se completó con un ciclo de conferencias de entre otros La fuente Ferrari, Ortiz de Echagüe, Blanco Soler, Leoz y Laguna

25. Cfr., "Temas del Momento", *Arquitectura*, junio de 1964, n. 44. La exposición-viaje de estudios estuvo liderada por V.D'Ors y C. de Miguel.

26. Cfr. HATJE, G. *Encyclopaedia of Modern architecture*, Thames and Hudson, London 1971.

27. ZABALA, J., "Orientaciones estéticas de la actual arquitectura" V Asamblea Nacional de Arquitectos. Citado en B. GINER DE LOS RÍOS *50 años de Arquitectura Española*, Archivos y Documentos, Adir editores, Madrid 1980, volumen II, p. 161.

Figs. 6 y 7. FERNANDEZ ALBA A., "Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España", *Arquitectura* n. 64, abril 1964.



sí solas (Fig. 6). Epistolarmente, las citas elegidas de Francastel para cada una de ellas, los epígrafes que los preceden –en los que hasta el tipo de letra de “Nacionalismo de posguerra” es diferente a “Asimilación de las corrientes europeas” (Fig. 7), no sé si con una intención o por obra del azar– demuestran el cierre de las aspiraciones de los cuarenta frente a un nuevo mundo por descubrir. La foto fija de la arquitectura contemporánea en España, coincidiendo con el cese temporal de la Sesiones Críticas de arquitectura nos enseña la natural transición que en ella se ha operado.

La crítica a la primera modernidad se intensifica, mientras que el individualismo romántico se define como aquel peligro a evitar. Para Alba hay que evitar que el arquitecto construya un mundo de abstracciones comprensibles solo para él y su círculo próximo, sino que debe participar desde las mismas filas de la sociedad en la producción en masa. Propone cambiar el slogan aristocrático “pocas flores raras” por el organicista “muchas flores salvajes”.

En el pasado, el presente ya había comenzado. Crisis o continuidad.

LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA: MANIFIESTOS EFÍMEROS, DE PARÍS A NUEVA YORK PASANDO POR BRUSELAS

Julio Grijalba Bengoetxea, Enrique Jerez Abajo

“El Ministerio de Asuntos Exteriores tiene el honor de hacer conocer a la Embajada de España en Francia, que el Gobierno francés ha propuesto organizar en París, en 1937, una Exposición Internacional de una duración aproximada de seis meses, [...].

[...]

El Gobierno francés considera de la máxima importancia que el Gobierno español acepte participar oficialmente, en las condiciones más amplias posibles, en este evento”.

PARÍS: UN PABELLÓN PARA LA REPÚBLICA

El 22 de diciembre de 1934, mediante esta carta enviada por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés a Luis Araquistáin¹, embajador español en París, la organización de la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, que se celebraría en 1937 en la capital francesa, invitaba al gobierno republicano español a participar en ella (Fig. 1). No fue hasta el 28 de abril de 1936 (Orden del Ministerio de Política y Comercio n. 654)², un año y cuatro meses más tarde, cuando España decidió oficialmente su participación. Este aparente abandono podría interpretarse como falta de interés, o achacarse a que el gobierno tenía otros asuntos prioritarios, dada la compleja situación política. No obstante, una vez comprendidas las inmensas posibilidades de la feria, como potencial altavoz de la amenazada causa republicana, la indecisión se tornó en apuesta vehemente y decidida por un pabellón que pasaría a la historia como un símbolo y una herramienta de propaganda, más aún tras el estallido de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936.

Ya desde su génesis el pabellón de París 1937 estuvo cargado de connotaciones propagandísticas, procurando la República que tanto el comisario general, como el comisario general adjunto y los arquitectos fueran designados, además de por su competencia, por su afinidad con el gobierno³:

“El Comisario General nombrado, Don Carlos de Batlle, no parece estar en una posición absolutamente clara ni haberse ocupado del asunto. Creo que convendría destituirlo y nombrar en su lugar la persona que en ésa (sic) se considera como más a propósito.

En cuanto al arquitecto, sería conveniente nombrar a alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que además están completamente al lado del Gobierno (por ejemplo Manuel Sánchez Arcas, o Luis Lacasa, etc.)”.

El comisario general fue finalmente José Gaos, y los jóvenes arquitectos José Luis Sert (34 años) y Luis Lacasa (37 años), designados en septiembre de 1936, con España en guerra. El comisario general adjunto fue el también arquitecto José Lino Vaamonde Valencia. Tanto Gaos como Vaamonde fueron



Fig 1. Pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* de París 1937. José Luis Sert, Luis Lacasa. Fase de construcción, con el pabellón alemán (Albert Speer) al fondo. Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

1. Carta del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia a Luis Araquistáin, embajador de España en París, 22 diciembre 1934. Archivo General de la Guerra Civil Española –Centro Documental de la Memoria Histórica– Ministerio de Cultura (Salamanca): Sección PS Madrid caja 1704 –legajo n. 1633–.

2. Carta de Luis Araquistáin, embajador de España en París, al Ministro de Estado español, entre julio y septiembre de 1936. Archivo General de la Guerra Civil Española –Centro Documental de la Memoria Histórica– Ministerio de Cultura (Salamanca): Sección PS Madrid caja 1704 –legajo n. 1633–.

(El mismo documento también ha sido localizado y consultado en el Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación – Gobierno de España: signatura R-756, expediente 20).

3. Ibid.



Fig 2. *The Architect and Building News*, 13.8.1937.

decisivos para que el pabellón llegara a buen fin, como se aprecia en la continua correspondencia intercambiada entre ambos y el gobierno durante el desarrollo de la obra⁴. Si Gaos era socialista, Sert republicano y Lacasa comunista, Vaamonde formó parte del gobierno español durante la República. Su trayectoria estuvo vinculada al patrimonio y al arte. Durante la guerra desempeñó varios cargos para la protección del Tesoro Artístico Español, como arquitecto conservador del Museo del Prado y vocal arquitecto de la Junta Central de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. En 1938 se le nombró secretario de Propaganda. En 1940 fue inhabilitado para el ejercicio de la profesión a propuesta de la Dirección General de Arquitectura, al igual que otros muchos arquitectos españoles, entre ellos los propios Lacasa y Sert⁵.

Más allá de su valor arquitectónico, el pequeño y efímero edificio levantado en París ha pasado a la historia como un manifiesto, tanto arquitectónico-artístico, como propagandístico. Un manifiesto efímero convertido en permanente gracias a su difusión en periódicos, revistas generalistas, revistas de arquitectura o arte y otras publicaciones, que han traspasado las décadas, más allá de la existencia material del edificio, posibilitándole su supervivencia. Muchos periódicos extranjeros se hicieron eco de la colocación de la primera piedra del pabellón español, el 27 de febrero de 1937. Todos ellos con connotaciones políticas. El alemán *Frankfurter Zeitung* se refería al retraso en el inicio de las obras: “Es sabido que este lugar de construcción estuvo largo tiempo sin ser ocupado, lo que no es ninguna sorpresa debido a la Guerra Civil Española”⁶. El italiano *Il Mattino-Napoli* titulaba “La primera piedra de un pabellón que nunca se terminará”⁷. Y el portugués *Diario de Noticias-Lisbonne* hacía referencia a la supuesta campaña del embajador español Araquistáin contra Portugal a través de la “revista comunista *Leviatán*”⁸. Una verdadera batalla editorial, paralela a la guerra armada.

“Pero la sensación del momento es España. El pabellón es una enérgica obra maestra de propaganda, dejando tanto a Alemania como a Rusia muy por detrás. Como el producto de una nación en guerra consigo misma, es un milagro. Como una pieza de talento creativo da el mayor crédito a Sert, y coloca el genio de Picasso en una nueva luz.

Picasso, además de producir un gran mural y dos esculturas, ha escrito una surrealista diatriba en prosa, de intensa violencia, titulada *Songe et Mensonge de Franco*. Está a la venta en una edición limitada, ilustrada por el autor”⁹.

The Architect and Building News, en su número del 13 de agosto de 1937, introducía la Exposición Internacional de París elogiando el pabellón español⁹. Antes que su arquitectura, su técnica o su arte, de los que hablaría en páginas posteriores, llamó la atención su carácter reivindicativo, propagandístico y político. *Songe et Mensonge de Franco*, de Picasso, había sido publicado a comienzos de 1937 en el número 1-3 de la revista francesa *Cahiers d'Art*. Ese mismo número recogía un poema de Paul Eluard, con música del compositor George Auric, dedicado a la ciudad vizcaína de Guernica¹⁰, bombardeada el 26 de abril de 1937, dos meses después del inicio de las obras del pabellón español. El pabellón fue un grito desesperado hacia el resto del mundo, literalmente plasmado en el *Guernica*, concebido como un mural para dicho edificio. Mural que también llenaba la primera página del citado número de *The Architect and Building News* (Fig. 2).

Mientras revistas extranjeras especializadas, como *Cahiers d'Art*, dedicaban ese año artículos completos al pabellón español (número 8-10)¹¹, el número

4. Cfr. Archivo General de la Guerra Civil Española –Centro Documental de la Memoria Histórica– Ministerio de Cultura (Salamanca): Sección PS Madrid caja 1704 –legajo n. 1633–.

5. Cfr. “Orden por la que se imponen sanciones a los Arquitectos que se mencionan”. Boletín de la Dirección General de Arquitectura. Documento reeditado por el arquitecto depurado Joaquín Díaz Langa en “Depuración política social de arquitectos”, en *Arquitectura*, 1977, nn. 204–205, pp. 48–49. (Citado en URRUTIA, Ángel, *Arquitectura Española Contemporánea: Documentos Escritos, Testimonios Inéditos*, COAM / Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2002, pp. 233–235).

6. *Frankfurter Zeitung*, 28.2.1937. Archivo Frances Loeb Library of the Graduate School of Design de la Universidad de Harvard –The Josep Lluís Sert Collection (Cambridge, Massachusetts).

7. *Il Mattino-Napoli*, 28.2.1937. Idem.

8. *Diario de Noticias-Lisbonne*, 2.3.1937. Idem.

9. *The Architect and Building News*, 13.8.1937. Idem.

10. Cfr. PALACIO, Alfonso, “*Cahiers d'Art* y su compromiso con el arte español durante la Guerra Civil (1936–1939)”, en CABAÑAS, Miguel (coord.), *El Arte Español fuera de España*, Ministerio de Ciencia y Tecnología / CSIC, Madrid, 2003, pp. 633–644.

11. “Le pavillon de l'Espagne”, en *Cahiers d'Art*, 1937, nn. 8–10.



Fig 3. Portada y contraportada de A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, junio 1937, n. 25.

ro 1 de la española *Vértice*, publicado solo un mes antes de la inauguración de la Exposición, lo ignoraba por completo incluso cuando se refería a la cita francesa¹²:

“Mientras la vibración comunista se mezcla en todos los asuntos del país, la Exposición Universal produce más o menos fantásticos reclamos para atraer al turista; la torre Eiffel luce aquí sus fantásticos proyectores que se elevan paralelos al infinito”.

En los 25 números de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, el GATEPAC divulgó y reivindicó en España la arquitectura de vanguardia, sin relación con la formación entonces impartida en las Escuelas: “El GATEPAC fue el primer contacto con la arquitectura nueva que yo tuve, lo opuesto a lo que se nos enseñaba en la Escuela”¹³. Sert y Josep Torres Clavé, como miembros del GATCPAC, fueron dos de sus mayores responsables e impulsores. Su aventura se desarrolló entre 1931 y 1937, siendo el pabellón de París una especie de epílogo simbólico, paradójicamente nunca publicado en sus páginas. El penúltimo número de *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* comenzaba así¹⁴:

“Los trascendentales acontecimientos que se desarrollan en España y el importantísimo papel que hemos desempeñado los arquitectos a fin de contribuir con nuestro esfuerzo a orientar, en lo que hace referencia a nuestra profesión, la enorme transformación social que ha tenido lugar, han motivado un notable retraso en la publicación del presente número.

No queremos, no obstante, perder contacto con nuestros lectores y hacemos un esfuerzo considerable en estos momentos de creación, para proseguir la publicación de nuestra revista, si bien nos vemos obligados a publicar conjuntamente los números 23 y 24, correspondientes al tercer y cuarto trimestre del año actual. Estamos, sin embargo, animados por la voluntad y la confianza de que, en adelante, nuestra publicación aparecerá con toda regularidad”.

Pero este deseo no se vio cumplido. *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* no pudo mantener su periodicidad trimestral respetada desde 1931, y el último volumen editado, el número 25, salió a la venta más de medio año después del número doble 23-24, en junio de 1937 y bajo el título “Problemes de la revolució”. Publicado en castellano, catalán y francés, su última página representaba *Aidez l'Espagne*, el “sello antifascista diseñado por Joan Miró bajo encargo de la Comisión de Propaganda”¹⁵, que se vendía al precio de 1 franco (Fig. 3). El mismo cartel-sello publicado por las mismas fechas en

12. “... y el mundo marcha”, en *Vértice. Revista Nacional de la Falange*, abril 1937, n. 1.

13. BONET, Antoni: “Declaraciones personales a Ángel Urrutia Núñez en su casa del Paseo de La Castellana-Plaza de Cuzco”, Madrid, 26-V-1979. (Citado en URRUTIA, A., op. cit., pp. 227-228).

14. GATCPAC, “El G.A.T.C.P.A.C. ante la transformación social actual”, en *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, junio-diciembre 1936, nn. 23-24, p. 8. AA.VV., *A.C. Publicación del GATEPAC*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005. (Reproducción íntegra de los 25 números de la revista A.C. Documentos de Actividad Contemporánea, publicados por el GATEPAC entre 1931 y 1937).

15. *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, junio 1937, n. 25, p. 36.

Fig 4. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Archivo Estudio José Antonio Corrales.



las páginas de *Cahiers d'Art*, números 4-5, un monográfico dedicado al *Guernica*¹⁶. Como Picasso (que participó con tres obras: *Guernica*, *Cabeza de Mujer*, *Dama Oferente*), Miró colaboraría en el pabellón de París con el mural *El Payés Catalán en Rebeldía*, también llamado *El Segador*, situado en el espacio de la escalera que comunicaba las plantas segunda y primera. Un mural desaparecido tras la finalización de la exposición parisina.

El pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* de París 1937 era una pieza más, quizá la más visible, de un entramado propagandístico a favor de la República española. Sin su proyección en las publicaciones y los medios de comunicación, su potencial se habría visto reducido infinitamente, no llegando más allá de los visitantes que pudieron contemplarlo durante los escasos seis meses que duró la exposición. Pero, gracias a esas publicaciones, sobrevivió. Esta retroalimentación entre pabellones y publicaciones es inherente a este tipo de edificios, efímeros por naturaleza, pero capaces de alcanzar su inmortalidad a través de la crítica, la literatura, la fotografía o el cine.

BRUSELAS: SORPRESA Y CAMBIO DE RUMBO

Bruselas acogió, en 1958, la primera Exposición Universal o Internacional celebrada tras la Segunda Guerra Mundial. La anterior había sido la *New York World's Fair* de 1939, en la que España no participó.

El pabellón español se eligió mediante un concurso entre 8 propuestas, resultando ganadores, como es bien sabido, José Antonio Corrales y Ramón

16. Cfr. PALACIO, A., op. cit.

Vázquez Molezún (Fig. 4). Los ocho proyectos se publicaron parcialmente en *Revista Nacional de Arquitectura*, número 175, en julio de 1956. Un año y un mes más tarde, en un pseudo monográfico dedicado al pabellón aún no construido por Molezún y Corrales (Fig. 5), el número 188 de la *Revista Nacional de Arquitectura* achacaba el aislamiento arquitectónico español en el exterior a razones geopolíticas, a la vez que ahuyentaba los fantasmas elogiando sin complejos el pabellón español de la Exposición de París 1937¹⁷:

“Por las circunstancias que de todos son sabidas, nuestra arquitectura actual está deliberadamente desconocida en el mundo, salvo unas honrosas y entrañables excepciones. Por ejemplo: se celebró en París una Exposición Internacional en los años de nuestra guerra civil, y la República española presentó un pabellón, ciertamente de excelente proyecto, que se ha reproducido, con gran aparato, en un libro inglés dedicado a Ferias. Este mismo libro publica algunas de las instalaciones de la Trienal de Milán, a la que España concurrió por primera vez, y cuyo pabellón, proyectado por Coderch y Valls, fue galardonado con el Gran Premio.

Un elemental, elementalísimo, espíritu de justicia obligaba a los editores a dar publicidad a esta muestra de arquitectura “nacional”. Y, sin embargo, este pabellón se ignoró en el libro citado.

Ahora España concurre a una Exposición Universal en Bruselas que promete ser importante”.

El número 198 de la misma *Revista Nacional de Arquitectura*, publicado aproximadamente otro año después, en junio de 1958, dedicó buen número de sus páginas, así como su portada, al pabellón español de Bruselas, ya construido. En su primera página recordaba las palabras anteriormente reproducidas del número 188 de *RNA*, convirtiendo esta revista en un alegato a favor del Pabellón de los Hexágonos y de sus arquitectos. Un espacio editorial donde Molezún y Corrales explicaron su proyecto y obra de manera relativamente extensa, mediante fotografías del edificio finalizado. Una especie de “justificación” a la que se vieron empujados, dadas las circunstancias que rodeaban el edificio. Habían pasado dos meses desde la inauguración de la Exposición y las críticas de la prensa no especializada habían sido negativas: “Este pabellón, terminado, ha gustado a unos pocos y ha disgustado a los más”¹⁸. El radical pabellón de Bruselas sorprendió al propio gobierno español, que al principio no lo acogió con agrado¹⁹:

“Todo aquello tenía un nivel impresionante. ¡No se ha vuelto a hacer nada parecido, nunca! Una exposición de España, queriendo interpretar a España por fotografías y objetos, en unas vitrinas y unas fotografías de este nivel. Lo que pasa es que, claro, en aquel momento había una dictadura en España... y ahora hubiera pasado igual. Quiero decir, que dijeron que estaba vacío el pabellón... y a nosotros nos quisieron procesar, a Ramón y a mí, porque dijeron que habíamos hecho un sabotaje a España. Y el ministro de la Vivienda de aquella época paró el asunto porque dijo que a nosotros nos habían dado un concurso que habíamos hecho”.

El montaje expositivo inicial, basado en la horizontalidad, se dismanteló a pesar de los arquitectos. Fue sustituido por otro que rompió la fluidez espacial buscada en todo momento. Una década después, en marzo de 1968, el número 26 de *Nueva Forma* recordaba el pabellón español de Bruselas con fotografías de este último montaje. La revista de Juan Daniel Fullaondo dio gran cobertura al ya por entonces mítico pabellón de 1958, que también ocupaba la portada²⁰.

Volviendo a 1958, las revistas de arquitectura lo tenían claro, y en este sentido el pabellón español fue un rotundo éxito también a escala internacio-



Fig 5. Portada de *Revista Nacional de Arquitectura*, agosto 1957, n. 188.

17. “Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, agosto 1957, n. 188, pp. 5-13.

18. *Revista Nacional de Arquitectura*, junio 1958, n. 198, p. 1.

19. CORRALES, José Antonio: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de la Calle Bretón de los Herreros, Madrid, el 23 de abril de 2007.

20. *Nueva Forma*, marzo 1968, n. 26, pp. 39, 42-58.



Fig 6. Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65. Javier Carvajal. *Arquitectura*, agosto 1964, n. 68.

nal, como nunca antes había sido cosechado por otro edificio español tras la Guerra Civil. En España, y una vez finalizada la feria belga, el número 106 de *Informes de la Construcción* (diciembre 1958), reivindicaba el proyecto de Molezún y Corrales como muestra del fin de “largos años de aislacionismo”²¹. Ese mismo año, revistas extranjeras como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número 78, junio 1958²², *Casabella*, número 221, noviembre 1958²³ o *Architectural Forum* se referían al pabellón español con excelentes críticas, señalándolo como uno de los más brillantes de la Exposición de Bruselas 1958.

Tras este éxito internacional cosechado, el Régimen abrazó definitivamente el pabellón como propio, lo que sugería un punto de inflexión y un cambio de rumbo para la futura arquitectura del país. Su gran aceptación en las revistas de arquitectura había favorecido esta aceptación por parte de las instituciones.

NUEVA YORK: TODO BAJO CONTROL

El Plan de Estabilización Económica llevado a cabo por el Gobierno español en 1959 supuso una mayor apertura a los mercados internacionales. La Feria Mundial de Nueva York 1964-65 se presentaba como una oportunidad inmejorable para ofrecer una nueva imagen de España en el mundo. Su pabellón “ha de ser comentado, fotografiado, elemento de juicio ante los periódicos, revistas, radio y televisión de los Estados Unidos”²⁴.

En el concurso español, en el que se depositaron todas las esperanzas, participaron por invitación 16 de los equipos de arquitectos más importantes del país. Celebrado en 1963 y ganado por Javier Carvajal (Fig. 6), este concurso se publicó en el número 52 de *Arquitectura*, en abril de 1963²⁵. También, simultáneamente, en *Hogar y Arquitectura*, número 45²⁶. En abril de 1964, coincidiendo con la inauguración de la *New York World's Fair*, se editó el número 64 de *Arquitectura*, titulado “Arquitectura de España. 1939-1964”. Una retrospectiva arquitectónica del primer cuarto de siglo de gobierno de Franco que también recogía obras anteriores, del incipiente Movimiento Moderno español de los años 30, con obras de Bergamín, Martínez-Feduchi, Eced, Sert, Torres Clavé o Sánchez Arcas. Pero sin citar siquiera el pabellón de París de 1937. Con editorial de Curro Inza y artículo de Fernández Alba, la revista dirigida por Carlos de Miguel y cuyo redactor jefe era Luis Moya, sí recogía el pabellón de Bruselas 58.

Poco después, en agosto de ese mismo año, *Arquitectura* dedicó 41 páginas de su número 68 al Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65, ya construido por Carvajal²⁷ (Fig. 7). Este número fue para el pabellón de NY64 lo mismo que el número 198 de la *Revista Nacional de Arquitectura* había sido seis años antes para el de Bruselas 58: un discurso en su defensa. Paralelamente, también lo era a favor de la España del momento, citando los innumerables elogios de publicaciones extranjeras (*Architectural Forum*, *Report*, *Time*, *The New York Times*, *Life*²⁸, etc.). Los artículos de Juan Ramírez de Lucas y de Miguel García de Sáez, comisario del pabellón, tenían una importante componente propagandística²⁹:

“Cuando aún no se han cumplido los tres meses de la apertura de la Feria de Nueva York y aún queda por delante la tarea de más de un año de dedicación constante a la empresa de mantener viva y briosa la presencia de un pabellón de España en el certamen mundial, es preciso e inevitable hablar de éxito, de triunfo. Exito (sic) de España. Triunfo de

21. *Informes de la Construcción*, diciembre 1958, n. 106, p. 1.

22. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junio 1958, n. 78, pp. 4-7, 20-21.

23. *Casabella*, noviembre 1958, n. 221, pp. 2-21.

24. “Comisaría General de España. Feria Mundial de Nueva York 1964-65. Memoria”. Washington, 11 de febrero de 1963.

25. *Arquitectura*, abril 1963, n. 52, pp. 43-50.

26. *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril 1963, n. 45, pp. 10-13.

27. *Arquitectura*, agosto 1964, n. 68, pp. 1-41.

28. “The World's Fair Opens”. *Life*, mayo 1964.

29. GARCÍA DE SÁEZ, Miguel, “España”, en *Arquitectura*, agosto 1964, n. 68, pp. 5-13.



Fig 7. Portadas de la revista estadounidense *Life*, mayo 1964; y de la española *Arquitectura*, agosto 1964, n. 68.

una España en que la paz y el ascenso vertical y riguroso, firme y decidido, cuentan ya un cuarto de siglo”.

Miguel García de Sáez, comisario general de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65, que también lo había sido en la Exposición Universal de Bruselas 1958 tras el “escándalo” inicial y la posterior destitución del Marqués de Santa Cruz, hacía apología de la arquitectura del pabellón de Carvajal, plenamente moderno a la vez que cargado de matices vernáculos. Algo que se repetiría al año siguiente, de nuevo con artículo de Juan Ramírez de Lucas, en *Arquitectura*, número 74³⁰.

A estas alturas no quedaban dudas acerca de la confianza del Régimen en una arquitectura coherente con el contexto internacional. Se utilizaron todos los resortes de las publicaciones en su difusión desde el inicio. El austero pabellón de Carvajal, en penumbra, preciso hasta la obsesión, simultáneamente global y local, aunque seguramente menos ambicioso y radical que su homólogo de Bruselas, era una perfecta carta de presentación para un país que quería romper definitivamente con los tópicos sobre su idiosincrasia en el exterior, ofreciendo una nueva imagen, más abierta y contemporánea. Como en París y en Bruselas, la *Arquitectura* había triunfado de nuevo, y en este caso parecía haber unanimidad entre arquitectos, críticos... y políticos.

LO EFÍMERO HECHO PERENNE Y EL TRIUNFO DE LA ARQUITECTURA

Un “pabellón” es, por definición, una construcción efímera, ligera y trasladable. Su origen etimológico deriva del latín “papilio”, que significa tanto “tienda-pabellón” como “mariposa” (pāpilio -ōnis m.: mariposa II tienda, pabellón)³¹. Paradójicamente, la inmensa fuerza de esta aparente fragilidad reside en la concentrada intensidad de su breve existencia. Una existencia extremadamente débil en lo material y lo temporal, pero con una enorme capacidad de trascendencia.

Con el paso del tiempo los pabellones desaparecen del solar donde fueron construidos para una breve feria, borrándose literalmente su huella. Los Jardí-

30. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “Presencia del arte español en la Feria Mundial de Nueva York”, en *Arquitectura*, febrero 1965, n. 74, pp. 53-58.

31. Pāpilio -ōnis m.: mariposa II tienda, pabellón. AA.VV., *Diccionario Ilustrado Latino-Español Español-Latino*. 20ª ed.: Bibliograf, Barcelona, 1995, p. 349.

nes de Trocadéro en París, el Parque Heysel en Bruselas y Flushing Meadows en Nueva York siguen ahí, pero sus pabellones, como las mariposas, volaron. No obstante, su recuerdo permanece de forma indefinida a través de fotografías, planos, medios audiovisuales o publicaciones. Permanecen su espíritu y sus ideas. Sin duda, uno de los medios más poderosos de difusión de ambos son las revistas de arquitectura. Sin ellas, la existencia de estos edificios sería absurda, porque se borrarían para siempre, siendo únicamente recordados por sus otrora visitantes. Como manifiestos contruados, las ambiciosas propuestas de los pabellones permanecen indefinidamente. El manifiesto aparentemente efímero se hace así perenne.

Estas publicaciones contienen, inevitablemente, una carga propagandística que puede trascender lo arquitectónico. Más si cabe en el caso de los tres pabellones tratados, la arquitectura y sus revistas se han retroalimentado, generando un debate continuo. Si el pabellón de París sobrevivió al tiempo gracias a las publicaciones, el de Bruselas fue aceptado gracias a ellas, mientras el de Nueva York utilizó todos sus resortes para su difusión desde su gestación, en un clima de mayor consenso y normalidad. Pero, más allá de la agitación institucional de cada momento, estos tres pabellones perviven hoy como tres ejemplos de brillante arquitectura española del siglo XX. Son el triunfo por triplicado de los arquitectos españoles frente a las complejas y cambiantes circunstancias de su contexto.

OTRA MIRADA A LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA REPÚBLICA: LA REVISTA APAA DE LA ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE ALUMNOS DE ARQUITECTURA

Salvador Guerrero, María Cristina García González

La arquitectura española de la Segunda República ha contado con un discurso canónico, planteado hace ya casi más de cuarenta años por Oriol Bohigas en su célebre libro homónimo¹. Desde entonces, éste ha sido matizado por otros autores en diferentes trabajos de planteamientos bien diversos, definiendo una nueva visión más plural y abierta, donde pocas veces ha sido analizado el papel desempeñado por las revistas de arquitectura, más allá de los estudios realizados sobre *Arquitectura*², la revista editada como órgano de difusión del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, y *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*³, publicada desde Barcelona como medio de expresión del GATEPAC.

Sin embargo, junto a estas conocidas revistas, aquellos años vieron aparecer un buen puñado de publicaciones periódicas, aparentemente menores, que aún no han sido estudiadas ni valoradas como piezas de un complejo rompecabezas no completado en su totalidad. Entre ellas cabe citar los títulos de *Anta*, *Cortijos y Rascacielos*, *Nuevas Formas*, *Obras*, *Re-Co*, *Viviendas*, etc. Una de ellas fue *APAA*, la revista editada por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura de la Federación Universitaria Escolar (FUE), a cuyo estudio se dedica esta comunicación.

El primer número de la revista *APAA* se presentó en el marco de una cena celebrada el sábado 10 de diciembre de 1932 en el restaurante Amaya, situado en la madrileña Carrera de San Jerónimo. Detenerse en la lista de los asistentes⁴ al acto nos da las primeras claves de esta singular revista. Entre ellos se encontraban algunas de las personalidades más destacadas del ámbito de la arquitectura española en aquellos años, sobre las que merece la pena detenerse. En primer lugar, siguiendo un orden protocolario, estaba el presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Manuel Martínez Ángel, quien alabó el asociacionismo estudiantil en su discurso; también asistieron el arquitecto César Cort, catedrático de Urbanología –y concejal del Ayuntamiento de Madrid durante aquellos años–, que pidió a todos los arquitectos en nombre de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, una especial atención ante los problemas de la enseñanza, y el respetado arquitecto Secundino Zuazo, uno de los responsables del Gabinete de Accesos y Extrarradio de Madrid, que aprovechó para dar la bienvenida a la “mujer arquitecto”, con dos representantes en el acto. Aunque las fuentes no citan sus nombres, debieron ser Chini Flórez Gallegos y Matilde Ucelay Maortúa, las dos primeras alumnas de Arquitectura en España, de las cuales sólo la segunda llegó a alcanzar el título en junio de 1936.

1. BOHIGAS, Oriol, *La arquitectura española de la Segunda República*, Tusquets, Barcelona, 1970. Hay edición revisada y ampliada con el título *Modernidad en la arquitectura de la España republicana*, Tusquets, Barcelona, 1998.

2. SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de (Ed.), *Revista Arquitectura (1918-1936)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Ministerio de Fomento, Madrid, 2011.

3. AA.VV., *AC. La revista del GATEPAC, 1931-1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008.

4. “La cena de arquitectos y estudiantes de Arquitectura”, *ABC*, 13 de diciembre de 1932, p. 37. Ver también *ABC*, 8 de diciembre de 1932, p. 45.

Entre el resto de los asistentes y las numerosas adhesiones recibidas se encontraban numerosos arquitectos de reconocido prestigio, de diferentes generaciones y variado signo político, como Modesto López Otero, director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Manuel Muñoz Monasterio, Casto Fernández-Shaw, Francisco Javier de Luque, Rafael Bergamín, Luis Martínez Feduchi, Luis Vegas, Fernando Cánovas del Castillo, Martín Domínguez, Javier Barroso, José Luis Aranguren, Jesús Martí, José de Azpiroz, Fernando García Mercadal, Teodoro Anasagasti, José María Arrillaga, José María Rivas Eulate, Salvador (no sabemos si se trataba de Amós o de su hermano Fernando), Pedro Bidagor, Mariano Garrigues, Enrique Colás, Luis Gutiérrez Soto, José Lino Vaamonde, Jacinto Ortiz, Alfonso Jimeno y Adolfo López Durán.

Durante un año entero, entre diciembre de 1932 y diciembre de 1933, desde la sede de la Escuela de Arquitectura en la madrileña calle de los Estudios, la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura publicó los cinco únicos números de esta revista estudiantil, que nos permiten detectar cuales fueron los intereses del colectivo de los alumnos de Arquitectura en unos años determinantes como fueron los de la Segunda República. La revista –de carácter gratuita y distribuida entre los alumnos de la Escuela, los arquitectos, diversos centros oficiales y entidades y personas relacionadas con la enseñanza y la profesión–, tenía como finalidad atraer la atención de los arquitectos hacia el ámbito de la enseñanza de la Arquitectura y, más concretamente, hacia el ámbito docente de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, desde donde se lideró, confeccionó y editó.

Los cinco números publicados se financiaron a través de diferentes acciones realizadas por los miembros de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, que incluían también el aporte económico de los espacios publicitarios de la revista, la organización de cenas y bailes y alguna subvención, como las recibidas por parte del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ésta última para la publicación de un número extraordinario de la revista (que incluía un suplemento con el título de *Bibliografía*, cuya edición estuvo costeada por el filántropo Juan Cebrián⁵, ingeniero y arquitecto español emigrado a Estados Unidos), dedicado enteramente a la publicación de los trabajos de curso de la asignatura de Proyectos realizados por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid durante el curso 1932-33.

La aparición de una revista publicada por una organización estudiantil como la Federación Universitaria Escolar (FUE)⁶ estuvo propiciada por las convulsas generadas entre el alumnado de Arquitectura por la aprobación, según un Decreto de fecha 9 de noviembre de 1932, del nuevo plan de estudios, que sustituía al entonces vigente de 1914. De hecho, la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura decidió proceder a la fundación de la revista alentada por el Congreso para la Reforma de la Enseñanza organizado por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH). Desde estas coordenadas la temática de la revista es un claro exponente de las preocupaciones de los estudiantes de arquitectura, donde, si exceptuamos el citado número monográfico dedicado a los trabajos de los alumnos de la asignatura de Proyectos y a temas de bibliografía, el asunto al que la revista dedicó mayor número de páginas corresponde al debate sobre el nuevo plan de estudios de Arquitectura.

5. La amplia y nutrida Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, que contaba con 7.000 volúmenes en 1900, muchos de ellos heredados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se enriqueció a partir de 1903 con donativos, entre los cuales destacó, sin duda alguna, la aportación de Juan Cebrián. La totalidad del donativo Cebrián constaba en 1923 de unos 4.000 volúmenes de libros y 800 revistas. En 1936 se recibían en la Biblioteca 73 revistas diferentes con cargo a este donativo, que trataban sobre los distintos aspectos y corrientes de la arquitectura que por aquel entonces se gestaban en Europa y en Estados Unidos. Cfr.: LÓPEZ OTERO, Modesto y MARTÍNEZ ÁNGEL, Manuel, "Biografía del Excmo. Sr. D. Juan C. Cebrián, leída en el homenaje que le dedica la Academia de Bellas Artes con motivo de la entrega del título de arquitecto 'Honoris Causa', *Arquitectura*, abril de 1933.

6. Sobre la Federación Universitaria Escolar (FUE) puede consultarse el trabajo de FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel, "La educación popular entre la reforma y la revolución social: La Federación Universitaria Escolar (FUE)", en *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, 1995-1996, nn. 14-15, pp. 397-416.

Portada del número 1 de la revista APAA, diciembre 1932.



EL PRIMER NÚMERO (DICIEMBRE 1932)

El sumario del número primero⁷ se abre con un texto sobre la “Reforma de la enseñanza de la Arquitectura” al que le sigue una “Encuesta de APAA sobre el nueva plan de enseñanza”, que se desarrolló en los siguientes números de la revista atendiendo a tres preguntas que quedaron formuladas en este primer número: ¿qué defectos tiene el nuevo plan de estudios y cómo pueden corregirse? ¿debe crearse un seminario o laboratorio técnico? ¿qué secciones debe tener para que abarque todo el campo profesional y cómo deben funcionar? En las conclusiones del Congreso de la UFEH se considera necesaria la permanencia del alumno en la obra y en el estudio de la arquitectura, y el contacto con los oficios de la construcción. A este punto que no se taca en el nuevo plan ¿qué importancia se le debe dar?

Unas “Notas de viaje” de Manuel Muñoz Monasterio, donde el autor presentaba un elogio de la casa-patio andaluza acompañado de un boceto suyo, avanza en el sumario de este primer número; le sigue el trabajo de un alumno

7. En el primer número de la revista APAA, diciembre 1932, n. 1, p. 1, sus redactores expresaron unas intenciones claras respecto de su estructura y formato: “No pretendemos alardes editoriales. Casi los huimos, buscando en un formato modesto, muy cerca del periódico, tanto la posibilidad de vivir mucho tiempo mejorando número a número, como el que nuestra pluma se atreva a escribir con viveza y sobre actualidad”.

correspondiente a la asignatura de Proyectos (como el proyecto de una Academia Nacional de Bellas Artes del alumno de sexto curso Adolfo López Durán, seleccionado por el profesor Modesto López Otero); unas reproducciones de la planta, el alzado y las secciones del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, del arquitecto Ventura Rodríguez, cuyos originales se encontraban depositados en la Biblioteca de la Escuela Superior de Arquitectura; el artículo “Arquitectura popular” del arquitecto Pedro Bidagor, donde proponía una sistemática en la aproximación a la arquitectura popular desde los conjuntos urbanos; el artículo “Misión de los Laboratorios de Estudios Técnicos”, por Luis Vegas, donde su autor reclamaba un centro de investigación dependiente de la Escuela de Arquitectura que, a semejanza del Centro de Estudios Históricos, diera respuesta a la demanda de formación una vez finalizada la carrera en materias específicas para la arquitectura como los materiales de construcción o la urbanología y que permitiera el sustento económico tanto para los profesores como para los alumnos de este centro, futuros docentes; el texto “La urbanización en Rusia”, por César Cort y, finalmente, el apartado *Bibliografía*, que va a ser una constante en todos los números de la revista, completan el índice.

EL SEGUNDO NÚMERO (ENERO 1933)

La contraposición en la portada de este número de dos fotografías de sendas aulas de la Escuela de Arquitectura de Madrid y de la Escuela de Trabajo de Bernau, obra de Hannes Meyer, pone el acento en la importancia del espacio escolar en la formación de los estudiantes. Por otra parte, este número se inicia con la “Encuesta de *APAA* sobre el nuevo plan de enseñanza” y las contestaciones de Teodoro Anasagasti, Fernando García Mercadal y Mariano Garrigues. Anasagasti trazaba en su respuesta un halagador y nostálgico esbozo histórico sobre el papel desempeñado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la enseñanza de la arquitectura en la época de su creación de la mano de Felipe V y Carlos III. El motivo podía ser la calidad del parco profesorado compuesto por tres profesores, entre los que destacaba Juan Bautista Sacheti, al que se unía la presencia de Juvara, Sabatini, Carlier, todos ellos profesionales de reconocido prestigio internacional. También planteaba una queja por la ocasión perdida de la incorporación de profesionales extranjeros a la enseñanza, tal y como se expresó por su parte en el Congreso Nacional de Arquitectos de Barcelona de 1922, momento en que la neutralidad española en el conflicto bélico europeo había provocado una bonanza económica que podía haberse aprovechado para atraer a los profesionales europeos procedentes de la Europa devastada.

García Mercadal, por su parte, solicitaba un margen de tiempo para ver el resultado del nuevo plan, cuyo éxito dependería más de su aplicación que de las intenciones de la propuesta. Coincidió con Anasagasti en la necesidad de la internacionalización de la docencia. Si Anasagasti proponía la incorporación de profesorado extranjero, García Mercadal reclamaba la formación en el exterior del profesorado español. Esa especialización permitiría la puesta en marcha de seminarios que de otro modo, sin docentes con la formación adecuada, no tendrían sentido. Uno de los temas que suscitaba más inquietud entre los arquitectos era el doctorado. Para Mercadal debía haber diferentes grados en el título de arquitecto, y a los arquitectos doctores debía corresponder uno de ellos. Por su parte, Mariano Garrigues planteaba la formación práctica del

Portada del número 2 de la revista APAA, enero 1933.

APAA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE ALUMNOS DE ARQUITECTURA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN,
ESCUELA DE ARQUITECTURA
ESTUDIOS, 1.—MADRID

2

De todas nuestras opiniones sobre la enseñanza, la que menos compartida con más unanimidad, tanta, que ya resulta un lugar común, es esta: Si el profesorado no se transformara—sustituyendo personas o variando actuaciones—el nuevo plan de estudios no significará un avance estimable en la enseñanza de la Arquitectura.

En el plan recientemente aprobado se disponen normas para la actuación del profesorado, que pueden corregir importantes defectos de la enseñanza actual: se uldrán estas enseñanzas con la cobertura debida, actuando siempre sobre el proyecto que el mismo alumno elabora (art. 6.º), «la labor docente de todo el profesorado estará siempre pensada y orientada en la práctica y aplicación de cada enseñanza al ejercicio de la Arquitectura, sea porcurada, dentro de lo posible, relaciones las enseñanzas de cada curso, desarrollando con ejercicios prácticos problemas que se suscitan en obras. A este efecto se instituye el consejo de curso» (art. 7.º), «de ocasión en estas pruebas a que el alumno demuestre su saber principalmente en las aplicaciones prácticas de aquella enseñanza» y «evitar en lo posible el examen final» (art. 8.º).

Esperamos que estas disposiciones se llevarán a la práctica, pero no han debido necesitar un decreto, siendo perfectamente posibles en el plan anterior, si en el profesorado hubiera habido iniciativa y vocación. Sin embargo, los alumnos que luchamos por destruir la tradicional incapacidad de la Escuela para reorganizar y modernizar sus métodos pedagógicos, hemos de reconocer el ejemplo de vocación y espíritu renovador de algunos profesores que no es necesario nombrar porque son conocidos de todos y los destaca nuestra especial consideración y afecto: y la sensible mejora de esta última época, debida en gran parte al estímulo de la A. P. A. A. y de los profesionales que se han interesado por esta enseñanza. Pero, a pesar de ello, la rutina de los demás profesores hace que el tono general merezca un reproche de los que sufrimos las consecuencias de su labor docente.

Estas observaciones pretenden ser una llamada al profesorado para que aproveche esta oportunidad clara y decisiva, para hacer un esfuerzo de superación, demostrando vocación, inteligencia y entusiasmo, y componerándose con el alumno—factor

Se anhela igualmente a los alumnos de la Escuela, arquitectos, Centros cívicos, entidades y personas relacionadas con la enseñanza y la profesión.

ENERO 1933

Sumario

Resumen de APAA.....	9
Comunicación, Vistas, Conferencias, Reportes universitarios, Noticias.....	1-6
Resumen de las sesiones del Claustro de la Escuela.....	6-8
Resumen el curso 1931-32.....	8-9
Propuestas de la Escuela.....	10-11
Sobre la creación de un Seminario de Arqueología Monumental, por L. Torres Balbás.....	12
Tendencias actuales del urbanismo, por L. Lecasa.....	13-14
Algo sobre organización de obras, por José M. Arce.....	14-18
El arte como expresión personal, por Alberto.....	16-17
Bibliografía.....	17-20

Imprescindible para el éxito—nutriéndole y orientándole, ya que por hacerlo se han de descubrir nuevos valores en el cuadro de nuestros profesores, que obtendrán nuestro más sincero respeto y que devolverán la confianza a la Escuela a los que con tanta la perdieron.



ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA, EN MADRID



ESCUELA DE TRABAJO, EN BERNAU

estudiante proponiendo el modelo americano de aprendizaje bajo la denominación de estudio cooperativo. Según este modelo, a lo largo del desarrollo de sus estudios y coordinadamente con éstos, se iba paulatinamente introduciendo al alumno en la práctica profesional desde los tajos de obra a los trabajos en las oficinas.

Las “Notas al proyecto de Academia Nacional de Bellas Artes” de Luis Felipe Vivanco, correspondiente al proyecto fin de carrera del autor, seleccionado por Modesto López Otero, proseguía en la línea de la revista de difundir los trabajos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Le sigue el artículo “Sobre la creación de un seminario de Arqueología Monumental en la Escuela Superior de Arquitectura”, de Leopoldo Torres Balbás. Su autor, consciente de la necesidad de especialización que la deriva de la profesión de arquitecto empezaba a tomar en esos momentos, planteaba que la historia de las artes y la arqueología monumental podrían constituirse en ramas de esa necesaria especialización a las que las asignaturas del plan de estudios no podían satisfacer. Se aplicaría el método científico, rigu-



Portada del número 3 de la revista APAA, febrero 1933.

roso y disciplinado, de investigación en estos estudios. El conocimiento *in situ* del vasto patrimonio arquitectónico español era el punto de partida, lo que implicaba la necesaria financiación de las excursiones, pero era en la actitud y no en la financiación donde, según Torres Balbás, debía incidirse. Para el pedagogo formado en la Institución Libre de Enseñanza el estudiante debía tomar conciencia de las posibilidades que encerraban los testimonios físicos de la arquitectura, pero, sobre todo ello, prevalecía el entusiasmo y la vocación.

A continuación, Luis Moya publicaba y estudiaba unos dibujos inéditos (una sección y un alzado) de la iglesia de San Antonio de Aranjuez, de Sabatini, depositados en la Biblioteca Nacional, en los que alababa la sobriedad del trabajo del arquitecto que se deja llevar por la racionalidad constructiva frente a las sutilezas escolásticas. Le siguen los artículos “Tendencias actuales del urbanismo”, de Luis Lacasa, y “Algo sobre la organización de obras”, de José María Arrillaga. Finalmente, se publican fragmentos de una conferencia pronunciada por el escultor Alberto Sánchez bajo el título “El arte como superación personal”, acompañados de tres ilustraciones de su obra.

En el apartado de “Bibliografía” aparecen, junto al habitual vaciado de artículos de las revistas recibidas en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, las reseñas de dos libros de Teodoro Anasagasti, prestigioso y reconocido profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid y secretario de redacción de la revista *La Construcción Moderna*. En la primera obra reseñada, titulada *El Futuro Madrid*, el tema central era la crítica al desarrollo urbano propiciado por el concurso de extensión de Madrid de 1929. En la segunda reseña, sobre el libro titulado *Hundimientos*, se planteaba una crítica a la precaria situación de la construcción en España debido en gran parte a la falta de profesionalidad de los diferentes agentes participantes en el proceso, entre los que se incluía a los promotores y constructores y, lo que era más preocupante, al colectivo de los arquitectos.

EL TERCER NÚMERO (FEBRERO 1933)

En la portada del tercer número de la revista se publicaba el Crucero Universitario por el Mediterráneo, con un itinerario que incluía paradas en lugares clásicos por excelencia en orden a su interés arqueológico y arquitectónico. Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras reservaba, según aparece en la convocatoria, 20 de las 188 plazas disponibles para estudiantes de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona. Le sigue la “Encuesta de APAA sobre el nuevo plan de estudios”, donde se publicaron las respuestas de Manuel Muñoz Monasterio y Teodoro Anasagasti. El primero veía el plan como uno de los tres factores, junto con los alumnos y el profesorado, que componen y definen la enseñanza, y ambos tres deben estar en perfectas condiciones para poder converger en un óptimo sistema docente. De esos tres factores, el principal es el profesorado. Formar profesores y pedagogos era para Muñoz Monasterio el mayor problema que presentaba España en aquellos momentos. Si el profesorado no respondía, el consejo para el alumno era huir de la Escuela y refugiarse en prácticas de campo, en la observación de la realidad urbana y en los talleres profesionales y la biblioteca. Por su parte, Teodoro Anasagasti continuó su extensa disertación sobre el plan de estudios reivindicando la formación práctica del alumnado.

El número daba también noticias de la “Excursión a Andalucía de los alumnos del último curso acompañados por el profesor Sr. Torres Balbás”. En dicha excursión los alumnos de segundo curso de Proyectos realizaron un viaje a Andalucía en el periodo de vacaciones de Navidad. La primera parada fue Córdoba, donde visitaron iglesias cristianas y mudéjares y el museo arqueológico. El artículo se acompañaba de dibujos de canecillos y ménsulas de la mezquita del alumno Rafael Fernández Huidobro. El viaje de estudios continuó en Sevilla, donde se dedicó un día entero a Itálica, y Carmona, donde se disfrutó de la ciudad tomando notas de su arquitectura y de su rico patrimonio artístico.

El trabajo escolar publicado en este número respondía al siguiente epígrafe: “Bolsa de contratación de valores, proyecto del alumno de sexto curso Ernesto Ripollés, premio Anibal Álvarez 1932. Seleccionado por Modesto López Otero”. En la habitual sección donde se reproducían dibujos de arquitectos del barroco y del clasicismo, esta vez le tocó el turno a Isidro González Velázquez, en un trabajo firmado por el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari. Le sigue un artículo sin autoría titulado “La Ciudad Universitaria. Nueva Escuela de Arquitectura”, donde se daba información sobre el futuro edificio de la Escuela Superior de Arquitectura, con la publicación de una planta general de situación y la planta de acceso del edificio proyectado por Pascual Bravo.

El número se completaba con dos artículos técnicos de construcción y de urbanismo titulados respectivamente “Aplicación de las inyecciones con un objeto distinto de la consolidación y la impermeabilización de los terrenos”, del ingeniero Fernando Derqui, y “Construcciones de viviendas en hilera”, del arquitecto Luis Pérez-Minguez. El correspondiente apartado de *Bibliografía* incluía la reseña del libro titulado *Manual del pintor decorador*, publicado por la editorial Gustavo Gili a modo de guía técnica sobre la aplicación correcta de barnices y pinturas en arquitectura.

EL CUARTO NÚMERO (MAYO 1933)

La portada de este número está dedicada al *Concurso-exposición de arquitectura popular española*, organizado por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura entre todos los alumnos de Arquitectura de España, dando cabida, por tanto, a los alumnos de la Escuela de Barcelona. Contó con un prestigioso jurado formado por Leopoldo Torres Balbás, Manuel Muñoz Monasterio y Pedro Bidagor que perseguía, según las consideraciones generales que redactó en sus bases, “huir del estudio de casos aislados de valor pintoresco”, reclamando un “sentido eminentemente urbanístico”. En el apartado dedicado a la “Encuesta de APAA sobre el nuevo plan de enseñanza” se publicaron las respuestas de José de Azpiroz, Teodoro Anasagasti y Martín Domínguez, seguidas de informaciones varias sobre el proyecto de ley para la jubilación del profesorado, sobre el ingreso en la Escuela, sobre la ponencia de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en relación a los cuatro cursos de Proyectos, sobre provisión de cátedras en las Escuelas de Ingeniería y Arquitectura y sobre los Seminarios Técnicos.

En este número se difundió también la labor realizada por el grupo de teatro universitario *La Barraca*, una idea que había surgido de algunos estudian-



Portada del número 4 de la revista APAA, mayo 1933.

Portada del número 5 de la revista APAA, diciembre 1993.



8. La junta directiva de la APAA estaba formada por Luis Durán, como presidente; Fernando Tudela, como secretario general; Pedro Cerdán, como secretario administrativo; Fernando Chueca, como secretario de cultura; Joaquín Núñez, como secretario de publicaciones; Lorenzo G. Iglesias, como secretario de enseñanza; José Vives, Eduardo Robles y José Antón Pacheco, como delegados en la FUE; Óscar Coll, como vocal de primer curso; Luis Cabrera, como vocal de segundo curso; Julián Fornies, como vocal de tercer curso; Ovidio Botella, como vocal de cuarto curso; Fernando Lacasa, como vocal de quinto curso; y Marcos Rico, como vocal de sexto curso. Cfr.: APAA, mayo 1933, n. 4, p. 9.

tes de Arquitectura vinculados a la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, junto con otros alumnos de Filosofía y Letras, que, “merced al entusiasmo de Federico García Lorca, comenzaron a articular el proyecto”, según puede leerse en el artículo dedicado a este tema.

Por este número conocemos también los estatutos que regían esta organización estudiantil y su junta directiva⁸ en mayo de 1933, que junto con múltiples notas de las actividades de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura publicadas en casi todos los números nos dan cumplida cuenta del quehacer diario de la Asociación. El número da también cuenta del “Concurso de Iluminación de Interiores”, organizado por la Asociación Española de Luminotecnia con la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, de cuyo fallo con un jurado compuesto por César Cort, responsable de la asignatura de Luminotecnia, y Luis Martínez Feduchi, junto con el ingeniero Carvajal, resultaron premiados en primer lugar el proyecto de “Iluminación de una piscina”, de C. de Miguel, J. Rivaud, y G. Valentín; en segundo lugar el proyecto de “Iluminación de una relojería”, de L. González Iglesias, N. López

sional de Alumnos de Arquitectura en la Residencia de Estudiantes, donde intervienen entre otros Manuel Sánchez Arcas y el doctor Carlos Jiménez Díaz, y la obligada sección de *Bibliografía*.

EL QUINTO NÚMERO (DICIEMBRE 1933)

Este número monográfico extraordinario está dedicado íntegramente a los trabajos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid correspondientes a la asignatura de Proyectos. Constituye un significativo testimonio de los intereses arquitectónicos del alumnado de la Escuela, pero también de las orientaciones que guiaban a los docentes responsables.

El director de la Escuela, Modesto López Otero, a título personal según aclaración propia, realizó la introducción. En ella ponía de manifiesto cómo la educación del arquitecto precisaba tanto de formación humanística como de principios y experiencias técnicas específicas, donde el esfuerzo intenso, entusiasta e inteligente del alumno, correctamente guiado por el profesorado era la base de la enseñanza. También planteó que la arquitectura, como producto social, tenía que estar afectada por las transformaciones sociales, económicas, estéticas, técnicas, etc. La relación de trabajos publicada, según la selección hecha por Modesto López Otero como profesor responsable del cuarto curso de Proyectos, fue la siguiente: Hotel en El Pardo, de José Relano; Hospital de Maternidad, de José de Yarza y Robustiano Fernández Cochón; Instituto de Segunda Enseñanza en el norte de África, de Ignacio Gómez Abad; Instituto de Segunda Enseñanza en Madrid y Hotel de viajeros en El Pardo, de Rafael Fernández Huidobro.

Atendiendo a la selección hecha por Pascual Bravo, responsable del tercer curso de Proyectos, los trabajos publicados fueron: Parador para automovilistas, de Jesús Basterrechea; Casa de Correos y Telégrafos, de Germán Valentín; Parador de Turismo, de Carlos de Miguel; Cinematógrafo, de Claudio Martínez González; Cinematógrafo, de Juan Navarro Carrillo; Casa de Correos y Telégrafos, de Eduardo Torallas; Parador de automovilistas en Pajares (Oviedo), de José Francisco Zuvillaga; Edificio para viviendas, de Eugenio M. Aguinaga; Casa de Correos y Telégrafos, de Francisco Garraus; y Cinematógrafo, de Luis García y García.

Teodoro Anasagasti, responsable de segundo curso de Proyectos seleccionó los siguientes ejercicios: Pequeño refugio en la Sierra, de Francisco H. Rubio; Casa para médico de Illescas, de José Menéndez Pidal; Residencia para el dibujante Rivas en Bueu (Galicia), de Fernando R. Dampierre; Casa colgada en Cuenca, de Alejandro Herrero; Casa alpina en Gredos, de Luis Quijada; y Carmen para el poeta Villaespesa en Granada, de Joaquín Núñez de Mera.

Por último, la selección correspondiente a los trabajos de primer curso de Proyectos, a cargo de Emilio Moya y Fernando García Mercadal, fue: Vivienda modesta en la Sierra, de José María Gana; Refugio, limpiabotas y teléfonos, de Avelino Aróztegui; Piscina para una casa particular en Formentor, de José Subirana; y Club de Tenis, de Manuel Ambrós.

También algunas casas comerciales como Rolaco convocaban concursos entre el alumnado de la Escuela de Arquitectura de Madrid, en este caso uno de muebles, como da cuenta el número cinco de la revista.

La bibliografía referente a las revistas se presentaba en la revista *APAA* en artículos ordenados temáticamente, que correspondían a las siguientes revistas citadas por orden de aparición en cada uno de los números: *Art et Decoration*, *Moderne Bauformen*, *Die Bau und Werkkunst*, *Bauwelt*, *The Builder*, *Landscape Architecture*, *La Technique des Travaux*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architecture Vivante*, *Architectura*, *The Architectural Review*, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, *L'Architecte*, *The American Architect*, *Apollo*, *The Architect and Engineer*, *Mobilier et Decoration*, *L'Architectura Italiana*, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, *Arquitectura*, *The Architectural Record*, *Styl*, *Pencil Points*, *Architectural Forum*, *APAA*, *Cortijos y Rascacielos*, *Art et Decoration*, *California*, *Arts et Architecture*. El número dedicado exclusivamente a las revistas recibidas en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid durante el verano de 1933 añadía también artículos de *Viviendas*, *Chantiers*, *Cahiers d'Art*, *Revista de la Biblioteca*, *Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, *Arkitekten Moanedschaeften*, *Residencia*, *L'Architecture Vivante*, *Ingar y Arquitectura* (Montevideo-Uruguay).

En relación a las noticias bibliográficas hay que destacar también que, según se hace constar en el primer número de la revista *APAA*, se incorporaron a la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura diecisiete libros ingleses y americanos, sin distinción entre ellos, cinco franceses y trece alemanes. En los libros ingleses la temática oscilaba entre el arte en general, sobre todo libros de pintura y escultura desde un punto de vista histórico, a los que se sumaban otros sobre la enseñanza del arte; entre los franceses, predominaban los de escultura y concursos de arquitectura, mientras que la bibliografía alemana trataba exclusivamente sobre la problemática de la vivienda, desde la construcción a la organización de conjuntos. La última mención sobre la incorporación de libros monográficos a la Biblioteca corresponde al segundo número de la revista donde se informaba de la adquisición de veintiocho libros franceses, de entre los que destacaba la *Oevre complète*, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, a los que se sumaban quince libros ingleses y americanos sobre arte y algún ejemplar de arquitectura.

Las únicas otras referencias bibliográficas de la revista se encuentran en los anuncios publicitarios de la editorial Espasa-Calpe, con publicaciones como *La enseñanza de la arquitectura*, también de Teodoro Anasagasti, *Hormigón armado*, de Juan Machimbarrena, *Empuje de tierras y muros de sostenimiento*, de Julio R. Castiñeiras, a los que se añadían los títulos *Construcciones de hierro*, por L. Geusen, *Manual del Ingeniero constructor y Arquitecto* y *Tratado práctico de Estática de las Construcciones*, ambos escritos por Max Foerster, y *Cemento*, por B. Blount. Otra casa editorial presente en los anuncios publicitarios de la revista fue Ediciones Inchausti, muy popular en los estudiantes y los profesionales de la Arquitectura.

La revista *APAA* representó en los años que se publicó la voz de los estudiantes progresistas de la Escuela de Arquitectura de Madrid, como órgano de expresión que fue de la activa asociación de estudiantes de izquierdas fundada en 1927, cuya importancia fue clave en la historia universitaria española por los logros que consiguieron en relación con la participación democrática de los estudiantes en la Universidad y en el fomento de la cultura entre el pueblo. Además, representó una alternativa laica frente a las asociaciones confesiona-

les, así como ante las de signo tradicionalista y, posteriormente, falangista. De hecho, en la Segunda República los miembros de la FUE consiguieron la representación oficial de los estudiantes en los claustros, juntas de gobierno y consejos universitarios. Y su interés se centró, de manera significativa, en participar en la reforma de la enseñanza y en el intento de que las clases populares accedieran a la cultura y la educación.

Impulsada y mantenida con el sostenido apoyo de nombres claves de la arquitectura española del momento⁹, la revista *APAA* fue, ante todo, el medio de comunicación de los estudiantes de arquitectura y de sus intereses en unos años convulsos y contradictorios. Así, al repasar las páginas de los números publicados de la revista los temas predominantes fueron los de la enseñanza de la arquitectura y la renovación de los planes de estudios, los concursos de proyectos para los alumnos de arquitectura, el urbanismo como nueva técnica profesional del siglo XX, las actividades de extensión universitaria o aquellas que podían entenderse dentro de lo que fue la “marcha al pueblo”¹⁰ que vivió la cultura española en aquellos años, dando apoyo y cabida a proyectos republicanos como el grupo de teatro universitario La Barraca¹¹, el Crucero Universitario de 1933¹² o el trabajo del escultor Alberto Sánchez¹³ en la Escuela de Vallecas.

9. La lista de protectores de la revista, que contribuyeron con una cuota anual a su financiación, incluye los nombres de Luis Lacasa, Jacinto Ortiz, Martín Domínguez, Carlos Arniches, Secundino Zuazo, Manuel Muñoz Monasterio, Manuel Sánchez Arcas, Amós Salvador, Saturnino Santos, Fernando Salvador, Enrique López Izquierdo, José María Rivas Eulate, Manuel Rodríguez Suárez, Luis Blanco Soler, Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal, Francisco Moreno, Luis Lozano, Adolfo López Durán, Javier F. Golfín, Diego Méndez, Miguel Durán, José Manuel Aizpúrua y Mariano Rodríguez Orgaz.

10. Sobre la idea de “marcha al pueblo” aplicada a la literatura española consultar el estudio de FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en la letras españolas, 1917-1936*, prólogo de Manuel Tuñón de Lara, Ediciones de la Torre, Madrid, 2006. 2ª edición, revisada y ampliada.

11. Sobre *La Barraca* es imprescindible consultar el estudio clásico de SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca, teatro universitario*; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para *La Barraca*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación Sierra-Pambley, Madrid y León, 1998. Edición revisada y anotada por Jorge de Persia.

12. Sobre el Crucero Universitario por el Mediterráneo hay una abundante bibliografía; en especial consultar: GRACIA ALONSO, Francisco y FULLOLA Y PERICOT, Josep María, *El sueño de una generación: el Crucero Universitario por el Mediterráneo de 1933*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006 y AA. VV., *Crucero Universitario por el Mediterráneo: verano de 1933*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1995.

13. Sobre el escultor Alberto Sánchez consultar el trabajo fundamental de BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha (Ed.), *Alberto, 1895-1962*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.

UNA AUSENCIA INEXPLICADA EN AC: LA CASA DUCLÓS DE JOSÉ LUIS SERT EN SEVILLA

Miriam Lousame Gutiérrez

Surgida en un momento en el que el racionalismo pionero ya se había instaurado en Europa, la revista *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, no centró su interés en mostrar los edificios más significativos del movimiento moderno europeo, como demuestra el hecho de que por norma general se alejara del ámbito internacional omitiendo obras de arquitectos importantes como Walter Gropius o Le Corbusier (del que no se publican ninguna de sus grandes obras). *AC* se concibe como órgano principal de divulgación del grupo GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) con la idea de trasladar “el sentido que debe tener la arquitectura”, como se expresó en el número uno en una declaración de intenciones del grupo y como medio de difusión de las obras realizadas por sus miembros: “dar publicidad con la forma más oportuna para cada caso y siempre que se crea conveniente a los trabajos de los asociados”.

En el primer número de la revista *AC*, los integrantes del GATEPAC plantean además su objetivo de desarrollar la nueva arquitectura a nivel nacional, “con objeto de contribuir en nuestro país al desarrollo de la nueva orientación universal de la arquitectura”. Aunque lo cierto es que en la práctica el foco se reduce y la divulgación de la arquitectura moderna producida en España por los miembros del grupo, acaba centrándose sobre todo en Cataluña y especialmente, en Barcelona.

José Luis Sert, uno de los miembros fundadores del GATEPAC, contó con varias de sus obras entre las páginas de *AC*. Esta comunicación pretende analizar las causas por las cuales, el que probablemente fue el primer proyecto de vivienda realizado por el arquitecto, la Casa Duclós, no fue considerado un caso conveniente para la revista. Para ello se ha realizado un recorrido cronológico por los diferentes números de la misma, deteniéndonos en los momentos en los que se ha considerado posible haber realizado una publicación de la Casa Duclós.

LOS PRIMEROS PROYECTOS DE SERT EN AC: INCONGRUENCIAS SOBRE EL DESTINATARIO “TIPO”

Los primeros proyectos de José Luis Sert, tuvieron su origen dentro del núcleo familiar; bien mediante un “autoencargo”, como podríamos definir el hecho de que Sert regalara el proyecto de la que sería su futura vivienda a su prima María Benita López de Sert y al doctor Francisco Duclós, o bien por encargo de su madre, Genera López Díaz de Quijano. Sin embargo, a pesar de

su procedencia común y su correspondencia temporal, el proyecto de la Casa Duclós difiere mucho de los otros dos con los que la casa compete por el puesto de *ópera prima* de Sert: las viviendas de alquiler en la calle Rosellón y las casas de la calle Muntaner. La tipología, la ubicación, la realidad social en la que se insertan, son alguna de las diferencias principales entre estos edificios del movimiento moderno, como también lo es el hecho de que la casa nunca se publicara en *AC* y los otros dos proyectos sí.

Las viviendas de alquiler en la calle Rosellón, realizadas en un solar del ensanche barcelonés, aparecen ya en el primer número de la revista a través de la publicidad de la empresa constructora “Antonio Torres”. Pero es en el número dos de *AC*, publicado en el segundo trimestre de 1931, donde se le dedica un amplio reportaje a esta obra. En el texto que acompaña a las imágenes no sólo se describen las viviendas, sino que se realiza también una extensa introducción sobre los principios fundamentales a tener en cuenta en la labor de proyectar y construir nuevos edificios, explicando la necesidad del arquitecto de identificarse con su época para poder expresarla y enfatizando la dificultad que entraña librarse completamente del espíritu del pasado. Las nuevas premisas se enlazan como parte de una fórmula algebraica y son susceptibles de ser traducidas a un lenguaje arquitectónico preciso: “esqueleto, volúmenes, cubos de aire, superficie de iluminación, cantidad de ventilación, medidas de puertas y ventanas”.

Pero también se aclara que la nueva arquitectura no se limita a los conocimientos sobre técnicas y materiales sino que debe tener en cuenta una componente subjetiva, que es definida como “emoción” o “expresión del sentimiento” y que contempla el “conocimiento de las condiciones de existencia, gustos y deseos del hombre, sus pasiones y necesidades...”. El hecho de que estas consideraciones se mencionen en un artículo sobre viviendas de alquiler proyectadas para individuos cuyos gustos, deseos y pasiones no conocía a priori el arquitecto, nos llama la atención. El proyecto de las viviendas de alquiler de la calle Rosellón se realizó para inquilinos que en ese momento eran anónimos y de los que sólo se podía suponer que serían “el tipo corriente de familia de seis individuos”. Sin embargo, esta circunstancia pudo darse con facilidad en el caso de la Casa Duclós, a cuyos futuros dueños Sert conocía personalmente y con quienes cabe incluso la posibilidad de que realizara conjuntamente el programa de la casa¹.

Las viviendas de la calle Rosellón siguieron las ideas discutidas en Frankfurt en el CIAM II bajo el lema *Die Wohnung für das Existenzminimum*, al que Sert acudió en octubre de 1929. El arquitecto pretendía realizar en este proyecto un número elevado de viviendas bajo los criterios de la nueva arquitectura, con una superficie de tan sólo 62 metros cuadrados, a un precio asequible. Sin embargo, las estimaciones sobre los destinatarios tipo realizadas por Sert no siempre se cumplieron, por lo menos en el plano económico, resultando las viviendas fuera de las posibilidades económicas de sus inquilinos, como se demuestra en la correspondencia mantenida con su madre: “unos años más tarde en una carta de su madre, la señora Sert expresa su malestar porque los inquilinos no pueden asumir el coste del arrendamiento”².

Con el proyecto de las casas de alquiler en la calle Muntaner, publicado ampliamente en el número cuatro de *AC*, a finales de 1931, el artículo supri-

1. QUESADA GARCÍA, S., “La Casa Duclós, Helion, Melián, Tretagràmmaton, Sevilla, España, 1929-1930”, en AA.VV., “Seven Avant-Garde Houses”, edición Maurizio Cohen, Bélgica, 2008. En el artículo se nombra un encuentro en Comillas entre Sert y la pareja de novios y la existencia de correspondencia entre el arquitecto y el doctor Duclós antes de la boda, que sirvieron para comenzar a establecer el programa de la casa.

2. GARCÍA, C.; PESUDO, J.; SERRA, C., “Edificio de viviendas de alquiler Roselló, 36. Barcelona”, en AA.VV., “Sert 1928-1979, medio siglo de arquitectura, Obra completa”, Ed. Josep M. Rovira, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2005, p. 19.

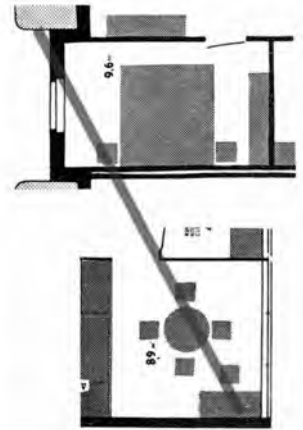
me la introducción realizada con las otras viviendas y comienza directamente describiendo el solar. En su lugar se inserta, entre las dos primeras fotos del edificio, un texto protestando sobre la enseñanza académica de las escuelas de arquitectura en el que se denuncia también la falta de consideración de estas instituciones por los problemas y exigencias “del ‘individuo tipo’ que integra hoy en día la colectividad”. De esta manera más indirecta que la anterior parece que se da a entender el modelo de destinatario al que va dirigido el edificio. De la familia tipo el problema se traslada al individuo tipo, mucho más indefinido y con más posibilidades de encajar en diferentes estratos de la sociedad. Las casas de la calle Muntaner ya no responden al tipo de vivienda mínima social cuyos principios habían regido el proyecto y la construcción de las viviendas de la calle Rosellón. En ellas, Sert dispone dormitorio y aseo para el servicio, así como montacargas para trasladar la comida desde la cocina situada en planta alta al comedor en planta baja y un espacio a doble altura rodeado por una galería cuya función consiste en dar acceso a un hueco en la fachada. Los destinatarios a los que iban dirigidas estas casas contaban sin duda con un mayor poder adquisitivo y una realidad social, probablemente más cercanas a la de la familia Duclós que a la de una “familia tipo” del momento.

Esta falta de correspondencia entre los principios de austeridad que debía seguir la nueva arquitectura y el resultado final del edificio de la calle Muntaner, pudo ser el motivo por el que en el número seis de la revista se publica un artículo titulado “Lo que entendemos por vivienda mínima”, en la que se expresa, tanto a través de un texto como gráficamente, que la vivienda mínima no es sólo la que ocupa una superficie reducida. Con el lema “vivienda mínima = mínimo de confort a que tiene derecho un individuo” se abre el abanico de interpretaciones posibles y se propone como ejemplo de confort la terraza del ático de las casas de la calle Muntaner, intentando validar de esta forma su condición de vivienda mínima.

CONSIDERACIONES URBANÍSTICAS EN LOS PRIMEROS NÚMEROS DE AC

El proyecto de la Casa Duclós, como hemos comentado, fue concebido como regalo de boda de José Luis Sert para su prima y el doctor Duclós, que se celebraría el 14 de septiembre de 1930. La Casa Duclós, se construyó en Sevilla, con mucha probabilidad entre los años 1930 y 1931, en los terrenos del antiguo Cortijo Maestrescuela, a las afueras de la ciudad. El proyecto de urbanización estaba previsto con motivo del marco de actuaciones que precedían a la Exposición Iberoamericana de 1929 y fue planeado por uno de los arquitectos regionalistas más representativos de la ciudad, Aníbal González. De esta forma, el barrio supuso la primera actuación urbanística promovida por capital privado y uno de los primeros ensanches burgueses de Sevilla.

Los primeros diseños realizados para el Cortijo Maestrescuela, actual barrio de Nervión, tenían el propósito de conseguir un núcleo residencial formado por parcelas que albergaran viviendas unifamiliares de escasa altura y amplios espacios ajardinados. Pero este tipo de actuaciones urbanísticas no parecían tener interés alguno para la revista ni para los miembros del GATEPAC, inmersos en el debate sobre la parcelación racional del tejido urbano, otro de los temas de actualidad en el panorama arquitectónico del momento. Las propuestas de parcelaciones de suelos de baja densidad (como la realiza-



Las plantas de espacio reducido se descartan como ejemplo de vivienda mínima. En su lugar se propone un ejemplo que contiene las condiciones “mínimas” de confort: la terraza del ático de la calle Muntaner, en AC, n. 6, p. 21.



Boda de María Benita López de Sert y Francisco Duclós. ROVIRA, J.M., "Josep Lluís Sert: los trayectos del pingüino", en AA.VV., *Josep Lluís Sert 1902-2002. Ciclo de conferencias*. Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Demarcació d'Eivissa i Formentera, 2007, p. 58.



Casa Duclós en construcción. Fototeca del Archivo Municipal de Sevilla. Año incierto.

da en el barrio de Nervión) recibieron duras críticas en el CIAM III que se celebró en Bruselas en noviembre de 1930 bajo el lema *Rationelle Bauungsweise*.

Sólo el urbanismo comprometido con mejorar las condiciones de vida de la población y aprovechar de una manera más eficiente el espacio urbano, contó con un lugar entre las páginas de los primeros números de *AC*³: la "Urbanización de la Barcelona futura" en el número 1, la "Urbanización del Madrid del futuro" y el "Ensanche de Ceuta" de García Mercadal en el número 2 o el "Proyecto de urbanización de la diagonal de Barcelona" en el número 4. En el ejemplar quinto se analizan los puntos que debe contemplar la ciudad funcional y con los que no contaba la urbanización en la que se ubica la Casa Duclós:

"La ciudad moderna debe de ser, como ente dotado de vida, un conjunto de órganos ordenados según su función. Las zonas de habitación, producción, reposo, con la circulación como elemento de enlace, son las determinantes de las formas de aglomeración urbana".

DOS CASAS UNIFAMILIARES DE GARCÍA MERCADAL

La Casa Duclós se encontraba inmersa en una realidad muy distinta a los modelos y exigencias sociales que acaparaban el panorama arquitectónico y que se difundían como base de la arquitectura moderna. La Sevilla historicista de 1929 no representaba el lugar que habría elegido Sert para ubicar su primer proyecto de vivienda unifamiliar. Así como tampoco parece que habría elegido la clase social a la que pertenecía; procedente de una familia aristocrática, sus orígenes se confrontaban con sus ideales sociales y políticos: "Un tipo obsesionado en ser distinto a lo que por cuna le correspondía"⁴. Con la Casa Duclós, podría decirse que Sert toma la misma actitud que en la foto de familia realizada durante la boda de su prima María Benita intentando esconderse y pasar desapercibido. "La obra olvidada", como se denominó a la Casa Duclós en el artículo que la sacó a la luz⁵, no tuvo el privilegio que tuvieron los proyectos de viviendas colectivas de Sert de salir publicada en los primeros números de la revista.

Sin embargo, para *AC*, la publicación en su tercer número de dos casas unifamiliares realizadas por García Mercadal para dos familias acomodadas, no resulta ningún problema. Nos estamos refiriendo a la casa del doctor Horno en Zaragoza y la casa de los señores de Díaz Caneja en la calle Zurbano de Madrid. Con una introducción extraída del libro "Befreites Wohnen" de Giedion sobre las necesidades y requisitos de una casa "bella", Mercadal elude el tema sobre la vivienda mínima o sobre el compromiso social y económico de la arquitectura moderna y centra la atención en la comprensión y el respeto del cliente respecto a su obra:

"Caso este poco frecuente el de un propietario que hasta finalizar la obra, con todos sus detalles se encontró en el mismo estado de ilusión por la que había de ser su casa e igualmente dispuesto a no sacrificar nada para que el arquitecto realizase la obra tal y como la había ideado".

La casa del doctor Horno desarrolla un programa y una distribución similar a los de la Casa Duclós, a lo largo de cuatro plantas:

3. Cabe mencionar que, aunque de manera indirecta, encontramos entre las páginas de las primeras publicaciones de *AC* un ejemplo del urbanismo "comprometido" que se realizaba en Sevilla, a través del anuncio publicitario de la empresa concesionaria de la ejecución del proyecto de mejora, saneamiento y ensanche interior del barrio de Triana, en el que se muestra el plano con el nuevo trazado previsto para el mismo.

4. ROVIRA, J.M., "Josep Lluís Sert: los trayectos del pingüino", en AA.VV., *Josep Lluís Sert 1902-2002. Ciclo de conferencias*. Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, Demarcació d'Eivissa i Formentera, 2007, p. 59.

5. DELGADO, G.; BOLLAIN, J.S.; SIERRA DELGADO, J.R.; PÉREZ ESCOLANO, V., "La obra olvidada: Casa Duclós en Sevilla, 1930", *Hogar y Arquitectura*, 1968, n. 76.

Casa del doctor Hornos en Zaragoza.
Revista AC, n. 3, p. 16.



“El semisótano contiene cocina (1), despensa (2), carbonera y calefacción (3), dormitorio de servicio (4), baño de servicio (5) y plancha y costura (6). La planta baja está ocupada por portal (1), vestíbulo (2), aseo (3), office (4), comedor (5), sala de estar (6) y biblioteca (7). En la planta principal se encuentran en torno a un hall (1) iluminado con luz cenital los dormitorios (2), baño (3), y aseo (4). La planta de terraza construida en una sola parte contiene lavadero y secadero (1), solárium (2) y terraza jardín (3)”.

Podríamos enumerar la distribución de la Casa Duclós prácticamente igual, sustituyendo la biblioteca de planta baja por la sala de esperas y consulta del doctor Duclós, aunque con una diferencia de superficie considerablemente mayor en la Casa Duclós: unos 160 metros cuadrados en lugar de los 110 de la casa de Zaragoza. Respecto a la otra casa de Mercadal situada en Madrid, la información que se proporciona es bastante escueta mostrándose tan solo el plano de una planta y una imagen de la fachada.

INFLUENCIAS DE LA CASA DUCLÓS: INTERPRETACIONES Y REPETICIONES

En la introducción realizada en el número dos de *AC* para las viviendas de calle Rosellón comentada anteriormente, se realiza también una crítica a la falsa arquitectura moderna que se limita a copiar gestos formales sin comprender el sentido verdadero de la arquitectura:

“Cualidad esencial en el arquitecto será pues que comprenda el sentido de cada cosa que sepa ser simplista y sano de espíritu sin desdeñar todos los medios posibles de expresión.

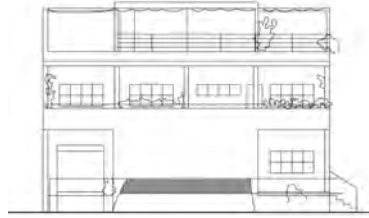
Plantas y alzados de la Casa Duclós, reproducidos del proyecto original de Sert.



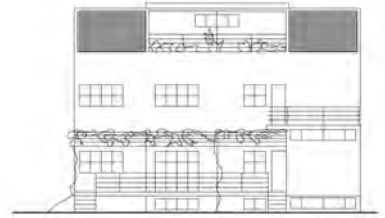
Sección transversal



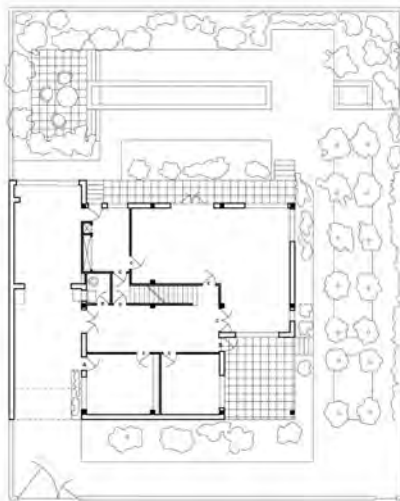
Alzado este



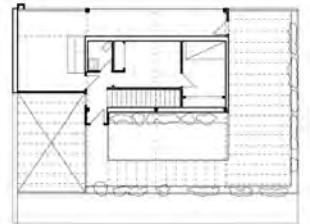
Alzado sur



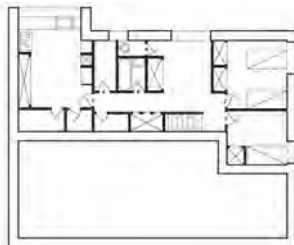
Alzado norte



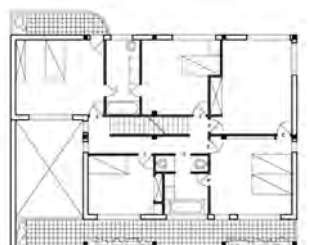
Planta baja



Planta de cubiertas



Planta semisótano



Planta primera

Tendrá también que apartarse de todo academismo naciente (ventana horizontal, barandilla de tubo, etc.) y conservar la libertad de espíritu y de forma que es la conquista de la nueva arquitectura”.

El hecho de que en la Casa Duclós encontremos elementos metálicos tubulares en las barandillas y en la estructura de la azotea muy similares a los utilizados por Walter Gropius en alguna de sus obras, como la Casa 16 de la Weissenhofsiedlung, las casas para profesores de la Bauhaus en Dessau o la cooperativa de la Siedlung Törten, entre otras, no parece ser la razón por la que se mantuvo fuera de la escena pública (de hecho, en el edificio de viviendas de la calle Roselló, también se utilizan barandillas de tubo y ventanas horizontales).

La casa, el regalo, representó para Sert una oportunidad para experimentar con el nuevo lenguaje, en una actitud de “libertad de espíritu y de forma”. En su tarea de conseguir “la conquista de la nueva arquitectura”, Le Corbusier fue con mucha probabilidad la fuente de la que más ideas extrajo Sert para la Casa Duclós, hasta un punto que nos hace pensar que alguna de las similitudes formales que encontramos con la obra del “maestro” pudo haber supuesto *a posteriori* un problema para el arquitecto catalán.

Observando las imágenes del alzado norte de la Casa Duclós y de la perspectiva de la Villa Meller (1925), nos encontramos con que el detalle de la azotea, con dos celosías laterales y una viga central, se repite en la Casa Duclós. Podría decirse que en el afán por emplear en su primera vivienda los nuevos elementos arquitectónicos que había observado en otras obras, “sin desdeñar todos los medios posibles de expresión”, Sert copió prácticamente este detalle de la celosía en la casa. No es difícil imaginar que este simple hecho pudiera suponer para Sert, dedicado a la tarea de difundir los riesgos de caer en una falsa interpretación sin sentido de la arquitectura moderna, una razón de peso para no querer mostrar la Casa Duclós en público.

A pesar de ello, no todas las interpretaciones que Sert hizo de obras de Le Corbusier resultaron así de literales, ni se quedaron sólo en el plano del detalle superficial. En la Casa Duclós, siguiendo los estudios sobre el volumen único para el proyecto de la Villa Stein (1926-1929), Sert realiza un proceso de vaciado del volumen inicial del que parte la composición. Con la substracción producida en el lateral izquierdo de la fachada sur, sin que desaparezcan los elementos estructurales que siguen manteniendo la lectura de un volumen unitario, Sert soluciona la entrada a la vivienda, la consulta y el garaje. En el exterior de la casa se observa un nivel de experimentación mayor que el interior, el cual queda organizado de manera más convencional respecto al grado de abstracción que presentaban los interiores de Le Corbusier y la propia obra posterior de Sert.

EL TURNO PARA LAS VIVIENDAS UNIFAMILIARES DE SERT EN AC

A pesar de que el proyecto de la Casa Duclós es con mucha probabilidad coetáneo a los bloques de vivienda de las calles Roselló y Muntaner, no se puede asegurar lo mismo respecto a la fecha en la que se construyó, existiendo por tanto la posibilidad, que no hemos observado hasta ahora, de que no estuviera aún terminada en el momento en el que se publicaron estos proyectos. Como única fecha cierta hasta el momento, sabemos que la escritura de la parcela se



Villa Meller y Villa Stein de Le Corbusier, alzado norte y vista suroeste de la Casa Duclós de Sert.

realizó en mayo de 1930⁶, por lo que teniendo en cuenta la envergadura de la obra, es muy probable que la casa estuviera construida a finales de 1932, momento en el que se publicó, en el número ocho de *AC*, otra de las primeras obras de Sert, la Casa Galobart.

El proyecto de la casa barcelonesa, en concreto su ampliación, a pesar de ser muy diferente al de la Casa Duclós, posee, a rasgos generales, algunas características similares a la misma. En la distribución interior no se aprecia una evolución clara ni un mayor grado de abstracción que el que encontramos en la casa de Sevilla, a pesar de que, como se describe en la revista, “En la planta baja se han eliminado casi totalmente las puertas”. Las dos cuentan además con un programa parecido, desarrollado también en cuatro plantas. En ambos proyectos se realiza una propuesta para el jardín, e incluso, encontramos en la planta semisótano de la Casa Galobart los mismos elementos de celosía metálica que habíamos considerado anteriormente como una de las causas posibles por las que Sert no quiso difundir la Casa Duclós. La vivienda se explica extensamente y se acompaña de un gran número de imágenes, las plantas y una perspectiva del conjunto. En total, el reportaje ocupa una extensión mayor que la empleada para exponer las dos casas de García Mercadal juntas.

Éste podría haber sido el momento de publicar al menos una imagen de la casa sevillana o del proyecto de la misma, en el caso improbable de que su construcción aún no se hubiera concluido, como de hecho se hace en las páginas siguientes del mismo número con otro de los proyectos de Sert publicados en *AC*: dos modelos de casas para la playa. En el artículo cada tipo de vivienda se describe de forma muy concisa, aunque precisando datos sobre el coste de la construcción como si se pretendiera redimir, mediante este ejercicio de economía, los posibles excesos cometidos en la Casa Galobart⁷.

EL VIAJE AL SUR DE ESPAÑA, LA ÚLTIMA OPORTUNIDAD

Tras los primeros números de *AC*, la revista cambia la temática dejando un poco de lado su misión de definir los criterios y elementos necesarios e innecesarios de la nueva arquitectura. El reposo de las masas, las propuestas de escuelas, las viviendas obreras, los problemas del urbanismo del momento, las grandes obras de ingeniería precursoras de la arquitectura moderna, se convierten en algunos de los temas en los que *AC* centra sus esfuerzos de difusión.

No será hasta el número dieciocho, publicado en el segundo trimestre de 1935, cuando la revista deja de lado los grandes proyectos para retornar a una escala más humana, dedicando este número a la arquitectura popular mediterránea. En él se publican numerosas imágenes sobre casas, cortijos, calles y patios, tomadas durante el viaje a Andalucía que realizaron Sert, Torres Clavé y Miró, buscando el origen tradicional de la arquitectura moderna. Resulta llamativo que entre el gran número de ciudades que aparecen fotografiadas en el reportaje no se encuentre ninguna foto de la capital andaluza. Tampoco existe constancia de que Sert visitara durante su estancia en Andalucía la Casa Duclós.

Lo que sí podemos afirmar es que la casa, intencionadamente o no, presenta algunos de los rasgos de la arquitectura popular que se exponen en el

6. Información extraída del expediente de inscripción de la Casa Duclós en el Catálogo General de Patrimonio Histórico de Andalucía, proporcionado por la Dirección General de Bienes Culturales en Sevilla.

7. Esta operación nos recuerda al “intento” de otorgarles a las casas de la calle Muntaner la condición de viviendas mínimas, en el número seis de *AC*.



Casa en Córdoba, casa en Almería y Casa Duclós.

artículo, por lo que no habría resultado nuevo para *AC* ni tampoco fuera de lugar, utilizar el ejemplo de la Casa Duclós para realizar una comparación entre la arquitectura tradicional y la arquitectura moderna, como anteriormente se había hecho en el primer número de *AC* comparando unas viviendas modernas construidas en serie con viviendas tradicionales en San Pol de Mar.

El retranqueo que se produce en la fachada sur, probablemente para proteger las habitaciones del sol, recuerda a las galerías de las casas de vecinos de Córdoba o Fernán Núñez; y la estructura metálica que completa el volumen en la planta de cubierta de la Casa Duclós, concebida para sostener un toldo que diera sombra a la azotea y para servir de apoyo a las plantas trepadoras, se podría comparar con las que coronan algunas azoteas de las casas fotografiadas en Almería.

"LA OBRA OLVIDADA"

Tras este recorrido paralelo entre parte de la obra de Sert y la producción de la revista *AC*, se pone de manifiesto a través del análisis realizado que la razón principal por la que la Casa Duclós no llegó a publicarse nunca en *AC* no residió en los criterios de selección de obras de la revista que pudieran considerarla un ejemplo poco conveniente, bien por no identificarse con una arquitectura puramente social de estándares mínimos, bien por no responder a un trazado urbanístico de viviendas de alta densidad o por no encontrarse ubicada en el medioambiente habitual de Sert, ya que como hemos visto se publicaron obras de características y fechas similares, sino que tuvo que ser debido a una razón de tipo personal del autor que terminó afectando a su relación con la obra, sumiendo, de este modo, a la Casa Duclós en un prolongado letargo.

La Casa Duclós tuvo que esperar bastantes años hasta que, en 1968 y de forma casual, un grupo de arquitectos y estudiantes supieron de su existencia y publicaron en la revista *Hogar y Arquitectura* el artículo "La obra olvidada: Casa Duclós en Sevilla, 1930". En el mismo, Sert se refería a la casa como "su primer ensayo". Este apelativo se adjudica a la casa en el segundo artículo escrito expresamente sobre ella, en año 2008, con motivo de su ausencia en otro de los eventos de difusión de la arquitectura moderna española que más importancia tuvo en aquellos primeros años de introducción de la nueva arquitectura en el país⁸:

"El carácter de "ensayo" que Sert le da a la casa, queda en evidencia en la exposición realizada en septiembre de 1930 en el Casino Viejo de San Sebastián, donde presenta los proyectos: Hotel en la Playa, el Pueblo de Veraneo y las viviendas plurifamiliares de las calles Rosselló y Muntaner pero donde no muestra el proyecto de la Casa Duclós, probablemente terminado el mismo mes".

8. QUESADA GARCÍA, S., "La Casa Duclós, Helion, Melion, Tretagràmmaton, Sevilla, España, 1929-1930", en AA.VV., *Seven Avant-Garde Houses*, edición Maurizio Cohen, Bélgica, 2008.

Al final de su carrera, de vuelta ya en España en 1981, Sert volvió a pisar suelo andaluz con motivo de un congreso de arquitectura celebrado en Granada, al que asistió como conferenciante. Para entonces, la Casa Duclós ya se había publicado en algunas de las monografías sobre el arquitecto y Granada parecía un buen lugar para citar, al menos por una vez, su única obra andaluza. Sin embargo, una vez más, Sert realizó un repaso a su trayectoria profesional sin acordarse en absoluto de la Casa Duclós.

CUANDO LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA NO ERAN SUFICIENTE

POLÉMICA Y DEBATES EN LA ARQUITECTURA CATALANA DE MITAD DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE LAS PUBLICACIONES NO ESPECIALIZADAS

David Hernández Falagán

La arquitectura española del siglo XX sería fácilmente retratable a través del conjunto de revistas de arquitectura que acompañaron y divulgaron su evolución. Es notable, sin embargo, la existencia de una serie de episodios de la historia de nuestra arquitectura que no fueron narrados en primera instancia desde las páginas de ninguna revista propia del colectivo. Por ello resulta de gran interés aprovechar la oportunidad del enfoque propuesto en el congreso para asumir las limitaciones –geográficas, ideológicas, políticas, etc.– que presentaban las publicaciones profesionales.

Para abordar la cuestión de una manera acotada, nos centraremos en los debates y polémicas surgidos en torno a la década de 1950, especialmente en el contexto catalán. La concreción de este planteamiento nos permitirá reproducir algunos de los diálogos cruzados que poblaron diarios y revistas de la prensa no especializada.

Se trata de un período caracterizado por la progresiva normalización de los planteamientos arquitectónicos modernos. Tras una década –la transcurrida desde el final de la Guerra Civil– de profunda autarquía y aislamiento político y cultural por parte del régimen franquista, los años 50 del siglo XX inauguran un período de tímida apertura que se consolidará con el cambio tecnocrata en el, hasta entonces, gobierno de corte militar.

AUTARQUÍA

Es evidente que la Guerra Civil provoca un punto y aparte en la evolución de la arquitectura española. Las interpretaciones son diversas, aunque hay poco lugar a los matices. Mientras para algunos¹ “identificar los lenguajes de vanguardia con ideologías o contenidos progresivos es una notoria confusión”, para otros² existió una “identificación fortísima del régimen autoritario con la arquitectura”.

Lo cierto es que, entre las bajas provocadas por el conflicto bélico, los exilios exteriores y las “depuraciones” internas (el propio Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos aprueba, el 21 de julio de 1939 las “Normas para la depuración de los arquitectos”³), se acaba con el incipiente movimiento arquitectónico vanguardista español. Esto sucede en Cataluña con especial intensidad. La relación que los miembros del GATCPAC habían mantenido con el gobierno republicano, unido al supuesto posicionamiento político de varios de

1. BALDELLOU, Miguel Ángel: “Hacia una arquitectura racional española”, *Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis, Vol. XL, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 359.

2. CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 120.

3. DÍAZ LANGA: “Depuración político-social de arquitectos”, *Arquitectura*, nn. 204-205, 1977, pp. 48-49.



Fig. 1. Portada de CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

sus miembros, acaba provocando la identificación de la modernidad arquitectónica con actitudes “rojo-separatistas”⁴.

En este clima de confusión y desorientación profesional, el Régimen de Franco aborda la reconstrucción de un país en ruinas, apostando por la exaltación de una “arquitectura nacional” de estética clásica-escurialense. La esencia del nuevo modelo centralista propuesto puede resumirse en la creación de una serie de organismos: la Dirección General de Arquitectura, la Dirección General de Regiones Devastadas, la Dirección General de Urbanismo, el Instituto Nacional de la Vivienda, el Instituto Nacional de Colonización o la Obra Sindical del Hogar y de la Arquitectura. Al frente de ellos destaca la influencia de dos profesionales: Pedro Muguruza en la Dirección General de Arquitectura y Pedro Bidagor en la Dirección General de Urbanismo.

Una de las primeras consecuencias del terremoto administrativo será la incautación en 1939 de la revista *Arquitectura*, que quedará radicada en la Dirección General de Arquitectura y cambiará su nombre por el de *Revista Nacional de Arquitectura*. En la presentación de esta etapa de la revista se plasma de manera evidente la “nueva” interpretación de la arquitectura por parte del estado⁵:

“La Reconstrucción Nacional, como tarea fundamental de la paz, requiere una labor conjunta y ordenada de todas las ramas de la Técnica. Las destrucciones producidas en las edificaciones, en los conjuntos urbanos y en los monumentos artísticos, la necesidad de ordenar la vida material del país con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los fines públicos. De esta manera, los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical-nacional, previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin”.

Si tenemos en cuenta que hasta 1944 no nacerá la revista homóloga catalana, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, entendemos que los medios de divulgación profesional quedan en manos de un Régimen con nulo interés por el debate de la arquitectura moderna.

Pese a todo, vemos cómo por primera vez las revistas de arquitectura no son suficientes, en este caso para el aparato propagandístico del régimen y, paradójicamente, en sentido opuesto al que se referirá este escrito. Alexandre Cirici, uno de los críticos de arte catalanes más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, recuerda las incursiones oficiales en los medios de otras disciplinas⁶ (Fig. 1). De Pedro Muguruza, como ya hemos citado, al frente de la Dirección General de Urbanismo, comenta:

“Es interesante observar los textos de Pedro Muguruza Otaño, como el publicado en la *Revista Nacional de Educación*, en 1941, sobre lo que él entendía como problemas de la arquitectura en el momento de la ‘reconstrucción nacional’ (...) Pedía a la Arquitectura alejarse de lo anecdótico para acercarse al ‘plano superior de la abstracción’ donde las leyes se ‘inician en fundamentos morales’ (...)”.

También se refiere a Luis Felipe Vivanco, arquitecto y poeta que, pese a reconocerse inicialmente republicano (era sobrino del exiliado Rafael Bergamín), acaba decantándose por el bando franquista:

4. HERNÁNDEZ FALAGÁN, David, “Continuidad y crisis: arquitectura catalana 1950-1960”, en *Cuadernos de Vallençana*, n. 4, abril de 2011, pp. 28-37.

5. Presentación de la revista *Arquitectura* como *Revista Nacional de Arquitectura*, Año I, n. 1, 1941, p. 1.

6. CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 122-123.

“(…) Poco más tarde, en 1942, Luis Felipe Vivanco exponía en *Escorial* su teoría de la nueva arquitectura española. También se enfrentaba a los dos enemigos simbólicos, como Muguruza, al racionalismo –con sus ‘peligrosas exigencias de orden espiritual’– y a las falsedades subjetivistas contra las que el racionalismo combatió (…)”.

Debe aclararse que la revista *Escorial*, enfocada sobre aspectos totalitarios de la cultura, fue editada durante diez años –de 1940 a 1950– por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange y dirigida por Dionisio Ridruejo. En ella trabajó como subdirector Pedro Laín Entralgo, a uno de cuyos colaboradores también se refiere Cirici. Se trata de Ángel Álvarez de Miranda, un reconocido historiador de las religiones, formado en Filosofía y Letras. De él comenta:

“(…) En un artículo sobre Arte y Política publicado por Ángel Álvarez de Miranda en la *Revista de Estudios Políticos*, en 1945, se daban las razones para oponerse al racionalismo, al identificar la *Bauhaus* de Gropius con una ‘etapa de anulación de lo específicamente arquitectónico’, modelo para ‘los partidarios de un arte internacional, materialista, judío y socialista a un mismo tiempo’”.

Es visible, por tanto, la “cruzada” totalitarista a favor de una indefinida arquitectura “nacional”, que se hace hueco en todos los medios a disposición del Régimen. Veremos a continuación como la recuperación de visibilidad por parte de la arquitectura moderna también habrá de promoverse al margen de las publicaciones oficiales.

REPRESA⁷

Muchos historiadores catalanes utilizan el término “represa” para denominar al período que se inicia a finales de los años cuarenta del siglo XX. Se trata de una época en que comienza un mínimo proceso de liberalización del estado Español. La derrota de Alemania e Italia en la II Guerra Mundial origina un tímido cambio de postura en el Régimen franquista, que consigue la derogación del bloqueo internacional de la ONU a España en 1950.

La arquitectura no será ajena a los cambios y, hasta cierto punto, puede entenderse que será utilizada como elemento para la promoción internacional de la modernización del país. Por ello no es de extrañar el cambio de criterio que se exhibe en determinados concursos públicos, que se decantan ahora por una arquitectura “de transición”. El más importante de ellos, el de la Delegación Nacional de Sindicatos en Madrid, fue fallado *ex aequo* en 1949 a favor de la arquitectura moderadamente moderna de Francisco de Asís Cabrero y Rafael de Aburto.

En 1948 la *Revista Nacional de Arquitectura* había pasado a ser dirigida por Carlos de Miguel, iniciando un período de creciente permeabilidad. En palabras de Oriol Bohigas, Carlos de Miguel era un personaje de grandes cualidades –diversas y a veces contradictorias– y fue la clave fundamental de muchos acontecimientos volcados a la recuperación de la arquitectura española⁸. Bajo su dirección, la *Revista Nacional de Arquitectura* abandona paulatinamente las servidumbres historicistas y reinicia la mirada hacia la modernidad.

Si bien con la llegada de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* en 1944 también hay un acercamiento a los maestros de la arquitectura internacional,

7. Término catalán que hace referencia al acto de continuar una acción interrumpida.

8. BOHIGAS, Oriol: *Dit o Fet. Dietari de records II*, Edicions 62, 1992, p. 223.



Fig. 2. Portada de *Dau al Set*, n. 1, septiembre de 1948.

una vez más no es exactamente en una revista, sino en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, donde comienzan a oírse las primeras voces que reivindican de una manera más explícita la regeneración de la arquitectura española. Podemos hablar de dos arquitectos⁹ que han sido reconocidos como pioneros a la hora de exponer públicamente su nuevo compromiso a través de este medio.

En primer lugar el arquitecto y urbanista mallorquín Gabriel Alomar, quien en 1948 escribe¹⁰:

“Debemos empezar a hacernos a la idea de que el período vivido por la arquitectura española durante el pasado decenio ha sido un período excepcional, del cual será pronto hora de salir para incorporarnos a las corrientes que arrastran a la cultura humana, pues no podemos renegar de la época en que vivimos”.

Poco después, Francesc Mitjans expresaba su compromiso por la arquitectura moderna, “mediante el uso adecuado de los materiales, de un modo funcional, que sea, a la vez, expresión de su estructura y su programa, superando, como hecho artístico, su inmediata utilidad al hacer de esta solución una creación de belleza”¹¹. Ambos arquitectos gozan del reconocimiento de haber sido los primeros en mencionar al GATCPAC tras la Guerra Civil. Alomar lo hace en el artículo citado, mientras que Mitjans se refiere al grupo en la Asamblea Nacional de Arquitectos que se celebró en 1949 entre Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia.

Dicha Asamblea, junto con algunas conferencias de arquitectos extranjeros –Alberto Sartoris, Bruno Zevi, Alvar Aalto o Nikolaus Pevsner– pronunciadas en el Ateneo Barcelonés y en el Colegio de Arquitectos de la misma ciudad, canalizan el redescubrimiento de la arquitectura moderna en el contexto catalán. Y, como vemos, el papel de las revistas de arquitectura hasta el momento es, muy a su pesar, secundario.

Pese a todo, algunos autores otorgan un papel heroico a los arquitectos catalanes de la época, recordando una defensa sin disimulos de la modernidad¹²:

“Para los arquitectos barceloneses, recuperar los valores de lo funcional y lo racional que predicó el Movimiento Moderno era una necesidad ineludible, que se persiguió con la arquitectura y se defendió en las publicaciones sin disimulos desde mediados de los (mil novecientos) cuarenta”.

Sin embargo, tal actividad de difusión se dio de una manera más evidente desde plataformas “no oficiales”, más bien ligadas a una esfera intelectual catalana “a la expectativa”¹³:

“El momento germinal se materializó en la proliferación de grupos, publicaciones variadas y promotores culturales, de diversa índole y función, que tenían que actuar extraoficial o clandestinamente”.

De este modo surgieron multitud de pequeñas publicaciones, a veces esporádicas o de periodicidad caótica para evadir la censura. La más conocida de todas ellas es, seguramente, *Dau al Set* (1948), revista de arte y literatura de vanguardia en la que participaron personajes como Antoni Tàpies, Juan-Eduardo Cirlot o Joan Brossa, y que dio origen a la agrupación artística del mismo nombre (Fig. 2). Antes habían surgido otras, como *Algol* (1946) o *Ariel* (1946),

9. Gabriel Alomar y Francesc Mitjans son reconocidos así en URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española del siglo XX*, Ediciones Cátedra, 1997, p. 389, y RODRÍGUEZ, Carme; TORRES, Jorge, *Grup R*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p. 16.
 10. ALOMAR, Gabriel, “Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid, junio 1948, p. 15.
 11. MITJANS, Francesc: “Pero en nuestras calles no crece la hiedra”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n. 14, Madrid, abril 1950, n. 7, p. 10.
 12. RUIZ CABRERO, Gabriel, *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2001, p. 26.
 13. RODRÍGUEZ, Carme; TORRES, Jorge, *Grup R*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p. 12.

o la revista de construcción *Cúpula*, de edición intermitente. Y no tardarían en surgir otras, como *Cobalto 49* (1949) o *Laye* (1950). De entre toda esta producción, nos fijaremos más adelante en dos revistas aparentemente “inofensivas” para el Régimen: el semanario *Destino* y la publicación de la Abadía de Montserrat *Serra d’Or*.

Lo que resulta evidente es que las publicaciones oficiales –entre ellas las de arquitectura– difícilmente dan cabida a las inquietudes de los nuevos colectivos, cuya mirada se dirige a las tendencias de la vanguardia internacional. Uno de estos colectivos, la agrupación de arquitectos conocida como Grupo R (1951), también llega a plantearse la edición de una revista¹⁴:

“A partir del concurso (de la Vivienda Económica convocado en 1949 por el Colegio de Arquitectos y el obispado de Barcelona) comienzan a proliferar las reuniones de arquitectos. En lugares bien diferentes, como son los talleres de los mismos arquitectos, los bares o ateneos. Acuden también a las reuniones algunos que no son arquitectos. Así, recordamos unas reuniones a las cuales venía Alexandre Cirici para hablar de la posibilidad de redactar una revista de arquitectura”.

Y ello pese a la existencia, desde 1944, de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Veremos cómo, pese a no prosperar el proyecto de revista del Grupo R, encontrarán los medios para canalizar sus debates y polémicas.

PRIMERAS POLÉMICAS

La revista *Destino*¹⁵ se funda en Burgos en 1937. En torno a ella se integran intelectuales catalanes adscritos al bando franquista. El propio nombre del semanario hace referencia a una frase de José Antonio Primo de Rivera: España, unidad de destino en lo universal. Al acabar la Guerra Civil se inicia una nueva etapa para la publicación, dirigida por Josep Vergés e Ignacio Agustí, quienes contaron con la colaboración de Juan Ramón Masoliver y Josep Pla. En esta etapa, *Destino* transmite una primera dosis de espíritu democrático y catalanista, aunque todavía desde una perspectiva centralista (Fig. 3).

Destino convive durante algunos años con otro semanario: *Revista*¹⁶ (1952). Dirigida por Albert Palau con la ayuda de Dionisio Ridruejo, *Revista* tenía un enfoque decididamente barcelonés y un espíritu más moderno, que contrastaba con las fotografías de la ciudad condal de un joven Català-Roca. Se puede considerar que ambas publicaciones continúan el modelo iniciado por la revista *Mirador*¹⁷ (1929), semanario de cultura catalana que el abogado y político Amadeu Hurtado había promovido en la década de 1930. Lo que podemos afirmar es que, tanto *Revista* como *Destino* dieron voz a los jóvenes arquitectos catalanes que iniciaban el ejercicio profesional sin identificarse ni con la enseñanza universitaria recibida, ni con el panorama de las revistas de arquitectura españolas disponibles. Como poco, ofrecieron sus páginas al debate, como veremos a continuación a través de *Destino*.

En diciembre de 1946 Oriol Bohigas había publicado su primer artículo en *Destino*¹⁸. Estudiante de arquitectura y con tan solo 20 años (con 19 había escrito en Barcelona *Atracción*¹⁹) iniciaba una larga trayectoria de crítico y polemista que compaginará con el ejercicio de la profesión durante toda su



Fig. 3. Portada de *Destino*, n. 101, año de la victoria, 24 de junio de 1939.

14. MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de, “Els deu anys del Grup R d’Arquitectura”, *Serra d’Or*, 2ª época –año III, noviembre-diciembre, 1961, nn. 11-12, p. 67.

15. Biografías completas de la revista pueden consultarse en GELI, Carles; HUERTAS CLAVERIA, Josep M., *Las tres vidas de Destino*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991; o en DEL CABO, Isabel: *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista Destino*, Àltera, Barcelona, 2001.

16. Sobre *Revista* puede consultarse la ponencia MAINER, José-Carlos, “Los primeros años de *Revista* (1952-1955): diálogo desde Barcelona”, en Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Borrel, PILAR - Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Pessac, 2005.

17. Sobre *Mirador* puede consultarse GELI, Carles; HUERTAS CLAVERIA, Josep Maria, *Mirador. La Catalunya imposible*, Proa, Barcelona, 2000.

18. BOHIGAS, Oriol, “A raíz de la casa de Cervantes. Restauraciones”, *Destino*, año X, 28 de diciembre de 1946, n. 493, p. 20.

19. BOHIGAS, Oriol, “Reconstrucción de los templos de Barcelona. La Sagrada Família”, *Barcelona Atracción*, diciembre de 1945, n. 309, pp. 239-243.



Fig. 4. Artículo BOHIGAS, Oriol, "Posibilidades de una arquitectura Barcelonesa", *Destino*, año XV, n. 702, 20 de enero de 1951.

carrera. Una de sus intervenciones tempranas en *Destino*, donde colaborará hasta 1970 con la sección "Arquitectura y Arquitectos", será el detonante de una airosa reacción por parte de sus contemporáneos más vanguardistas. Veamos este caso como ejemplo de la divulgación arquitectónica lograda por las revistas externas al colectivo.

En un artículo acerca de las nuevas construcciones residenciales de Barcelona, Bohigas escribe²⁰:

"En Barcelona teníamos el ejemplo magnífico de los *mestres de cases* que en el siglo pasado [por el siglo XIX] trazaron las fachadas de las calles barcelonesas con un sentido clásico y al propio tiempo con una independencia absoluta de los modelos arqueológicos, realmente admirables. Esta arquitectura barcelonesa del XIX de la calle Ancha, de las Ramblas, de la del Duque de la Victoria, y no digamos ya de la Plaza Real o de los *Pòrtics d'en Xifré* inicia un camino acertadísimo que en estas horas de renovación puede ser un buen ejemplo para nuestra arquitectura como seguramente no encontraría otra ciudad europea".

El artículo se ilustra con dos edificios representativos de la arquitectura referida, entre ellos el proyecto de Florensa y Cases Lamilla en la Plaza de la Villa de Madrid de Barcelona, singularmente alabado en el mismo escrito (Fig. 4).

La respuesta no se hace esperar. Antoni de Moragas dirige una carta al director del semanario, publicada dos semanas más tarde²¹. En ella se expresa así:

"Me duele que el amigo Bohigas (tal vez sin darse cuenta) haya contribuido con su artículo a fomentar [la] desorientación y afirmar en sus trasnochadas creencias a muchos que no han profundizado gran cosa en el asunto (...) Las posibilidades de realización de una arquitectura neochocentista ya me parecen en su simple enunciado un absurdo (...) Nuestra arquitectura debe mirar al futuro y solo al pasado para continuar su espíritu, no sus estilos".

20. BOHIGAS, Oriol, "Posibilidades de una arquitectura Barcelonesa", *Destino*, año XV, 20 de enero de 1951, n. 702, p. 23.
21. MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni, "Posibilidades de una arquitectura (carta al director)", *Destino*, año XV, 3 de febrero de 1951, n. 704, p. 2.

La cosa no acabará aquí, ni mucho menos. Una semana después, también en una carta dirigida al director de *Destino*, Bohigas matiza su posición y se defiende²²:

“Me ha producido una sorpresa francamente desagradable que se me acusara de fomentar entre el público unas ideas trasnochadas. Resultaría poco oportuno que señalara cuantas veces he clamado en el desierto y en medio de una indiferencia glacial contra el pastiche clasicista de nuestra arquitectura. Pero quizá vale la pena de subrayar el espectáculo bochornoso de que a menudo tengamos que ser los estudiantes de arquitectura quienes, entre una espantosa soledad, mantengamos una posición, no ya avanzada, sino simplemente actual”.

Es curioso que incluso el propio Adolf Florensa, sin participar en la polémica, agradezca a Bohigas los comentarios favorables a su proyecto en otra carta publicada solo una semana después²³.

Para quienes nos hemos acostumbrado demasiado rápido a la sociedad 2.0 y a su cultura de redes sociales virtuales, donde opiniones y réplicas casi se solapan en el tiempo, la lectura cronológica de polémicas como ésta en la prensa escrita del siglo pasado resulta un divertimento pausado y, a la vez, quizá más intenso que la vorágine informativa actual. El cruce de opiniones con tiempo para la reflexión permitía la divulgación de los asuntos, a la vez que facilitaba la progresiva profundización y aclaración de las posturas. También tenía repercusiones en los contactos que se establecían entre los participantes. Moragas hace referencia a esta misma polémica cuando explica el nacimiento del Grupo R²⁴ y sus primeros contactos con Bohigas²⁵.

Como veremos, no es el único caso, ni mucho menos. Conservando a uno de los protagonistas, Oriol Bohigas, detengámonos a continuación en otra polémica terciada en Cataluña tangencialmente a las revistas oficiales.

CONTINUIDAD O CRISIS

No se había producido aún la disolución del Grupo R cuando, en 1958, la revista *Cuadernos de Arquitectura* —esta vez sí— publicaba un editorial titulado “Crisis o continuidad”²⁶. En él se plasmaba, un año después de que Ernesto Nathan Rogers hubiera escrito su artículo “*Continuità o crisi*”²⁷, la llegada a Cataluña del debate surgido en Europa, especialmente en Italia, en el que se cuestionaba la continuidad del racionalismo del Movimiento Moderno.

A finales de la década de 1950 y en el propio seno del Grupo R se estaban desarrollando planteamientos divergentes con respecto a esta situación: por una parte, arquitectos como Guillermo Giráldez exhibían un racionalismo puro en edificios como la Facultad de Derecho (1958), mientras que otros, como Oriol Bohigas o Antonio de Moragas, mostraban en sus obras un progresivo acercamiento a las tradiciones locales y a sus contextos tecnológicos. En 1961, el propio Moragas identificaba el edificio de la Facultad de Derecho como un punto de inflexión en relación con las diferencias estilísticas que se estaban produciendo dentro del grupo²⁸.

Será Oriol Bohigas quien, en la década siguiente, defenderá de una manera más vehemente el realismo arquitectónico, entendido como voluntad de ser-

22. BOHIGAS, Oriol, “Posibilidades de una arquitectura (carta al director)”, *Destino*, año XV, 10 de febrero de 1951, n. 705, p. 2.

23. FLORENSA, Adolf, “La arquitectura de la Plaza de la Villa de Madrid”, *Destino*, año XV, n. 706, 17 de febrero de 1951, p. 2.

24. MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de, “Els deu anys del Grup R d'Arquitectura”, *Serra d'Or*, 2ª época, año III, nn. 11-12, noviembre-diciembre, 1961, p. 63.

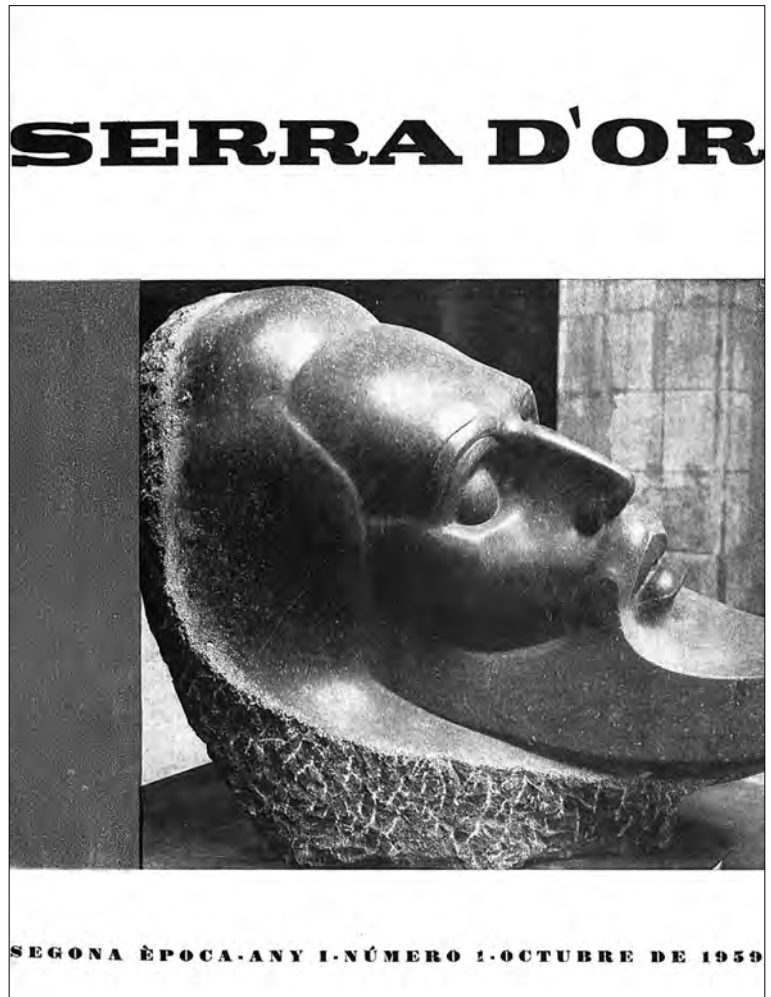
25. Ambos arquitectos, Oriol Bohigas y Antoni de Moragas, constituirían, junto a José Antonio Coderch, Josep Pratmarsó, Manuel Valls, Josep M^o Sostres, Joaquim Gili, Josep Antoni Balcells, Francesc Bassó, Manuel Ribas, Josep M^o Martorell y Guillermo Giráldez, el *Grupo R*.

26. Editorial, “¿Crisis o continuidad?”, *Cuadernos de Arquitectura*, Barcelona, 1958, n. 32, p. 4.

27. ROGERS, Ernesto N., “Continuità o crisi”, *Casabella*, Milán, 1957, n. 215, p. 7.

28. MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de: “Els deu anys del Grup R d'Arquitectura”, cit., p. 73.

Fig. 5. Portada de *Serra d'Or*, segona època, año I, n. 1, octubre de 1959.



vicio a las necesidades sociales y a sus posibilidades técnicas. Lo hará a través de *Serra d'Or*, la revista editada por Publicaciones de la Abadía de Montserrat, que había nacido de forma oficial (la que sería su segunda época) en 1959 (Fig. 5). El propio Bohigas es invitado a participar en la revista desde su refundación, llegando a formar parte de su consejo editor²⁹.

En una época en la que ya había dado a conocer sus inquietudes morales a través de los “elogios” a la barraca, al “totxo” y a la ornamentación³⁰, Bohigas profundiza en su definición del realismo arquitectónico. En Mayo de 1962, parafraseando al mismísimo Le Corbusier, publica en *Serra d'Or* todo un manifiesto titulado “Hacia una arquitectura realista”. En él denuncia:

“El mito tecnicista se apoya sólo en la defensa de unas determinadas formas que han obtenido un prestigio propio independientemente de las razones que las originaron: es el formalismo de las fachadas de cristal, el formalismo de las estructuras vistas de hierro, el formalismo de los rectangularismos, el formalismo de los volúmenes puros y de la nitidez, el formalismo del módulo, el formalismo del color gris y el color negro, etc. (...) El nuevo realismo es el retorno a la razón y la única forma de pasar racionalmente de los

29. BOHIGAS, Oriol, *Dit o Fet. Dietari de records II*, Edicions 62, 1992, pp. 240-241.

30. BOHIGAS, Oriol, *Barcelona. Entre el Pla Cerdà i el barraquisme*, Edicions 62, Barcelona, 1963.

prototipos de los años pioneros a la sucesiva y modesta adaptación a las exactas condiciones del hombre y de la naturaleza, a las exactas premisas sociológicas, técnicas, económicas y políticas³¹.

Se hace pública así la polémica entre realismo e idealismo, que había comenzado Alexandre Cirici, según ha escrito después Oriol Bohigas³². Frente a la posición crítica de Bohigas, que tildaba el idealismo tecnológico de formalista, Cirici había definido esta vía como una alternativa necesaria para el progreso de la arquitectura contemporánea en Cataluña. En un artículo publicado en el diario *La Vanguardia* con motivo de la inauguración de la nueva sede del Colegio de Arquitectos en Barcelona, Cirici había comentado sobre el trabajo de Bohigas³³ (Fig. 6):

“Bohigas y Martorell, en el piso del visado de planos, han realizado un verdadero monumento al personalismo. Despreciando las normas modulares del edificio, han hecho una casa dentro de la casa, que rehúsa voluntariamente toda expresión de orden. Una agresividad que se manifiesta incluso físicamente en los obstáculos puestos, ex profeso, a la circulación, especialmente en las esquinas, parece responder a un pesimismo radical. Como para desanimar a los que creen en la razón, ostentan con orgullo, el lado de las columnas rojas a lo Sert, unos mostradores de listones con bordón oblicuos, a 45 grados, a la manera de 1884; una taquilla de mármol al estilo de Santiago Marco, de 1929, cortinas de colmado de pueblo, etcétera”.

La polémica tuvo una continuidad ‘periódica’ en la sección “Diseño, Arquitectura y Urbanismo” de la revista *Serra d’Or*, donde Alexandre Cirici tuvo la oportunidad de desarrollar su postura³⁴. Pero sigue siendo importante llamar la atención respecto a los medios en los que se desarrolla la polémica. Una vez más, no son revistas de arquitectura, sino otras publicaciones generalistas e incluso diarios.

Mención aparte merece la intervención de otros arquitectos menos citados, pero igual de importantes. Es el caso del equipo formado por Enric Tous y Josep M^a Fargas, decididamente tecnófilos en su arquitectura, pero alejados de los altavoces mediáticos. Hay que bucear en las hemerotecas para encontrar un artículo de Fargas en la revista *Sinergia* –editada nada menos que por la Sociedad General de Farmacia– en el que defiende la postura idealista³⁵:

“El porvenir de la arquitectura es incierto. Será una consecuencia de la lucha entre el racionalismo y el irracionalismo en la sociedad humana. Con todo, a pesar de los períodos de regresión, la ciencia parece imponerse sobre la intuición y, si es así, la arquitectura solo podrá enriquecer su lenguaje a través de las tendencias positivas”.

Sirva como aclaración que la polémica idealismo-realismo tenía como precedente en Cataluña el debate sobre la definición “realista” de la obra de arte, concretamente sobre la obra literaria, que había originado la publicación de una antología de poesía catalana dirigida por Josep Maria Castellet y Joaquín Molas³⁶.

CONCLUSIÓN

Sin duda, debemos terminar reconociendo que el retorno a las posturas modernas en la arquitectura de los años 50, así como los primeros debates de su evolución, fue difundido de una manera más abierta por revistas no profesionales que por las publicaciones del gremio. Afortunadamente, las revistas de arquitectura tomarán el testigo y serán los medios donde se terciarán nuevas polémicas³⁷.



Fig. 6. Artículo CIRICI, Alexandre, “El nuevo edificio del Colegio de Arquitectos”, en *La Vanguardia*, jueves 3 de mayo de 1962.

31. BOHIGAS, Oriol, “Hacia una arquitectura realista”, en *Serra d’Or*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, abril –mayo, 1962.

32. BOHIGAS, Oriol, “¿El arte de construir?”, en *ON Diseño*, 1993, n. 141, pp. 144-167.

33. CIRICI, Alexandre: “El nuevo edificio del Colegio de Arquitectos”, en *La Vanguardia*, jueves 3 de mayo de 1962, p. 7.

34. CIRICI, Alexandre, “Un moment de crisi en el diseny i l’arquitectura?”, en *Serra d’Or*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1962, agosto–septiembre, pp.25-26.

35. FARGAS, Josep Maria, “Arquitectura moderna”, en *Sinergia*, Barcelona, 1958, n. 17, p.20.33.

36. CASTELLET, Josep Maria; MOLAS, Joaquín, *Poesía catalana del siglo XX*, Edicions 62, Barcelona 1963.

37. Digno de mención será el debate en torno a las Escuelas de Barcelona y Madrid, con Juan Daniel Fullaondo, Oriol Bohigas o Rafael Moneo como protagonistas; o la polémica entre Carlos Sambricio, Ignasi de Solà-Morales, Tomás Llorens y Helio Piñón respecto a la revisión de la arquitectura de los años 40 del siglo XX. En ambos casos, las revistas de arquitectura se convierten –ahora sí– en los medios principales de difusión.

La oficialidad de muchas de las revistas de arquitectura, frente a la relativa independencia de algunas publicaciones periódicas de la época convertía a estas en una herramienta más operativa a la hora de reivindicar o difundir la nueva arquitectura. Así pues, la construcción de la historiografía moderna del contexto arquitectónico español no debe olvidar el empuje progresista de algunas revistas culturales y de actualidad.

UNA ARQUITECTURA HONESTA TRASPASA FRONTERAS: LA JOVEN ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN *ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, 1950-1965

Carlos Labarta Aizpún

Entre las revistas internacionales de mayor difusión e impacto la francesa *Architecture d'Aujourd'Hui* jugó un papel central en la consolidación y difusión de la arquitectura moderna en el mundo, bajo la dirección de André Bloc. Sus páginas se convirtieron en cauce de presentación de unas obras que, progresivamente, consolidaban el periodo de madurez de la modernidad, siendo la década de los cincuenta, el tiempo en el que, sin apenas fisuras en sus obras, numerosos países se sumaban a la lista de invitados. Una revista cuya tabla de materias estaba organizada tanto por temas como por los países de origen de las obras, indica el interés de la misma por escenificar la visualización de la influencia y notoriedad de cada uno de ellos. Aunque, desde la perspectiva contemporánea, pueda parecer paradójico, países aparentemente menores que España, tuvieron una presencia más influyente en el contexto internacional arquitectónico a través de la revista francesa. De ahí el interés por escudriñar entre los fondos bibliográficos para hallar las huellas de la arquitectura española más allá de nuestras fronteras en un momento histórico de autarquía y distanciamiento de los centros de influencia cultural. Desde tan emblemática atalaya una nueva generación de arquitectos españoles obtuvo la homologación internacional de su trabajo, compartiendo páginas con aquellos que habían sido sus maestros desde ellas.

El comienzo de la década de los cincuenta marca el inicio del interés por la arquitectura española desde el otro lado de nuestra frontera. En el año 1951¹, es nombrado corresponsal en España de la revista *Architecture d'Aujourd'Hui* –como decimos acaso el medio de mayor difusión en ese momento de la arquitectura moderna²– el arquitecto Fernando Genilloud-Martinrey³ lo que facilitará la progresiva proyección exterior de nuestra arquitectura. Hubo que esperar al vigésimo tercer año de la publicación de la revista, en noviembre de 1952, para que apareciera la primera obra española, en un número dedicado a edificación residencial colectiva, concretamente un grupo de viviendas para pescadores en Tarragona de J.A. Coderch y M. Valls. Una sola página, la número 55, iniciaría la andadura internacional de nuestra arquitectura⁴.

El siguiente número de la revista, tras la fugaz incursión española, vuelve a ser netamente francés *Contribution française à l'évolution de l'architecture*, ejemplificada, entre otras obras, por la *Maison de Verre* de Pierre Chareau. Ese mismo año un número entero, el 48, se dedica a Italia lo que resume la diferente visualización de una y otra arquitectura en el contexto europeo. Durante

1. El aislamiento de nuestro país se evidencia en que otros de nuestro entorno más inmediato, como Portugal o Italia, ya tenían corresponsales de la revista en las personas de Pardo Monteiro y Vittoriano Vígano respectivamente. Antes del nombramiento de Fernando Genilloud-Martinrey como corresponsal en España, únicamente un arquitecto español, José Luis Sert, había tenido cierta notoriedad en la revista y no precisamente por su condición de español sino como autor de trayectoria internacional. Así, por ejemplo, en el n. 33, diciembre de 1950-enero de 1951, páginas 4-56, se publican extensamente sus trabajos de urbanismo para América Latina.

2. La importancia de esta revista en la difusión de la arquitectura moderna en las décadas de los cincuenta y sesenta se evidencia en la formación de su Comité de Patronos en la que no falta ni un solo nombre: Alvar Aalto, Marcel Breuer, Pierre Chareau, W. M. Dudok, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Pierre Jeanneret, Le Corbusier, Fernand Léger, Berthold Lubetkin, Richard J. Neutra, Oscar Niemeyer, Ernesto Rogers, José Luis Sert y Frank Lloyd Wright, entre otros. Significativa también la presencia del R.P. Couturier, miembro del comité hasta su fallecimiento, comunicado en el n. 52 de la revista, enero-febrero de 1954, glosando su contribución a la investigación del espacio religioso moderno.

3. En el n. 34 de la revista, año 21, febrero-marzo de 1951, dedicado a construcciones escolares, es nombrado corresponsal en España Fernando Genilloud-Martinrey. En el listado de corresponsales, ordenado alfabéticamente por países, aparece, finalmente, España entre Egipto y Estados Unidos.

4. Esta primera aparición coincide en el tiempo con la concesión a Auguste Perret de la Medalla de Oro del American Institute of Architects y con temas, tan de actualidad, como la reforma de las enseñanzas de la arquitectura o la formación y el papel del arquitecto en la sociedad.

1953 seguiría nuestro aislamiento ante la significativa presencia de países como Portugal, nuevamente Italia, u otros francófonos como Argelia, Marruecos o el Congo belga que alternaban páginas con la arquitectura moderna norteamericana de la mano de Breuer, Neutra, Wright o Eames. Habría que esperar hasta el número 52, enero-febrero de 1954, para que otra obra española se viera referenciada. La capilla votiva al aire libre en Barcelona, proyectada por José Soterías Mauri, con motivo del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, que compartió índice con autores como Mies, Utzon, Reidy, Niemeyer, Van den Broek y Bakema o Gio Ponti. De nuevo una testimonial página, en este caso la número 81, ejemplificaba la voluntad de apertura de nuestra arquitectura. Otros años de desierto aguardaban a nuestra arquitectura ante el escenario de países como Japón (monográfico número 65, mayo de 1956), Irán o Yugoslavia.

La primera presencia significativa de la arquitectura española en el exterior vendría de la mano de los jóvenes arquitectos⁵, entre los que ya encontramos la relevante presencia de Javier Carvajal. El número 73, de septiembre de 1957, tiene por título *Jeunes Architectes dans le monde*, prologado por una significativa carta de Richard Neutra *Lettre aux architectes de demain*⁶. El jurado para la aceptación de las propuestas a publicar contó con la presencia de, entre otros, André Bloc y Jean Prouvé.

La importancia de la publicación y del impacto que en el escenario internacional iba a tener la joven presencia española queda refrendada por los compañeros de cartel de los diferentes países, entre los que encontramos a los jóvenes Sverre Fehn y Christian Norberg-Schulz de Noruega, Frei Otto de Alemania, Pierre Koenig o Paul Rudolph de Estados Unidos, así como al danés Jörn Utzon de quien se presenta su proyecto para la Ópera de Sydney. Por parte española la selección incluye el Panteón de los españoles en Roma, de J. Carvajal y J.M. García de Paredes. La obra de estos jóvenes arquitectos destaca, para la revista francesa, por su grandeza e interés plástico.

Este Pabellón de España en la XI Trienal de Milán es el primer exponente del cambio que, sin renunciar a los valores heredados, presenta la nueva arquitectura española. Los comedores para obreros de la fábrica SEAT de Barcelona, de C. Ortiz-Echagüe, R. de la Joya y M. Barbero se publica como la primera obra construida de referencia. No en vano la revista francesa reseña también el Premio Reynolds obtenido en 1957 por los mismos arquitectos⁷. Publicada en doble página, con una variada selección de imágenes, es la muestra del despacho de arquitectura más importante en España en esos momentos con setenta y cinco colaboradores. La selección de arquitectura joven se completa con la publicación de dos viviendas unifamiliares en Barcelona de O. Bohigas y J. M. Martorell.

La presentación de las obras viene precedida por el artículo "Points de vue sur la situation de jeunes architectes en Espagne", expuesto en dos apartados. En el primero el corresponsal F. Genilloud Martinrey⁸, realiza una encendida defensa del valor de los jóvenes y de su espíritu revolucionario contra una colectividad de mentalidad anclada en el tiempo. En el segundo J. A. Coderch y J. M. Valls matizan esta visión incidiendo en los valores que soportan la verdadera transición entre las generaciones de arquitectos basada en la honestidad y sinceridad de las propuestas arquitectónicas:

5. El hecho de que fueran los jóvenes los primeros en ganar presencia internacional recuerda aquella frase de Le Corbusier, a propósito de su presencia como conferenciante en Barcelona en 1928: "Ce sont les jeunes qui m'on appellait". Ante la llamada de los jóvenes el maestro acudiría para saciar sus inquietudes intelectuales.

6. La carta de Richard Neutra a los jóvenes arquitectos finaliza con dos reflexiones que cobran toda la actualidad. "Por referir a mi propia carrera, debería quizá mencionar el riesgo de las controversias sobre las preferencias. Saber cómo el ojo, en sus funciones múltiples, responde a ciertas excitaciones, hace del arquitecto un hombre cualificado y el peso de su opinión es adquirido si sabe qué asociaciones de ideas pueden suscitar sus diseños". Para terminar el artículo: "Concebir y realizar son los fines de la carrera de arquitecto, que toman la fuente de la intuición, pero ésta se ha basado siempre, y se basará siempre, en el buen sentido y el método", en *Architecture d'Aujourd'Hui*, septiembre de 1957, n. 73, p. 3 (traducción del autor).

7. Para ampliar información sobre este premio referir a ORTIZ ECHAGÜE, César, "Anexo: nuestro viaje a Estados Unidos", incorporado por POZO MUNICIO, José Manuel, en "Viajar con brújula. A propósito de un viaje de García Mercadal y otro de Ortiz-Echagüe", *Actas preliminares, Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2010, pp. 79-90.

8. GENILLOU MARTINREY, F., "Point de vue sur la situation de jeunes architectes en Espagne", en *Architecture d'Aujourd'Hui*, septiembre 1957, n. 73, p. 56. "En el presente estado de las cosas, los jóvenes generaciones han dicho: ¡basta! De este espíritu de revuelta contra una colectividad de mentalidad atrasada surge ya una renovación que se impone poco a poco: las viejas generaciones desaparecen, afortunadamente, y el futuro próximo es de los jóvenes" (traducción del autor).

“Aunque el joven arquitecto español quiere ejercer su profesión y reeducarse sobre las posibilidades que se le ofrecen, ignora dónde y a quién pedir ayuda. Le sería necesario poder contar con arquitectos experimentados a los que respetaría por las obras que han realizado. Poco importaría que pertenecieran a otra época para poder estar completamente de acuerdo con ellos: la honestidad y la sinceridad de sus trabajos bastarían para crear una atmósfera de simpatía y un acercamiento sobre la actitud humana y los principios fundamentales para que estos contactos con ellos no se redujeran a una conversación entre sordos”⁹.

Esta honestidad y sinceridad serán, precisamente, las características que definirán las obras españolas que posteriormente se publiquen en la revista. La presencia exterior de la arquitectura española continuaría de la mano de otros dos jóvenes arquitectos, Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales, con su Pabellón de España para la Exposición de Bruselas, 1958. Ese mismo año, en su número 78, la revista francesa se hace eco de la obra¹⁰. Se le dedican dos páginas al igual que al Pabellón de Noruega de Sverre Fehn, al de Alemania de Egon Eiermann o al Pabellón Philips de Le Corbusier. De este modo, paulatinamente, la arquitectura española se consolidaba en el escenario internacional. Al final de ese mismo año, en el número 81 de la revista, se incluye el proyecto del Palacio de Deportes de Madrid de J. Soteras Mauri, ganado en un concurso por invitación, lo que demuestra el interés consolidado por todos aquellos avances, en este caso en relación con la importancia de la técnica y la estructura en la conformación del espacio arquitectónico, que se producían en nuestro país.

A la vez que la revista presentaba las últimas realizaciones de los arquitectos norteamericanos, Paul Rudolph, Eero Saarinen así como las obras del equipo de Skidmore, Owings y Merrill, se prestaba singular atención a lo que acontecía en nuestro país. En septiembre de 1959, en el número 85 titulado *U.S.A.-Espagne-Actualités*, la arquitectura española consigue, al fin, cierta notoriedad en la revista, nada menos que de la mano de la arquitectura norteamericana (Fig. 1). Otros países habían tenido ya su oportunidad –por ejemplo el número 48, 1953, estaba íntegramente dedicado a Italia– mientras España sólo alcanzaba menores referencias. Esta vez el editorial anunciaba pomposamente “estamos orgullosos de poder publicar algunas realizaciones españolas recientes”¹¹ que se caracterizaban por su honestidad. Esta honestidad y calidad de las obras españolas había sido advertida por Miguel Fisac a quien se debe, en buena medida, esta especial atención a nuestras obras toda vez que, en correspondencia mantenida con la dirección de la revista, les había reprochado no haberles prestado aún la atención merecida.

Como se recoge en el editorial de la revista, junto al reconocimiento a la labor realizada, esta publicación podría igualmente contribuir a la comprensión creciente, en nuestro propio país, de las nuevas fronteras que estos arquitectos dibujaban. La decisiva contribución de Miguel Fisac a esta visualización exterior de la arquitectura española de los cincuenta se corrobora con la publicación tanto de su propia obra, el Centro de Enseñanza y Formación Profesional de la Ciudad Universitaria de Madrid, como del artículo que sirve como introducción a todo el grupo español bajo el título “L’architecture espagnole actuelle”¹². En él Fisac reconoce la escasa repercusión que la arquitectura moderna había tenido hasta entonces en nuestro país representando la nueva generación –que en realidad correspondería a la tercera generación de arquitectos modernos en otros países de Europa– una tendencia renovadora. En efecto, algunas realizaciones de Sert, la colonia del Viso de



Fig. 1. Portada de la revista *Architecture d'Aujourd'hui*, septiembre de 1959, n. 85.

9. CODERCH, J.A.; VALLS, M., “Point de vue sur la situation de jeunes architectes en Espagne”, en *Architecture d'Aujourd'hui*, septiembre 1957, n. 73, p. 56 (traducción del autor).

10. En el n. 75 de la revista, diciembre 1957-enero 1958, en el que se daba cuenta de la próxima Exposición de Bruselas de 1958, se presentaban varios proyectos, entre ellos los pabellones de Gran Bretaña, de París o el Philips, pero se omitía el de España.

11. “Estamos orgullosos de poder publicar algunas realizaciones españolas recientes, que nos dan la ocasión de hacer conocer el esfuerzo meritorio de un cierto número de arquitectos de ese país por presentar una arquitectura de espíritu contemporáneo...De una correspondencia que hemos intercambiado a este propósito con el arquitecto Miguel Fisac, de Madrid, que nos reprochaba, quizá con razón, de no prestar suficiente atención a lo que se hace en su país, ha nacido la idea de esta revisión que nos permite presentar algunas obras que nos han parecido interesantes o prometedoras”, en “Espagne, quelques réalisations récentes”, en *Architecture d'Aujourd'hui*, septiembre 1959, n. 85, p. 45.

12. FISAC, M., “L’architecture espagnole actuelle”, en *Architecture d'Aujourd'hui*, septiembre 1959, n. 85, p. 45.



Fig. 2. Edificio de viviendas, Plaza de Cristo Rey, Madrid, J. Carvajal y R. García de Castro en *Architecture d'Aujourd'Hui*, septiembre de 1959, n. 85, p. 46.

Madrid de Bergamín y Blanco Soler o el Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa, quedaron como ensayos efímeros, interrumpiéndose la renovación arquitectónica en nuestro país hasta la emergencia de un grupo de jóvenes arquitectos que no estaban dispuestos a continuar ni las falsas adaptaciones de la arquitectura popular ni las enfáticas referencias al “estilo español” heredero de copias miméticas del Monasterio de El Escorial. Los jóvenes, según el propio Fisac, se apoyaban, por el contrario, en tres principios básicos. El primero se basaba en la aceptación de las enseñanzas de los maestros modernos (Gropius, Wright, Le Corbusier, Mies van de Rohe, Neutra, Aalto). El segundo, y más determinante, no podía olvidar las escasas posibilidades económicas e industriales de nuestro país. Esta escasez, devino, a la postre, en la seña de identidad de la arquitectura española, en tanto que condicionaba la obra de arquitectura, tanto en el estadio del proyecto como en la propia ejecución. Y el tercero tornaba la mirada sobre los aspectos esenciales de la arquitectura superando los meros aspectos formales, o mejor, aquellos de imagen:

“Si queremos una armonía total de la arquitectura con el entorno, paisaje natural o ambiente humano, es preciso respetar la esencia misma, pero no la forma, de la arquitectura popular y de las arquitecturas que, a lo largo de la historia, se han adaptado al carácter propio y a la geografía de España”¹³.

Fisac apostaba, de este modo, por trazar una vía segura y firme para la arquitectura española que uniese las concepciones y formas de épocas anteriores con las vanguardias propias de su tiempo.

La primera obra de las reseñadas corresponde al edificio de viviendas en la Plaza de Cristo Rey de Madrid, 1954-1958, de J. Carvajal y R. García de Castro. De nuevo la emergente figura de Javier Carvajal vuelve a abrir las páginas de la arquitectura española como ya ocurriera en el mencionado número de *Jeunes architectes dans le monde*, en este caso con el excepcional proyecto residencial que muestra las habilidades en la organización del programa, la articulación de las plantas y la elegancia compositiva que caracterizará la obra del arquitecto-profesor madrileño (Fig. 2).

La incipiente arquitectura de Carvajal, primer catedrático de proyectos de la Escuela de Madrid en obtener su plaza en 1965 desde una actitud comprometidamente moderna, obtenía el reconocimiento debido, algo que no sucedería en la etapa final de su trayectoria. La modernidad de la propuesta se verifica en la investigación tipológica y compositiva, la utilización de brise soleils, o la incorporación definitiva de nuevos materiales como el aluminio. La rica y variada muestra de arquitectura española incluía el Colegio Mayor Aquinas de R. de la Hoz y J. M. García de Paredes; el Centro de Formación Profesional en Herrera de Pisuerga de J. A. Corrales y R. Vázquez Molezún; la Facultad de Derecho en Barcelona, de P. López Iñigo, G. Giráldez y J. Subías; la Colonia de Vacaciones en Miraflores de la Sierra, de J.A. Corrales, R. Vázquez Molezún y A. Sota; el Poblado en Caño Roto de J.L. Iñiguez de Onzoño y A. Vázquez de Castro; y la casa de vacaciones en Cadaqués de J. A. Coderch y M. Valls. El transcurso del tiempo nos permite observar cómo la selección llevada a cabo por el corresponsal de la revista en España no pudo ser más acertada en tanto que todos los nombres incorporados son parte del espejo en el que se mira la producción moderna española. Junto a estos nombres conocidos conviene recordar igualmente el de otros

13. FISAC, M., op. cit., p. 45 (traducción del autor).

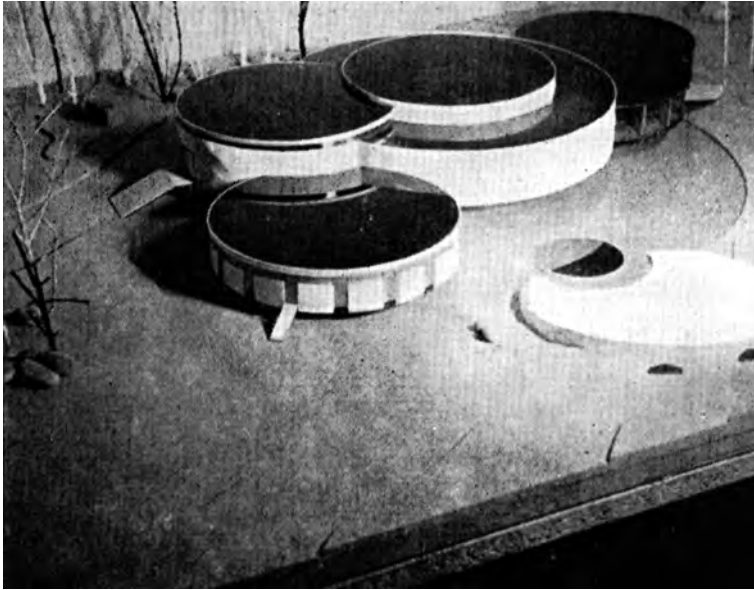


Fig. 3. Teatro para Niños en un Parque, C. Sobrini y E. García de Castro, en *Architecture d'Aujourd'hui*, febrero de 1960, n. 88, p. LI.

arquitectos como José Chapa, Francisco Hurtado de Saracho y Jesús R. de Basterrechea cuya obra para la Feria de Exposiciones de Bilbao completaba el marco con el que la arquitectura española se incorporaba definitivamente al escenario internacional.

En el número 88, febrero-marzo de 1960, se reseña el Teatro para niños en un parque de Carlos Sobrini y Emilio García de Castro¹⁴. La figura de Carlos Sobrini, acaso no tan estudiada y difundida en el mundo académico como podría corresponderle, se ve refrendada con la sucinta, pero significativa, inclusión en las páginas de la revista, de este proyecto con el que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura Española de 1959 (Fig. 3). Se publica una fotografía de la maqueta en la que se observa la construcción del teatro infantil sobre unas geometrías circulares, tan innovadoras en su momento, que tantos seguidores tendrá en arquitecturas contemporáneas. En el número siguiente se publicaría el Palacio de Deportes de Madrid, de Soteras Mauri, así como la propuesta residencial en Torre Valentina en la Costa Brava de Coderch¹⁵.

En una sucesiva serie de revistas referidas a distintos usos como enseñanza, industrial o religioso se presentarían distintas muestras de arquitectura española lo que, de alguna manera, evidencia la consolidación de su calidad contrastada fuera de nuestras fronteras. Habría que esperar al número dedicado a arquitectura escolar para que una obra española fuera publicada, por primera vez, en cuatro páginas y con fotografías en color¹⁶. La escuela-jardín en Valencia de Fernando García Ordóñez, de inequívoca traza moderna con una delicada reinterpretación constructiva de un sistema de lamas enrollable —es también la primera vez que se muestra el desarrollo de una sección constructiva—, precede a una escuela maternal y jardín de infancia en California de Richard Neutra y Robert Alexander a la que, en este caso, sólo se le reservaban dos páginas. Estas ilustres coincidencias confirmaban la importancia que la honesta arquitectura española iba adquiriendo en la revista francesa, no sólo

14. SOBRINI, C.; GARCÍA DE CASTRO, E., "Prix National d'Architecture Espagnole 1959 Théâtre pour Enfants dans un Parc", en *Architecture d'Aujourd'hui*, febrero-marzo 1960, n. 88, p. LI.

15. Este proyecto de Hotel y Apartamentos en Torre Valentina, Costa Brava, fue presentado en el Congreso CIAM de Otterlo en 1959, en el que participó Coderch a propuesta de José Luis Sert, lo que supuso la consolidación del reconocimiento internacional del arquitecto catalán. La lista de participantes fue preparada por el grupo coordinador comandado por J. B. Bakema. Coderch había sido el primer arquitecto español en alcanzar cierta notoriedad internacional a partir del interés que suscitaron sus primeras obras en Gio Ponti quien, tras visitar Barcelona en abril de 1949, le abrió las páginas de la revista *Domus* y le invitó a organizar el pabellón español en la IX Trienal de Milán de 1952.

16. GARCÍA ORDÓÑEZ, F., "École-Jardin, Valence, Espagne", en *Architecture d'Aujourd'hui*, febrero-marzo 1961, n. 94, pp. 26-29.



Fig. 4. Edificio de Laboratorios en Barcelona, C. Ortiz-Echagüe y R. Echaide, en *Architecture d'Aujourd'hui*, abril de 1961, n. 95.

Fig. 5. Cartas del secretario de redacción de la revista *Architecture d'Aujourd'hui* a C. Ortiz-Echagüe y R. Echaide, 11-12 de julio de 1961. Fondo C. Ortiz-Echagüe y R. Echaide, Archivo General de la Universidad de Navarra.



por parte de aquellos arquitectos más conocidos, sino que, como ocurrirá hasta nuestros días, por medio de otros, acaso anónimos para la mayoría, pero con un trabajo igualmente destacable.

Varios trabajos para la SEAT de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide son sucesivamente referenciados en la revista, lo que evidencia la importancia de estos arquitectos en la consolidación de la arquitectura moderna en España. Su edificio de Laboratorios en Barcelona (Fig. 4), precede, en este caso, a los Laboratorios de Investigaciones Científicas y Médicas en Ann Arbor, Michigan, de Skidmore, Owings y Merrill. En este número 95, abril-mayo 1961, dedicado a arquitectura industrial, en la página LV, se publica otra interesantísima obra de la SEAT en Barcelona, su Escuela de Aprendizaje, en este caso de R. de la Joya Castro y M. Barbero Rebolledo, estructurada en dos alas de acuerdo al programa. La articulación entre las dos piezas se asegura por el vestíbulo de entrada y las circulaciones verticales. De la importancia, tanto de Ortiz Echagüe como de Echaide, en la difusión de nuestra arquitectura, da buena cuenta el interés mostrado por la revista francesa en la relación epistolar que intercambiaron (Fig. 5). Desde la revista se les anima a los arquitectos a enviarles documentación en relación con futuras obras para su difusión.

Será el número dedicado a arquitectura religiosa el que muestre el tratamiento del espacio sagrado desde la perspectiva moderna¹⁷. El Convento de los Dominicos de la Tourette de Le Corbusier se documenta extensamente. Tras un recorrido por obras de arquitectos como Rudolf Schwarz, Egon Eiermann, Van den Broek y Bakema o Marcel Breuer, dos obras españolas, ubicadas en Vitoria, muestran las investigaciones de los jóvenes arquitectos Carvajal, García de Paredes y Fisac. La Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, proyectada por los dos primeros, muestra la maestría en la resolución de un solar triangular, tanto desde el tratamiento del programa como de la construcción del espacio, con dos grandes planos triangulares separados del muro para atrapar la luz. Tratamiento, el de la luz, tan sutilmente manejado por Miguel Fisac en su Iglesia Parroquial de la capital alavesa. Como se recoge en la revista francesa:

17. El n. 96 de la revista *Architecture d'Aujourd'hui*, junio-julio 1961, es de obligada referencia en el estudio del espacio religioso moderno. Además de referir al Convento de la Tourette de Le Corbusier se incluyen autores y obras clave como la Iglesia de Baranzate, Milán, de Angelo Mangiarotti y Bruno Morassutti; las iglesias alemanas entre 1930 y 1960 con obras como la Iglesia de Aix-la-Chapelle, la Iglesia San Miguel, Francfort, la Iglesia de San Andrés en Essen y la Iglesia de Santa Ana en Düren, todas ellas de Rudolf Schwarz; la Iglesia de Pforzheim de Egon Eiermann; la Iglesia Reformada en Schiedam, Holanda, de Van den Broek y Bakema; el Convento de la Anunciación, Bismarck, North Dakota, Estados Unidos, de Marcel Breuer y Fred V. Traynor o la Iglesia Parroquial de Atlántida, Montevideo de Eladio Dieste.

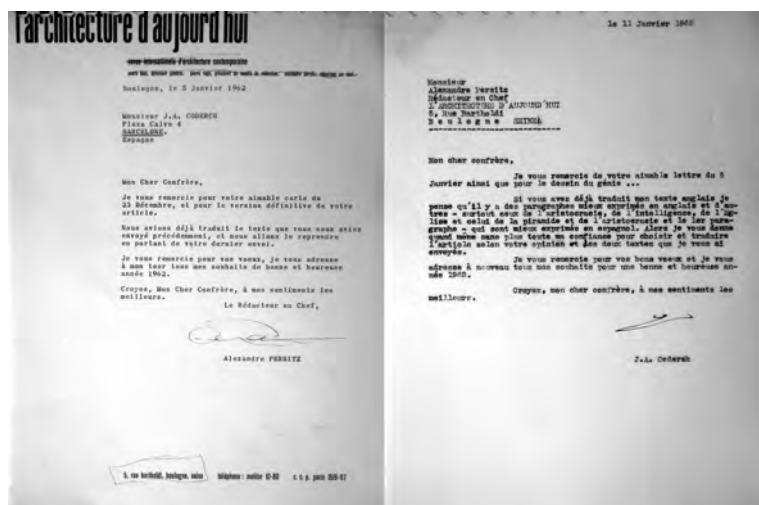


Fig. 6. Cartas entre el redactor jefe de la revista *Architecture d'Aujourd'Hui* y J. A. Coderch, 5-11 de enero de 1962. Fondos del Archivo Coderch.

“Para obtener un ambiente de comunidad, el arquitecto se ha aplicado a crear un efecto de convergencia hacia el altar con la ayuda de dos elementos: un muro de traza ‘dinámica’, blanco y liso, sin ningún punto de referencia, de tal suerte que la mirada es forzada a deslizarse en toda su longitud hasta el fondo del ábside donde se encuentra el altar y, en oposición, un muro ‘estático’, en ladrillo visto, la luz penetrando por estrechas aperturas en damero. Por otra parte, la luminosidad intensa del ábside se obtiene con la ejecución de una vidriera lateral que los fieles no pueden percibir directamente”¹⁸.

Con estas dos obras se evidencia la sinceridad de una arquitectura que, partiendo de las tradiciones constructivas tradicionales, incluido el muro de carga y la expresión del material, no renuncia a abrirse a la construcción del espacio moderno. El inicio de la década de los sesenta se presenta ya como la incorporación definitiva de nuestra arquitectura al panorama internacional.

El significativo número 100 de la revista tiene también importancia para la proyección exterior de nuestra arquitectura, no tanto por las obras que en él se muestran, sino por la importancia del texto que difunde. En efecto, el emblemático escrito de José Antonio Coderch “No son genios lo que necesitamos ahora”, se incluye en la revista francesa con la autorización previa de la revista italiana *Domus* que fue la primera en publicarlo. También para *Architecture d'Aujourd'Hui* las reflexiones de Coderch suponen el primer, y último, texto manifiesto publicado en sus páginas de un arquitecto español. La importancia que Coderch dio a esta publicación se evidencia en las cartas mantenidas con Alexandre Persitz, redactor jefe de la misma (Fig. 6). Coderch se preocupa por los términos de la traducción observando la precisión necesaria en las mismas:

“Si habéis traducido ya mi texto en inglés pienso que hay párrafos mejor expresados en inglés y otros –sobre todo aquellos de la aristocracia, de la inteligencia, de la Iglesia y el referido a la pirámide y la aristocracia y el primer párrafo– que están mejor expresados en español. Por tanto, os doy, sin embargo, sin más toda mi confianza para elegir y traducir el artículo según vuestra opinión de los dos textos que os he enviado”¹⁹.

Esta preocupación por la exactitud en la traducción se extiende al título del texto que, en la revista francesa, introduce un matiz relevante, *Architecture pour l'homme ou architecture 'geniale'*, contraponiendo la arquitectura genial a la arquitectura para el hombre, como si la genialidad fuera incompatible con

18. En referencia a la Iglesia Parroquial en Vitoria, de Miguel Fisac, en *Architecture d'Aujourd'Hui*, marzo de 1962, p. 87 (traducción del autor).

19. CODERCH, J. A., Carta a Alexandre Persitz, redactor jefe de *Architecture d'Aujourd'Hui*, 11 de enero de 1962, conservada en el Archivo Coderch (traducción del autor).

el servicio que debe prestar nuestra disciplina. Cabe recordar que, lo verdaderamente genial en la arquitectura, se encuentra en la eficaz resolución de los problemas, aquello que un buen amigo de Coderch, el profesor Carvajal, definía con meridiana claridad: “La arquitectura es un arte con razón de necesidad”. El escrito de Coderch fue el primer texto que se publica de un arquitecto español en esta revista y el azar, si aceptamos que existe, provocó que junto a su escrito, apareciese un proyecto de Mies. Efectivamente, de la importancia de este hito nos habla el hecho de que, en la página impar, al lado del artículo, se publicara el proyecto de Mies para la Administración central de las Fábricas Krupp en Essen, Alemania. Este proyecto le dio al maestro alemán la posibilidad de construir en Europa tras una ausencia de treinta años. Junto al texto, en este mismo número de la revista, se difundió, en cuatro páginas, la obra del edificio de viviendas en Barcelona, de Coderch y Valls. Y fue precisamente la constatación exterior de la honesta calidad de esa arquitectura el factor que desencadenó la publicación de su escrito en Europa²⁰.

Igualmente este número incluye la referencia, de una página, al Concurso de Ordenación de la región de Maspalomas en las Islas Canarias²¹. Si bien la trascendencia del mismo no es merecedora de singular referencia es interesante referir a la inesperada aparición de Le Corbusier. Este concurso, promovido por la iniciativa privada²², pretendió atraer a los mejores arquitectos y un jurado internacional en el que junto a Blanco Soler, Perpiñá y Vago se unieran arquitectos de la trascendencia de Van den Broek o Le Corbusier. Sin duda el incipiente reconocimiento internacional de nuestra arquitectura así como la voluntad de notoriedad de los organizadores del concurso condujeron a cursar estas invitaciones. Le Corbusier rechazó su implicación. Su contestación, en carta remitida tan sólo unas horas después de recibir la propuesta, muestra de su determinación, es toda una declaración de intenciones (Fig. 7). Su reflexión es pertinente en relación con el papel de los concursos de arquitectura:

“Os hago saber, sin demora, que no puedo participar en un concurso que está siempre lleno de azares y de sorpresas desagradables. Los concursos aportan, la mayoría de las veces, soluciones aproximativas mediocres y las propuestas serias son generalmente rechazadas... No deseo participar en ningún concurso ni ser miembro del jurado de ningún concurso. Sólo es válido un pacto de confianza absoluto entre el cliente y el arquitecto que él ha designado y llamado. Todo el resto no es más que una fórmula de un democratismo miedoso”²³.

Afortunadamente no siempre los concursos responden a estos criterios. En el número 107, abril-mayo de 1963, otra singularísima obra de Carvajal, junto a R. García de Castro, encuentra eco en la revista francesa, esta vez en un monográfico dedicado a construcciones escolares y universitarias que incluye igualmente obras y autores importantes como el Centro de Estudios de la Universidad de Coimbra de Alberto Pessoa o la Residencia Universitaria de la Universidad de Yale de Eero Saarinen. La Escuela de Estudios Mercantiles de Barcelona, fruto de un concurso de 1954 que hubo que adaptar a una nueva ubicación, resume los atributos de la forma moderna de precisión, rigor, economía y universalidad. Una obra madura de tan joven arquitecto a quien todavía le restaría ganar el Premio de la Feria Internacional de Nueva York con el Pabellón de España en 1964. La Escuela de Barcelona es la cuarta obra del arquitecto madrileño que se publica en la revista francesa lo que le convierte, de hecho, junto a Coderch y Fisac en el más reconocido de la joven generación

20. Fue publicado en Italia en la revista *Domus* en noviembre de 1961; en Portugal en la revista *Binario y Arquitectura* en diciembre de 1961; a continuación en Francia en *Architecture d'Aujourd'hui*, en marzo de 1962; y en Inglaterra en *Architectural Design* en diciembre de 1962.

21. En la página XXII del n. 100, febrero-marzo 1962, de la revista *Architecture d'Aujourd'hui*, se da cuenta del *Concours d'aménagement de la région de Maspalomas, Iles Canarias*.

22. Según carta dirigida a Le Corbusier, de fecha 13 de enero de 1961, D. Alejandro del Castillo, invita a Le Corbusier a participar en el jurado del Concurso de Ordenación de la región de Maspalomas, Islas Canarias, para usos residenciales y turísticos. Igualmente le expone su intención de contactar con la Unión Internacional de Arquitectos como garante del prestigio profesional del concurso. La carta se conserva en la Fundación Le Corbusier.

23. LE CORBUSIER, Carta de contestación, de 16 de enero de 1961, a D. Alejandro Castillo con motivo de la invitación cursada a participar en el Concurso de Ordenación de la región de Maspalomas, Islas Canarias. Fundación Le Corbusier, documento 13-2065 (traducción del autor).

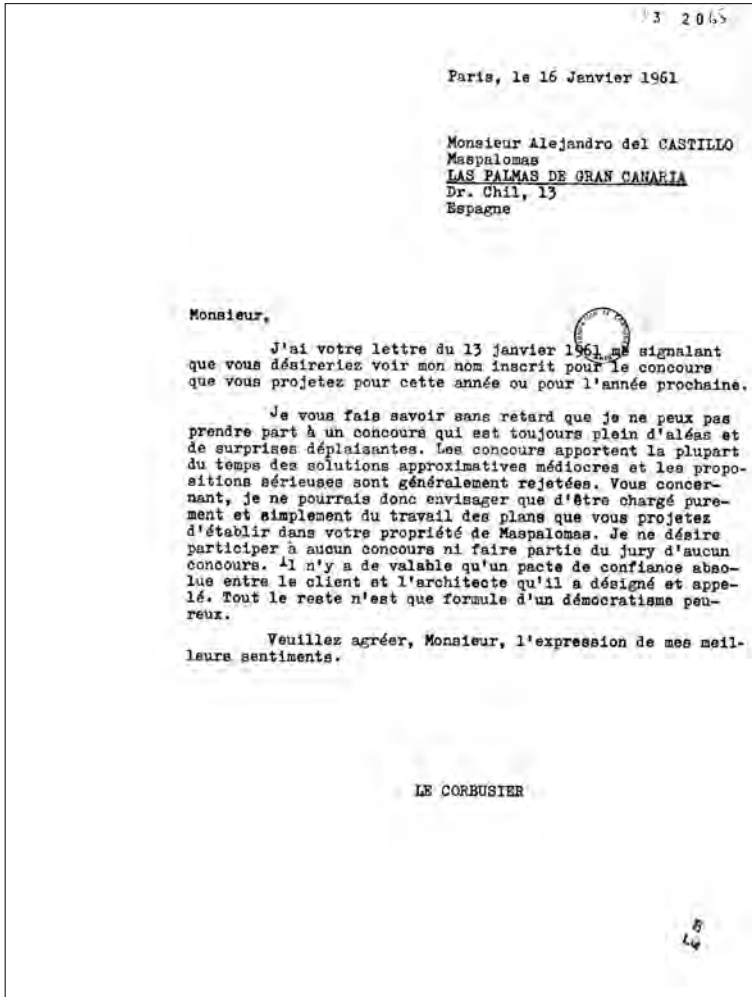


Fig. 7. Carta de contestación de Le Corbusier a D. Alejandro del Castillo, Concurso de Ordenación de la Región de Maspalomas, Islas Canarias, 16 de enero de 1961. Fundación Le Corbusier, documento 13-2065.

española. Será Fisac quien cierre con el Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid²⁴ este recorrido crítico por la arquitectura española aportando, en este caso, la expresión estructural de los elementos prefabricados, sumándose a las obras publicadas de, entre otros, Mies van der Rohe con la Sede de la Compañía Bacardi en Méjico.

Un repaso por estos años de la revista francesa –elegidos precisamente por la dificultad de publicar durante los mismos– nos alerta de la contemporaneidad de muchas de sus propuestas, de la importancia de su legado, así como de la proyección de otros arquitectos españoles menos reconocidos como José Soteras Mauri, Fernando M. García Ordóñez o José Chapa. Por último estas líneas quieren poner de manifiesto la contribución al interés finalmente despertado fuera de nuestras fronteras por la moderna arquitectura española por parte de tres arquitectos, así como por otros compañeros de su generación. Las figuras de Javier Carvajal, Rafael Echaide y Carlos Sobrini estuvieron presentes en el medio de mayor difusión de la arquitectura moderna. El tiempo les congregó en la Escuela de Arquitectura de la Univer-

24. FISAC, M., "Centre d'Études Hydrographiques à Madrid", en *Architecture d'Aujourd'hui*, diciembre 1963-enero 1964, n. 111, pp. 64-65.

sidad de Navarra donde prosiguieron, esta vez a través de la enseñanza, una honesta difusión de la arquitectura moderna. Nunca nos dijeron que habían sido parte de los pioneros y que su temprana obra, precisamente entre las décadas de los cincuenta y sesenta cuando la modernidad alcanzaba su cénit, se había colado entre las de sus maestros en una de las más ilustres revistas del panorama internacional. Es para mí una satisfacción descubrirlo ahora, lo que sigue agigantando sus figuras.

FRAY COELLO DE PORTUGAL Y LAS REVISTAS DE ARTE SACRO: UNA RELACIÓN INDIRECTA

Rubén Labiano Novoa

Puede afirmarse que los dominicos lideraban en la segunda mitad del pasado siglo la renovación del arte sacro europeo tanto en el plano teórico con revistas como *L'Art Sacré* (1935-1969) editada en Francia por los dominicos P. Couturier¹ y P. Régamey² o la equivalente *ARA* (*Arte Religioso Actual*, 1964-1981) española, del también dominico Padre Aguilar³, órgano de expresión del Movimiento de Arte Sacro (M.A.S.), como en el plano práctico con la encomienda de múltiples encargos a arquitectos prometedores.

Esta comunicación pretende investigar el papel que en la génesis de la prolífica producción arquitectónica del arquitecto y dominico Fray Coello de Portugal (1926-) tuvieron estas dos revistas de arte sacro. Su condición de dominico, sus viajes por Europa con visitas a obras de referencia relacionadas de alguna manera con la orden de predicadores, como las iglesias de Adin-court, Ronchamp, Assy, Vence o el convento de La Tourette ya documentados en el pasado congreso acerca de los viajes en la arquitectura⁴, nos hablan de su relación e inserción en el flujo cultural de su época promovido y alentado desde su orden. Por otro lado Coello convivió en Madrid con el padre dominico José Manuel de Aguilar en la residencia de los dominicos Virgen de Atocha en los años 60 y más tarde en su actual residencia de la calle Claudio Coello. El acceso directo al P. Aguilar, editor y *factótum* de la publicación *ARA* y del MAS y el acceso directo a las revistas *L'Art Sacré* y *ARA* presentes en las bibliotecas de sus conventos y únicas revistas de arte que Coello recibía y leía con regularidad desde su ingreso en la orden dominica, apuntan a una insoslayable relación muy poco estudiada. En su estudio de Madrid encontramos textos, borradores, selecciones de fotos con instrucciones anotadas de cara a la impresión en la revista *ARA*, fragmentos de publicaciones extranjeras que ilustran obras de arquitectura de Alemania, Austria, Bélgica y Holanda que conforman un conjunto con claras referencias formales y visuales al universo construido de Fray Coello de Portugal.

Comenzamos el estudio por la revista *L'Art Sacré* con una cita de uno de sus directores, el dominico P. Couturier, extraída de sus conversaciones con el pintor Henri Matisse con ocasión de la construcción de la capilla de las dominicas de Vence:

28 agosto 1950, Matisse. –Hablamos largamente del manto de los caballeros del Saint-Espirit que iremos a ver el domingo a los archivos, y cuyo recuerdo, pasados treinta años, reaparece en las vidrieras de Vence. Él (Matisse) me dice: “Estoy hecho de todo lo que he visto”.

1. Marie-Alain Couturier (1897-1954), Padre dominico francés que había sido pintor antes de incorporarse a la orden. Íntimo de artistas como Chagall, Léger, Picasso, Bazaine, Le Corbusier etc. Figura clave en la renovación del arte sacro en el s.XX frente al academicismo de épocas anteriores.

2. Pie-Raymond Régamey (1900-1996), Padre dominico francés, conservador e historiador del arte hasta su ingreso en 1928 en la Orden de Predicadores. Constituye junto a Couturier un tandem clave en el desarrollo del arte sacro francés del s. XX.

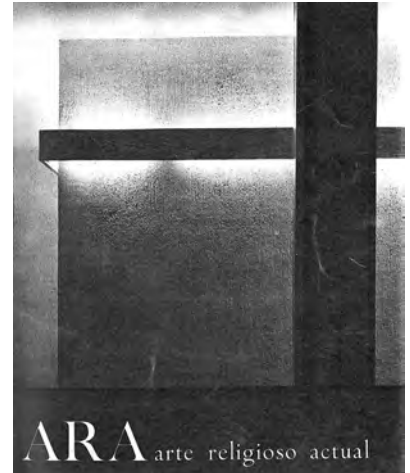
3. José Manuel de Aguilar (Madrid, 1912-1992). Hombre polifacético, doctor en Derecho Civil, Teólogo y Filósofo, diplomado en Periodismo, profesor de Bellas Artes, escritor... figura clave en el desarrollo del arte sacro de la segunda mitad del s.XX en España.

4. Cfr. "Fray Coello de Portugal, viajes sin cuaderno", AA. VV., *Actas VII Congreso Internacional: Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, mayo 2010.

5. COUTURIER, Marie-Alain. "La vérité blessée" Ed. Plon. 1984. p. 219.

Portada *L'Art Sacré*, 1-2, 1955.

Portada *ARA*, n. 1 julio 1964.



Esta importancia dada a lo visual frente a otros aspectos más teóricos viene avanzada a nivel programático en el primer editorial de la revista *L'Art Sacré* escrito con la llegada a la dirección de Couturier y Régamey. Con el título 'Servir' reconoce como objetivo de la revista la contribución al desarrollo, al renacimiento, todavía frágil en la época, del arte cristiano:

"(...) Como se trata antes de nada de la cultura artística, de la formación del gusto y esto se hace no por principios abstractos, sino por conocimiento concreto, por experiencia personal, nosotros multiplicaremos nuestras fuentes de información y precisaremos su sentido y su alcance. (...) Por esto, más que teorías, nosotros ofreceremos aquí imágenes y críticas precisas"⁶.

La vida editorial de la revista *L'Art Sacré* discurre desde el año 1935 al año 1969. Comienza bajo la dirección y edición de Joseph Pichard y a partir de enero de 1937, debido a los problemas económicos que arrastra, pasa a la órbita de los dominicos, gracias a la actuación de dos benefactoras que la compran y traspasan a las *Editions du Cerf*, joven empresa editorial de los dominicos de la Provincia de Francia con sede material en uno de sus conventos⁷. Con el cambio de la propiedad hay un cambio en la dirección que pasa a ser ejercida por los dominicos P. Marie-Alain Couturier y P. Pie-Raymond Régamey. Comienza así la que será su etapa más brillante. Tras una pausa durante la guerra y ocupación alemana en que dejará de editarse, retoma su actividad en 1945 dando paso a un período de madurez y plenitud que se extenderá hasta el año 1954 en que muere el P. Couturier, el P. Régamey abandona la dirección y la revista pasa a ser dirigida por los también dominicos P. Augustin Cocagnac y P. Marie-Robert Capellades. Dará comienzo así el último período de vida de la revista que tras una primera fase de continuidad con la labor de sus predecesores irá poco a poco introduciendo un cambio de rumbo en su orientación que, tras los cambios litúrgicos auspiciados por el Concilio Vaticano II y su repercusión en el arte sacro, la llevará a su fin en 1969.

Paralelamente aparece en España en 1964, en un fenómeno similar al francés aunque con un cuarto de siglo de retardo, la revista *ARA* que extiende su publicación hasta 1981. Durante todos estos años fue su director el dominico Padre José Manuel de Aguilar, más conocido como el Padre Aguilar. La revis-

6. *L'art Sacré*. Enero 1937. p. 5

7. Couvent Saint-Dominique. 29, boulevard de La Tour-Maubourg. 75340 Paris. En este mismo convento vivirán los PP Cocagnac y Capellades, en la dirección de la revista a partir del año 1954. Los PP. Couturier y Régamey, directores entre 1937 y 1954 no vivían en este mismo convento aunque trabajaban en él. Vivían en conventos distintos y con ocupaciones pastorales también distintas. La distancia física y la continua comunicación entre ambos obligaba en muchas ocasiones a una densa relación epistolar que se ha conservado en gran parte.

ta se define como órgano de expresión del Movimiento de Arte Sacro (MAS) fundado por el mismo P. Aguilar en 1955 como resultado de su preocupación por el estado del arte sacro en la España del momento. Lo funda siendo Prior del Convento de Nuestra Señora de Atocha y director de su residencia universitaria. Este contacto directo con el mundo universitario desde las residencias de estudiantes y desde su posterior puesto docente en la Escuela Superior de Bellas Artes lo aprovechó para relacionarse e interesar en el tema del arte sacro a prometedores alumnos de las Escuelas de Arquitectura y Bellas Artes que acabarían siendo primeras figuras del panorama artístico posterior⁸. Los fines del MAS fijados en su ideario son los siguientes:

“Canalizar las inquietudes formativas y creadoras de cuantos se interesan por el Arte Sacro, facilitando a los artistas las orientaciones teológicas y litúrgicas necesarias para el encauzamiento religioso y sus afanes creadores: utilizar y orientar la Artesanía Española como tema sacro, para conseguir una finalidad religiosa. Depurar y estimular la formación estética en arte Sacro, buscar conexiones e intercambios de ideas, entre diversas organizaciones españolas y especialmente con la comisión Pontificia de Arte Sacro”.

El MAS figura desde el año 1965 en el registro de entidades culturales y su domicilio es el convento dominico de Santo Domingo el Real de Madrid⁹. La revista *ARA* al igual que *L'Art Sacré*, tiene su sede a lo largo de toda su historia en un convento de dominicos, en este caso el convento-basílica de nuestra Señora de Atocha¹⁰ en el que vivirá el P. Aguilar en distintos periodos.

Las dos revistas tienen fines similares, formatos parecidos, algo más ancho el de *ARA*, similar número de páginas (en torno a 32) y el público específico al que van destinados es muy similar. Los lectores de la revista eran miembros del clero, laicos sensibilizados con las cuestiones de arte religioso, artistas y arquitectos. Las revistas fueron minoritarias en la Iglesia, pero su audiencia fue real.

Sus tiradas anuales han sido similares a lo largo del tiempo, algo mayores en el caso de la revista francesa. Para ésta, en ausencia de datos irrefutables –no existen archivos de la revista– por lo que concierne al número de abonados a partir de 1945 parece razonable avanzar la cifra de mil a mil quinientos ejemplares, que aumentarán a partir de 1950 hasta alcanzar los tres y cuatro mil (3.228 suscriptores en el año 1953 llegando a 4.000 al final del año) y entre cinco y seis mil en el momento de su mayor difusión (hacia 1960-1965)¹¹. Por lo que hace referencia a la revista *ARA* fue revista de pequeña tirada, en torno a 2.000 ejemplares que se distribuyeron exclusivamente por suscripción a todas las comisiones diocesanas de arte sacro, varios seminarios, conventos, museos, algunos artistas, numerosos arquitectos y colegios de arquitectos de toda España, particulares, etc¹². Como dato anecdótico Le Corbusier estaba abonado a la revista *L'Art Sacré* desde 1953¹³.

Las dos revistas fueron fundamentalmente deficitarias y subsistieron con las aportaciones de sus abonados, las aportaciones voluntarias de simpatizantes y bienhechores y, las ventas especiales de números con ocasión de acontecimientos singulares: congresos, conferencias, exposiciones etc. En el caso de *L'Art Sacré* la revista, salvo en sus cuatro primeros años, carecía absolutamente de publicidad.

L'Art Sacré fue asociada desde sus inicios al joven Centre de Pastorale Liturgique (CPL) nacido en 1943, que prolongaba en Francia los grandes

8. Baste citar entre los arquitectos que convivieron en Atocha y en el Aquinas a Ramón Vázquez Molezún, Rafael de la Hoz, José M^a García de Paredes, Curro Inza, etc.

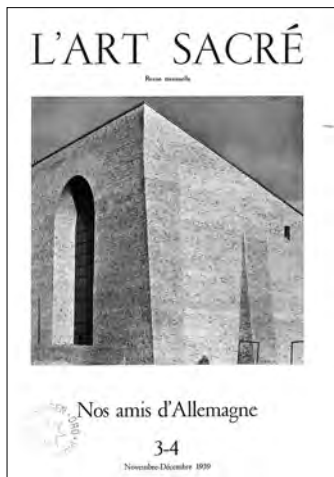
9. Convento de Santo Domingo el Real. Claudio Coello 141, Madrid. Convento de nueva planta construido entre 1965 y 1968 según proyecto de Fray Coello de Portugal. Es en este convento donde Fray Coello tiene su estudio y también su lugar de residencia desde 1968. Aquí convivió varios años con el P. Aguilar.

10. Convento de Nuestra Señora de Atocha. Julián Gayarre, 1. 28014 Madrid.

11. Cfr. CAUSSE, Françoise. "Les rapports des dominicains avec l'Art Sacré" en *Memoire dominicaine*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2000, 1999, n. 14, p. 182.

12. GARCÍA CRESPO, Elena. "El Padre Aguilar y su tiempo", XXVI, *Jornadas Nacionales del Patrimonio cultural de la iglesia*, Sevilla, 26-29 de junio de 2006.

13. Cfr. BURRIEL BIELZA, Luis. "El altar y la puerta en la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy-Vert" en *Revista de arquitectura Ra*, junio 2010, n. 12, pp. 43-44.



Portada L'Art Sacré, 3-4. 1959.

movimientos de renovación lanzados en Alemania y en Bélgica durante la primera mitad del siglo XX y cuyo órgano de expresión era la revista *Maison-Dieu*. Sus principales responsables escribieron en *L'Art Sacré*, sin embargo las relaciones fueron relativamente distantes y a pesar de proclamarse 'órgano del CPL' la revista actuó de modo independiente del trabajo del CPL¹⁴. El CPL estaba más preocupado por cuestiones teológicas y doctrinales que por la calidad 'artística' de la ejecución litúrgica y de hecho el trabajo de la revista de Couturier y Régamey era visto con una simpatía distante abonada por una relativa incomprensión.

Vemos por tanto grandes analogías entre las dos revistas en cuanto a su origen, objetivos y contexto, pero conviene hacer cierta precisiones. En el caso de *L'Art Sacré* hay una clara implicación de las autoridades de la orden dominicana en la revista, en el sentido de que la editorial está controlada por la orden desde sus inicios, constituyendo un objetivo claro y singular de su acción apostólica. Y a este control no escapa el nombramiento y cese en su caso, como luego veremos, de los directores de la publicación¹⁵. Esto no excluye el hecho de que los directores de la revista actúen con libertad de criterio en el día a día de la publicación. En la revista *ARA* está independencia está más acusada, el Padre Aguilar aparece como una figura autónoma que controla de modo muy personal tanto la revista como el Movimiento de Arte Sacro y que goza también de fuentes de financiación personales con la parte de su herencia familiar.

Llegados a este punto conviene analizar la relación entre las dos revistas. Pudiera pensarse a primera vista que al haber una gran coincidencia en los fines y en los medios para conseguirlos y al haber nacido las dos de alguna manera en el seno de la comunidad dominicana, en dos países fronterizos y con estrechos lazos históricos y culturales esta relación sería muy estrecha, e incluso que al haber nacido la revista española mucho después que la francesa, de alguna manera podría considerarse como una sucursal o corresponsalía de la primera o al menos verse como sucesora de un modo más o menos acusado.

En el caso de la revista *L'Art Sacré* no aparece documentada una especial relación con la revista *ARA* en el tiempo en que coexistieron ni en el periodo precedente con relación al Movimiento de Arte Sacro. *L'Art Sacré* dedicó dos números a España, el primero en 1953¹⁶ y el segundo en 1956¹⁷. En el de 1953 se limita el P. Couturier a analizar las impresiones de su visita a España y su toma de contacto con las procesiones de Semana Santa en Sevilla, Granada, Toledo y Valladolid, profundizando en la relación entre la abstracción y la figuración en el arte sacro y en las manifestaciones de piedad popular en la calle y dentro de los templos.

El número monográfico sobre España se completa con un artículo de Couturier sobre Ronchamp con ocasión del inicio de las obras de la capilla al principio del verano. En el número de 1956 es el turno del P. Cocagnac de visitar España. Adentra su estudio en el análisis de la tradición de la arquitectura española, comienza con un elogio del paisaje desértico de la meseta, pasa después a analizar el papel confiado a los patios y los claustros tanto en la arquitectura conventual y monástica como en la civil; la grandiosa austeridad como virtud de la arquitectura hispana reflejada en el Monasterio del Escorial y los

14. Cfr. CAUSSÉ, Françoise. "Les rapports des dominicains avec l'Art Sacré" en *Memoire dominicaine*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2000, 1999, n. 14, p.182.

15. NICHOLS, Aidan O.P. "The dominicans and the Journal L'Art sacré" *New Blackfriars*, Blackwell Publishing Ltd, 2007, n. 88, pp. 32-33.

16. *L'art Sacré*, julio-agosto 1953. nn.11-12 'Espagne'.

17. *L'art Sacré*, 'Terre d'Espagne', mayo-junio 1956. nn. 9-10.

riesgos de su adulteración en obras como el Ministerio del Aire de Madrid. Dentro del escrito final centrado en la recepción por parte de la arquitectura moderna española de la tradición multiseccular heredada con sus características propias, aparecen unas referencias al papel del movimiento de arte sacro español, no sabemos si genéricas o referidas específicamente al MAS, en las que Cocagnac dice:

“Deseamos que el movimiento de arte sacro contemporáneo español evite las disputas estériles y, apoyándose en su pasado, construya pacientemente el futuro. (...) Hemos mostrado como la salvaguarda del pasado más antiguo constituye para los creadores una lección permanente de perfección. Y que es en la medida en que los creadores tomen una lúcida conciencia del valor espiritual de las obras de su historia como verán realizarse en España obras como nadie antes soñara, porque se insertarán, a pesar de sus nuevas formas, en la más pura tradición española”¹⁸.



L'Art Sacré, 9-10, 1956.

El número se completa con una referencia a dos proyectos recientes promovidos por los dominicos¹⁹: uno, aunque no se cita por su nombre, sólo por el arquitecto, parece ser el convento de Arcas Reales de Valladolid obra de Miguel Fisac y el otro es el Colegio Mayor Aquinas, entonces a punto de concluirse, del que se acompañan dos fotografías, y que erróneamente se atribuye también a Miguel Fisac. En el mismo artículo se hace referencia al deseo de la revista de publicar más adelante estas dos obras. La referencia a estos dos edificios es interesante a parte de por el reconocido interés de las obras, por lo que supone por un lado de relación con los dominicos de Madrid y más en concreto y probablemente con el P. Aguilar y por el otro por lo que supone de relación superficial o escasa, pues el error en la atribución del Aquinas a Fisac no parece que se hubiese producido en el caso de existir una estrecha relación con el P. Aguilar y su entorno.

Resulta también significativo como en este número dedicado a España vuelve a aparecer de nuevo como en el número de 1953 la capilla de Ronchamp. Y en este caso además de una manera muy directa que cuesta creer sea casual. Comentando una fotografía de una fachada de una casa en Granada se dice:

“Existe también en la arquitectura espontánea otro sentido de composición aparentemente más irracional pero en realidad soberanamente inteligente.(...) En virtud de una sensibilidad todavía pura los constructores populares conservan el sentido de un módulo humano libre de todas las ataduras de la simetría y que se adapta a la vida con toda deseable flexibilidad.(...) Podemos mirar tristemente esta imagen como un paraíso perdido que no estamos seguros de volver a encontrar con el solo esfuerzo de nuestra inteligencia. Tal vez el muro-luz de Ronchamp sea este milagro que nos permita esperar la vuelta un día, en el arte sacro, de esta libertad...”²⁰.

Más adelante, en 1963 encontramos una relación directa entre las dos revistas y también con el arquitecto Fray Coello. En el mes de octubre de ese año tienen lugar en Barcelona auspiciadas por el Patronato Municipal de la Vivienda unas *Conversaciones de Arquitectura religiosa*. En el comité organizador aparece como vocal el Padre Aguilar y entre los conferenciantes Monseñor Aldo Milani, Director del *Comitato per le nuove chiese* de Milán, D.G.M. Roguet, Director del *Centre de Pastorale Liturgique* de París, el arquitecto Oriol Bohigas, José M^a Valverde, Catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, Hugo Schnell, Historiador del Arte y Director de la revista de Estética y Arte Cristiano *Das Münster* de Munich y el P. Capella-

18. COCAGNAC, Augustin, op. *L'art Sacré*, mayo-junio 1956, nn. 9-10, p. 17.

19. *L'art Sacré*, mayo-junio 1956, nn. 9-10, pp. 30-31.

20. *L'art Sacré*, mayo-junio 1956, nn. 9-10, p. 18.

des, Director de la revista *L'Art Sacré* de París que pronunció una conferencia sobre “Las funciones ambientales de la Iglesia”. La revista francesa se hará eco del encuentro²¹ y lo completará con una presentación de dos iglesias en Cataluña: la de Sant Sebastià, obra de José M^a Martorell y Oriol Bohigas y la de Sant Medi obra de Jordi Bonet. En estas jornadas que seguían un esquema de conferencias y sesiones de trabajo y de las que se publicaron las actas también intervino Fray Coello de Portugal participante en las sesiones de trabajo junto a Moragas, Subirachs, Bonet, etc. Su intervención aparecerá recogida en las actas del encuentro, pero en *L'Art Sacré* no se hace mención de su presencia.

Un año después *L'Art Sacré* publicará otro artículo sobre España²², haciéndose eco de la labor de la institución barcelonesa Ars Sacra. El artículo lo firma José M^a Valverde, uno de los participantes en las conversaciones de arquitectura religiosa del año anterior y suponemos que será un fruto de las relaciones establecidas entre los participantes con motivo de aquellos encuentros. Esta referencia a Ars Sacra resulta significativa, pues en julio de 1964 ha nacido también la revista *ARA* y en ninguno de los números de *L'Art Sacré* encontramos referencia alguna.

En el caso de *ARA* y su relación con *L'Art Sacré*, ésta no se hace muy explícita. Las citas o referencias directas a la revista francesa o a sus colaboradores son muy escasas. Esta ausencia es particularmente patente en lo que hace referencia a la arquitectura. Puede explicarse por la escasa coincidencia en el tiempo en la publicación de las dos revistas. Ya hemos hablado de la coincidencia de objetivos, orígenes, entorno, temas etc. Pero fuera de esta coincidencia general queremos buscar coincidencias particulares.

En el primer número de la revista en el primer artículo firmado por el P. Aguilar se dice lo siguiente:

“Los nombres de Esquivel, Vegaviana, El Realengo, Villalba de Calatrava, etc., evocan una realidad conseguida y madura. El consejo explícito del Santo Oficio, al pedir selección de los arquitectos y artistas que han de intervenir en el templo, ha sido especialmente fecundo y eficaz entre nosotros, sin que haya habido riesgos ni fallos en la discutida táctica del *Apel aux Maitres*”²³.

Esta referencia directa y en un mal escrito francés a la ‘discutida táctica’ del llamamiento a los maestros para hacer las grandes obras de arte sacro, independientemente de su credo religioso, y sólo mirando a su valía artística, que ha sido una de las grandes apuestas y una de las señas de identidad de la revista *L'Art Sacré* y de sus directores sobre todo de Couturier²⁴ puede interpretarse como una toma de distancia de los postulados allí defendidos. O, al menos cabe interpretarla como una toma de distancia de los resultados logrados en Francia aplicando este criterio. Resulta en este sentido también significativa la total ausencia de referencias a Le Corbusier o a su obra en los cuatro primeros años de la revista que coinciden además con la muerte de LC y que parece hubiese merecido una mayor atención. La primera referencia aparece en 1968, son una serie de dibujos y plantas de la iglesia parroquial proyectada por Le Corbusier para el barrio Beverara (Bolonía) que acompañan a la publicación de un discurso del cardenal Lercaro de Milán²⁵ con ocasión de la presentación por Alvar Aalto del proyecto de iglesia y complejo parroquial para Riola-Bolonía.

21. *L'art Sacré*, noviembre-diciembre 1963, nn. 3-4, pp. 23-29.

22. *L'art Sacré*, noviembre-diciembre 1964, nn. 3-4, pp. 25-27.

23. AGUILAR, José Manuel de, op. ‘Síntesis informativa’ en *ARA*, julio 1964, n. 1, p. 12.

24. Cfr. COUTURIER, M-A. “Aux grands hommes, les grandes choses” publicado en *L'Art Sacré*, mayo-junio 1950, nn. 9-10, pp. 3-6.

25. *ARA*, julio-septiembre 1968, n. 17, pp. 98-99.

En el tercer número de *ARA* hay una referencia a la repercusión de “nuestro arte religioso fuera de España”²⁶. Hablando de diversas exposiciones de arte sacro en México, New York, Lisboa, Salzburgo y Royan en las que hubo presencia española, se recogen en el texto las publicaciones especializadas extranjeras que han dedicado espacio a nuestro arte religioso, y se citan la belga *Art d'Église*, la alemana *Das Münster*, la flamenca *West-Vlaanderen*. Ni una mención de *L'Art Sacré* que, como hemos dicho, en 1964 y 1965 se ha referido por dos veces a obras recientes de arte sacro en España.

Las primeras referencias directas las encontramos en el quinto número. El propio Aguilar firma un artículo sobre arquitectura y sacramentos²⁷ en el que cita un artículo de A. Khatehatrian sobre ‘les Baptistères paléochrétiens publicado en *L'Art Sacré* del año 1963. En ese mismo número encontramos un artículo firmado por el P. Cocagnac sobre la iconografía del baptisterio²⁸. Encontramos también en el mismo número una foto del baptisterio de la iglesia de Santa María Reina en Frechen (Alemania) obra de R. Schwarz²⁹ que es idéntica a la publicada en *L'Art Sacré* dos años antes.

En 1971 aparece citado el P. Couturier con ocasión de la glosa de la figura de Henri Matisse y la capilla de Vence en un artículo del P. Aguilar sobre la iconografía dominicana actual³⁰. Volveremos más adelante al hablar de Fray Coello sobre esta cuestión de la relaciones *ARA-L'Art Sacré*.

La figura de Fray Coello de Portugal, nacido en 1926, se solapa en el tiempo con la dos revistas. En 1954, una vez acabada la carrera de arquitectura, ingresa como novicio en la Orden de Predicadores uniendo a su condición de arquitecto la condición de dominico y a partir de 1961 también la de sacerdote. El año 1961 es también el año de la conclusión de su primera y más reconocida obra: el conjunto de la Virgen del Camino que le ha ocupado desde 1955. Una vez en la orden dominica, su itinerario formativo primero y de dedicación pastoral después le llevará a vivir en varios conventos en los que como ya se ha dicho coincidió en varios periodos con el Padre Aguilar.

Coello conoce la revista *L'Art Sacré* como lector. Nos cuenta que la recibía en sus conventos y que la leía. Más allá de referencias directas, Coello recibe la confirmación de un espíritu, de unos modos de hacer, la firme convicción de que una nueva y moderna arquitectura religiosa era posible y necesaria; de que era preciso incorporar nuevas formas en la arquitectura como consecuencia de un proceso coherente de experimentación en la construcción, la entrada de la luz, los colores, las imágenes, etc. Y de que todo esto habría de hacerse desde una natural modestia en las formas y los materiales, muy acorde con su espiritualidad y con las condiciones económicas de la posguerra. Las soluciones más satisfactorias que buscó y encontró en la revista fueron por lo esencial las de la Suiza alemana y Alemania y las dos obras maestras de LC en Ronchamp y La Tourette que *L'Art Sacré* publicó, parece ser, por primera vez³¹.

Con respecto a la difusión de la revista en España, y aún dentro de los conventos de la orden dominicana conviene decir lo siguiente: la revista es francesa, y pervive en amplios sectores de la sociedad española, también dentro del clero, y de la orden dominicana un cierto prejuicio anti-francés. Por otro lado dos turbulencias han afectado a la revista *L'Art Sacré* y a la orden dominicana

26. *ARA*, enero 1965, n. 3, pp. VI-VII.

27. *ARA*, julio 1965, n. 5, p. 13.

28. *Id.* pp. 38-39.

29. *Id.* p. 16.

30. *ARA*, Enero-marzo 1971, n. 27, pp. 7-9.

31. Cfr. *L'Art Sacré*, septiembre-octubre 1955, nn. 1-2.



Presas L'Art Sacré 1-2, 1949.

Fray Coello de Portugal. Colegio dominicas en La Laguna (Canarias).



en Francia. Por un lado la llamada ‘querrela del Arte sacro’ con ocasión del Cristo que Germaine Richier ha hecho para la iglesia de Assy con el patrocinio de los directores de la revista y que motivó una suerte de tribuna pública en la prensa y entre el público acerca de la conveniencia para el culto de determinadas obras artísticas y que acabó finalmente con una intervención de Roma y, por otro lado, el problema de los ‘curas obreros’ que afectó de lleno a la orden de predicadores y que también motivó finalmente la intervención de Roma. Las dos intervenciones coincidieron en el tiempo y llevaron, junto a la muerte del P. Couturier, a los cambios en la dirección de la revista francesa en 1954. De ahí, a sospechar en la España de entonces de todo lo que viniera de los dominicos de Francia no hay más que un paso, que rápidamente se dio. El dominico P. Iturgaiz³², fervoroso lector de la revista, nos reconoce que tuvo algunos problemas con sus superiores en la orden con ocasión de la suscripción y lectura de *L'Art Sacré*.

Es un hecho que actualmente es una revista difícil de conseguir; se ha convertido, en un doble sentido, en una revista de culto.

Con respecto a la revista *ARA* la relación de Coello es más cercana. Es un revista que conoce y en la que es conocido. Publica varias de sus obras, aparecen otras como referencia visual en anuncios publicitarios de empresas constructoras, es citado. En 1964 con el primer número de la revista *ARA*, en el primer artículo del P. Aguilar³³, ya citado antes, que lleva por título ‘síntesis informativa’ y en el que hace un repaso al panorama del arte sacro del momento en España se le dedica una especial atención al Santuario de la Virgen del Camino de León con varias fotos y referencias constantes en el texto. Junto al

32. Domingo Iturgaiz O.P. Nace en Villava (Navarra) en 1932. Ingresó muy joven en la orden dominica. Ha desarrollado paralelamente a su dedicación pastoral una gran labor artística especializándose en la realización de mosaicos y vitrales. Sus colaboraciones con Coello han sido constantes.

33. AGUILAR, José Manuel de, op., ‘Síntesis informativa’ en *ARA*, julio 1964, n. 1, pp. 10-28.

Mina de Brouay, *L'Art Sacré*, 1-2, 1949.

arquitecto aparecen referencias al resto de artistas que han colaborado, como Subirachs o Iturgaiz. En 1967, el MAS editara el libro *Casa de Oración* del P. Aguilar que cuenta con Coello e Iturgaiz como censores. Junto al P. Aguilar conocerá Coello personalmente a Rafael de La Hoz y José M^a García de Paredes. El se siente deudor de sus arquitecturas y comparando los alzados del Monasterio 'Turrís ebúrnea' para las Salesas de Córdoba de 1963 de La Hoz³⁴ con los de Coello para el convento de Santa Catalina en Madrid de 1966 las deudas son reconocidas.

En 1965 *ARA* publica un número monográfico sobre arte sacro en México que va a tener una influencia muy decisiva en el trabajo de Coello pues va a suponer el encuentro con Félix Candela y sus "cascarones"³⁵, que pasarán desde entonces a formar parte de su repertorio formal. En el proyecto de la capilla del colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega (Cantabria) de marzo de 1966 aparece ya la primera de sus cubiertas ligeras a base de paraboloides a la que seguirá en junio del mismo año la de la iglesia en Becerril de la Sierra (Madrid). En 1967 con ocasión de un viaje a New York para asistir a un congreso de religión y arquitectura³⁶ tuvo ocasión de coincidir de nuevo con el director de *L'art Sacré* que era uno de los conferenciantes³⁷ y más tarde extendiendo el viaje por México pudo conocer personalmente a Félix Candela. Esta iglesia de Becerril aparece publicada en el primer número de *ARA* del año 1969 y la admiración por Candela permanece firmemente enraizada en Coello.

Otras arquitecturas de Alemania, Austria, Bélgica y Holanda publicadas en *ARA* encuentran eco en la evolución de la arquitectura de Coello³⁹.

34. *ARA*, julio 1964, n. 1, pp. 22-23.

35. *ARA*, octubre 1965 y enero 1966, nn. 6 y 7, pp. 12-29 y 37-47.

36. *First International Congress on Religion, Architecture, and the Visual Arts, New York City and Montreal, August 26 through September 4, 1967* 37. *Cfr. L'art Sacré*. 3^o trimestre 1968. n. 3, p. 43.

38. *ARA*, enero-marzo 1969, n. 19, pp. 8-11.

39. Fray Coello conserva en su estudio fotos originales de obras como la Capilla de Santa María (1964-65) de Jos Bijnem en Oudenbosch (Holanda), publicada en el número 18 de *ARA* y realcionada directamente con las arquitecturas de plegados incorporará a su obra; o el Colegio Menorpara niñas de las dominicas en Viena de Gustav Peichl publicado en 1967 y que guarda ecos con imágenes de los colegios escalonados de Canarias o Barcelona.

Es una constante a lo largo de la historia de *ARA* el dar cabida en sus páginas a múltiples artistas de la Orden de Predicadores en facetas muy diversas. Junto a los referido para *L'Art Sacré*, no hace sino confirmar la gran implicación de los dominicos en la vanguardia de las artes plásticas de la época, su estrecha relación con las revistas y su importante influencia en el arte sacro de la segunda mitad del siglo XX.

EL URBANISMO EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA. 1940-1970

Elena Lacilla Larrodé

“Como fundador y director de la nueva sociedad, Soria le imprimió un carácter peculiar por el régimen de transparencia con que la conducía, manteniendo constante información de sus actividades para los accionistas y el público en general. De ahí nació la necesidad de una publicación periódica que fue *La Ciudad Lineal, Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización*, fundada en 1896, reconocida hoy por toda la historiografía como la primera revista de urbanismo del mundo, cuyas páginas son la fuente directa que permite seguir con todo detalle la construcción real de la experiencia madrileña, así como una cierta evolución de la idea, no tanto a cargo de Soria, como de alguno de sus seguidores”¹.

La revista citada sería la primera de muchas que le seguirían posteriormente, como las que se estudian en el presente artículo.

Las actuaciones que fueron necesarias inmediatamente después de la guerra civil española para acondicionar el país significaron el primer indicio del pensamiento moderno aplicado a la vivienda en España. Y esto tuvo su repercusión en el ámbito de la arquitectura gracias a las publicaciones especializadas más divulgadas en aquel momento como la creada por la Obra Sindical del Hogar en 1955, con el nombre de *Hogar y Arquitectura* en la que se exponen numerosos ejemplos dentro del campo del urbanismo. Esta revista termina en 1977 dejando un legado de 122 números en los que se observa un gran despliegue de ejemplos y un auténtico escaparate de arquitectos del momento. También la revista *Arquitectura*, que más tarde pasaría a llamarse *Revista Nacional de Arquitectura* plasmaría actuaciones urbanas que se estaban desarrollando. Y la revista *Cuadernos de Arquitectura* que curiosamente cambiaría su nombre por el de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*.

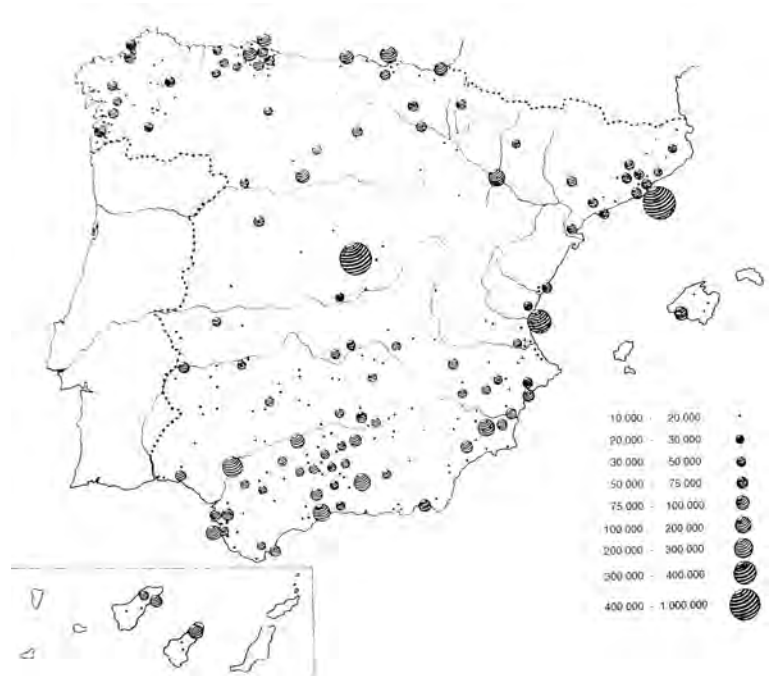
Con el tiempo, el urbanismo fue ocupando parte del contenido de las revistas de arquitectura más difundidas en España, y más tarde surgieron otras publicaciones españolas que dedicaban sus páginas exclusivamente al ámbito del urbanismo. Así apareció la revista *Ciudad y Territorio* en 1969 promulgada por el Instituto de Estudios de la Administración Local. O también la revista nacida en 1981 y realizada por el Ministerio de Obras Públicas y Fomento con el nombre de *Estudios Territoriales*. Ambas se fusionarían en una sola en 1993 dando como resultado la actual *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*. Estas revistas sirven de divulgación nacional en el ámbito del urbanismo durante la segunda mitad del siglo XX.

LAS ENTIDADES PÚBLICAS Y LAS REVISTAS QUE CREAN

Al terminar la guerra civil el país entró en una acelerada evolución demográfica, se desarrolló económicamente y sufrió una de las más rápidas e

1. DE TERÁN, Fernando, *Historia del urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra. Madrid, 1999, p.111.

Fig. 1. La red urbana española en 1930, según Abascal Garayoa. Fernando de Terán. *Historia del Urbanismo en España. III. Siglos XIX y XX*, p. 221.



importantes transformaciones de su historia. Este cambio en las estructuras económicas y demográficas originó unas repercusiones sobre la organización de la red urbana y el territorio, que marcaron decisivamente al conjunto de las ciudades españolas (Fig. 1).

A ello hay que añadir desde el principio, ya en los años cuarenta, la presencia, cuantitativamente más importante a medida que pasa el tiempo, del desarrollo, paralelo al de los conjuntos oficiales, de las viviendas e infraviviendas construidas de modo ilegal en las periferias o en vacíos interiores, constituyendo lo que entonces se conocía, incluso en los documentos oficiales, con el nombre de ‘chabolismo’. Y constituyeron una forma importante del proceso de producción de espacio urbano. Como ocurre en todos los lugares del mundo en que se produce este fenómeno, ello era el resultado de una demanda de alojamiento, producida por la inmigración, por parte de una población económicamente insolvente para adquirir el que está en oferta dentro de la ciudad. Y como esa inmigración no hizo sino aumentar en las ciudades españolas, a medida que se fue produciendo el despegue del proceso de industrialización, ésta fue una de las formas más importantes del desarrollo urbano del país, que ha condicionado la forma actual de dichas ciudades, aunque la edificación original haya sido sustituida luego, en etapas posteriores, por otra de mejores condiciones constructivas y sanitarias, y de alguna manera se hayan llegado a producir los servicios e infraestructuras que durante mucho tiempo no tuvieron².

Para llevar a cabo esa urbanización tanto de las zonas deterioradas debido a la guerra civil como las áreas ocupadas por el ‘chabolismo’ se crearon una serie de organismos independientes. Cada uno de ellos debía ocuparse de un objetivo diferente, aunque a veces se solaparan. La mayoría de ellos se forma-

2. DE TERÁN, Fernando, *Historia del urbanismo en España III, Siglos XIX y XX*, Madrid, 1999, p. 226.

ron durante los años 1939-40. El primero en aparecer fue el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones creado antes incluso de acabada la guerra, después se formaron el Instituto Nacional de Colonización y el Instituto Nacional de la Vivienda. La Obra Sindical del Hogar también se fundó en ese año. En 1940 se creó el Instituto de Estudios de la Administración Local, con un fin muy diferente al de las entidades anteriores. Algunas de estos organismos quisieron que la labor que estaban desempeñando fuera difundida y conocida por el mayor número de gente posible, y para ello crearon una serie de revistas que se describen a continuación, conforme se van explicando, de forma cronológica a su aparición, las entidades antes mencionadas y el objetivo que se le encomendó a cada una.

Como ya se ha dicho, en primer lugar aparece el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones que desarrolló su labor entre 1939 y 1957 y se dedicó a la reconstrucción en las áreas rurales. Sus actuaciones urbanas se recogieron en la revista que la misma entidad había creado, cuyo título fue *Reconstrucción*, y que empezó a difundirse en 1940 (Fig. 2). En su primer número, aparecen una serie de artículos en los que se refleja la situación en la que se encontraba España al finalizar la guerra y las iniciativas tomadas para resolver el problema de los numerosos pueblos afectados por ella. Los objetivos al inicio de la revista tenían una dirección más relacionada con el ámbito del urbanismo, ya que había que plantearse cómo resolver la reparación de pueblos enteros. Pero conforme se van construyendo edificios la revista se va centrando en los aspectos más arquitectónicos de las construcciones. Esto se hace evidente cuando se compara el sumario del primer número con el índice del último, el cual tiene lugar en 1953. Estos últimos ejemplares se centran en edificios de carácter público como mercados, escuelas o grandes castillos.

La revista *Reconstrucción* refleja el límite difuso que ha permanecido siempre constante entre el campo de la Arquitectura y el Urbanismo. Al principio trata ambos temas por igual, pero conforme va evolucionando la revista y con la aparición de los primeros edificios construidos y restaurados ésta se centra en la arquitectura que se está llevando a cabo en esa reconstrucción nacional, hasta el punto de analizar sus detalles arquitectónicos en sus últimas ediciones.

A unos objetivos muy diferentes obedecía la creación, en 1939, del Instituto Nacional de Colonización, aunque en la realidad su actuación tuvo puntos de coincidencia con la de Regiones Devastadas. El Instituto surgió no tanto para reconstruir sino para emplazar un núcleo urbano en un nuevo área de extensión de la colonización agraria. Esto dio lugar a esos pueblos nuevos que vinieron a completar la geografía española. Comprendían las viviendas para tantos colonos como lotes cultivables, más el centro cívico, compuesto por el ayuntamiento, la iglesia, el consultorio médico, la escuela y el centro cooperativo. Los poblados de colonización obedecen arquitectónica y urbanísticamente a planteamientos contradictorios, ya que por una parte están concebidos en la idea de recrear formas y ambientes tradicionales, pero la seriación tipificada de viviendas y la geometría de los trazados viarios los apartan inequívocamente de esa tradición. Esta institución no creó ninguna revista, pero las publicaciones de sus actuaciones urbanas y arquitectónicas son numerosas en diferentes revistas y libros.



Fig. 2. Primer número de la revista *Reconstrucción*, 1940.



Fig. 3. Portada del n.4 de la Revista *Hogar y Arquitectura*, 1956.

Cada una de las dos entidades hasta ahora descritas se enfrenta al diseño urbano de manera distinta. En cuanto a los trazados, si Regiones Devastadas utilizó más la base reticular y las geometrías simples, colonización ensayó todo tipo de ordenaciones, que, coincidentes a veces con las formas adoptadas por Regiones Devastadas, se produjeron en general con mayor libertad, moviéndose entre un cierto tipo de composición geométrica clara, y la búsqueda de efectos pintoresquistas fragmentarios, a través de quiebros, sinuosidades, asimetrías y falsas irregularidades, sirviendo la experiencia para demostrar de manera inequívoca la imposibilidad de la pretendida recreación de las esencias tradicionales, lo que, por otra parte, no fue en realidad objeto de investigación seria y sistemática³.

Otra muy importante institución, creada apenas terminada la guerra, fue el Instituto Nacional de la Vivienda, cuya finalidad fue fomentar y promover la construcción de viviendas acogidas al régimen de protección a la vivienda de renta reducida. Para ello algunas de sus labores fueron dictar ordenanzas de construcción de viviendas protegidas, formular planes generales de construcción, distribuir y repartir beneficios económicos, fijar el valor en venta de alquileres de las viviendas, ejercer la inspección de proyectos acabados,...por lo que su labor fue más de carácter teórico que práctico. Por ello, los documentos que emitía este organismo no eran idóneos para la creación de una revista pues el público al que le interesaba era demasiado especializado como para tener garantizada su divulgación. Debido a su finalidad, su actuación fue condicionante y decisiva en la labor de otros organismos, y por ello esta entidad tuvo gran importancia en el desarrollo de la realidad urbana del país.

Existe también otro organismo que desempeña un importante papel, con un número muy considerable de viviendas edificadas. Se trata de la Obra Sindical del Hogar creada también en 1939, y puede considerarse protagonista indiscutible de la construcción de las nuevas piezas de la ciudad existente, con una fisonomía diferente a la tradicional. Inició su actuación en los años cuarenta, a través de 'grupos' de tamaño variable, siendo la financiación de la construcción por cuenta del Estado. Se construyeron en esa primera etapa que va desde 1939 hasta 1954, 24.373 viviendas. A partir de ahí, y hasta 1964, se construyeron por la Obra Sindical otras 176.289 viviendas⁴.

La Obra Sindical del Hogar sí creó una revista llamada *Hogar y Arquitectura* en 1955 (Fig. 3) en la que se exponen los núcleos urbanos que iban construyendo. En ella se reflejan la herencia del Movimiento Moderno y de la Ciudad Jardín, con expresa exaltación higienista del bloque de doble crujía, la fragmentación de la 'edificación abierta', y la defensa de los recintos libres de circulación rodada, con recomendación del modelo de la 'manzana Radburn'. Esto se debe a que el Instituto Nacional de la Vivienda, ya desde 1939, había preparado unas ordenanzas de edificación para la regulación de toda la construcción de viviendas acogidas a la protección oficial que iba a controlar. Y tales ordenanzas, con una segunda versión ampliada y mejorada en 1941, preconizaban e imponían como modelo de espacio urbano dichas formulaciones contemporáneas de la cultura europea heredera de vanguardias, que no deja de presentar contradicciones con la orientación política general del momento, preconizadora de la tradición arquitectónica y urbanística. Así, dada la difusión e influencia que tuvo este documento sobre la actividad profesional, por la cantidad de proyectos que hubieron de ajustarse a sus determinaciones, se explica

3. DE TERÁN, Fernando, *Planeamiento Urbano en la España Contemporánea*, Barcelona, 1978.
4. DE TERÁN, Fernando, *Historia del Urbanismo en España III, siglos XIX y XX*, Madrid, 1999.

la rápida extensión de este modelo de ciudad en la construcción de la ciudad española contemporánea, que incluso condujo a la modificación de las ordenanzas de edificación de muchas ciudades, pensadas sólo para la edificación cerrada de la manzana tradicional (Fig. 4).

Siguiendo con el recorrido cronológico y la creación de entidades destinadas a resolver los problemas que había generado la guerra civil en cuanto a la reconstrucción del país, el siguiente organismo que se creó fue en 1940 y se trata del Instituto de Estudios de Administración Local. Durante su vigencia tuvo el carácter de órgano nacional de unión de las corporaciones locales españolas al que correspondían los fines de investigación, estudio, información y difusión de las materias de administración local, la selección, formación y perfeccionamiento de funcionarios de las entidades locales y territoriales y el acopio y sistematización de los elementos materiales propios para la realización de dichos fines. Era entidad de derecho público, dotada de personalidad y capacidad jurídica y patrimonio propios, que actuaba con plena autonomía funcional para el cumplimiento de sus fines.

En el área del urbanismo de esta entidad se inició en 1969 la divulgación de una revista llamada *Ciencia Urbana*. Pero al año siguiente de su publicación cambió su nombre al de *Ciudad y Territorio*. Su contenido estaba dedicado íntegramente a asuntos de urbanismo, tratando desde los planes urbanos a nivel nacional y local hasta el estudio de seminarios referentes al urbanismo, pasando por temas relacionados con la normativa. Esta publicación se fusionó en 1993 con la revista *Estudios Territoriales*, que había sido creada en 1981 por el Ministerio de Obras Públicas y Fomento. Fue entonces cuando pasó a llamarse *Ciudad y Territorio. Estudios territoriales* llegando con ese título hasta la actualidad.

Quizá la revista con más interés tanto en el campo del urbanismo como en el de la Arquitectura fue *Hogar y Arquitectura*. Ésta empieza a publicarse en 1955 y finaliza en 1977. La revista recoge una serie de núcleos urbanos que se construyeron, sobre todo, en las grandes ciudades para absorber el 'chabolismo' que había surgido en la periferia de las mismas debido al desarrollo industrial por el que estaba pasando España en esa época. En la revista también se exponen edificios públicos de uso dotacional como centros deportivos, religiosos, docentes... y también algún artículo dedicado a otras cuestiones como pueden ser el tema de la vivienda en otros países, noticias de ámbito nacional o incluso nuevas formas de construcción o diseño de mobiliario.

Por ser la publicación de la Obra Sindical del Hogar, los artículos de la primera década de la revista hicieron referencia sobre todo a grupos de viviendas construidos. Es importante decir que el punto central es la vivienda, siendo el resto de temas los que giran en torno a este. El estudio de la vivienda es el tema clave de la revista. Esto hizo que se trataran temas de arquitectura y urbanismo al mismo tiempo sin generar un claro límite entre ambos. Además, por ser una entidad a nivel nacional la que se encarga de editar la revista, los poblados y núcleos urbanos que salen reflejados en la publicación pertenecen a toda la geografía española.

Con este conjunto de organismos independientes y al mismo tiempo interrelacionados en algunos de sus objetivos, se llevó a cabo durante la década de

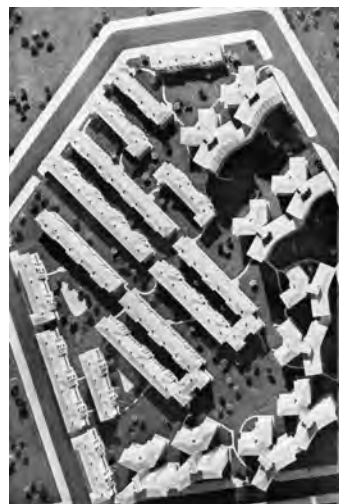


Fig. 4. Grupo 'Los Remedios'. 636 viviendas en Sevilla. Revista *Hogar y Arquitectura*, n. 4, 1956, p. 13.

los cincuenta y sesenta el mayor desarrollo urbano de las ciudades españolas, siendo en unas más agravado que en otras. Las entidades encargadas de llevar a la práctica dichos objetivos fueron las que crearon su propia revista para reflejar su labor de edificación, urbanización y reconstrucción. Debido a su función las tres revistas, *Reconstrucción*, *Hogar y Arquitectura* y *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, que nacieron en el seno de estos organismos están ligadas al campo del diseño urbano.

Es interesante observar no sólo aquellas publicaciones en las que es evidente la aparición del urbanismo como contenido principal, sino descubrir hasta qué punto era importante, para las principales revistas sobre arquitectura editadas en España, el desarrollo urbano que estaba viviendo el país en ese momento clave. Para ello se estudian las dos revistas con mayor repercusión durante ese periodo en España y que serán, en primer lugar, la revista *Arquitectura* que cambiaría de nombre después de la guerra, *Revista Nacional de Arquitectura*, para volver a llamarse *Arquitectura* años más tarde hasta la actualidad. Y la publicación *Cuadernos de Arquitectura* que pasaría a llamarse más adelante *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* y que así se conoce actualmente.

REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA Y CUADERNOS DE ARQUITECTURA

Si las revistas descritas nacieron de organismos públicos dedicados a la reconstrucción del país tras la guerra civil, las que se estudian ahora son divulgadas por entidades dedicadas a la arquitectura, como la Sociedad Central de Arquitectos, la Dirección General de Arquitectos, el Colegio de Arquitectos de Madrid o el Colegio de Arquitectos de Cataluña.

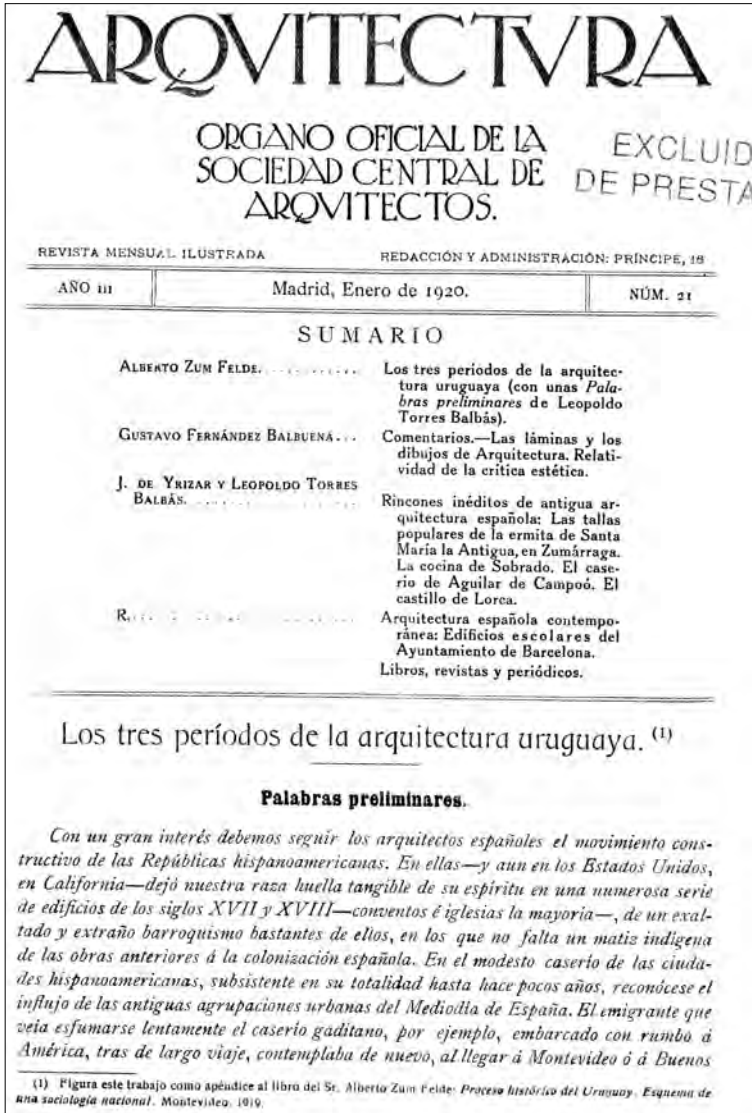
Se considera importante empezar con el estudio de la revista *Arquitectura* ya que fue la primera en publicarse, en 1918, y ha seguido constante hasta la actualidad con el único intervalo producido durante la guerra civil. La segunda revista que se analiza es la revista *Cuadernos de Arquitectura*, la cual pasaría a llamarse en 1971 *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*.

ARQUITECTURA - REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA - ARQUITECTURA

Se puede considerar que la revista *Arquitectura* ha pasado por tres periodos. El primero de ellos va desde que se crea en 1918 hasta 1936, momento en el que empieza la guerra civil. En esta primera etapa la revista es difundida por la Sociedad Central de Arquitectos. Durante los tres años que dura el conflicto bélico la revista deja de publicarse y es en 1941 cuando reaparece con el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura*, y llevaría este nombre hasta 1958 cuando vuelve a llamarse *Arquitectura*. Y con este nombre se le conoce hasta la actualidad, publicada de forma trimestral. En este segundo periodo sería la Dirección General de Arquitectura la que la publicaría, hasta 1946 cuando el Colegio de Arquitectos de Madrid se hace responsable de la publicación de *Revista Nacional de Arquitectura*.

Durante el primer periodo la revista muestra el complejo mundo lleno de contradicciones de los albores de la arquitectura moderna española (Fig. 5). La revista *Arquitectura* tuvo su protagonismo por su importancia intrínseca en la difusión de la arquitectura moderna de nuestro país. Gracias a su eclecticismo

Fig. 5. Portada del número veinte de la revista *Arquitectura*, 1920.



todavía hoy podemos tenerla en nuestras manos después de ochenta años publicándose con la sola interrupción de la guerra civil. Es un caso similar a *The Architectural Review* o *L'Architecture d'aujourd'hui*.

La revista *Arquitectura*, en este primer periodo, dedicó amplios reportajes a las colonias de Walter Gropius de Karlsruhe-Dammerstock y de Dessau-Törten; y a las Britz y Zehlendorf, de Bruno Taut; así como a la exposición de la vivienda en Stuttgart, de 1927, que tuvo una atención especial. La revista, en esta etapa, se centró más en mostrar el urbanismo europeo de vanguardia que el que se estaba produciendo en España, a pesar de que el problema de la vivienda estaba empezando a surgir, aunque en menor medida que lo haría durante los años posteriores a la guerra que corresponde con el segundo periodo de publicación de la revista.

En 1941, años más tarde de finalizar la guerra civil, la revista *Arquitectura* vuelve a ver la luz, pero esta vez con el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura* y comisionada por la Dirección General de Arquitectura, cuya entidad se creó al amparo del Ministerio de la Gobernación y cuya tarea fue la ordenación nacional de la Arquitectura, dirigir la intervención de los Arquitectos en servicios públicos que lo requerían y dirigir las actividades profesionales de este orden debido a “la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada”⁵. El propósito de la revista era llevar a conocimiento de todos los sectores sociales el beneficio de la Arquitectura y compenetrar decididamente en su servicio a quienes en ella se hallaban vinculados.

Durante esta segunda etapa, la aparición de artículos que hablaban sobre el tema del urbanismo es intermitente. La publicación hace referencia a un campo muy amplio, desde la descripción de edificios concretos hasta artículos dedicados a la pintura. Pero el criterio general de ésta, desde un principio, fue informar sólo de la realidad construida (rechazando en consecuencia dar cuenta de las polémicas sobre lo idóneo o no de determinada solución), entendiendo en consecuencia que no se debía publicar nada (y, menos aún, tomar partido) sobre los debates existentes sobre política urbanística⁶.

La revista dedicaba en algunas ediciones todo el contenido a urbanismo, como es el caso del número cinco publicado en 1941, cuando la revista se publicaba cada mes. Esta edición se compone de tres artículos, el primero de ellos titulado “Reformas urbanas de carácter político en Berlín” escrito por Pedro Bidagor. En él se describen las actuaciones urbanas que se estaban dando en Berlín, en el Tercer Reich. En el segundo capítulo, “Santander. Proyecto de urbanización de la zona siniestrada”, se hace un recorrido por los orígenes de la ciudad para terminar explicando el proyecto de urbanización. Y por último, el tercer apartado estaba dedicado a “Irún: proyecto de urbanización de la zona oficial”.

Esto demuestra que la revista se preocupaba por mostrar lo que se estaba haciendo en el ámbito del urbanismo en España. Pero también ponía especial atención en cuestiones de urbanismo fuera de nuestras fronteras. Existen artículos, durante este segundo periodo, que se dedicaban a estudiar lo que sucedía en otros países en este campo. Artículos que reflejan este interés son, por ejemplo, los que aparecen en el número ocho, los cuales se titulan “Visión de la Roma futura” y “Saneamiento de los barrios de Frankfort”.

Más adelante, en la década de los cincuenta, los artículos que se ocupan del urbanismo se centran en cómo resolver la vivienda. Tanto el tema de la vivienda protegida como la vivienda experimental ocupan un número considerable de páginas en las publicaciones de la revista *Arquitectura* durante esta década. Algunos de estos artículos son los que se publican en los números ciento nueve, ciento diez y ciento once. En ellos aparecen capítulos titulados, “viviendas combinables”, “viviendas en cadena”,... Y a finales de esta década empiezan a aparecer los pueblos de colonización como Vegaviana o Villafraanco del Delta.

Durante la década de los sesenta se publican artículos dedicados a la exposición de planes parciales y urbanizaciones, sin dejar de lado la atención pres-

5. Ley por la que se crea la Dirección General de Arquitectura. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 1, 1941.

6. SAMBRICIO, Carlos, “Urbanismo”, en el libro *Arquitectura. Revista de Arquitectura* (1918-1936). Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2001.



Fig. 6. Artículo "Nuestra ciudad", Carmen Castro, Revista *Arquitectura*, n.144, 1970.

NUESTRA CIUDAD

LO QUE USAMOS

En alguna parte he leído esta afirmación: "Es increíble que siendo el hombre el centro del mundo no tenga donde vivir".

«Cierto»

Cierto parece. Pero yo el hombre de hoy que las grandes ciudades, todas ellas, han alcanzado situación de casi invisibles, cada una por sus propias razones. En cuanto a las pequeñas ciudades no satisfacen porque no responden, deladamente, a las necesidades propias del hombre civilizado (1970). (Alguno que ese tal hombre -civilizado 1970- existe en sus dos versiones, la de varón y la de mujer). Por lo que hace al pueblocito, sólo sirve para la hora turística y, además, para pocas y calificadas turistas, porque el turismo barato es plaza que inutiliza los pueblos, como antes las fiestas moscas pre-DIY. El campo es ya sólo para gentes de extraño temperamento, ya para quienes todavía no han traido el arranque de lanzarse a vivir en una ciudad en marcha, en esa ciudad que, precisamente para por su tiempo, a la vera de su vivir. Y, en fin, el yermo no parece practicable por carencia de eremitas -la construcción cambia de escenario, si bien no mucho de atendedores- además, hay tan gran carencia de yermos disponibles, que hoy parece cumplirse la profecía -si tal hubo- anunciadora de la nueva a los yermos: todo yermo será populosamente urbanizado.

Más de tres millones de almas con nuestros correspondientes cuerpos, y el consiguiente porcentaje de tratos con ruidos, frenos, en España, voluntad de vivir, a lo menos en sentido residencial, en Madrid, nuestra ciudad.

Usamos Madrid como espacio en el que dura nuestro tiempo, donde transcurra el quehacer de nuestra vida. Madrid es el lugar donde nuestro mal honor -justificadísimo, justificado o sencillamente fundable- también contaminata la atmósfera, transformando en grado o sus cargas, en su estado de electrificación. (Todo esto de la electricidad de nuestra civilización en forma o en algaría lo ha estudiado, con precisión, el Dr. Delgado. Y en breve, pienso, habrá caperuzos de visión -versión femenina- y caperuzos de atracción -versión masculina- respectivamente acondicionados para neutralizar las corrientes eléctricas indeseables, para que podamos sonreír, a pesar de las escotras ambientales, por las calles de la ciudad).

Los que somos madrileños de antes, los que recordamos María de Molina, arada; Serrano, alto amapolado; cerros de Valdeca de Alberto B. Palencia; Alberto; Manja Mallo; tierra pedregosa, y el canalillo al desahucio para la paja del renacimiento con su superioría rayada como un latig por el andar de los zapateros y Madrid-carbon mina de piedras negras preciosas y de ángulos.

"El ángel del carbón"

Fen, de hollín y fango.

«No cierto»

Y ahora por las cocheras,

de carbón, nautia,

¿Te llevan?

(Es un ángel de Rafael Alberti)

Los antiguos madrileños -digo- nos damos muchas veces al placer de volver Madrid. «Madrid!» El Madrid de aquellos años, que tenía sus hollines y su levatal polvo con espesas mensurables, posado sobre las cosas, en ventinietros? No: sino aquel años luminosos y trépidos, años nuestros en Madrid, pura y bien llevados.

Para tener hoy una visión luminosa de Madrid basta con acudir a los madrileños nuevos. Verdad es que no duran mucho en su estado de felicidad ante toda nueva novedad. Pronto, a medida que su personal vivir se asienta en comodidades de toda índole, van descubriendo la insoportable dificultad que ofrece Madrid todas las mañanas. Pero mientras los días se van pasando, críenese acentos a ellos. Acaban ellos de descubrir Madrid como un día descubrimos algunos París -perfectamente bella ciudad- y Berlín -perfectamente fría ciudad, pero formidablemente articulada en sus goznes y con su tiempo y mallaban quienes comienzan su ser de gran ciudad ostentada.

Muchos ya de Madrid, en Madrid radicados, se preguntan por qué vendrán a Madrid tantos nuevos. Por qué esos recién venidos no se quedaran donde estaban. Son preguntas que responden a un deseo inhumano de cerrar, a los nuevos, las puertas de la ciudad. Digo inhumano porque a Madrid llegan gentes muy cansadas de vivir sin fuerza, en campo o en pueblito. Y recuérdese que una cosa es servir del campo como paisaje y como espacio, y otra roturar la tierra y vivir de la lluvia.

Recuérdese que los pueblos desembocan a los cuatro puntos cardinales de las inclinaciones de los vientos, de los ríos, de las brisas secas, del agua sin domesticar y que se cierran contra quienes desean horizontes humanos, no de aire sino de sabores y quehaceres.

Para los nuevos madrileños, la ciudad representa un amplio espacio vital donde se les ensanchan los pulmones del sentir, pensando que sus hijos crecerán bien educados y deladamente capacitados, y tendrán mejor asistencia si el mal les alcanza, o para el mal que ya les viene acompañado, casi desde la cuna; saben muy bien, además, que sus mujeres, en la ciudad, no se harán derripadas a los treinta años, porque el vivir ofrece para ellas comodidades de ensueño, treinta años por ellas disfrutadas.

Ya he dicho que este estuísimo ciudadano se les va empanando como los claros visillos de sus viviendas, demasiado pronto.

«Razonos»

Madrid, acaso, adolezca del mismo mal que el resto de las ciudades millonarias en habitantes: no sabe ciudadanizar a sus habitantes, no sabe resolver sus problemas de circulación, no sabe construirse.

En los días de niñada pienso que la solución para nuestra ciudad es construir otro Madrid en campo. En los días de sol me parece factible asuncionizar Madrid. En las noches claras cuando el hielo avira las mentes, yo tengo la certeza de que Madrid es recuperable a condición de que los madrileños resuelvan la finura, la elegancia y el perdido humor -o la chulería, no el desgarro, sino la buena manera de llevar la cabeza sobre los hombros, la frase justísima en la conversación, la amicia de los ojos y el buen ritmo de pisar calles -.

Nichús mental, sin duda, es la que hace concebir la solución de Madrid en la construcción de otro Madrid.

Las ciudades nacen no se hacen. Su existencia se debe, en gran medida, a causas no conscientes y en dicha medida a causas planeadas. Así como es muy difícil que una habitación hoteleras sea nunca lugar y casa de familia, es difícilísimo que de un habitad, perfectamente construido y organizado, surja, en nuestro tiempo, una auténtica ciudad. Los ejemplos están en la mente de todos y, además, ellos dan fe el hecho de la inpar Brasilia y esa oficina estatal llamada Washington D.C.

tada al desarrollo y los avances de otros países en este campo. Así como artículos dedicados a la ciudad como el de Carmen Castro, en 1970, cuyo título fue "Nuestra Ciudad" en la sección llamada "lo que usamos" (Fig. 6).

Es decir, la revista abarca un gran abanico de materia dedicada unas veces a la arquitectura o el urbanismo y enfocados cada uno de ellos desde diferentes puntos de vista. La mayoría de los números tiene un carácter ecléctico en el que aparecen artículos que toca diversos temas, lo que la hace aún más interesante. Sin embargo, en otros casos, los dedica exclusivamente a un solo tema, como hemos visto que ocurre con algunas de las ediciones. El urbanismo constituye un tema importante durante este periodo.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA - CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

La revista *Cuadernos de Arquitectura* nació en 1944 editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Su primer número comienza haciendo referencia a 'la arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX'. Pero no será hasta 1970 cuando empiecen a aparecer textos dedicados al



Fig. 7. Portada del primer número de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. 1971.

urbanismo. Hasta entonces la revista se dedica a exponer y describir edificios concretos tanto a nivel nacional como internacional. En el número setenta y seis, publicado en 1970 aparecen artículos como “Barcelona. Planeamiento del metropolitano versus planeamiento metropolitano”, “Moscú, primeros pasos” por José Pla o “El metropolitano de Otto Wagner”. Estos artículos ponen especial interés en el transporte urbano, especialmente el metro y la repercusión que tiene sobre el funcionamiento de la estructura urbana. Se refleja en este número la preocupación por el transporte de grandes masas a través del subsuelo de la urbe moderna. Salvo este número no existe a lo largo de la revista numerosos artículos dedicados al urbanismo. Así como se veía en la revista *Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura* se centra más en la obra construida de ciertos arquitectos, tanto nacionales como extranjeros.

Aunque el periodo de estudio de este trabajo llega hasta 1970, es importante mencionar que a partir de 1971, la revista hizo un pequeño cambio en su título pasándose a llamar *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (Fig. 7). En el número ochenta de su revista, el primero en llevar este nuevo nombre, se puede apreciar que el tema del urbanismo ocupa mayor protagonismo que en los números anteriores. Sobre todo, en lo que se refiere al estudio de la expansión de las urbes. Hay una cierta preocupación por analizar lo que ha pasado estas tres últimas décadas y saber orientar la dirección hacia la que se dirigían.

Tanto las revistas fundadas por organismos más vinculados al urbanismo, como las originadas dentro de entidades dedicadas a la Arquitectura, muestran cierta preocupación por cuestiones de urbanismo. Aunque no se trata de igual manera en todas ellas. Depende del organismo que edite la revista y del interés por los temas que se estudian por parte de los lectores que se supone la leerán.

LAS SALAS DE PROYECCIÓN CINEMATOGRAFICA EXTRANJERAS EN LAS REVISTAS TÉCNICAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS

Ana C. Lavilla Iribarren

Como puede apreciarse a través del estudio de las revistas técnicas, las salas de cine fueron uno de los campos en los que antes se produjo la incorporación de los arquitectos españoles al lenguaje de la modernidad. Es común iniciar el proceso que condujo a la aparición y consolidación de la arquitectura moderna apoyándose, entre otras cosas, en las oportunidades que proporcionaron la arquitectura industrial y las exposiciones en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. Una de las razones que más se aduce al respecto es que en este ámbito los “estilos tradicionales” no ofrecían “modelos” que copiar, lo que dejaba el campo libre al empleo de nuevas formas, algo que propiciaba también el destino de los edificios concebidos para la producción y exhibición de los últimos logros técnicos.

Por ello, los espacios para la exhibición de películas adoptaron con naturalidad las características propias de la arquitectura moderna. Claramente, los cines eran una tipología ejemplar que acogía una gran revolución técnica en espacios sin precedentes definidos a los que emular. Además asumían un cometido social de diversión y de muestra de la novedad, siempre favorecido por los nuevos movimientos artísticos, especialmente en el caso del expresionismo. Por eso mismo, los cines en su efímera existencia como edificios autónomos (menos de medio siglo) fueron escaparates eficientes para mostrar la aparición de la nueva arquitectura en todo el mundo, pero quizás más aún en España. Sabido es que la penuria económica y la guerra sufridas por nuestro país apenas permitieron construir edificios conforme a las reglas estéticas de la modernidad hasta finales de los años cuarenta; pero en cambio cines sí se construyeron, porque la inversión era recuperable y porque la sociedad así lo demandaba.

Por eso, durante el período estudiado en este Congreso, los cines fueron uno de los contenidos más publicados por las revistas técnicas españolas de arquitectura. De hecho, dos de las más destacadas, la *Revista Nacional de Arquitectura* y *Nuevas Formas*, dedicaron sendos números monográficos a esta temática. A través de un estudio comparativo de estas publicaciones periódicas, se comprueba la importancia que tuvieron estas arquitecturas en la difusión de las tendencias modernas en España en base a dos aspectos: la decoración y los progresos técnicos. Tras un primer intento de unir los cines constructivamente a los teatros, que fue un rotundo fracaso al reconocer los técnicos las leyes propias que regían su uso, los cines como manifestación artística tuvieron que apartarse de la tipología teatral para adoptar una fisonomía y forma propias. Las exigencias de la vida moderna implicaban el aban-

dono de las tendencias del pasado, a saber, el diseño de espacios debidamente acondicionados que satisficiesen no sólo necesidades puramente decorativas sino que respondiesen a un fin primordial: proporcionar al espectador un local donde pudiera disfrutar del cine cómodamente. Una vez considerada la construcción de los cinematógrafos como un problema genuinamente moderno, los técnicos fundamentaron sus normas de ejecución sobre las exigencias de visibilidad y calidad acústica. Todo ello provocó inevitablemente la depuración de las líneas, favoreciendo la identificación de la arquitectura moderna con las salas de proyección cinematográfica¹.

1. "Desarrollo y transformación del cinematógrafo en España" en *Nuevas Formas*, n. 7, año II, 1935/1936.

2. Por ejemplo, es bien sabido que tras realizar el anteproyecto del edificio *Capitol*, los arquitectos Feduchi y Eced viajaron al extranjero para visitar los cines que en aquellos momentos se estaban construyendo en Francia y Alemania. En octubre de 1931, Feduchi residió durante un tiempo en París donde pudo estudiar diversos diseños ingleses de acústica (en el Archivo Feduchi se conservan planos ingleses de la época). Ya en 1932, junto al ingeniero Francisco Benito Delgado, Feduchi viajó durante ocho días a Amsterdam y Hamburgo para estudiar cuestiones relacionadas con la iluminación, visitando para ello 28 salas de espectáculos. Y a finales de verano de 1933 viajó a Alemania para conseguir información adicional para la redacción definitiva de los planos de las instalaciones.

3. Esta última, de hecho, dedicó su número 23 de mayo de 1949 íntegramente a la tipología cinematográfica.

4. Para seleccionar las fuentes de análisis se han tenido en cuenta los siguientes trabajos: GARCÍA MELERO, José Enrique, AZORÍN LÓPEZ, V. y SORLI ROJO, A., "Los repertorios bibliográficos españoles sobre las artes plásticas", *Art Libraries Journal*, 14, 1989; AZORÍN LÓPEZ, V. y SORLI ROJO, A., "Las bases de datos con información artística", *Revista de Documentación Científica*, 16, 1993 y SORLI ROJO, A., FERNÁNDEZ CABALLERO, D., MOCHÓN BEZARES, G., y AZORÍN LÓPEZ, V., "Las Publicaciones periódicas de construcción en España y su importancia en la transferencia de conocimientos", *Actas de las II Jornadas de Investigación en Construcción*, Instituto de Ciencias de la Construcción, CSIC, Madrid, 2008.

5. *Nuevas Formas*. Revista dedicada a la arquitectura y a la decoración, editada tan sólo entre 1934 y 1936/37 con una periodicidad de aproximadamente diez números al año. *Arquitectura | Revista Nacional de Arquitectura*. En 1918 La Sociedad Central de Arquitectos crea como órgano de representación profesional *Arquitectura*, *Revista mensual ilustrada*. En 1931 se constituye el Colegio de Arquitectos de Madrid cuya Junta decide hacerse cargo de la edición de la revista *Arquitectura* a partir de enero de 1932 hasta 1936. Tras un parón durante la Guerra Civil, a partir de 1941 se reinicia bajo el amparo de la Dirección General de Arquitectura con el título de *Revista Nacional de Arquitectura* y no será hasta 1946 cuando vuelva a editarse en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid hasta 1958. Desde 1959 hasta la actualidad continúa editándose con el nombre de *Arquitectura*. Por tanto, puede considerarse que es la revista con más continuidad durante el periodo estudiado, a pesar de los diversos nombres que adopta. *Informes de la Construcción*. Aparece en 1948 con periodicidad mensual y sigue publicándose en la actualidad bajo el mismo nombre. Su precursora fue *Anales del Instituto Técnico de la Construcción y la Edificación*, editada por el Instituto Técnico de la Construcción y la Edificación entre los años 1934-1946.

Pero si para la construcción de cinematógrafos no existían modelos predefinidos, y menos aún en España, cabe preguntarse dónde encontraron los arquitectos hispanos referencias con las que elaborar sus propios edificios para el cine. Las fuentes de las que procedía esta inspiración son diversas: viajes al extranjero realizados por los propios técnicos², libros monográficos foráneos o revistas internacionales como *Wasmuth*, *Innen Dekoration*, *Wendungen*, *Architectural Review* o *L'Architecture d'Aujourd'Hui*³, a las que los técnicos estaban suscritos y en las que se puede comprobar la importancia que estos edificios llegaron a adquirir como símbolo de modernidad. Pero queda manifiesto que una de las fuentes de información imprescindibles fueron las revistas técnicas españolas; por una parte, como transmisoras fundamentales de los conocimientos constructivos y científico-técnicos entre los profesionales a lo largo de más de 100 años, y por otra, como valedoras de la evolución de los tipos gracias a su publicación periódica. A través de sus páginas los especialistas técnicos podían conocer de primera mano los avances más importantes acaecidos en los terrenos de la arquitectura y la ingeniería, siendo la principal puerta de acceso de los arquitectos a los edificios más representativos tanto nacionales como internacionales y a sus logros y avances técnicos y estilísticos.

Ciñéndonos al estudio de los cinematógrafos construidos en el extranjero, las revistas técnicas españolas que contienen mayor cantidad de artículos sobre este tema son *Nuevas Formas*, *Arquitectura* (denominada durante una época *Revista Nacional de Arquitectura*) e *Informes de la Construcción*⁴. Como se explicará más adelante, los técnicos españoles hallarían su inspiración en las tendencias estilísticas de la arquitectura de cines de estética expresionista, sobre todo publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura* y *Nuevas Formas*, destacando entre ellos los edificios alemanes y suizos. Por otra parte, también encontrarían valiosos ejemplos de innovación técnica en cines procedentes principalmente de EEUU, Italia, Francia o Alemania en *Informes de la Construcción*. Por todo ello, nos centraremos en el contenido de estas tres publicaciones y, en concreto, en los 29 cines extranjeros que aparecieron publicados en ellas entre 1925 y 1955. Sin embargo, antes de internarnos en su estudio, debemos de tener en cuenta las características propias de cada una de estas revistas; especialmente sus ciclos de publicación (o la ausencia de ediciones que se produce durante la Guerra Civil española), de los que depende su mayor o menor influencia sobre los proyectistas españoles⁵.

Presentaremos primero un breve resumen descriptivo del contenido de estos artículos en las tres revistas citadas anteriormente. Así, en *Nuevas Formas* en tan sólo dos años, entre 1934 y 1936, aparecen publicados cinco cines

Año	País	Edificio	Proyectista Principal	Revista-número-fecha	Título artículo
1934	Inglaterra	Curzon Cinema	Burnet, John	5 año I 1934	Arquitectura moderna inglesa
1935	Suiza	Edificio para oficinas, garaje y cinematógrafo en Suiza	Steiger, R.	7 año II 1935/36	
1935	Suiza	Edificio para cinematógrafo y hotel en Suiza	Hauser, M.	7 año II 1935/36	
1935	Inglaterra	Salón para cine y variétés en Inglaterra	Thraves, A. J.	7 año II 1935/36	
1935	Checoslovaquia	Un cine municipal en Checoslovaquia	Kámmel, Leo	7 año II 1935/36	
1936	República Checa	Estudios cinematográficos en Praga	Urban, Max	1 año III 1936/37	

Fig. 1. Artículos sobre cinematógrafos extranjeros aparecidos en la revista *Nuevas Formas*.

Fig. 2. Artículos sobre cinematógrafos extranjeros aparecidos en la revista *Arquitectura*.

Año	País	Edificio	Proyectista Principal	Revista-número-fecha	Título artículo
1926	Alemania	Capitol de Poelzig	Poelzig	sep 1926	La última obra de Poelzig: "Capitol"
1929	Alemania	Cine Universum	Mendelsohn, Erich	feb 1929	El cine "Universum" en Berlín
1930	Portugal	Cinema Condes	Segurando, Jorge	ago 1930	Cinema Condes
1930	Alemania	Cine en Hamburgo	Schneider, Karl	nov 1930	Sobre especialistas, sobre arquitectura universal y sobre el arquitecto hamburgués Karl Schneider
1950	Cuba	Centro de radio y Cinema en Cuba	Gastón	100 abr 1950	Radio Centro en La Habana
1951	Alemania	Cine Ziegelhof	Pfeiffer, Karl J.	117 sep 1951	Cine Ziegelhof en Oldenburg
1951	Alemania	Cine Lichtburs	Börnke, Fritz	117 sep 1951	Reconstrucción del cine "Lichtburs" en Essen
1951	Alemania	Cine Thega	Gascard, Dirk	117 sep 1951	Cine Thega en Hildesheim
1955	Suiza	Edificio Mont Blanc	Saughey, Marc J.	157 enero 1955	Edificio Mont Blanc en Ginebra

Europeos no españoles. El primero de ellos en 1934, es el *Curzon Cinema* en Londres (Inglaterra) de Burnet, Tait y Lorne⁶. Es en 1935 cuando se recogen más noticias sobre salas cinematográficas destacando sobre todo dos suizas, proyectadas por Steiger, Hubecher, Hauser y Tausky, y haciendo incidencia en el carácter multifuncional de los edificios en los que se sitúan: hotel, oficinas, garaje...⁷ Además, se describen un Salón para cine y variétés en Inglaterra de A.J. Thraves⁸ y un cine municipal en Checoslovaquia de Leo Kammel⁹. Ya en el año 1936, se recoge una reseña sobre unos estudios cinematográficos en Praga diseñados por Urban Max¹⁰ (Fig. 1).

En *Arquitectura* o *Revista Nacional de Arquitectura*, considerada como un referente en la divulgación de las innovaciones y tendencias por las que ha atravesado la arquitectura española moderna, se divulgaron nueve cinematógrafos extranjeros. En los años 20, aparecen reseñadas en artículos diferentes, con más o menos entidad, dos salas de Berlín que se han convertido en iconos mundiales de esta tipología: el *Capitol* de Poelzig¹¹ (acompañado por un artículo de García Mercadal) y el *Universum* de Mendelsohn¹². Las descripciones son muy someras complementándose con fotografías tanto del interior como del exterior de los edificios. Se hace también referencia a la forma, el aforo, la acústica, la iluminación y la decoración. En el año 1930 se publican otras dos reseñas sobre cines en Lisboa y Hamburgo, proyectados por Jorge Segurando¹³ y Karl Schneider¹⁴ respectivamente. La década de los 50 puede considerarse especialmente prolífica para la revista en cuanto a la información que aporta para el estudio de la arquitectura de las salas de cine en el extranjero. Así, además de un Centro de radio y Cinema en Cuba, se recogen tres cines en Alemania¹⁵ de Pfeiffer, Börnke y Gascard, y el edificio Mont Blanc en Ginebra de Saughey¹⁶ (Fig. 2).

La revista *Informes de la Construcción* destaca frente a las dos anteriores (*Nuevas Formas* y *Revista Nacional de Arquitectura*) por el peso de los traba-

6. "Arquitectura moderna inglesa" en *Nuevas Formas*, n. 5, año I, 1934, p. 238.

7. "Edificio para oficinas, garaje y cinematógrafo en Suiza" y "Edificio para cinematógrafo y hotel en Suiza" en *Nuevas Formas*, n. 7, año II, 1935-36.

8. "Salón para cine y variétés en Inglaterra" en *Nuevas Formas*, n. 7, año II, 1935-36.

9. "Cine municipal en Checoslovaquia" en *Nuevas Formas*, n. 7, año II, 1935-36, p. 372.

10. "Estudios cinematográficos en Praga" en *Nuevas Formas*, n. 1, año III, 1936-37, p. 12.

11. García Mercadal, F. "La última obra de Poelzig: Capitol" en *Revista Nacional de Arquitectura*, septiembre 1926, p. 353.

12. "El cine *Universum* en Berlín" en *Revista Nacional de Arquitectura*, febrero 1929, p. 67.

13. "Cinema Condes" en *Revista Nacional de Arquitectura*, agosto 1930, p. 244.

14. Linder, P., "Sobre especialistas, sobre arquitectura universal y sobre el arquitecto hamburgués Karl Schneider", en *Revista Nacional de Arquitectura*, noviembre 1930, p. 334.

15. "Cine *Ziegelhof* en Oldenburg", "Reconstrucción del cine *Lichtburs* en Essen" y "Cine *Thega* en Hildesheim" en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 117, septiembre 1951.

16. "Edificio Mont Blanc en Ginebra" en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 157, enero 1955.

jos extranjeros. En consecuencia, la búsqueda de novedades técnico-construccionales más allá de nuestras fronteras está claramente acentuada. A excepción de cuatro artículos, todos los demás referidos a cinematógrafos son salas construidas en otros países y por arquitectos de fuera de nuestras fronteras. Concretamente, se trata de quince salas de proyección cinematográfica americanas y europeas. De esta forma, en el año 1949 se presentan seis reseñas sobre cinematógrafos del continente americano. Los tres primeros trabajos están realizados por el norteamericano Shlanger, en dos ocasiones en codirección con Hoffberg, Reisner y Urbahn. Seguramente seleccionados por sus singularidades, destacan un estudio teatro en Manhattan donde el juego con la iluminación es determinante para la sala¹⁷, una sala en Bermuda donde se llama la atención sobre la construcción de una pantalla flotante¹⁸ y, por último, un cine en Lima con los forjados más planos del mundo y que era compatible con una buena visión de la pantalla¹⁹.

En el mismo año, pero en artículos sueltos, se hace mención de un cine en Nueva York de Voorhees que contaba con un interesante sistema de iluminación ya que el techo colgado tenía anchas ranuras laterales donde se alojaba la luz que iluminaba las paredes²⁰, un singular anfiteatro al aire libre en Colorado de Burnham Hoyt²¹ (que se encuentra en completa consonancia con los espacios exteriores de proyección cinematográfica que se edificarán en España durante esta época, al estar construido con un mínimo de arquitectura) y un Cinema-hotel en Sao Paulo de Rino Levi²² (donde el hotel ocupaba los pisos superiores descansando sobre tres grandes vigas de hormigón que rodeaban el escenario del cine, que había sido estudiado conforme a dos aspectos puramente técnicos: la correcta difusión del sonido, de forma que se pudiera obtener una misma intensidad sonora en todos los puntos, y la corrección de la resonancia).

Al año siguiente, se habla del Centro de radio y Cinema en Cuba²³, único edificio que aparece en dos de las publicaciones estudiadas. Se trataba de un complejo con emisora de radio y todos sus servicios (comercios, almacenes, salas de exposición, banco...), más un cinematógrafo de 17.000 metros cuadrados. Sobre una basa con los servicios se levantaban tres bloques, uno de ellos el cine para 1.700 espectadores y cuyo escenario permitía la realización de espectáculos de poca duración. Los otros dos bloques eran la estación de radio y despachos para alquilar.

Ya en 1951, volvemos a encontrar ejemplos significativos de dos cines italianos y dos franceses en el número 34 dedicado especialmente a las salas de espectáculos. Por sus singularidades, destacan el cinema teatro *Metropolitan* en Nápoles²⁴, donde la arquitecta Filo-Speziali, necesitó un apoyo importante de ingeniería puesto que la sala fue excavada en roca y el Cinema Teatro *Manzoni*²⁵ en Milán realizado por Bergonzo. De la parte francesa, más por su reconocimiento internacional que por el detalle de la información ofrecida sobre el cine, se reseñan la construcción del Palacio de los Festivales Internacionales de Cannes²⁶, obra de Maurice Gridane y el *Cinema Castilla* en Poitiers²⁷, del mismo autor. Por último, entre los años 1953 y 1957 se recogen más salas de cine extranjeras en artículos dispersos: el *Cinema Atlantik-Palast* en Nürenberg de Bode y Neukomm²⁸, un cine en Suiza de Schuchter y Lichtenhahn²⁹, el *Cine Aegi* en Hannover de Klüppelberg³⁰ y el *Cine-teatro Maestoso* en Roma de Morandi³¹ (Fig. 3).

17. "Un cine con iluminación modulada" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Architectural Record*, n. 14, octubre 1949, p. 146-4.

18. "Cine con "pantalla flotante" en Bermuda" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Architectural Record*, n. 14, octubre 1949, p. 146-4.

19. "Cinematógrafo "TACNA" en Lima" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Architectural Record*, n. 14, octubre 1949, p. 146-4.

20. "Century's Meadows Theater" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Architectural Record*, n. 14, octubre 1949, p. 146-4.

21. "Anfiteatro en Red Rocks (Colorado)" en *Informes de la Construcción*, traducido de *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 15, noviembre 1949, p. 146-5.

22. "Cinema-Hotel en Sao-Paulo" en *Informes de la Construcción*, n. 16, diciembre 1949, p. 146-6.

23. "Centro de radio y Cinema en Cuba" en *Informes de la Construcción*, traducido de *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 20, abril 1950. "Radio Centro en La Habana" en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 100, abril 1950.

24. Galzenati, M., "Cinema-Teatro *Metropolitan* en Nápoles" en *Informes de la Construcción*, n. 34, octubre 1951.

25. "Cinema Teatro *Manzoni*, en Milán" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Edilizia Moderna*, n. 34, octubre 1951.

26. "Palacio de los Festivales Internacionales de Cannes" en *Informes de la Construcción*, traducido de *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 34, octubre 1951, p. 146-13.

27. "Cinema *Castilla* en Poitiers" en *Informes de la Construcción*, traducido de *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 34, octubre 1951, p. 146-12.

28. "Cinema *Atlantik-Palast* en Nürenberg" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Bauen und Wohnen*, n. 55, noviembre 1953, p. 146-31.

29. "Cine en Suiza" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Bauen und Wohnen*, n. 60, abril 1954.

30. "Cine *Aegi* en Hannover" en *Informes de la Construcción*, traducido de *Bauwelt*, n. 60, abril 1954.

31. "Cine-teatro *Maestoso*, Roma" en *Informes de la Construcción*, n. 94, octubre 1957, p. 146-49.

Año	País	Edificio	Proyectista Principal	Revista-número-fecha	Título artículo
1949	EEUU	Studio Theater	Schlanger, Ben	14 oct 1949	Un cine con iluminación modulada
1949	EEUU	Cine en Bermuda	Schlanger, Ben	14 oct 1949	Cine con "pantalla flotante" en Bermuda
1949	Perú	Cinematógrafo "TACNA" en Lima	Schlanger, Ben	14 oct 1949	Cinematógrafo "TACNA" en Lima
1949	EEUU	Century's Meadows Theater	Voorhees	14 oct 1949	Century's Meadows Theater
1949	EEUU	Anfiteatro en Red Rocks (Colorado)	Hoyt, Burnham	15 nov 1949	Anfiteatro en Red Rocks (Colorado)
1949	Brasil	Cinema- Hotel en Sao-Paulo	Levi, Rino	16 dic 1949	Cinema- Hotel en Sao-Paulo
1950	Cuba	Centro de radio y Cinema en Cuba	Jungo	20 abr 1950	Centro de radio y Cinema en Cuba
1951	Italia	Cinema y Teatro Manzoni	Bergonzo, Alziro	34 oct 1951	Cinema y Teatro Manzoni, en Milán
1951	Italia	Cinema- Teatro Metropolitan, en Nápoles	Filo-Speziali, Stefania	34 oct 1951	Cinema- Teatro Metropolitan, en Nápoles
1951	Francia	Cinema Castilla en Poitiers	Gridaine, M.	34 oct 1951	Cinema Castilla en Poitiers
1951	Francia	Palacio de los Festivales Internacionales en Cannes	Gridaine, M.	34 oct 1951	Palacio de los Festivales Internacionales en Cannes
1953	Alemania	Cinema "Atlantik-Palast" en Nürenberg	Bode, Paul	55 nov 1953	Cinema "Atlantik-Palast" en Nürenberg
1954	Suiza	Cine en Suiza	Schuchter, Willy	60 abril 1954	Cine en Suiza
1954	Alemania	Cine Aegi en Hannover	Kluppelberg, H	60 abril 1954	Cine Aegi en Hannover
1957	Italia	Cine-teatro Maestoso, Roma	Morandi, Ricardo	94 oct 1957	Cine-teatro Maestoso, Roma

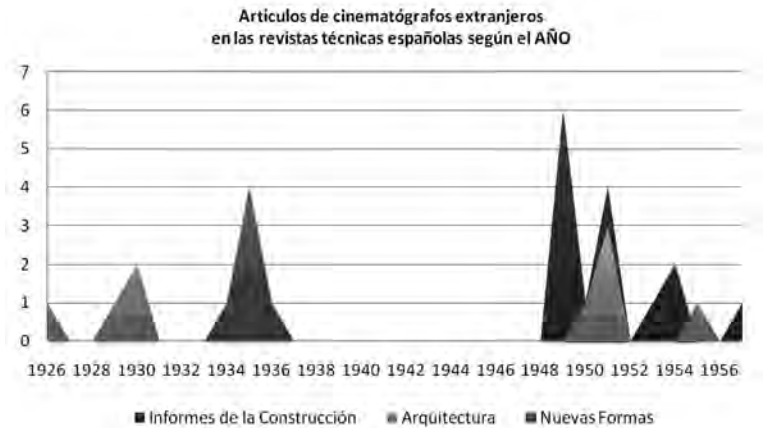
Como hemos podido comprobar, la mayor parte de los artículos que aparecen en las revistas están fechados en la época de máximo apogeo de los cines en España, que fue entre los años 30 y 50 del siglo pasado. Abordando el análisis desde una perspectiva temporal, el estudio de las salas de cine extranjeras publicadas en revistas técnicas españolas permite conformar una perspectiva general de la evolución de las salas de proyección cinematográfica en España, definiendo las tres etapas fundamentales que se dieron en esta transformación. Así, la etapa inicial que abarca hasta los años 30 pondrá de manifiesto la estrecha relación establecida entre el cine y las nuevas formas arquitectónicas, debido a las publicaciones de ejemplos de las edificaciones alemanas más vanguardistas como *Capitol* y el *Universum*, y que tuvieron su repercusión inmediata en nuestro país como se comprueba en el racionalismo emergente demostrado por cines como *Callao*, *Europa* o *Barceló* de Luis Gutiérrez Soto.

En la década de los 30 comienza la difusión de este tipo edificatorio coincidiendo con el momento histórico del auge del cine como espectáculo de masas. Así podemos percibirlo en los artículos relacionados con cinematógrafos que proliferan en *Nuevas Formas* o *Revista de Arquitectura*, ya que la otra publicación analizada aún no existía en esa década. Se marca de esta manera el inicio de la etapa de consolidación de la tipología en España con la construcción del cine *Capitol* de Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced en 1931, que puede ser estimado como el primer edificio de cine de concepción completamente moderna y que fue ensalzado poco después de su inauguración por las propias revistas técnicas españolas, como da fe el reportaje aparecido en *Nuevas Formas* en el año 1935³². Pero su importancia para la tipología cinematográfica y para la arquitectura española en general

Fig. 3. Artículos sobre cinematógrafos extranjeros aparecidos en la revista *Informes de la Construcción*.

32. "Madrid. La sala de espectáculos *Capitol*" en *Revista Nacional de Arquitectura*, enero-febrero 1935.

Fig. 4. Número de artículos sobre cinematógrafos extranjeros aparecidos en las revistas técnicas españolas según el año en el que se construyeron.



permanecieron intactas con el paso del tiempo, como lo demuestran el posterior reportaje con el que la *Revista Nacional de Arquitectura* celebró en 1982 su 50º aniversario³³ o el más reciente volumen monográfico editado por la Universidad de Navarra³⁴. Al mismo tiempo, en la época que abarca de 1930 a 1950, aparecen en las revistas estudiadas reseñas de espacios singulares de proyección al aire libre, muy interesantes por su economía y optimización de recursos (Fig. 4).

Del mismo modo, la caída del espectáculo del cine en los años 50, debido en parte a la aparición de la televisión, junto con el consecuente aumento de la oferta de películas por parte de las productoras, que llevó a la necesidad de crear o acondicionar locales multisala, da inicio a la etapa de declive de los grandes cinematógrafos que se traducirá en el descenso en la construcción de salas de cine de nueva planta y su desaparición progresiva de las publicaciones españolas. Cabe destacar que la *Revista Nacional de Arquitectura* publicó en 1951 el último gran reportaje sobre salas de cine en un número especial, el 117, dedicado exclusivamente a esta tipología en España, dando una información muy somera pero acompañada de abundante material gráfico. Como durante este periodo las aportaciones se limitarán al terreno técnico, la mayoría de los artículos pertenecerán a *Informes de la Construcción* ya que, en propias palabras de los editores de la publicación, estaba “dedicada a tener al corriente a los técnicos de habla española, sobre las novedades que se producen en el campo de la construcción y sus materiales”³⁵.

Respecto a la estructura y el tipo de información aportada, éstas son comunes en la mayoría de los artículos. En general, versan sobre proyectos situados en ciudades que sirven como modelos edificatorios destinados a reproducirse en diferentes lugares. Además, suele incluirse una breve reseña de la razón del proyecto y de las características especiales (innovaciones constructivas, renovaciones o diseños revolucionarios) que los hicieron objeto de publicación. Los datos aportados más comunes son las dimensiones, los aforos, la distribución de los espacios y, en ocasiones, aparecen desglosados incluso los presupuestos³⁶. Sin embargo, las características propias de cada una de las tres revistas, condicionan sobre todo la forma de presentación de la información aportada. Así, mientras que en *Informes de la Construcción*

33. "Antología. El edificio *Capitol* en el cincuentenario de su construcción", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 236, mayo-junio 1982.

34. *Edificio Capitol*, colección *Arquitecturas Contemporáneas*, vol. 9, T6) Ediciones, Pamplona, 2010.

35. *Informes de la Construcción*, vol. II, n. 12, 1949, p. 2.

36. "Las revistas técnicas como base documental para la recuperación de un patrimonio olvidado: el caso de las salas de cine españolas", en *Informes de la Construcción*, n. 515, jul-sept 2009, p. 35 y ss.

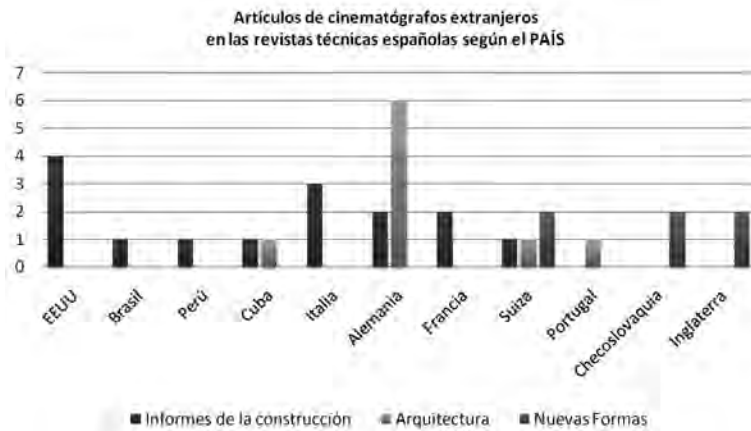


Fig. 5. Número de artículos sobre cinematógrafos extranjeros aparecidos en las revistas técnicas españolas según el país en el que se construyeron.

los artículos son generalmente traducciones de otros publicados en revistas internacionales de gran prestigio como *Architectural Record*, *L'Architecture d' Aujourd' Hui*, *Edilizia Moderna*, *Bauen und Wohnen* o *Bauwelt*, en las otras dos revistas los trabajos son reseñados por sus editores o se desconoce la autoría del texto (Fig. 5).

Centrándonos en las influencias que estos artículos pudieron tener sobre los arquitectos españoles de la época, éstas pudieron ser de dos tipos: formales o técnicas. Como hemos señalado con anterioridad, los artículos aparecidos fundamentalmente en *Revista de Arquitectura* y *Nuevas Formas* hasta la década de los cincuenta describían casi exclusivamente aspectos estéticos de los cines a los que hacían referencia. Estos edificios sirvieron como modelos formales a los técnicos de nuestro país para la elaboración de sus proyectos. Aunque las tendencias arquitectónicas desarrolladas en el siglo XIX, fundamentalmente el eclecticismo y el historicismo, se prolongaron en España hasta bien entrado el siglo XX, la mayoría de los arquitectos se decantó por estilos más innovadores a la hora de edificar sus cinematógrafos. Así las cosas, el cine, como espectáculo reformador del nuevo siglo, representaba para los arquitectos más innovadores una oportunidad magnífica para ejemplificar la idea de “lo moderno”. Sin un estilo decimonónico que lo representase, entre el cine y la edificación que lo aloja se producirá una relación de reciprocidad muy sugestiva, ya que las salas de cine tenderán a cubrirse con los ropajes de las vanguardias arquitectónicas de la misma forma que el cine comienza a alimentarse a su vez de la corriente estética expresionista.

Los ecos de la arquitectura alemana y de otras corrientes vanguardistas europeas se dejaron sentir a través de esta amplia acogida en las revistas de arquitectura españolas, en especial *Revista Nacional de Arquitectura*, que dio a conocer un amplio repertorio de obras interesantes como el cine *Capitol* de Poelzig o el *Universum*. Sus repercusiones en los cinematógrafos españoles no se hicieron esperar. Los materiales nobles, la piedra, los elementos metálicos y las luces indirectas de neón definían unos espacios más diáfanos en unas salas en las que la incorporación del cine sonoro obligaba a estudiar con mayor detenimiento los problemas de la acústica. La arquitectura moderna se manifiesta como experiencia vanguardista, unida al racionalismo emer-



Fig. 6. Edificio Capitol.

gente, a través de la obra de Luis Gutiérrez Soto en proyectos como el cine *Europa* (1928) y *Cine Barceló* (1930), donde depura las líneas y, al solucionar un edificio en esquina, se acerca a las lecciones dadas por Mendelsohn o Neutra.

La confirmación de esta influencia se ejemplifica en el edificio *Capitol* de Feduchi y Eced, que ya ha sido mencionado anteriormente debido al trato preferencial que obtuvo en las revistas técnicas estudiadas (Fig. 6). La misma entrada del edificio se presenta como un preludio de la clara influencia alemana y noreuropea que vamos a encontrar en su interior, mediante la fusión de la línea recta y la línea curva, que se aprecia en el juego decorativo de la asimétrica marquesina. La sala de cine se encuentra en correspondencia con el cine municipal en Checoslovaquia de Leo Kramer antes mencionado, tanto por su disposición en planta (con el eje de la sala alineado con la esquina y su forma ovalada) como por la decoración interior (Fig. 7).

Al mismo tiempo, las ondas acuáticas que decoran el techo del local guardan una relación directa con el *Universum Cinema*. Las paredes recubiertas de mármol, las molduras doradas y el tapiz rojo del foyer del cine también se encuentran dominados por la "armonía elástica"³⁷ mendelsohniana. Pero las influencias foráneas no se limitan a la pieza del cine; la modernidad del edificio se acentúa mediante la inclusión de un bar típicamente americano. Es necesario señalar que las tendencias en boga de aquellas épocas no se dieron de manera aislada, sino que se encontraban muy relacionadas entre sí, ya que las escuelas progresistas alemanas bebían de las fuentes estéticas de las arquitecturas de Wright, Neutra o los proyectistas nórdicos. Precisamente, el bar americano no abandona el estilo de Mendelsohn, presente en el fluido movimiento de curvas y en el juego de concavidades y convexidades que se nos ofrece desde su misma entrada.

El edificio *Capitol* marca el inicio de una etapa de esplendor de los cines, coincidiendo con la época dorada de la cinematografía. En las zonas más céntricas de las principales ciudades del territorio español se construyen no sólo edificios exentos de gran representatividad sino auténticos iconos del ocio que, siguiendo los modelos extranjeros más innovadores (especialmente suizos³⁸), combinan diferentes usos como el cine, los bares, la sala de fiestas, las oficinas e incluso la vivienda. Los arquitectos españoles más destacados y renovadores del momento, como por ejemplo Gutiérrez Soto, López Delgado o Zuazo, se sumaron a este impulso constructivo y sus cines, basados en los foráneos, colman las hojas de las revistas españolas.

Por otra parte, los temas más repetidos en las publicaciones analizadas, además de los aspectos estéticos y del empleo de materiales tanto en el interior como en el exterior de las salas o el uso de soluciones arquitectónicas innovadoras, son los vinculados a las cuestiones puramente técnicas de los edificios: la seguridad (especificándose las salidas de emergencia), el confort, la iluminación, la climatización o la acústica. La mayor parte de las referencias a la normativa que aparecen en los artículos de las revistas técnicas tienen que ver con la seguridad de las instalaciones específicas y la propagación del fuego, que resulta lógico si se tiene en cuenta que sobre estas cuestiones versa prácticamente toda la legislación vigente durante los años de florecimiento de los cines³⁹.

37. Fernández Alba, Ángel, *Interior del Cine Universum 1926-1928*, Editorial Rueda S.L., Madrid, 2004, p. 30.

38. Como los ya citados que aparecen en *Nuevas Formas proyectados por Steiger, Hubecher, Hauser y Tausky*.

39. Los capítulos del XII al XVII del Reglamento de Policía de Espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos en la Real Orden del Ministerio de la Gobernación, de 19 de octubre de 1913, *Gaceta de Madrid*, n. 304, 31-10-1913, pp. 347-355.

La Real Orden Circular, del Ministerio de la Gobernación, de 26 de Febrero de 1922, Coello, *Gaceta de Madrid*, n. 61, 02-04-1922, p. 928; que hace especial hincapié en la prohibición de cinematógrafos en cafés y restaurantes, costumbre muy extendida, sin que cumplan lo articulado para la seguridad del público, recogido en el Reglamento de 1913.

La Orden del Ministerio de la Gobernación, de 15 de agosto de 1933, Casares Quiroga, *Gaceta de Madrid*, n. 234, 1221; por la que se modifica el reglamento, concretamente en relación a la entrada del sonido, en relación a la seguridad, y se expone textualmente: "...el verdadero peligro de incendio que con el cinematógrafo mudo sólo radicaba en las cabinas, previsto y resuelto en el Reglamento de Espectáculos, ha sido trasladado, además, a los escenarios u hornacinas con el advenimiento del cinematógrafo sonoro, lo que obliga a establecer condiciones especiales de seguridad de la instalación del mismo..."

El capítulo III de la Primera Parte y artículos 156 al 166 de la tercera parte y capítulos XVI y XVII del Reglamento de Policía de Espectáculos públicos, Orden del Ministerio de la Gobernación, de 8 de mayo de 1935, *Gaceta de Madrid*, n. 125, 05-05-1935, pp. 1055-1070. Este último es sustituido por el de 1982, que ha estado vigente hasta la promulgación del Código Técnico de la Edificación.

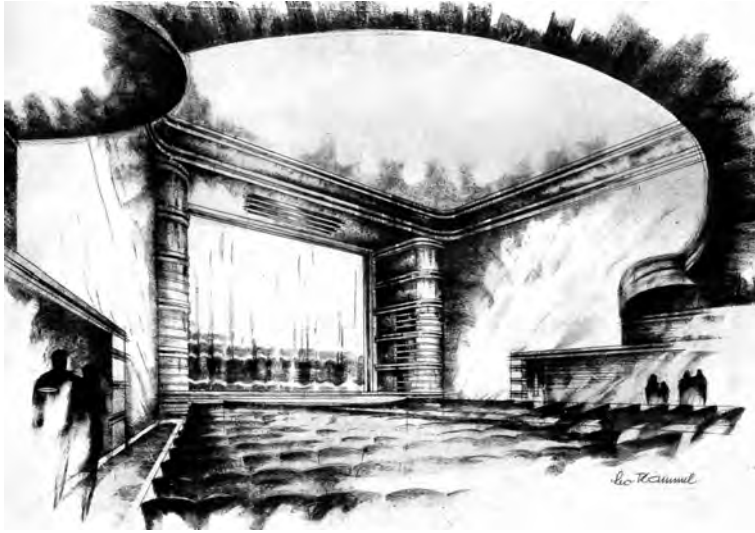


Fig. 7. Cine municipal en Checoslovaquia aparecido en *Nuevas Formas*, n. 7, año II, 1935-36, p. 372.

Los arquitectos españoles encontraron en la revista *Informes de la Construcción*, sobre todo a partir de 1950, ejemplos de edificios extranjeros que aplicaban con gran éxito innovaciones constructivas, pero también artículos que trataban consideraciones técnicas como el diseño de las cabinas de proyección o textos a modo de reflexión acerca de cómo hacer salas de espectáculo en donde la funcionalidad, determinada por la visibilidad y la acústica, cobra un protagonismo acorde con lo que se observa en los distintos proyectos de la época y señalando que la misma no impide un buen desarrollo estético, siendo el proyectista el que debe combinar adecuadamente estas tres facetas de la construcción en este tipo de edificios⁴⁰.

También en las revistas *Arquitectura* y *Nuevas Formas* aparecen, aunque con menor frecuencia, artículos de corte técnico sobre el acondicionamiento acústico de las salas o la escenotecnia⁴¹.

Cabe destacar también el enorme peso que el grafismo y las imágenes tienen en este tipo de publicaciones. Las páginas de las revistas aparecen plagadas de planos generales o de detalles constructivos, o bien, de fotografías de la época. La intención, sin duda, es la de captar rápidamente la atención del lector, recurriendo para ello a un análisis escrito demasiado superficial que impide un estudio en profundidad de las obras de arquitectura tratadas.

En conclusión, podemos considerar las salas de proyección cinematográfica como una de las tipologías imprescindibles para entender el proceso de asentamiento de la arquitectura moderna en España, dado el gran peso económico que tuvo el cine durante ese determinado periodo de la historia de nuestro país (que permitió invertir capital en la construcción de salas de gran valor patrimonial) y sus vínculos con las corrientes arquitectónicas más modernas. Si bien la información aportada por las revistas estudiadas en los párrafos anteriores es muy ligera, nos permite llevar a cabo un barrido temporal que ayuda a comprender la evolución de las salas de cine españolas y las posibles influencias foráneas que en ellas observamos. Las revistas técnicas de arquitectura

40. "Cabina de proyección de cine" en *Informes de la Construcción*, n. 4, octubre 1948, 146-1; "Salas de espectáculos", en *Informes de la Construcción*, n. 60, abril 1954.

41. "Acondicionamiento acústico de salas de espectáculos" de Mariano Rodríguez-Avial, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 92, agosto 1949; "Escenotecnia y cine" de Luis Martínez Feduchi, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 117, septiembre 1951; "Acústica en las salas de espectáculos", en *Nuevas Formas*, n. 7, año II, 1935/36.

españolas se convierten de esta forma en fuente documental imprescindible para la elaboración de una base de datos que puede servir como punto de partida para posteriores estudios más profundos (como la tesis doctoral que la autora de esta comunicación está redactando en la actualidad) o referidos a casos específicos de esta tipología.

"NO SON GENIOS LO QUE NECESITAMOS AHORA"¹ LAS RELACIONES ENTRE LA ESCUELA DE BARCELONA Y LA ESCUELA DE OPORTO, A TRAVÉS DE LAS REVISTAS (1961-1974)

Inês Lima Rodrigues

La importancia del Movimiento Moderno, en este caso el peninsular, es sin duda una tarea meritoria de un relato de nuestra historia de la arquitectura, pero sobre todo, tiene que estar convenientemente documentado. Entender el papel fundamental de difusión de las revistas de arquitectura en la época es justamente lo que permitirá definir las huellas de la arquitectura moderna ibérica. Se evidencia, por un lado la atención dada en las revistas portuguesas a la arquitectura española, con especial enfoque a la Escuela catalana y por otro lado, el interés sobre la arquitectura portuguesa revelado en las publicaciones españolas. A través de la revisión de los diferentes artículos se pretende responder a una serie de cuestiones: ¿Cómo fluía el intercambio arquitectónico en la península? ¿Han existido influencias arquitectónicas entre ambos países? ¿O por el contrario Portugal se volvía hacia al mar y España buscaba referentes hacia otro lado de sus fronteras?

Tanto en Portugal, como en España, se luchaba por la renovación de un nuevo código, por la exigencia funcional de la ciudad con la utopía de la arquitectura portadora de nuevos ideales. Se abría en la península el camino a la formación de una generación que creía en la dimensión humana e ideológica de la profesión y con el coraje para enfrentar el régimen, consciente de que "hablar de arquitectura moderna es hablar de un problema político"². Sin embargo, los dos países vivieron caminos políticos muy diferentes. La presión anticultural ejercida desde el inicio de la dictadura de Salazar que se desencadenó en 1926, imposibilitó el acercamiento a los movimientos de vanguardias que se estaban generando en Europa. Al contrario, en España con el advenimiento de la II República en 1931 se aseguraba un encuentro con los movimientos europeos, eso que también quedarían truncados con la victoria franquista en 1939. Lo cierto es que se puede hablar de una auténtica arquitectura española de la II República. Ante todo, hay que reconocer que, durante aquel corto periodo hubo una gran actividad protagonizada por la Generación 25 en Madrid, sin olvidar la aparición de la intensa polémica del Movimiento Moderno y la eclosión del GATEPAC³, principalmente del grupo catalán.

En Portugal, sólo en 1949 se dará el gran momento de afirmación de la arquitectura moderna con la realización del I Congreso Nacional de Arquitectura⁴, considerado como el "momento de cambio en la reconquista de la libertad de expresión de los arquitectos"⁵. Tanto el grupo de arquitectos modernos ICAT⁶ de Lisboa, como ODAM⁷ de Oporto, asumieron un papel preponderante no sólo en la organización como también en los resultados del Encuentro.

1. CODERCH, Josep Antoni, "No son genios lo que necesitamos ahora", *Arquitectura*, diciembre 1961, n. 73, pp. 3-9.

2. BOTELHO, Manuel, "Os anos 40: a Ética da Estética e a Estética da Ética", RA: FAUP, Año I, octubre 1987, n. 0, p. 7.

3. En 1928 se realiza la famosa reunión en el castillo de la Sarraz (Suiza), donde acude toda la vanguardia arquitectónica de Europa –al cual asisten Mercadal y Juan de Zavala– y donde se funda el grupo coherente de acción a nivel internacional: el CIRPAC (*Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux Contemporains*), organizador desde entonces de los congresos internacionales de arquitectura moderna que han dado prestigio a otra sigla famosa: los CIAM. El GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), fue la versión española del GATCPAC (cambiando sólo la C de Catalans por la E de Españoles) y fue inmediatamente la Sección española del CIRPAC. No obstante, el único grupo que realmente funcionó –realizando obras y promoviendo polémica– fue el catalán, donde se destaca a Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Antoni Bonet i Castellana, Ricardo Churrusca, Ricardo Ribas, Bautista Subirana. La formación del grupo catalán, coincidió con el nuevo gobierno autónomo y fue prácticamente oficializado por la Generalitat de Cataluña, lo que le permitió logros de extraordinaria calidad en la más exigente vanguardia europea y los ensayos de socialización a diversos niveles, sobre todo durante los momentos más duros y dramáticos de la Guerra Civil. Los únicos miembros que figuraron en el grupo más allá de las fronteras catalanas fueron desde Madrid, García Mercadal y Manuel Aizpuru de San Sebastián. El grupo resurgió con un carácter especial en la década de los cincuenta, fundamentalmente en los Poblados Dirigidos y Concursos de Viviendas sociales, dando lugar a los *Catálogos de Arquitectura Moderna*, que podía contar la visión moderna de los arquitectos españoles en un país deprimido y devastado por una Guerra Civil.

Los arquitectos portugueses recibieron la información de la vanguardia moderna en los años de su formación (más bien en la Escuela de Oporto definitivamente más moderna que la de Lisboa) y maduraron sus ideas y principios en el fase posterior de la pos-guerra. Construyeron de una manera lúcida, apoyándose en la contribución de los maestros, pero criticando el absolutismo, la intermediación de un primer abordaje y bajo los filtros de su visión propusieron nuevas soluciones urbanas y arquitectónicas. ¿Cómo se produjo la inserción de los valores modernos en Portugal? ¿Cómo pudo esta expresión moderna afirmar los valores de libertad democrática en un régimen de un Estado opresivo y colonial?

4. Con la derrota del fascismo en la II Guerra, el régimen de Salazar intentó dar una imagen más democrática, lo que en verdad no pasó de un mero ensayo de cosmética, pues mantuvo en esencia su carácter dictatorial hasta al final. De igual modo, permitió la realización del 1º Congreso Nacional de Arquitectura en Lisboa en 1948. Fue el punto más importante de la cultura arquitectónica portuguesa de los años cuarenta y tuvo consecuencias determinantes para el entendimiento de la arquitectura de las décadas siguientes. La mayoría de las tesis presentadas se centraron en el "gravísimo" problema de la vivienda, que se extendía al diseño de la ciudad y al ordenamiento del territorio. Se cita a Le Corbusier, la Ville Radieuse y principalmente la Carta de Atenas en defensa del alojamiento colectivo en las ciudades y se habla del papel del arquitecto en la sociedad.

5. PEREIRA, Nuno Teotónio, "A Arquitectura do Estado Novo", *Arquitectura*, julio 1981, n. 142, p. 32.
6. ICAT (*Iniciativas Culturais Arte e Técnica*), bajo la dirección de Keil do Amaral. Asume la dirección de la revista *Arquitectura* que por primera vez divulga la arquitectura moderna internacional en Portugal. En paralelo se coloca claramente en oposición del régimen con una postura politizada, utilizando como vehículo las EGAP (*Exposições Gerais de Artes Plásticas, 1956-1956*), organizadas por el sector intelectual MUD (*Movimento de Unidade Democrática*).

7. ODAM (*Organização dos Arquitectos Modernos*), constituido solamente por arquitectos de Oporto, que a pesar de compartir muchas de las oposiciones teóricas del grupo ICAT, tuvieron un papel más influyente y revelador de un espíritu fuerte y de conciencia creciente sobre la modernidad. En 1951 el grupo realiza su manifestación pública más importante: la Exposición en el Ateneo de Oporto, donde se concluía: "Entre nosotros existe una arquitectura moderna con tal sentido de éxito que nada podrá destruirla".

8. TÁVORA, Fernando, "Evocando a Carlos Ramos", *Revista rA, FAUP*, Año I, octubre 1987, n. 0, p. 75.
9. PORTAS, Nuno; MONEQ, Rafael, "A chamada Escola Barcelona", *Arquitectura*, enero-febrero 1969, n. 107, pp. 1-3.

10. Los Pequeños Congresos de Arquitectura fueron realizados en la Península Ibérica a lo largo de los años sesenta de modo a promover el intercambio cultural y la divulgación de la arquitectura ibérica. Fueron de extrema importancia para el contexto portugués que se encontraba totalmente aislado y distante de los contactos internacionales.

11. CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). El I Congreso se debatió principalmente los temas del urbanismo del punto de vista de la zonificación y de la producción industrial, proponiendo una política de suelo colectiva. El II CIAM, realizado en el año siguiente en Frankfurt, bajo el tema "Estudio de la Vivienda Mínima", fue propuesto por Ernest May. El III CIAM se realizó en Bruselas bajo el tema "División racional del suelo". En el cuarto Congreso, llevado a cabo en 1933, el grupo hizo la Carta de Atenas. Desde 1937 hasta 1947, a nivel internacional, no se verificó ninguna reunión oficial de los CIAM, reconocida plataforma de difusión de la ideología moderna durante los años anteriores a la guerra.

La Universidad será centro de las luchas contra el régimen y en consecuencia, víctima importante de su represión. Dos escuelas de Arquitectura existían en esa época en Portugal. La de Oporto, bajo la dirección de Carlos Ramos, más independiente que la de Lisboa, venía imponiendo una acción extremadamente renovadora, donde se oía con frecuencia: "Máxima libertad, máxima responsabilidad". Por otro lado, Moneo reconoce la Escuela de Barcelona "como un esfuerzo continuo de exploración de lo que debería ser el campo de trabajo del arquitecto, o dicho de otro modo, de qué forma incide el arquitecto como profesional en el hecho arquitectónico".

Es cualquier caso, cabe registrar el papel que las revistas especializadas desempeñaban en la transmisión de la experiencia de la arquitectura y en la formación del joven arquitecto. En este sentido, también las exposiciones y los congresos servían como escape de libertad y de manifiesto político, social y arquitectónico, donde se destacan los "Pequeños Congresos"¹⁰ en el ámbito ibérico y los CIAM¹¹ en el cuadro internacional.

LA ARQUITECTURA MODERNA IBÉRICA. SU HUELLA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS

Ante la imposibilidad de comprender cualquier época como un fenómeno aislado, se plantea la historia cultural de la península en su conjunto con una enorme multiplicidad de factores. El proceso cultural de cualquier sociedad nunca se presenta como un todo coherente con un desarrollo continuo y lineal, sino como el resultado de un complejo entramado de hechos o corrientes que determinaron sus múltiples avances o retrocesos.

Bajo una mirada rápida se podría pensar que el periodo acotado –1961-1974– en Portugal, se encuadra en un ambiente sociopolítico y en un contexto disciplinar estable, sin sobresaltos o incluso monótono. Pero, si es cierto que no hubieron grandes rupturas, también se puede constatar que sí existieron un conjunto de acontecimientos que originaron, lentamente, sutiles cambios. Estos fueron consistentes a nivel de las estructuras socioeconómicas, implicaron nuevos compromisos políticos y, en consecuencia, nuevas expresiones en la producción arquitectónica. A pesar del contexto opresivo y de censura anti-cultural de la dictadura de Salazar, que al empezar muy pronto (1926) imposibilitó la creación de un movimiento de vanguardia paralelo al de toda Europa, pasa a ser obvia la necesidad de cambio y resurge inherente una clara oposición al régimen y a la obediencia ciega a sus patrones. En 1961 se publica la encuesta sobre la Arquitectura Regional Portuguesa bajo el título *Arquitectura Popular Portuguesa*. Fue un programa que reunió a arquitectos de prestigio, que tanto por su acción profesional como por su actividad pedagógica se apar-

tan de los prototipos políticamente determinados y encabezan el vector más progresista de la clase. Este estudio se transforma en la referencia indispensable en las más diversas acciones de proyecto¹².

En este contexto, se desarrollan especificidades únicas en el campo arquitectónico que con naturalidad, cuestionaron los valores modernos, valorando las cuestiones del contexto, del significado del lugar, la importancia de los materiales y las técnicas tradicionales. En el país, cada vez estaba más claro que la única vía para reproducir los valores modernos, tenía que contemplar la capacidad de integración de la tradición y simultáneamente los innovadores progresos científicos y tecnológicos. Fernando Távora, Teotónio Pereira, Manuel Tainha son algunos de los arquitectos que se destacan por su crítica positiva a los valores reduccionistas de los CIAM¹³ en nombre de la defensa de los valores locales y regionales, como matriz poderosa para superar la crisis semántica del funcionalismo¹⁴. Se hacía una lectura crítica del Movimiento Moderno, y sin renegarlo, se buscaban las raíces y la identidad de la arquitectura portuguesa. Paralelamente la obra del Mercado *Vila Feira* de Távora es una de las obras seleccionadas por Van Eyck en el CIAM de Otterlo¹⁵. Curiosamente se intensifican los contactos con la vecina España, principalmente con el círculo catalán a través de las revistas.

Las revistas en los años sesenta fueron las grandes responsables de la revisión de los postulados modernos en Portugal y simultáneamente asumieron el compromiso del primer ímpetu del conocimiento de la arquitectura ibérica. En este contexto las revistas portuguesas *Arquitectura* y *Binário* tuvieron un papel indiscutible, no solo por el dinamismo que impusieron a la actividad arquitectónica, sino también por su responsabilidad y casi exclusividad de la divulgación de la arquitectura internacional en Portugal. Aún en los finales de los cincuenta, la revista *Arquitectura*, liderada por Nuno Portas y Carlos Duarte, empezará una nueva fase de reflexión¹⁶ bajo una teoría bien estructurada.

La revista *Arquitectura* tuvo sin duda un papel fundamental en la insistencia de la idea de “continuidad cultural” en relación a la herencia del movimiento moderno, obligando a repensar sus fundamentos. No obstante, en el contexto ibérico fue justamente la revista *Binário* la que se anticipó, dando lugar a que César Ortiz-Echagüe publique en 1960: “40 años de arquitectura española”¹⁷. Realza de antemano la importancia del denominado “Pequeño Congreso de Arquitectura” en Madrid. Aunque el contexto político condicionó, sin duda, la presencia de muchos arquitectos¹⁸, pues “no estaban todos los que son”¹⁹, el éxito de la experiencia fue total. Una vez más, se acentúa el lado humano de la profesión, acentuando la carga política inherente al manifiesto.

“Es interesante constatar que, como arte social que es la Arquitectura, muchos de estos arquitectos proponen problemas políticos. Uno de los deseos de la nueva Arquitectura es ser más social, servir más al hombre, dejar de ser un simple formalismo plástico para pasar a cumplir una función de servicio a la comunidad”²⁰.

Coderch fue publicado en Portugal por primera vez en 1947²¹, sin embargo su protagonismo coincidió de pleno con el ambiguo contexto portugués entre la modernidad y la tradición. La revista *Arquitectura* dedica en 1961 un número casi exclusivo a Coderch y Valls. La retrospectiva empieza justamente con el artículo: “No son genios lo que necesitamos ahora”²². Era un texto dirigido a estudiantes de arquitectura cuya mayoría, parece ser, se imaginaban

12. FERNÁNDEZ, Sergio, “Arquitectura Portuguesa, 1961-1974”, AA.VV., Deutsches Architekturmuseum Prestel, Lisboa, 1999, pp. 55-71.

13. Durante los dos últimos CIAM, los de 1953 y 1956, fue donde se forjó la desaparición de los CIAM y una cierta continuidad en un grupo de características muy distintas como fue el Team 10. En el IX Congreso los jóvenes arquitectos Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, George Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker, William Howell y R. Gutmann, empiezan a criticar el esquematismo de la Carta de Atenas, reclamando resolver el tema del congreso “El Habitat” y que se introdujera el concepto de identidad y se investigase sobre los principios de estructuración del crecimiento urbano. En 1959, se reconoció la pérdida de la batalla y el rechazo por la masificación de los CIAM. El eslogan que el Team 10 dio al X Congreso, fue el de encontrar una relación precisa entre forma física y necesidad socio psicológica de la gente. Se introducen los conceptos de identidad y los modelos socioculturales y para ello era preciso romper con los principios rígidos de la Carta de Atenas.

14. TAINHA, Manuel, *Arquitectura*, diciembre 1984, n. 153, p. 11.

15. En 1956, se crea el CIAM PORTO, fundado por Viana de Lima, al cual se juntaron Andresen, Távora y Veloso. Aprovecharon la oportunidad para expresar la dualidad de la mentalidad arquitectónica portuguesa urbano-rural y presentan el X CIAM en Dubrovnik el proyecto titulado “Plano para uma comunidade agrícola com cerca de 40 habitações” y representa una “aportación para la Carta del Habitar”.

16. La serie anterior de la revista (1948-1957) fue liderada por Keil do Amaral que consiguió transformar la entonces decadente revista *Arquitectura* en un instrumento de divulgación de la arquitectura moderna y un importante manifiesto contra los ideales del régimen salazarista. A partir de 1957, una nueva generación de arquitectos, Duarte, Sant’Ana, Santa-Rita, Silva y Ferreira junto al crítico Portas asumen la nueva dirección de la revista, cuyo cierre coincidirá curiosamente con el año de implantación de la democracia en Portugal (1974).

17. ORTIZ ECHAGÜE, César, “40 años de arquitectura española”, *Binário*, octubre 1960, n. 25, pp. 325-330.

18. Muchos de los arquitectos que representaban las nuevas corrientes y tal vez los que más se movían en publicaciones y en congresos, se colocaron del lado derrotado o huyeron fuera de España, otros perdieron sus vidas en el frente de combate.

19. ORTIZ ECHAGÜE, César, “40 años de arquitectura española”, *Binário*, octubre 1960, n. 25, p. 325.

20. *Ibid.*, p. 326. Traducción de la autora.

21. CODERCH, Josep Antoni; VERGÉS, A. Valls “Habitações em Setúbal”, *Arquitectura Portuguesa Cerâmica e Edificação*, Reunidas, año XXXIX, febrero 1947, n. 143, pp. 8-14.

22. CODERCH, Josep Antoni. “No son genios lo que necesitamos ahora”, *Arquitectura*, diciembre 1961, n. 73, p. 3. Este artículo fue divulgado por primera vez en la revista *Domus* en noviembre de 1961.



Fig. 1. Izda. Portada de la revista *Arquitectura*.



Fig. 2. Centro. Edificio de viviendas en la Barceloneta de Coderch y Valles.



Fig. 3. Dcha. Viviendas en la Calle de la Maquinista, Coderch y Valles. Revista *Arquitectura*, julio 1960, n. 71.

y deseaban ser, genios y estrellas. Fue un intento de Coderch de situarlos a ras de tierra, donde vive el hombre, de valorar el papel de la enseñanza, más que el doctrinarismo. Los valores sociales y humanos deberían prevalecer frente al dinero, al exceso de propiedad o ganancias..., no se cansaba de referir.

“No creo que sean genios lo que necesitamos ahora. Creo que los genios son acontecimientos, no metas o fines. [...] Creo que necesitamos sobre todo, buenas escuelas y buenos profesores. [...] Es ingenuo creer como se cree que el ideal y la práctica de nuestra profesión puede condensarse en slogans como el del sol, la luz, el aire, el verde, lo social y tantos y tantos otros. Una base formalista y dogmática, sobre todo si es parcial, es mala en sí, salvo en muy raras catastróficas ocasiones”²³.

Es curioso constatar la actualidad de las palabras de Coderch, no sólo a nivel de la enseñanza como también en la priorización de los valores sociales y humanos en relación al vacío de una sociedad individualista y consumista. Han pasado, exactamente cincuenta años y Coderch sigue tan actual.

La publicación sigue con la presentación de tres de sus proyectos residenciales: una casa unifamiliar y dos edificios de vivienda en Barcelona²⁴ y a continuación el texto crítico de Nuno Portas, donde se reconoce que la reciente tradición arquitectónica de Barcelona no tiene paralelo en la península y tampoco en el medio madrileño²⁵. Divulga el trabajo del GATEPAC bajo el impulso de Sert y la formación del Grupo R en la defensa y promoción de los principios de la arquitectura moderna, pugnando por una posición de apertura y receptividad del movimiento internacional. Portas presenta dos proyectos de Coderch y Valls –Viviendas en la Calle Compositor Bach y la Casa en Camprodón– como realizaciones que revelan la coherencia y el progreso de un pensamiento arquitectónico (Figs. 1, 2 y 3).

Es importante referir que en la penúltima publicación de la revista se había divulgado la obra de Távora con textos de Portas²⁶, y las obras de Alvar Aalto en el año anterior²⁷. El protagonismo dado a la arquitectura moderna española, principalmente a Coderch se dio al mismo tiempo que los arquitectos lusos publicaban las tesis del “Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”. ¿Se habría

23. *Ibid.*, p. 4.
 24. CODERCH, Josep Antoni, “Casa Ugalde em Caldetas (1951)”, “Casas na Calle de la Barceloneta (1952)”, “Habitações em Calle de la Maquinista, Barcelona (1957-59)”, *Arquitectura*, diciembre 1961, n. 73, pp. 5-10.
 25. CODERCH, Josep Antoni, “Casas na Calle Compositor Bach em Barcelona (1959-61)”, “Casa em Camprodón, Gerona (1957-59)”, *Arquitectura*, diciembre 1961, n. 73, pp. 13-18.
 26. PORTAS, Nuno, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *Arquitectura*, julio 1960, n. 71, p. 11-14.
 27. SILVA, Jorge, “Alvar Aalto”, *Arquitectura*, diciembre 1960, n. 69, pp. 3-16.

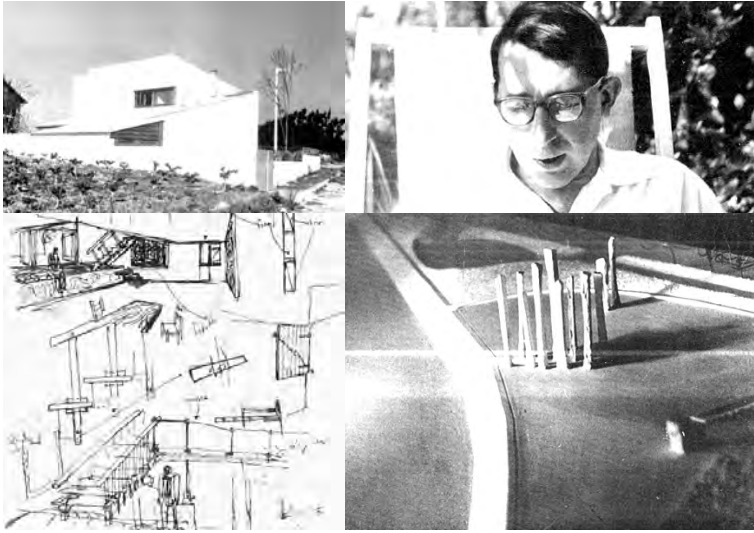


Fig. 4. Fotomontaje: Fotografía y croquis de las Viviendas en Matosinhos (1954-1957), el joven Siza Vieira y el Monumento Cívico a los "Calafates" (proyecto: 1959).

formado de igual modo la línea moderna más regionalista portuguesa si no fuera por la importancia dada en las revistas portuguesas a la Escuela de Barcelona?

Después de un intervalo de tres años, la revista *Arquitectura* devuelve la mirada hacia la Escuela Catalana y presenta en marzo de 1964 a Federico Correa²⁸ y en el número siguiente, Vassalo Rosa escribe sobre el Planeamiento Habitacional en España²⁹, con vista a que la divulgación de la experiencia española contribuya positivamente al caso portugués³⁰. Tendrán que pasar cinco años desde el primer artículo para que Coderch asuma nuevo protagonismo en Portugal. Sin embargo, en 1966 existieron varias publicaciones, tanto en la revista *Arquitectura*³¹, como en la *Binário*³² dedicadas a Coderch.

La escasa información que los arquitectos españoles poseían, en general, sobre la arquitectura portuguesa es un hecho difícilmente justificable pero, en todo caso, cierto. Fue la revista *Hogar y Arquitectura* la que por primera vez en enero de 1967 dedica atención al otro lado de la península.

"En el caso de la joven arquitectura portuguesa nuestra ignorancia no puede atribuirse a una supuesta falta de interés del tema en cuestión porque la actividad de tales arquitectos, en su doble aspecto de obra construida y trabajo escrito (ensayo, crítica e historiografía), alcanza un nivel realmente estimable"³³.

Ferran intenta colmatar algunos de los muchos vacíos, con un número dedicado casi íntegramente a la merecida realidad portuguesa, o más bien, a la obra de Siza Vieira. Por un lado, se presenta amplia documentación y en algunos casos inédita sobre la obra de Siza y, por otro, los escritos en torno a su obra y a la generación a que pertenecía, redactados por Nuno Portas y Vieira de Almeida especialmente para la revista. Ferran advertía a los lectores que deseasen completar su información sobre la arquitectura portuguesa, que encontrarían muy útil la consulta de la revista *Arquitectura*, "una publicación independiente editada en Lisboa y realizada con excelente criterio"³⁴. Fue una edición de extrema calidad, publicando no solo fotografías sino también croquis, maquetas y planos, es decir todos los elementos que permitían el buen conocimiento de las distintas obras³⁵ (Figs. 4 y 5).

Fig. 5. Composición sobre la Piscina de Leça (proyecto: 1961). Revista *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1967, n. 68.



28. CORREA, Federico, "Considerações sobre o urbanismo e suas relações com o turismo em Espanha", *Arquitectura*, marzo 1964, n. 81, pp. 39-40.
 29. ROSA, Luís Vassalo, "Planeamento habitacional em Espanha", *Arquitectura*, junio 1964, n. 81, pp. 49-55.
 30. Luís Vassalo Rosa presenta los casos de Besós y Montbau en Barcelona, y Fuencarral, Manoteras y Cano Roto en Madrid.
 31. CODERCH, Josep Antoni; VERGÉS, A. Valls, "Um hotel em Palma de Mallorca", *Arquitectura*, mayo-junio 1966, n. 93, pp. 105-108.
 32. CODERCH, Josep Antoni; VERGÉS, A. Valls, "Casa Roses" y "Casa Uriach", *Binário*, julio 1966, n. 93, pp. 17-23.
 33. FERRAN, Carlos, "La Obra de Álvaro Siza Vieira", *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1968, n. 68, p. 35.
 34. *Ibid.*
 35. Viviendas en Matosinhos, 1954-57; Centro Paroquial en Matosinhos, 1956-59; Vivienda Unifamiliar en Boavista (Oporto), 1957-59; Restaurante en Boa Nova en Matosinhos (Oporto) 1958-63; Monumento Cívico a los "Calafates", Oporto. (Proyecto: 1959); Casa unifamiliar en Maia (Oporto), 1960-62; Cooperativa de Lordelo Oporto, 1960-63; Piscina de Leça en Matosinhos, (Proyecto: 1961), *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1967, n. 68, pp. 36-72.

Fig. 6. Izda. Portada *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1967, n. 68.



Fig. 7. Dcha. Página 80 *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1967, n. 68: Arriba a la izquierda: Teotónio Pereira Iglesia de Águas-Penamacor (1949-57), Pereira y Cabral, Bloque de viviendas, oficinas y comercio con instalaciones colectivas (1955-59). Abajo: Planat de viviendas del bloque "Águas Livres". Arriba a la derecha: Távora, Barrio do Ramalde (1952) y Figueiredo, Bloque de viviendas populares (1961-64).



Le sigue el texto crítico de Pedro Vieira “Un análisis de la Obra de Siza Vieira” que curiosamente será publicado el mes siguiente en la revista *Arquitectura*³⁶ en Lisboa. A continuación, Portas “Sobre la Joven Generación de Arquitectos Portugueses”, donde:

“La excepción de Keil do Amaral y ciertos planteamientos sobre viviendas colectivas (dentro de la idea de *Unité*), o la divulgación de la Carta de Atenas, la arquitectura portuguesa no se ha procurado hasta, más o menos, 1955, el verdadero apoyo de un pensamiento coherente, es decir, no se ha basado en una dialéctica creación-crítica, esencial a la vitalidad de cualquier movimiento”³⁷.

En resumen, de la joven generación de arquitectos formada en los últimos diez años, Siza Vieira era sin duda, una de las más importantes figuras. Aún diría, como lo expresado por Vieira de Almeida, una de las “raras” figuras. Se reconoce la supremacía del Norte, pero aún así, Portas aprovecha para citar Pereira, Cabral y Tainha, como lo equivalente en Lisboa. Este número de *Hogar y Arquitectura* constituirá la gran oportunidad de divulgación de la arquitectura moderna portuguesa (Figs. 6 y 7).

Volviendo al panorama portugués, y a pesar de que la revista *Arquitectura* había dado noticia en las ediciones anteriores a dos excepcionales obras en Madrid –las torres blancas de Oiza y el barrio Juan XXIII³⁸– la dirección reconoce que desde la publicación sobre Coderch que “no hemos dado la necesaria información a nuestros lectores sobre el notable grupo de jóvenes arquitectos que trabaja en Barcelona”. Portas destaca a Bohigas, Martorell y Mackay y a la vasta y significativa obra conducida sobre todo en el dominio de la vivienda social o semipública. Divulga el conjunto de vivienda en la Ronda del Guinardo (Fig. 8).

“Una obra ejemplar, permitida por la histórica normativa urbana, donde se propone una idea de regeneración del tejido urbano, a través de una idea de arquitectura, que nos recomienda vivamente, como lección de comportamiento cívico pero tomado en el plan del lenguaje, oportuna en el presente momento crítico portugués”³⁹.

En el número siguiente de la revista se destaca el “I Encuentro de Arquitectos”⁴⁰ en Tomar, colocando la pequeña ciudad de Portugal en el circuito de

36. ALMEIDA, Pedro Vieira, “Uma análise da Obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, marzo-abril 1967, n. 96, pp. 64-68. El artículo es exactamente lo mismo y a continuación se presentan (con los mismos textos) apenas tres obras de Siza: Cooperativa de Lordelo, Casa Unifamiliar en Maia y las Piscinas de Leça.
37. PORTAS, Nuno, “Sobre la Joven Generación de Arquitectos Portugueses”, *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1967, n. 68, pp. 36-72.
38. ROMANY, José Luis; MANGADA, Eduardo; FERRAN, Carlos, “Conjunto habitacional Juan XXIII”, *Arquitectura*, enero-mayo-junio 1967, n. 97, p. 106-110. Este proyecto fue divulgado en el mismo número de la revista *Hogar y Arquitectura* dedicada a la obra de Siza Vieira, junto con los textos críticos de Vieira de Almeida y Nuno Portas, en febrero de 1967.
39. BOHIGAS, O.; MARTORELL, M.; MACKAY, D., “Casa de renda limitada em La Ronda del Guinardo, Barcelona”, *Arquitectura*, julio-agosto 1967, n. 98, pp. 156-59.
40. El encuentro se basó en reuniones de estudio organizadas por el SPUJA en el ámbito de trabajo de las Comisiones del Urbanismo y de Habitar, bajo el tema “Unidades Habitacionales – territorio común entre la arquitectura y el urbanismo”, “I Encuentro de Arquitectos en Tomar” [Jorg.] SPUJA, *Arquitectura*, septiembre 1967, n. 99, pp. 217-225.

los “Pequeños Congresos”. El artículo incluye el testimonio de Melo, Luz, Valente Pereira, Palma, Portas, y el de algunos arquitectos españoles como Oiza, Mangado, Bohigas, Correa, Boffil o Riba-Piera, que en mucho contribuyeron con sus intervenciones para el éxito del encuentro. Este tipo de encuentros fueron, sin duda, el otro gran conector del proceso cultural ibérico. Asumían una de las plataformas para comunicar y divulgar la arquitectura portuguesa, prácticamente desconocida a nivel internacional, aunque abarcando solamente el contexto ibérico.

“El problema más importante de esta reunión, aunque no evidenciado explícitamente, pero subyacente, es precisamente el del método de abordaje del problema urbanístico. [...] Un Encuentro de esta naturaleza tiene doble interés: el cambio de experiencias y la aproximación personal. Este último aspecto es particularmente importante, porque me parece ser, en el momento actual, la única forma de colaboración posible entre los arquitectos portugueses y españoles”⁴¹.

Lo cierto es que el Congreso de Tomar, activó la reciprocidad del proceso arquitectónico y Bohigas en 1968 contradice la casi inexistente divulgación de la arquitectura portuguesa en España. Publica “A Portugal també les arquitectes fan la guerra pel seu compte”⁴², y le dedica dos páginas en la revista *Serra d’Or*. Sobre los arquitectos representativos de la modernidad refiere a Cristiano da Silva y Cassiano Branco de la Escuela de Lisboa y de la de Oporto a Carlos Ramos y a Rogério de Azevedo, comparándolos con la generación madrileña del 25, “con la diferencia que estos potenciaron en España un auténtico movimiento de vanguardia”⁴³. A continuación escribe: “la obra posterior a estos cuatro arquitectos no tiene ningún interés cultural”⁴⁴, una afirmación un poco dura, hay que admitirlo. Reconoce el esfuerzo de Carlos Ramos, director de la Escuela de Oporto, para intentar dar un “aire moderno” aunque fuera solamente a nivel de la enseñanza. En paralelo a lo que pasó en la revista *Arquitectura*, los congresos fueron también motivo de destaque, particularmente lo que había sucedido en Tomar que, por primera vez, había pasado los límites del territorio español.

En la segunda y última página del artículo se revela la singularidad de la arquitectura portuguesa, a través de “los más jóvenes” donde destaca del universo de Lisboa a Portas como “un inquieto y cultísimo historiador del movimiento moderno, preocupado sobre todo por las nuevas metodologías”, a Carlos Duarte como director de la revista *Arquitectura*, a Víctor Figueiredo como uno de los arquitectos más inteligentes del grupo y aún a Vieira de Almeida que era “seguramente el primer teórico y crítico de arquitectura de Portugal”. Tal como había sucedido en la revista *Hogar y Arquitectura*, sobresale el arquitecto más representativo de la generación, Siza Vieira, que junto a su maestro Távora marcaron la creatividad de la arquitectura portuguesa (Figs. 9, 10 y 11). Acotando la distancia entre los dos países, identificaba a una intranquilidad común: “muchas cosas tendrían que cambiar para que la arquitectura y el urbanismo pudiesen funcionar con normalidad”. Bohigas, termina con la duda: “Los jóvenes arquitectos portugueses merecen una estructura mejor. ¿O quizás que estamos errados y es que si realmente la merecían, ya la habrían obtenido?”⁴⁵.

En el año siguiente, Siza viaja a España y contacta con los arquitectos del circuito catalán, reuniendo una vez más alrededor de los “Pequeños Congresos”, consolidando los contactos anteriormente realizados por Portas. Será él,



Fig. 8. Conjunto de Viviendas en la Ronda del Guinardo en Barcelona de Bohigas, O., Martorell, M., Mackay, D. Revista *Arquitectura*, julio-agosto 1967, n. 98.

41. MANGADA, Eduardo, “I Encuentro de Arquitectos en Tomar” / [org.] SPUJA, *Arquitectura*, septiembre 1967, n. 99, p. 222.

42. BOHIGAS, Oriol, “A Portugal també les arquitectes fan la guerra pel seu compte”, *Serra d’Or*, febrero 1968, p. 59.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, p. 61.

Fig. 9. Arriba izda. Restaurante Boa Nova.

Fig. 10. Arriba dcha. Cooperativa de Lorde-lo de Siza Vieira en Oporto.

Fig. 11. Abajo. Mercado Vila Nova da Feira de Fernando Távora. Imágenes que acompañan el artículo de Oriol Bohigas: "A Portugal també les arquitectes fan la guerra pel seu compte". Revista *Serra d'Or*, febrero 1968.



junto a Moneo, los que volverán a destacar de nuevo y con gran protagonismo el circuito catalán⁴⁶, en el primer artículo de un número de la revista *Arquitectura*. Como prueba, se dedica todo el número a la divulgación de algunas de las obras de estos arquitectos en la costa catalana, publicando a Correa⁴⁷, Bonet⁴⁸, Domenech, Puig y Sabater⁴⁹, Martorell, Bohigas y Mackay⁵⁰, Mila⁵¹, terminando con Solá-Morales y Valeri⁵² (Figs. 12, 13 y 14).

Será la revista *Arquitecturas Bis* en 1974, año de la Revolución de los Claveles, y apenas tres meses después del 25 de abril, que hará una mirada crítica hacia el particular caso portugués al virar de la democracia, que ¡por fin! se instalaba en Portugal. No se trata de un artículo de divulgación de la arquitectura portuguesa, sino que sobre la realidad política y sus inherentes o mejor, inexistentes políticas de urbanismo. Solá-Morales establece el primer paralelo con la realidad portuguesa al escribir el comentario "¿Spínola en Barcelona?", establece comparaciones entre el nuevo Plan Comarcal de Barcelona, que "fue de la noche a la mañana, y con sorpresa unánime, aprobado" con el golpe de estado en Portugal⁵³.

A continuación, Solans publica el artículo "Portugal e o seu futuro", dando fuerza a que el reciente cambio político de Portugal abriera nuevas perspectivas a la producción arquitectónica y a la construcción de la ciudad. Advierte el gravísimo impacto de la emigración que "ha sido de tal magnitud que ha destrozado el equilibrio demográfico" y el otro tema que seguramente daría un enorme juego enseguida, sería el de afrontar la grave especulación

46. PORTAS, Nuno; MONEO, Rafael, "A chamada Escola Barcelona", *Arquitectura*, enero-febrero 1969, n. 107, pp. 1-3.

47. CIRICI, Cristian, "O trabalho de Federico Correa e Alfonso Mila em Cadaqués", op. cit., pp. 4-7.

48. BONET, Jose, "Apartamentos *Punta Brava*" op. cit., pp. 8-10.

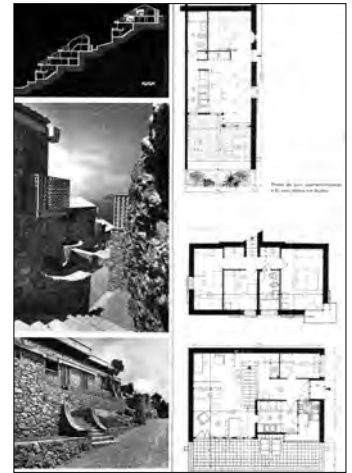
49. DOMENECH; PUIG; SABATER, "Apartamentos en Castelldefels", op. cit., pp. 11-13.

50. BOHIGAS, O.; MARTORELL, M.; MACKAY, D. "Casa de ferias Costa de la Calma" y "Conjunto de apartamentos Santa Agueda", op. cit., pp. 19-21.

51. CIRICI, Cristian, "O trabalho de Federico Correa e Alfonso Mila em Cadaqués", op. cit., pp. 4-7.

52. CORREA, Federico, "Considerações Visuais sobre a Cidade-Jardim", op. cit., pp. 22-27.

53. SOLÁ-MORALES, Manuel, "¿Spinola en Barcelona?", *Arquitecturas bis*, julio 1974, n. 2, p. 1. El artículo acompaña el inicio y el final de las 10 páginas dedicadas a la obra de James Gowan.



urbana y el despilfarro de inversión en suelo urbano⁵⁴. Este tema poseía especial interés por el hecho de que sucedía en un país con un fuerte subdesarrollo en el derecho urbanístico, sobre todo en relación a los demás países latinos. Se esperaba, con cierta aprehensión pero también con esperanza “que se hallen los precedentes y puntos de apoyo para justificar las próximas y necesarias reformas”⁵⁵. De aquí surge el interés del artículo que venía a continuación: “Nuno Portas al Poder”, una vez que Portas había sido nombrado Secretario de Estado para Vivienda y Urbanismo, formando parte del Gobierno Provisional recientemente constituido en Portugal (Fig. 7).

Portas, indudablemente, aseguró por un lado la divulgación internacional y por otro estableció el nexo entre ambos países ibéricos a través principalmente de la revista *Arquitectura*. Además, impuso su dinamismo y acercó la realidad portuguesa a España, a través de su asistencia a los “Pequeños Congresos” en Barcelona, por sus sucesivas participaciones en el *Curso y Conferencias* de Valencia, San Sebastián y Sevilla, en el *Symposium de Castelldefels*, entre muchos otros y por sus conferencias en el Colegio de Arquitectos como en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, además de los artículos en *Quaderns*⁵⁶. Fue, por lo tanto, de inequívoca importancia en la divulgación de la cultura arquitectónica ibérica no solo a lo largo de un extenso periodo dictatorial como también después de la Revolución.

“Durante los largos años del antiguo régimen, su labor ha sido en cierta forma marginada, pero una insistente y terca voluntad de investigación y contacto con centros de la cultura arquitectónica le han valido el reconocimiento en su país en el momento en que las circunstancias han sido idóneas para convertir sus méritos y conocimientos en auténticos instrumentos de gobierno del nuevo Portugal. Reconocimiento al que nos sumamos desde las páginas de *Arquitecturas Bis*”⁵⁷.

Lo que no se da en Portugal, hasta la Revolución en 1974, es precisamente la alteración de las circunstancias socio-culturales que el movimiento moderno presupone como condición para su desarrollo: planificación del suelo, industrialización de la construcción, prioridad de satisfacción de las necesidades sociales, innovaciones positivas en actividades relacionadas con la enseñanza, el hábitat, la salud, etc. Por ello las afirmaciones de modernidad fueron relativamente escasas y en acciones aisladas. Sin embargo, con gran

Figs. 12, 13 y 14. Algunas de las páginas que componen el artículo “La llamada Escuela Barcelona”. Respectivamente, las páginas 6, 12, 18 de la revista *Arquitectura*, enero-febrero 1969, n. 107.

54. SOLANS, Antonio, “Portugal e o seu Futuro”, *Arquitecturas bis*, julio 1974, n. 2, p. 31.

55. *Ibid.*

56. Como por ejemplo: “Nuno Portas entrevista a Joan Antoni Solans”, *Quaderns*, noviembre 1972; “Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda”.

57. SOLANS, Antonio, “Nuno Portas al poder”, *Arquitecturas bis*, julio 1974, n. 2, p. 31.

valor moderno. Siza y Távora han merecido ese reconocimiento, pero muchos otros arquitectos portugueses fueron olvidados en las páginas del Movimiento Moderno.

Como si los arquitectos ibéricos hubiesen logrado, en un instante, asimilar los aciertos de los maestros europeos y americanos, desechando además, a la vez, muchos de sus errores, aunque sobre la realidad portuguesa poco o nada se sabía. Este acercamiento se dio solamente a finales de los sesenta, donde se asistió a una agitación cultural con la participación portuguesa en los Congresos CIAM y el interés tímido de los arquitectos españoles sobre el contexto portugués. Ciertamente es, que la arquitectura portuguesa quedó muy lejos de lo que merecía su atención. Sin embargo cabe reconocer, que sin Portas, Bohigas o Ferran, esta situación habría sido aún más acentuada, y por supuesto sin la contribución de las revistas que aseguraron su divulgación y por consecuencia, su conocimiento.

BONET A TRAVÉS DEL ESPEJO

Pablo Llorca

EL TIEMPO DE LA REVISTA

La propia definición de ‘revista’ encierra la idea de revisión, de volver a ver; y una de sus principales diferencias con el diario es su edición periódica.

La condición del diario es la de ser actual y a la vez efímero, ya que pierde su esencia una vez que es leído. La revista, en cambio, tiene para su análisis los aspectos más relevantes de un periodo de tiempo superior; aborda la información del presente sin la urgencia de lo actual, revisa el pasado o especula con el futuro. Estas características la colocan en una posición más cercana a la literatura.

Los personajes que participan en la revista son básicamente el redactor y el lector. El primero descubre o investiga, contrasta, sintetiza y pondera diversos temas que son objeto de publicación en un formato gráfico determinado y el segundo, será quien con mayor o menor interés, reciba el mensaje.

A lo largo de su vida, Antonio Bonet tuvo una singular relación con este tipo de publicaciones, encarnó los dos roles y, además, fue objeto de publicación en diferentes momentos y escenarios condicionados por sus viajes.

EL JOVEN LECTOR

En 1929, Bonet iniciaba su carrera universitaria en un ambiente de crítica a la enseñanza académica impartida en las escuelas de arquitectura. Tras la inspiradora visita de Le Corbusier a Barcelona el año anterior, se vislumbraba la formación del Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea –GATEPAC–. A través de un amigo común, Bonet lograba incorporarse en el estudio de dos de sus integrantes más notables: Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé. Esto supuso el acceso a un ambiente burgués progresista en consonancia con los ideales republicanos. Podría decirse que a partir de ese momento su formación se completaba en la universidad y no a la inversa. Junto a ellos participó entusiasta, a bordo del histórico *Patris II*, en el desarrollo del IV CIAM, durante el cual contactó personalmente con Le Corbusier y Alvar Aalto. Tras aquella experiencia fue admitido oficialmente como miembro estudiante del GATEPAC a mediados de septiembre de 1933, convirtiéndose en un lector privilegiado de la revista *AC Documentos de Actividad Contemporánea* que el grupo publicaba desde 1931. En esta revista, canalización de un discurso radical de valoración integral de la experiencia



Fig. 1. Portada de la revista *AC*, n. 19, dedicado a la evolución del interior. Allí aparecían las pequeñas casas de fin de semana de Garraf, en las que había colaborado Bonet.

estética de las artes plásticas, recibía enérgicos reportajes de la vanguardia arquitectónica y artística, mobiliario, instalaciones, construcción e industrialización. Las herramientas y técnicas aplicadas eran impactantes –fotomontajes, composiciones asimétricas, ángulos cerrados– como también los mensajes cuidadosamente estudiados y su especial formato.

Durante aquellos años, Bonet tuvo la oportunidad de acceder a diversas escalas en sus trabajos. Primero con el urbanismo, a través de los trabajos que el grupo había iniciado en 1931 para la Ciudad del Reposo de Barcelona y con el Plan Macià de 1934, publicados en *AC*. Con una escala media, junto a Sert en la Joyería Roca y en las pequeñas casas de fin de semana Garraf¹ (Fig. 1). Luego, su afán de conocimiento sumado a su talento le permitieron participar como socio en el emprendimiento de la tienda de muebles MIDVA –Muebles y Decoración para la Vivienda Actual– hecho no menor, ya comenzaba a trabajar en uno de los aspectos que luego desarrollaría intensamente en su obra: el diseño de mobiliario.

En aquel tiempo la revista *AC* fue un espejo en el que el joven estudiante buscaba reflejarse ante la anacrónica educación de las escuelas. De la mano de Josep Lluís Sert, quien le había “abierto las puertas del maravilloso mundo de la arquitectura y el urbanismo moderno”, complementaba esa carencia y forjaba su temple bajo el fuego del GATEPAC, para dirigirse en 1936 a París convertido en arquitecto².

Los dos años que permaneció en la ciudad fueron esenciales para su formación. En este periodo colaboraba alternadamente con Le Corbusier y con Sert y Lacasa en el Pabellón Español para la Exposición Internacional de París que se celebraría en 1937. En sus últimos meses con el maestro francés y a la par uno de sus colaboradores, el arquitecto y pintor surrealista Roberto Matta Echaurren³, desarrolló bajo la influencia surrealista, la propuesta inicial de la casa Jaoul y el Pabellón del Agua de la Exposición de Lieja del año 1939. En aquella temporada sus compañeros de tertulias fueron artistas de vanguardia de la talla de Miró, Picasso, Calder y quien sería uno de sus grandes amigos: Rafael Alberti.

Fue allí donde Bonet conoció a dos jóvenes arquitectos argentinos que habían elegido París como destino de su viaje de estudios y que trabajaban en el Plan de Buenos Aires junto a Le Corbusier: Juan Kurchan y Jorge Ferrari-Hardoy. En 1937 el inicio de la Guerra Civil hacía imposible para Bonet la vuelta a España y convencido por ellos, viajaba a Buenos Aires a principios de 1938. Este viaje suponía no solo la posibilidad de construir edificios, también de construir ideas⁴.

LA REDACCIÓN AUSTRAL

Al desembarcar en Buenos Aires, deseoso de trasladar su experiencia en Europa, conformaba junto a Jorge Ferrari-Hardoy, Juan Kurchan y un numeroso grupo de jóvenes entusiastas, el Grupo Austral; una simetría transatlántica del radical GATEPAC; que aparecía en escena con la intención agitar la sociedad y despertar la acción de una disciplina aletargada por la transformación de los ideales modernos en un superficial problema de estilo. Por aquella experiencia europea, Antonio Bonet estuvo al frente del grupo como presiden-

1. Publicados en la revista *AC Documentos de Actividad Contemporánea* en, n. 7, 1932, y n. 13, 1934; n. 14, 1934 y n. 19, 1935, respectivamente.

2. Extracto de la carta manuscrita en catalán de Antonio Bonet a Josep Lluís Sert con fecha 2 de abril de 1948, Punta Ballena. Archivo CIAM. Gta Archive. ETH. Zúrich.

3. Roberto Matta Echaurren frecuentaba los ambientes surrealistas en los que contactó con Salvador Dalí, René Magritte y André Breton e incluso produjo algunas ilustraciones para la revista *Minotaure*.

4. A finales de la década del 30, Argentina estaba inmersa en un proceso económico de industrialización por sustitución de importaciones que había comenzado durante los primeros años de la década de 1930. El modelo proteccionista instaurado era una reacción ante la crisis mundial iniciada en el año 1929 y trajo consigo el desarrollo de nuevas industrias a lo largo del país que abastecía un mercado interno con capacidad de absorber sus ofertas.



Fig. 2. Portadas de los cuadernillos *Austral* 1 y 2, incluidos en la revista *Nuestra Arquitectura*, en los números de junio y septiembre de 1939.

te mientras Jorge Ferrari-Hardoy fue secretario; Ricardo Vera Barros, archivista; y Simón Ungar y Juan Kurchan, redactores. A estos se les sumaron otros participantes en calidad de protectores, colaboradores y estudiantes⁵.

Su programa de acciones expresado en su manifiesto consistía en reunir profesionales de diferentes disciplinas en torno al grupo. Desde artistas hasta economistas, pasando por médicos e industriales eran llamados a fila. Participarían en concursos nacionales e internacionales, impartirían cursos, construirían su pabellón propio, contactarían con los grupos homónimos internacionales, con los CIAM y el CIRPAC⁶ y publicarían una revista en la que expresarían sus ideas: la revista *Austral*.

La revista *Nuestra Arquitectura* de Buenos Aires publicó tres cuadernillos de *Austral* en los números correspondientes a junio, septiembre y diciembre del año 1939. Si bien el formato no era igual que el de *AC*, se trasladó la misma temática a otro escenario. Así la revista publicó el manifiesto, presentó el análisis de los problemas contemporáneos y difundió sus proyectos y obra propia.

El cuadernillo número 1 se encargaba del reclamo. Bajo el título *Voluntad y acción* el grupo diagnosticaba los problemas de la disciplina y mostraba el camino a seguir. La solución vendría fundamentalmente desde el conocimiento de los problemas individuales y colectivos del hombre moderno; la luz la aportaba el arte y la psicología colectiva, la llave era el surrealismo. La portada presentaba una imagen provocadora; en un collage de potente fondo amarillo, la silueta de un cuadrado integraba la escultura *Cabeza de Mujer* de Picasso, un transformador eléctrico y un grupo de personas alineadas junto a una barandilla: la unidad entre sociedad, individuo, arte y tecnología (Fig. 2).

Tras el manifiesto el grupo pasaba a la acción en el cuadernillo número 2. En sus trece páginas se trataba el problema del urbanismo rural y las viviendas para campesinos. Bonet, Ferrari-Hardoy y Kurchan importaban como ejemplo la propuesta de Le Corbusier para la reforma agraria de La Sarthe y sumaban sus anteproyectos presentados en el concurso convocado por el Banco de la Nación Argentina para viviendas rurales.

5. Cfr. LIERNUR, J.F.; PSCHÉPIURCA, P., *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.

6. El anuncio de la formación del fue enviado -junto al primer cuadernillo- a influyentes personalidades de la escena cultural internacional, entre los que se encontraban Giedion, Sert, Le Corbusier, Candilis, Picasso, Calder y Roth. La carta que recibió Giedion en 1939 expresaba: "Dr. S. Giedion. El Grupo Austral, compuesto por jóvenes arquitectos argentinos, anuncia su formación. En este primer número anuncia las propuestas que guían su acción. Se espera una colaboración con el CIRPAC y el CIAM. Le instamos a dar a conocer esta información a los integrantes del grupo suizo" Archivo S. Giedion. Gta Archive. ETH. Zürich.

Fig. 3. Portada y contraportada del cuadernillo *Austral* 3, incluida en la revista *Nuestra Arquitectura*, en el número publicado en diciembre de 1939.



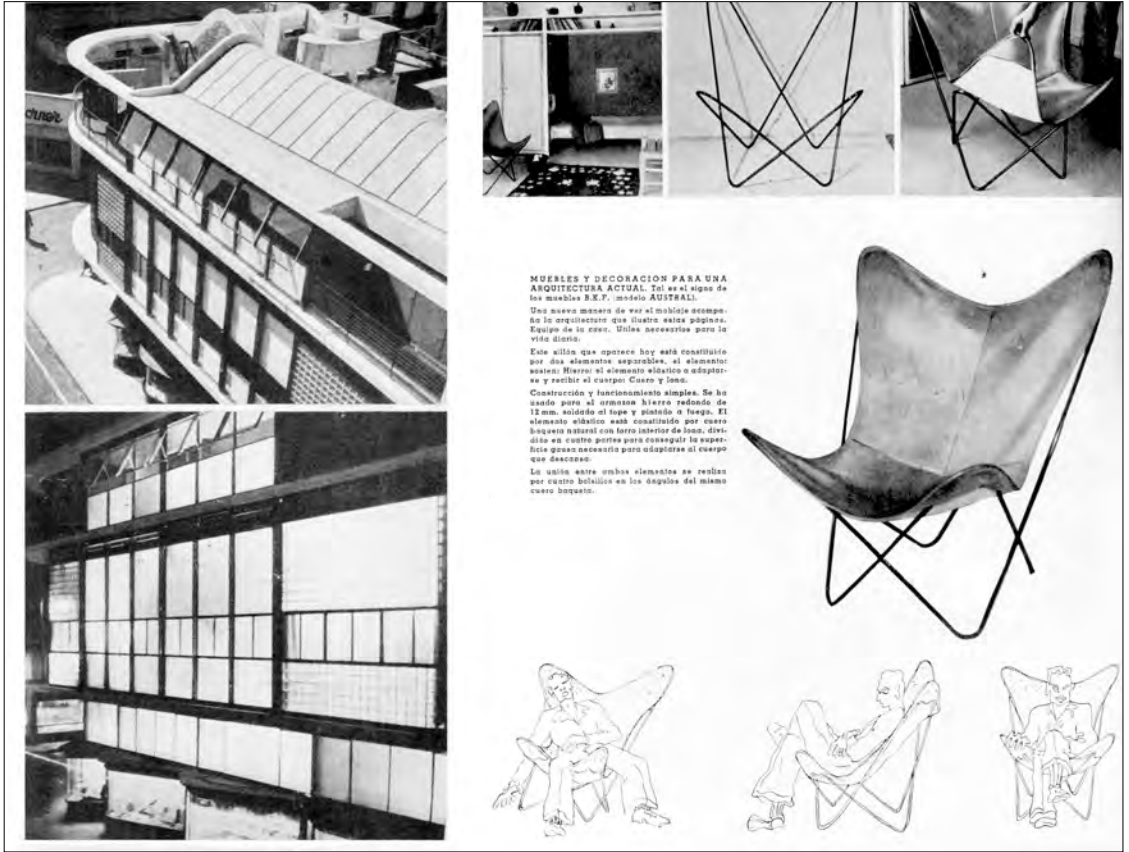
El valor de las propuestas residía en su capacidad de respuesta al clima y a la situación geográfica –recordemos el valor absoluto otorgado por el GATE-PAC al factor climático en la arquitectura popular– y en el descubrimiento del *rancho*⁷ como una auténtica vivienda moderna que pasaba desapercibida ante los ojos de los arquitectos y la sociedad. En ese contexto, la industria debía hacerse cargo del problema: la prefabricación solventaría las penurias de la vivienda rural. Si la tecnificación del campo se reflejaba en la maquinaria moderna allí utilizada, era cuestionable entonces que esa tecnificación no se trasladara a la vivienda del campesino.

El último cuadernillo, el tercero, se cerraba la aportación del grupo con la publicación de la obra propia. Con un programa inédito en Buenos Aires, *Austral* presenta la Casa de Estudios para Artistas como una renovación espacial para un nuevo habitante. El edificio, proyectado por Antonio Bonet, con la colaboración de los recién ingresados Ricardo Vera Barros y Abel López Chas, reflejaba las máximas que el grupo había presentado en el primer cuadernillo: renovación espacial, industrialización de la construcción y la integración global del diseño y las artes (Fig. 3). El edificio conjugaba talleres a doble altura, áticos y terrazas singulares; nuevos materiales y texturas, vidrio y acero, además del diseño de una nueva silla para un nuevo habitante: la BKF (Fig. 4).

Mediante la táctica de integración y diferencia, Bonet transmitía aquella potencial integración del surrealismo y la arquitectura, de la coexistencia de los valores de lo individual y lo colectivo de los que ya hablaba en la portada del número 1 y en su manifiesto. La disposición de los ondulantes escaparates que se acercan al peatón, la altura de planta baja, superposición de escalas en los estudios de planta primera, la afirmación de la esquina y la libertad en las bóvedas de la cubierta, son mecanismos de relación y contraposición de escalas, del edificio con el peatón, del edificio en la trama de la ciudad, con sus habitantes, con la libertad y el cielo.

En la contraportada de *Austral* 3 aparecía una foto de la terraza de la Casa de Estudios para Artistas superpuesta al plano de la ciudad de Buenos Aires. Allí estaba Bonet sentado sobre la grava, a la par de un macetero con plantas

7. En Argentina, denominación coloquial que recibe la vivienda rural austera.



MUEBLES Y DECORACION PARA UNA ARQUITECTURA ACTUAL. Tel. es el signo de los muebles B.E.F. modelo AUSTRAL.

Una nueva manera de ver el mobiliario acompaña la arquitectura que ilustra estas páginas. Equipo de la casa. Utiles necesarios para la vida diaria.

Este sillón que aparece hoy está constituido por dos elementos separables, el elemento: sistema. Hacer el elemento sillonico o adaptarse y recibir el cuerpo. Cuero y lana.

Construcción y funcionamiento sencillos. Se ha usado para el sistema hierro redondo de 12 mm. soldado al tope y pintado a fuego. El elemento sillonico está constituido por cuero boquete natural con lero interior de lana, dividido en cuatro partes para asegurar la superficie gruesa necesaria para adaptarse al cuerpo que descanse.

Los otros tres ombos elementos se unen por cuatro bolillos en los doblajes del mismo cuero boquete.

desérticas –exóticas en aquella húmeda ciudad– y una silla de hierro vacía, de un modelo muy similar al que Le Corbusier utilizó, en 1931, en la remodelación del apartamento del excéntrico Charles Beistegui en París. Era un guiño nostálgico hacia su maestro, un vacío aún sin llenar, para contemplar desde lo alto, la ciudad paralizada por el paso del tiempo. En la noche de aquella ciudad, el edificio era una linterna suspendida, el faro de la nueva arquitectura.

Durante los siguientes años, Bonet no construiría demasiado. El impacto producido por la radical y novedosa propuesta de la Casa de Estudios para Artistas le dejaba un sabor agri dulce, como le expresaba en una carta a su amigo Josep Lluís Sert:

“El año en que arribé construí en pleno centro un edificio de comercios y estudios para pintores de doble altura. Fue una bomba similar a la tuya en la calle Montaner. Durante 8 o 10 años fue el primer edificio con fachadas totalmente de vidrio, estructura que dejaba la fachada libre, alzados independientes al reglamento municipal, etc. Solución de una fachada abierta con un brise-soleil de chapa y muro de cierre hermético. Aquella obra naturalmente se quedó fijada en el ambiente pero me alejó de todos los posibles clientes”⁷⁸.

Durante su corta duración, Austral actuó como un reflejo del pasado, continuador del activismo del GATEPAC. Pero también fue una ventana hacia el futuro. A Bonet le sirvió como una herramienta de elaboración de un pensamiento propio en la traslación de su formación mediterránea y las experiencias

Fig. 4. Casa de Estudios para Artistas: Expresividad plástica en las bóvedas, en el cerramiento de vidrio y en la silla BKF. Imágenes incluidas en el cuadernillo *Austral* 3, en la revista *Nuestra Arquitectura*, en diciembre de 1939.

78. Extracto de la carta manuscrita en catalán de Antonio Bonet a Josep Lluís Sert fechada el 2 de abril de 1948, Punta Ballena. Archivo CIAM. Gta Archive. ETH. Zúrich.

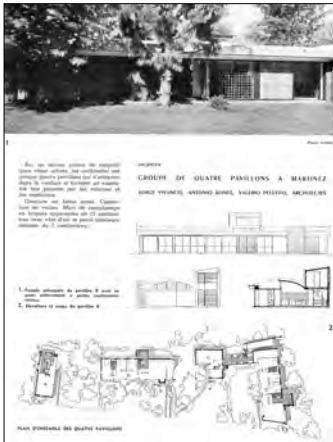


Fig. 5. Publicación del Conjunto de casa en Martínez en *Architecture d'Aujourd'Hui*, 1948, n. 18.

estéticas cosechadas en París, extrapoladas a Argentina, un escenario abierto, receptor de inmigración y en proceso de modernización. Esa herencia mediterránea se reflejó en el Atlántico favorecida por las similitudes climáticas; como en el caso del conjunto de casas construidas en Martínez, al norte de la ciudad de Buenos Aires. Allí se desplazaron los ensayos ya realizados años atrás con Josep Lluís Sert en las pequeñas casas en la costa de Garraf. La revista *Nuestra Arquitectura* recogía la nueva tecnología del hormigón aburbujado, inédita en aquel momento en la construcción de bóvedas⁹.

En 1945 Bonet viajaba nuevamente, esta vez a Maldonado, un bello paraíso de la costa uruguaya para vivir al pie de una serie de obras que serían vitales para su entendimiento sobre del vasto paisaje latinoamericano: la urbanización de Punta Ballena, la casa Berlinghieri, la Hostería Solana del Mar o la casa *La Gallarda* para el exiliado Rafael Alberti. Dos años después volvía a Buenos Aires como un joven arquitecto con ideas construidas y sus encargos cambiarían de naturaleza y dimensión: Bonet comenzaría a proyectar edificios en altura y planes urbanísticos¹⁰.

Tras la reorganización de los CIAM, Bonet toma contacto con la escena internacional junto al grupo argentino dirigido por Jorge Ferrari-Hardoy y Amancio Williams, que ya se mostraba activo en 1947 con propuestas para el VI Congreso de Bridgewater. Con el fin de ampliar el radio de acción del grupo rioplatense y con la mediación de Josep Lluís Sert ante Sigfried Giedion¹¹, Bonet conseguía ser nombrado delegado de Uruguay en enero de 1948. Ese mismo año su obra era publicada en el exterior, en la revista *Architecture d'Aujourd'Hui* de París¹² (Fig. 5) que se encargaba del conjunto de casas en Martínez. También Sert le sugería, debido a la calidad de las obras, aumentar su presencia en las revistas internacionales y le instaba a contactarse con Douglas Haskell, de *Architectural Forum*, con quien había hablado insistentemente sobre el tema¹³. Esta publicación finalmente no se concretó, pero demostraba la fraterna amistad con Sert, con quien se reencontraría en la ciudad de Bérghamo, en el VII CIAM¹⁴.

La única ocasión en la que Antonio Bonet estableció algunos fundamentos teóricos de su obra fue en el ensayo *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*, escrito en ocasión de una conferencia dictada en 1950 en la que abordaba el problema arquitectónico según tres aristas: urbanismo, construcción y concepción arquitectónica. Sus ideas se centraban en la oposición como valor positivo; en la dualidad de lo individual y lo colectivo, reflatando los enunciados de la Casa de Estudios para Artistas. Exponía que el arte concreto, heredero de las vanguardias abstractas, impone el orden y crea cultura; mientras el surrealismo es lo subjetivo, lo individual y lo fantástico por excelencia.

Las ideas que contenía este ensayo integrador, empatizaban con las del grupo *Arte Concreto*, dirigido por el artista y diseñador industrial Tomás Maldonado que en 1951 incluía en el primer número de la revista *Nueva Visión* la obra de Punta Ballena. Tiempo después, dos apariciones en publicaciones internacionales; una en *Architectural Review* de Londres que también se ocuparía de esta obra¹⁵ y otra más significativa en aquella editada por Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture*. Allí se incluía en las categorías 'Equipamiento', la silla BKF; en 'Casas en hilera', la Casa de Estudios para Artistas y, en 'Planeamiento', la urbanización de Punta Ballena y la Solana del Mar¹⁶.

9. *Nuestra Arquitectura*, 1944, n. 7, pp. 218-235.

10. Participa en el EPBA -Estudio para el Plan de Buenos Aires- que continuaba las premisas del plan propuesto por Le Corbusier para la ciudad. También proyectaría entre otros los planes para el Barrio de Belgrano, el Conjunto TOSA, el Barrio Sur, el plan Necochea-Quequén y edificios como Terraza Palace, la Torre Galería Rivadavia y la Torre Galería de las Américas, todos en la ciudad costera de Mar del Plata.

11. Correspondencia de Josep Lluís Sert a Antonio Bonet fechada el 30 de enero de 1948 en la que confirma oficialmente su designación como delegado de Uruguay ante la ausencia de una carta de Sigfried Giedion, Archivo CIAM, Gta Archive, ETH, Zúrich.

12. *Architecture d'Aujourd'Hui*, 1948, n. 18, pp. 64-65.

13. Correspondencia de Josep Lluís Sert a Antonio Bonet fechada el 25 de mayo de 1949, Archivo CIAM, Gta Archive, ETH, Zúrich.

14. Bonet participa junto Candilis, Iriarte, Wiener y Peressutti de la 1ª Comisión encargada de la "Aplicación de la Carta de Atenas" cuyo presidente era Le Corbusier, y vicepresidente Sert. Actas del VII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, Bérghamo, 1949, Archivo CIAM, Gta archive, ETH, Zúrich.

15. *Architectural Review*, 1950, n. 8.

16. GIEDION, Sigfried, *A Decade of New Architecture*, Editions Girsberger, Zúrich, 1951.

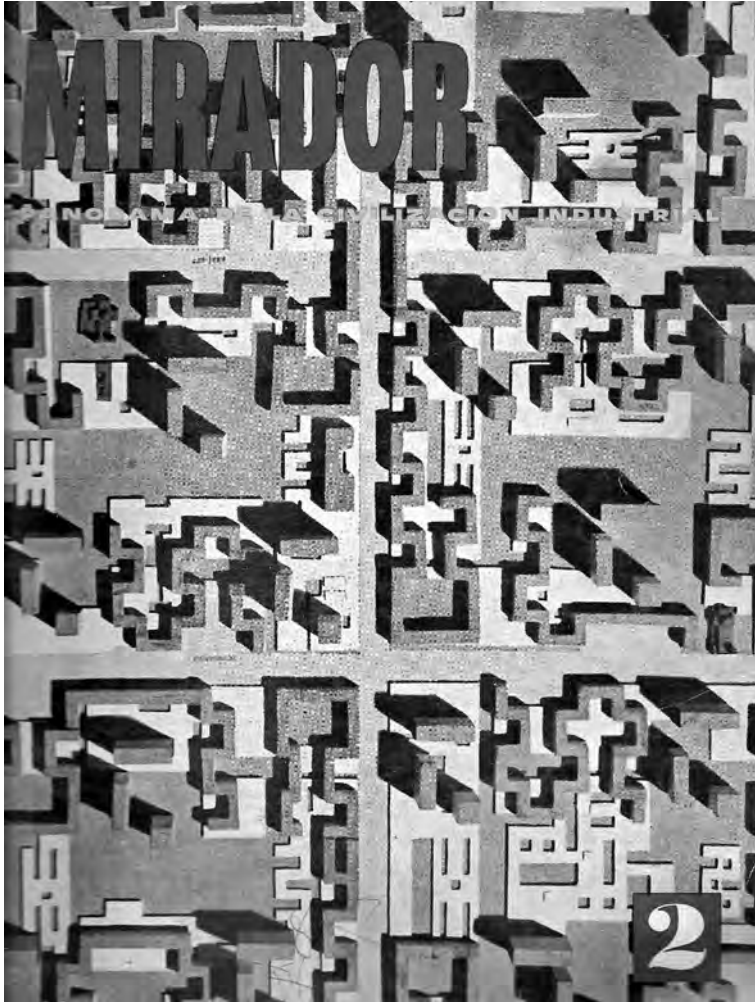


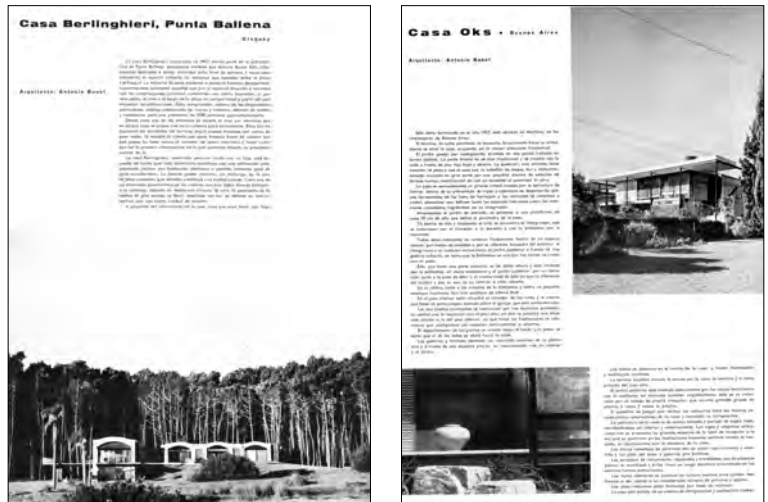
Fig. 6. Portada de la revista *Mirador: Panorama de la civilización industrial*. 1957, n. 2, en la que Antonio Bonet desarrollaba el artículo sobre el Plan del Barrio Sur.

En 1956, el ingeniero Carlos Levin fundó en Buenos Aires *Mirador: Panorama de la civilización industrial*, con Bonet como jefe de redacción de una revista que buscaba ser una expresión de la sociedad de aquella época, enfocando especialmente en la relevante importancia de la industrialización en todos los ámbitos de la vida del hombre: ciencias, arte, política y economía. Esta vez la redacción de los artículos estuvo a cargo de destacados personajes como el escritor Ramón Gómez de la Serna, el crítico de arte Gillo Dorfles, el arquitecto Richard Neutra, el pintor Alejandro Xul Solar o el físico Varsavsky. Por su parte, Antonio Bonet publicaba un completo artículo del Plan del Barrio Sur que había comenzado a proyectar en 1956 (Fig. 6), la silla BKF en un artículo dedicado a la *buena forma industrial* y la casa Oks, que había sido terminada en 1956¹⁷.

La revista transitaba las mismas intenciones de Austral en cuanto a la unidad en todas las dimensiones de las artes y el diseño, aunque no era una revista dedicada plenamente al debate arquitectónico. Bonet, más experimentado y maduro, desarrollaba su perfil más progresista, industrial y tec-

17. *Mirador: Panorama de la civilización industrial*, 1957, n. 2; 1956, n. 1; n. 4, 1958.

Fig. 7. La casa Berlinghieri y la casa Oks publicadas en 1960 en el n. 42 de la revista *Cuadernos de Arquitectura*.



nológico. En esta etapa sus obras profundizaban la tendencia hacia el neoplasticismo y la abstracción, hacia los espacios modulares con estructuras lineales convertidas en grillas metálicas tridimensionales, grandes superficies vidriadas y una reducción en la masa volumétrica. Es la época de la casa Oks, del Pabellón Cristalplano y de la reformulación del proyecto de la casa Gomis, *La Ricarda*.

EL REGRESO DEL EXILIO

A pesar de la calidad de sus obras y la difusión internacional, Antonio Bonet no fue publicado en España hasta 1956. Habían pasado 18 años desde su partida al Río de la Plata cuando la *Revista Nacional de Arquitectura* presentó el proyecto para el Barrio Sur de la ciudad de Buenos Aires. En el apartado de noticias de urbanismo se difundía un informe del corresponsal en Argentina que destacaba las premisas fundamentales del plan y la participación del joven y destacado arquitecto español en un proyecto de esta envergadura. Tres años después aparecía en *Cuadernos de Arquitectura*, aunque en este momento el proyecto ya había sido desestimado¹⁸.

Los viajes de Bonet entre Argentina y España se incrementaron hacia 1959, intercambiaba vacaciones y trabajo, sobre todo para seguir de cerca los avances de *La Ricarda* que estaba en fase de detalles. Asociado con Josep Puig Torné como arquitecto local, decide abrir estudio en Barcelona y poco tiempo después en Madrid con Manuel Jaén. Bonet sigue residiendo en Buenos Aires, desde donde proyectaba y terminaba sus obras en la ciudad de Mar del Plata. Con el comienzo de la década de 1960, el volumen y ritmo de los encargos se multiplica vertiginosamente sobre todo en la costa mediterránea. Bonet se convierte en un arquitecto transatlántico¹⁹.

Las revistas españolas reflejaron este paulatino regreso, siendo las casas Berlinghieri y Oks sus primeras obras publicadas. El contraste de las bóvedas catalanas de la primera y la grilla abstracta de la segunda ocupaban las páginas de la revista *Hogar y Arquitectura*²⁰ y luego de *Cuadernos de Arquitectura*²¹ (Fig. 7); en las que se destacaban las soluciones modulares, los materiales

18. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, n. 178, pp. 35-39; *Cuadernos de Arquitectura*, 1959, n. 37; respectivamente.

19. El registro de obras y proyectos del período 1939-1959 asciende a 51; el de 1960-1969 a 179; el de 1970-1979 a 50 y finalmente, el de 1980-1989 a 10, Fondo Bonet Castellana, Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona.

20. *Hogar y Arquitectura*, 1960, n. 29, pp. 30-35.
21. *Cuadernos de Arquitectura*, 1960, n. 42, pp. 380-381. También la casa Oks fue publicada en *Arquitectura*, 1961, n. 34, pp. 36-38.

cerámicos y la disposición en bondadosos emplazamientos que permitían en ambos casos la vida al aire libre. Unos meses después le dedicaba unas páginas a la Hostería la Solana del Mar en su número correspondiente al último trimestre de 1960²².

Durante tres años las revistas fueron un reflejo retrospectivo de las obras del exilio en Argentina y Uruguay, obras que no eran extrañas por tratarse de una continuación de los valores mediterráneos. La serie Garraf-Martínez-Berlinghieri se prolongaba con la finalización de *La Ricarda*. La revisión de las obras rioplatenses se completaba en la revista *Arquitectura* con la presentación de Galería Rivadavia, edificio Terraza Palace –ambos de Mar del Plata– y la casa *La Ricarda*²³.

Finalmente, en 1963, Antonio Bonet decide volver a España debido a la cantidad de compromisos derivados de los encargos que recibía. Desde ese momento y durante los siguientes ocho años, todas las publicaciones harían referencias a las obras en la península. El Canódromo Meridiana en Barcelona (Premio FAD 1964), *La Ricarda* en El Prat de Llobregat (Premio FAD extraordinario 1958-1978) y la Casa Cruylles en Girona son sus obras más publicadas en las revistas desde 1964²⁴, hasta que en 1972, aparece el detallado artículo sobre “La Arquitectura en la Argentina 1930-1970” en la revista *Hogar y Arquitectura*²⁵. Allí se presentaba al Grupo Austral y al conjunto de obras más importantes de Antonio Bonet en Argentina y Uruguay, dentro del cual estaba la Casa de Estudios para Artistas. Así, la primera y tal vez, más dogmática obra de Bonet, aparecía en una revista española 34 años después. Realizada fuera de su tierra, aquel compendio de ideas llegaba a España más bien como un epílogo.

LA REVISTA COMO ESPEJO

Las revistas reflejaron la obra y el pensamiento de Antonio Bonet en diferentes momentos de su vida. En su etapa de formación, fueron el espejo en el que el joven estudiante militante del GATEPAC buscaba los reflejos de su destino, caminando a la par de Josep Lluís Sert. Le seguía un viaje elegido a París que influía enormemente en su bagaje intelectual.

Más tarde, el exilio lo convirtió en un vector de transferencia de aquella experiencia acumulada, tanto de su formación mediterránea como de su paso por París. Al llegar a América, el reflejo inmediato fue aquel pasado denso y vital, que se hacía mestizo en la formación del fugaz Grupo Austral. Ese primer intento sería un germen que maduraría y se depuraría progresivamente. Poco tiempo después y con mayor experiencia, Bonet siguió participando en revistas buscando superar los límites de aquella primera modernidad ortodoxa, integrando en la disciplina una dimensión cultural. Aunque Bonet escribía poco, como lo demuestran las memorias de sus proyectos, siempre estuvo en el frente de la acción.

Paulatinamente regresaba del exilio y las revistas se encargaron de reflejarlo. Su carta de presentación eran ideas construidas. A modo de retrospectiva, aquellas publicaciones mostraron una arquitectura que aunaba los valores de la tradición mediterránea con una refinada evolución técnica y tipológica sumada a su sensibilidad en el acercamiento al horizontal paisaje latinoame-

22. *Cuadernos de Arquitectura*, 1961, n. 43, pp. 18-19.

23. *Arquitectura*, ETSAB, 1963, n. 63, p. 98.

24. El Canódromo Meridiana fue publicado en *Cuadernos de Arquitectura*, 1965, n. 56 y 57; *Hogar y Arquitectura*, separata “Arquitectura de Cataluña”, 1964; La casa La Ricarda: *Hogar y Arquitectura*, 1964, n. 51; *Arquitectura*, 1965, n. 74; *Cuadernos de Arquitectura*, 1965, n. 64; La casa Cruylles: *Cuadernos de Arquitectura*, 1969 y 1970, n. 73 y 75; CAU: *construcción, arquitectura, urbanismo*, 1970, n. 1; *Arquitectura*, 1971, n. 73; *Hogares Modernos*, 1971, n. 57.

25. ORTIZ, F.; GUTIÉRREZ, R., “La Arquitectura en la Argentina 1930-1970”, en *Hogar y Arquitectura*, 1972, n. 103, pp. 17-86.

ricano. Más tarde, el dinámico desarrollo de su obra en España le obligó a dejar definitivamente tierra austral, y las revistas pasaron a reflejar su tiempo presente.

Las revistas fueron un instrumento fundamental en la formación de las ideas y las obras de Antonio Bonet, reflejos que recreaban o anticipaban la dinámica de una vida marcada por los viajes.

FOTOGRAFÍA PARA LA PUBLICIDAD. EL CASO DE AC

F. Javier López Rivera

Las propuestas artísticas de los movimientos de vanguardia en el periodo de entreguerras iban encaminadas en último término a cambiar la sociedad. Para ello, rompieron con los canales tradicionales de distribución de su producción artística, prefiriendo utilizar los medios de comunicación de masas a las galerías de arte tradicionales. Ello trajo consigo el desarrollo de la fotografía, pero también del cine y de la publicidad, y en el caso de ésta, la clave de su renovación residió en la sustitución del dibujo por la fotografía.

En este sentido, no hay que olvidar que desde el primer momento, en concreto el GATEPAC, dejó bien claro y de forma explícita su objetivo preciso e ineludible de hacer propaganda por todos los medios¹. Su órgano de difusión, la revista *AC*, era pues, toda ella, pura propaganda, no ceñida de forma exclusiva a los anuncios propiamente dichos insertados entre sus páginas.

El auge de las múltiples publicaciones aparecidas en el periodo de vanguardia (1920-1940) llevaba aparejada una preocupación por la rentabilidad económica de las mismas que posibilitara su continuidad más allá de las cuotas que los socios pudieran aportar de forma más o menos regular. Para ello, desde un primer momento la mayoría de los equipos de redacción tuvieron claro que las aportaciones económicas proporcionadas por los anuncios publicitarios insertados entre sus páginas deberían ser la principal fuente de financiación de la revista².

Obviamente, el cuidado tipográfico y la atención a la fotografía que se observa en todas estas publicaciones no podía dejar a un lado la composición, la tipografía y las fotografías de los anuncios que iban, por puros motivos económicos, a llenar gran parte de sus páginas³. Por ello, desde un primer momento se prestó especial atención a este tema, nombrando a un encargado de ello en el equipo redactor –Ricardo de Churruga i Dotres en el caso de *AC*–, controlando la tipografía, fotografía y composición de los anuncios y eligiendo cuidadosamente tanto el tipo de anunciantes como la posición de los mismos en el discurso del número completo.

Nada se dejaba al azar, no se daban puntadas sin hilo. Por ello parecen muy acertados los comentarios que realiza Juan Manuel Bonet en su *Diccionario de las vanguardias en España* y en *Leyendo AC*⁴, sobre la primera reedición facsímil de la Revista *AC* realizada por la editorial *Gustavo Gili* en 1975, de la que dice textualmente “está desgraciadamente incompleta de la publicidad” y califica de “un pequeño disparate”. Una lectura de esa primera reedición, com-



Josep Sala. Logotipo en factura presentada a la Revista *AC* de fecha 07-11-1931. AHCOAC.

1. El texto completo y literal de esta cita figura en una de las primeras cartas enviadas en francés por J.L. Sert a S. Giedion, fechada el 29-05-1931, en la que le solicita información sobre una película de propaganda de arquitectura moderna. Reza así: “...nous organisons des conférences et faisons de la propagande par tous les moyens”, AHCOAC (Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña), Carpeta Correspondencia General.

2. Si echamos un vistazo a la contabilidad de *AC*, nos damos cuenta de la importancia de este asunto para la pervivencia de la revista. Los ingresos por publicidad estaban presupuestados en un 67 por ciento del total, si bien en la realidad supusieron un mínimo del 80 por ciento, superando todas las expectativas económicas número a número. AHCOAC carpetas C 6/42 y C 6/43 (Sólo existe la contabilidad y los datos de anunciantes hasta el número 10, inclusive). Si analizamos el caso de *L'Esprit Nouveau*, se trató de una revista financiada con holgura gracias a la publicidad, en la que fue el propio Le Corbusier quien asumió las competencias de administración y financiación, encargándose de los contratos publicitarios con los anunciantes. En caso de la americana *Life*, ya en el año de su salida –1936– no se financiaba por sus ventas, sino exclusivamente por la publicidad que contenía. Un tercio de todas sus imágenes estaban consagradas a la publicidad.

3. De nuevo, ciñéndonos al caso de *AC* y salvo el último número 25 que salió sin publicidad (y cabría preguntarse por qué), el porcentaje de páginas dedicadas a la misma oscilaba entre el 41 y el 53 por ciento del total.

4. En *AC. La revista del GATEPAC 1931-1937*, cat. de la Exposición, MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, 2008.

Publicidad en el n. 5 de la Revista AC. Fotografía de José Manuel Aizpurúa. Club Náutico de San Sebastián. 1932.



Hijos de J.A. de Muguruza

CONSTRUCCIONES METÁLICAS : CIERRES ARROLLABLES
PERSIANAS DE MADERA
MUEBLES DE ACERO : VENTANAS DE ACERO CON PERFILES ESPECIALES DE CIERRE HERMÉTICO, ESTANTERÍAS METÁLICAS

BILBAO
PARTICULAR DE ALZOLA
APARTADO 448 - TELÉFONO 11216

MADRID
FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, 53
TELÉFONO 31047

parada con la lectura completa que nos proporciona 30 años más tarde la edición facsímil de la *Fundación Caja de Arquitectos*, no admite dudas y deja a las claras el peso y la importancia de la publicidad en la historia y el mensaje global de la revista.

Así, las empresas que se anunciaban formaban parte, en su mayoría, de un abanico poco variado, principalmente de tecnologías avanzadas, que necesitaban el diseño, el mercado y la investigación. Se dan curiosas circunstancias, como que el cliente de la casa de Sixte Illescas que tiene el honor de ser la primera fotografía de una obra publicada en *AC* –el Sr. Vilaró– es también anunciante (*Pintura y decoración Vilaró y Valls S.A.*). Todos los anuncios se concentraban –salvo casos puntuales– en páginas exclusivas dedicadas a ellos, agrupadas al principio y al final de cada número para no ‘contaminar’ la doctrina y el discurso interior ni dispersar al espectador con temas tan ‘mundanos’. No sólo eso, el primer grupo situado tras la portada y antes del contenido propio del número, lo constituyen anunciantes a página completa, mientras que en el grupo del final se concentran los de media, un cuarto o una octava parte de página.

Una lectura del facsímil editado por la *Fundación Caja de Arquitectos* provoca en la actualidad cierto ‘empacho’ publicitario ya que, al colocarse un número tras otro sin solución de continuidad ni separadores entre ellos, una lectura continuada del mismo produce un solapamiento de las páginas publicitarias del final de un número con las del comienzo del siguiente, acumulándose en ocasiones hasta 30 páginas seguidas con anuncios.

Se observa una clara evolución en cuanto a la calidad, cantidad –entre 26 y 47 anuncios por número– y tipología de los anuncios insertados a lo largo de los 23 números de la revista, de tal forma que se podría hacer un análisis compositivo de ellos, centrado en la construcción gráfico-arquitectónica de los mismos, valorando la imagen elegida o su ausencia, el tipo de letra, el color, etc.

Así, se detectan algunos sin imagen fotográfica que acompañe al texto, aún con hueco disponible para la misma; otros con perspectivas que hacen las veces de fotografías; algunos más con fotos de autor –principalmente de Josep Sala– firmadas y siempre a página completa, y por último, ejemplos con fotos anónimas de mero carácter descriptivo. La presencia del color en la impresión es anecdótica, quedando reducida a dos casos, uno de ellos con la firma del

Publicidad en el n. 1 de la Revista AC. Autor desconocido. 1931.



MADRID
BARCELONA
SEVILLA

HERMAN HEYDT
MUEBLES "THONET"

MATERIALES MODERNOS DE CONSTRUCCIÓN

fernando force

constructor
de
obras

madrid
castelló, núm. 66
teléfono núm. 54372



arquitecto:
f. garcía mercadal



ARTUR RIGOL

PROYECTOS, PLANTACIÓ I ENTRETENIMENT DE
PARCS, JARDINS
I TERRASSES
PROBLEMA D'ART. PLANTACIÓ JARDINS

CARRETERA DE SANS, 22
BARCELONA

PER A QUALSEVOL ENCARREC SERVEIXI'S UNAR EL TELÈFON 31250

arquitecto e ilustrador vasco Eduardo Lagarde Aramburu, colaborador de José M. Aizpurúa. Es de destacar asimismo una clara evolución en la imagen y el diseño de muchos de los anunciantes a lo largo de los años y de los distintos números de la revista. Muy pocos mantienen el primer diseño e incluso muchos cambian más de 3 veces de composición e imagen fotográfica asociada. Es el caso de la empresa de jardinería Artur Rigol –en 5 ocasiones–, que llega a escribir un artículo sobre jardines *modernos* en el número 2 y del que se inserta incluso un memorandum-necrológica en el número 16, tras su muerte prematura en 1934 a los 36 años.

Arriba. Publicidad en el n. 7 de la Revista AC. Fotografía de Josep Sala. Jardines casa Galobart. Barcelona.1932.

Izda. Publicidad en el n. 2 de la Revista AC. Fotografía de Ferriz. Casa Sres. Diaz Caneja. Madrid. 1931.

Las fotografías que apoyan como soporte gráfico a los anuncios son, por regla general, ejemplos de arquitectura e ingeniería modernas de los principales autores del GATEPAC, perfectamente identificables en el caso de las obras de arquitectura e identificadas gracias al pie de foto en los bellísimos ejemplos de las obras de ingeniería. Así, se utilizan las imágenes del local del GATEPAC, Joyería Roca, Casa Galobart, Club Náutico de San Sebastián, Vivienda Sres. Díaz Caneja, edificios de viviendas en vía Augusta y calle Rosellón, cine-teatro Figaro, etc. En todos los casos se trata de las mismas imágenes publicadas ya en los reportajes de las obras que aparecen en la misma revista por lo que, en casi todos los casos, conocemos a sus autores.

Es interesante destacar la abundancia de anuncios de las empresas promotoras y/o constructoras que ejecutan las obras ‘modernas’ publicadas en las páginas centrales de la revista, así como de las empresas suministradoras de los materiales de construcción que se emplean en las mismas, del mismo modo que ocurre en nuestros días en las páginas de publicidad de las principales revistas de arquitectura. Posiblemente, los arquitectos cuya obra iba a publicarse se encargaban de convencer a algunos industriales de los que participaron en la obra, ‘interesados’ en aportar anuncios en ese número en cuestión. Es más, en algunos casos como la serie de monografías denominadas *Documentos de Arquitectura*, editadas por el Colegio de Arquitectos de Almería desde 1988, esa costumbre ha permanecido intacta desde los primeros números y constituye de forma casi exclusiva la publicidad de cada uno de ellos, a veces ‘personalizada’ con el nombre del arquitecto.

En cuanto a los autores de las fotografías que acompañan a los textos hay que destacar la presencia recurrente a lo largo de todos los números de la figura de autor de Josep Sala que, a partir del segundo número, es de los pocos que firma sus fotos –siempre a página completa– para muchas y variadas firmas



Josep Sala. Publicidad de Joyería Roca. 1930.

comerciales, realizando probablemente los mejores ejemplos publicitarios de AC. Formado en la escuela de BB.AA. y oficios de Barcelona, es una figura capital de la época en el género fotográfico de la publicidad a nivel nacional y se encuentra omnipresente a lo largo de las páginas publicitarias de la revista⁵. Sabemos que comenzó a fotografiar de forma profesional sobre 1921 y que ya en 1928 realiza e inserta anuncios de su propio estudio fotográfico en otra de las publicaciones de vanguardia de referencia en Cataluña, *D'Ací y D'Allà*, de la que será director a partir de 1932.

Sus clientes eran empresas o industriales que querían, bien transmitir una imagen moderna de marca o bien comercializar materiales novedosos. Entre ellos destacaremos, desde 1930, a Joyería Roca, Uralita, Myrurgia, Enrique Cardona, Standard Eléctrica, J. Espinagosa, José Franch o Vda. de José Ribas. No sólo publicó sus trabajos en las dos revistas enunciadas, sino también en *Las 4 estaciones*, *Nova Iberia* o *Art de la Llum*.

Su paso por la fotografía de arquitectura se puede calificar de accidental o transitorio. Si bien es cierto que comienza a fotografiar, junto con Oriol, las primeras obras de J.L. Sert en los años 1931-32 que aparecen publicadas en los primeros números de AC –Muntaner, Galobart, Local Paseo de Gracia y casetas desmontables– quizás es debido al conocimiento que de él tenían los arquitectos del GATEPAC gracias a sus trabajos publicitarios que aparecen firmados desde el primer número de la revista. La llegada a Barcelona de Margaret Michaelis en 1932 y su asentamiento definitivo en la capital un año más tarde van a ir relegando al fotógrafo catalán al ámbito publicitario⁶. De hecho, el anuncio de su estudio fotográfico y el moderno logotipo situado en la cabecera de sus facturas reflejan en distintas etapas esa vocación y dedicación principal: “Sala. Dibujos y fotografías para la propaganda”, 1929; “Sala. Dibujo y fotografía aplicado a propaganda ultra moderna”, 1931, y “Sala. Dibujos y fotografías para anuncios”, 1932.

También M. Michaelis, dentro del amplio abanico de temas tratados, hizo sus trabajos para la publicidad que fueron publicados en todos los casos –algo ciertamente sorprendente– fuera de un ámbito tan conocido para ella como AC. Concretamente en las revistas *Crónica* y *D'Ací y D'Allà* entre los años 1935-37 y para firmas comerciales como Okasa, Montjoy's y Ramón Sin, casi todos ellos firmados como Elis. Su tarjeta de visita profesional refleja la amplitud de sus inquietudes laborales, si bien en este caso y de forma distinta a la ya comentada de Sala, figura explícitamente reflejada en primer lugar la arquitectura, a la que sigue una lista casi interminable: fotomontaje, publicidad, catálogos, técnica, anuncios, moda, folletos y retratos.

AGENCIAS, ANUNCIANTES, PRESUPUESTOS, CUENTAS

La búsqueda realizada con motivo de este trabajo en el AHCOAC (*Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña*) saca a la luz una serie de ‘intimidades’ sobre la gestión de la revista en general, y más en concreto, sobre el tema de la publicidad⁷.

Sabemos que Ricardo de Churruga i Dotres fue nombrado, dentro del equipo director de AC, como encargado de correspondencia y anuncios, si bien el control de Torres Clavé fue tal que le vemos incluso firmando cartas

5. Aún así, en carta fechada el 06-06-1934 y dirigida a los directores del GATEPAC, Sala argumenta una “fuerte crisis de trabajo” para darse de baja en la entidad, “muy a pesar mio”. No parece que le creyeran mucho sus ex-socios ya que, al pié de la misiva, reza un comentario de los destinatarios que dice: “éste se da de baja porque sabe que Oriol no es socio”. Oriol era otro de los fotógrafos que también trabajó con los integrantes del GATEPAC.

6. En el AHCOAC Carpeta C 8/55, se conservan facturas de ambos que confirman esa sospecha. Las de Josep Sala están fechadas entre junio de 1931 y julio de 1932 y referidas a las obras comentadas mientras que las de M. Michaelis (con sellos de Foto Michaelis y Foto Elis) tienen fecha desde octubre de 1934 hasta julio de 1935. Asimismo, según se deduce por una nota al pié de la factura de junio de 1931, Josep Sala es el autor de las fotos de la fachada del local del GATEPAC y de la composición global de la portada del número 2 de AC, labor ésta última no facturada de forma independiente, sino englobada en el total de los trabajos, como de forma explícita se cita.

7. Las carpetas dedicadas a estos temas y analizadas por el autor son las numeradas como C 16/88, C6/40, C6/42, C6/43.

dirigidas a una de las agencias de publicidad con las que trabajaron. A este respecto, solo existen datos de dos agencias con las que trabajó la revista y ambas son de Madrid –*Alas, empresa anunciadora y Otto Greising, publicidad técnica y profesional*– lo cual no deja de sorprender en una revista radicada en Barcelona, ciudad poblada de agencias y de donde provenían la mayor parte de los industriales anunciantes. La comisión establecida por defecto en los presupuestos para estas agencias era del 10 por ciento, si bien en ocasiones con *Otto Greising* se abonó el 20 por ciento. El porcentaje de anuncios que llegaban a través de las agencias osciló entre el 36 y el 48 por ciento.

En cuanto a los anunciantes, se establecieron varias categorías de socios para que los potenciales clientes disfrutasen de una serie de ventajas, a cambio de una cuota anual variable en función de la categoría. Así, se organizaron cuatro tipos genéricos –Industriales colaboradores, Representantes, Protectores y Patentes– en los que se agruparán los distintos sectores relacionados con la construcción y afines. En concreto, los aparatos fotográficos y la fotografía quedó englobada en la de socios protectores. Se envió una circular en enero de 1935 a todos los socios directores para que “por todos los medios procuren el ingreso de nuevos socios industriales”, aportando nombres de posibles aspirantes. En la carta de propuesta de renovación de los socios Industriales de 1936 se observa que casi todos ellos son anunciantes de la revista: Cardona, Blasi, F. Fuster Fabra, Catalana de gas, Vilaró i Valls, J. Vallés, Riviere y Uralita.

En cuanto a los presupuestos y las cuentas de la revista, sólo se dispone de documentación referida hasta el número 10, inclusive. En ella observamos un incremento continuado en los ingresos por publicidad desde el primer número –1.685 pesetas– hasta el número 8, donde se alcanza el máximo con 3.006 pesetas. Desde ahí se inicia un descenso en los números 9 y 10, hasta las 2.397 pesetas contabilizadas como último dato disponible.

De los presupuestos manejados para el número 1, extraemos los siguientes datos interesantes: en relación a los gastos, no se incluye partida específica para fotografía, si bien podría estar incluida en la denominada como grabados (10 por ciento del total de gastos). En los ingresos, resulta llamativo que el precio de la suscripción por número –2,50 pesetas– supere al precio del mismo número en venta directa –2,00 pesetas–. Se preveía entonces la venta directa de 150 ejemplares y 150 suscriptores, datos que se irían superando con creces hasta alcanzar entre ambas cifras un total de casi 5.000 números distribuidos por todo el mundo, incluyendo la distribución internacional que representó una cuota nada desdeñable del 18 por ciento⁸.

La partida de ingresos previstos por publicidad era, obviamente, la mayor y representaba un 67 por ciento del total. Desde el primer número, dichas previsiones se vieron ampliamente superadas por la realidad (en torno a un 20 por ciento más). No era intención de los socios repartir dividendos, caso de haberlos obtenido, pues en las notas finales del primer presupuesto aparece claramente expresado que “una vez finalizado el primer año de explotación y realizado el balance, si de él como esperamos resultaren beneficios, se destinarán a mejorar la revista”. Cada socio-director recibía la revista sin necesidad de abonar la suscripción.

8. Ver AC. *La revista del GATEPAC 1931-1937*, cat. de la Exposición, MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, 2008.

La previsión en cuanto al número de anuncios también se vio superada desde el primer número. Se presupuestaron un total de 37 anuncios: 3 de una página, 6 de media página, 12 de un cuarto de página y 16 de una octava parte de página. Las tarifas oscilaban entre las 90 pesetas, de página entera hasta las 20 pesetas de una octava parte de página, con ciertas puntualizaciones interesantes, citadas textualmente: “el anunciante que quiera la exclusiva de su ramo ha de pagar el doble” y “no podrá concederse la exclusiva al anunciante que se comprometa por menos de media página”.

Las cifras reales ascendieron en el primer número a un total de 34 anuncios, si bien su distribución mejoró las previsiones económicas ya que aumentaron sustancialmente sobre lo previsto los anuncios a página completa (9 frente a 3). En el número 8, el de mayores ingresos publicitarios, el total de anuncios fue de 47 de los cuales hasta 22 de ellos fueron a página completa.

OTROS AUTORES, OTRAS PUBLICACIONES

Más allá de las páginas de *AC* nos encontramos por toda la geografía nacional con otros autores centrados en la fotografía publicitaria de vanguardia. Citaré, de entre los catalanes, a Pere Catalá-Pic –padre de Francesc Catalá-Roca– y a Josep Massana, ambos, junto a Josep Sala, recogidos en *Idas y Caos*, el primer trabajo serio sobre vanguardia fotográfica realizado en España en 1984 y comisariado por Joan Fontcuberta⁹, lo que denota la importancia de este tipo de trabajos, otrora considerados menores, y a los que se dedicaron autores de la talla internacional de El Lissitzky o Laszlo Moholy-Nagy¹⁰.

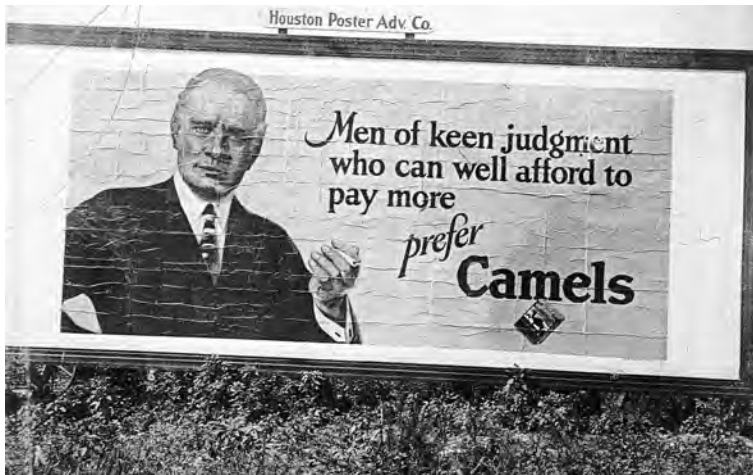
Algunos autores como E. Insenser¹¹ llegan incluso a considerar a Catalá-Pic como el “padre de la fotografía publicitaria en España” y a ensalzar su figura como imprescindible para “construir una historia de la fotografía en la España de entreguerras”. No creo, sinceramente, que sea tal su importancia frente a otros autores que ya hemos visto. Su figura y su labor es más destacable quizás como teórico, autor de fotomontajes, director de publicaciones y *político*, que como fotógrafo propiamente dicho. No obstante, es el primero que contacta y trabaja desde Valls con clientes que cuidan su imagen como Joyería Roca o casa Ford, que posteriormente encargarán sus trabajos a Josep Sala. Entre 1932 y 1937 –coincidiendo con la estancia de M. Michaelis en Barcelona– se dedica principalmente a publicar ensayos en *Mirador*, *Ford*, *Publi-Graf* y *Nova Iberia*, de la que incluso será director. El 10 de junio de 1934 organizó, con el apoyo de la revista *Art de la Llum*, la *Diada de la Foto*, una experiencia que buscaba la articulación entre fotografía y nacionalismo y en la que pronunció un discurso más político que fotográfico sobre el impacto social de la fotografía y la utilización de la misma con fines nacionalistas.

Entre otros fotógrafos y artistas de vanguardia de nuestro país que realizan trabajos en el ámbito publicitario, sin especializarse ni encasillarse en él, destacaré asimismo a la baronesa Sybille de Kaskel, que realizó y firmó en 1936 las portadas de los números 13-14 y 15 de la revista madrileña *RE-CO*, órgano de difusión del Centro de exposición e información permanente de la Construcción, basadas en composiciones y detalles de nuevos materiales de construcción y procesos constructivos novedosos y que su mirada moderna y sensible *elevó* a categoría de portada. Esta artista ya había publicado un año anterior alguno de sus trabajos en *Las 4 estaciones* y en *Brisas*, así como rea-

9. AA. VV. *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, cat. de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

10. El 11-01-1933 Gropius escribe una carta en alemán a Sert, a quien conoció en abril del 32 en Barcelona –traducida por el arquitecto C. Alzamora–, recomendándole a Lucia Moholy como fotógrafa para trabajar en España huyendo de los nazis, a la que Sert responde diciendo: “...Conozco sus fotos que encuentro, como Vd., muy interesantes, pero no quiero hacerle concebir ilusiones que luego pueden no realizarse. Es difícil encontrar aquí gentes que aprecien esta clase de trabajos; únicamente se ganan bien la vida los que se dedican a fotografías para propaganda industrial”.

11. Ver INSENSER, Elisabet: *La fotografía en España en el periodo de entreguerras (1914-1939)*, col. Biblioteca de la Imagen, CCG Ediciones, Girona, 2000.



Nicolás de Lekuona. Boceto para publicidad. 1932.

Joaquim Gomis. Valla publicitaria. Houston, Texas. EE.UU. 1922.

lizado fotografía publicitaria para empresas como H. Heydt (mobiliario contemporáneo), Siemens y Philips, algunas de ellas presentes también entre las páginas de *AC*.

Pero si nos remontamos unos años atrás, hasta 1922, repararemos en la figura de Joaquim Gomis¹², que ya en el primero de sus tres viajes a EE.UU. fija su mirada en las grandes vallas publicitarias del estado de Texas, quizás sorprendido por la importancia del *advertising* como uno de los elementos configuradores del paisaje de ese país, en una sociedad donde el paradigma del consumo empezaba a legitimarse como promesa de felicidad –*American Way of life*–. Pocos años más tarde, la gran depresión del 29 les mostraría el contraste entre los anhelos y la cruda realidad. Con sólo 20 años, casi una década antes que autores norteamericanos como W. Evans, B. Abbott o Margaret Bourke-White, su cámara refleja frontalmente la estética de aquellos anuncios, en cuya composición se equilibra una sólo imagen no fotográfica –siempre una figura humana, hombre o mujer– colocada en uno de los extremos, con un gran rótulo que ocupa el resto del espacio disponible, de proporción panorámica. Mensajes donde, aún, la fotografía no era aliada de la publicidad.

El trabajo del artista vasco de vanguardia Nicolás de Lekuona merece también destacarse, sin duda, en este apartado. Su importancia es tal que acapara la portada del ya referido trabajo *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* con uno de sus fotomontajes y en su interior es profusamente publicado y referenciado. Pero no hay rastro de sus dibujos publicitarios; todo se centra en sus fotomontajes y en algunos trabajos fotográficos.

No era un artista que trabajara por encargo. En su corta producción, sin embargo, encontramos algunos ejemplos interesantes de *ensayos publicitarios*, podríamos llamarlos, ya que se trata de una serie de dibujos y acuarelas realizados en torno al verano de 1932, en ocasiones genéricos, sin cliente predefinido y siempre sin encargo previo. “Eran elucubraciones suyas. No paraba de dibujar y pintar”, nos cuenta uno de sus hermanos menores, Pedro, aún con los recuerdos intactos a sus 90 años. Automóviles Chrysler, Chocolates Loyola o una indeterminada Industria metalúrgica de Bilbao copan sus sueños veraniegos de dibujante.

12. También incluido en *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, cat. de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.



Frank Gehry anunciando su silla Cross Ceck. KnollStudio. 1992.



Zaha Hadid. Portada suplemento *Yo Dona*. El Mundo, mayo 2011.



Rem Koolhaas. Portada suplemento *The New York Times*, julio 2000.

Anuncio de moda. Bodegas Dominus. Herzog & De Meuron. California. EE.UU.



Verónica Blume en un anuncio de moda. Termas de Vals. Peter Zumthor. Suiza.



Resulta destacable para este trabajo la ausencia de relaciones que Lekuona establece entre la publicidad y la fotografía. Nunca mezcló ambos conceptos, con los que trabajó de forma alternativa, siendo los primeros de 1932 mientras que los fotográficos ocupan la franja 1933-37. Quizás fuese por falta de clientela concreta o de voluntad creativa hacia ese tipo de trabajos que, sin embargo, como hemos visto, se realizaban de forma cotidiana por otros fotógrafos desde principios de los años 30.

EPÍLOGO: FOTOGRAFÍA PARA LA PUBLICIDAD, HOY

Ciertamente, las condiciones han cambiado, y los procesos publicitarios de una manera especial. Las fronteras entre Fotografía-Arquitectura-Publicidad se entrecruzan constantemente y desdibujan sus límites en la sociedad de hoy, marcada por una obsesión compulsiva por documentar cualquier instante de la vida cotidiana, por muy insignificante que éste pueda parecer.

Y así nos encontramos en las últimas décadas con arquitecturas que sirven de plató y soporte publicitario (Casa en Las Matas –Vicens y Ramos–, Bodegas Dóminus –Herzog & De Meuron–, Termas de Vals –P. Zumthor–); con arquitectos utilizados como soporte publicitario (F. Ghery y KnollStudio); y con arquitectos retratados en siglo XXI como estrellas, en portadas de suplementos de moda y tendencias. No sabemos en ocasiones si lo que se nos está queriendo vender a través de las imágenes es la propia arquitectura, que sirve como soporte, o los productos que en ese entorno se muestran. No sabemos tampoco muy bien qué es lo que puede llegar a vender la imagen de un arquitecto, por muy conocido que éste sea, en la portada de una publicación no especializada en arquitectura.

Y es que, en definitiva, las fotografías de cualquier edificio pueden interpretarse como anuncios específicos de la arquitectura a la que refieren, y en manos de grandes fotógrafos, aún sin quererlo, se convierten en propaganda de una manera de hacer.

LA ARQUITECTURA JAPONESA EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS: DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA A TRAVÉS DE LA UTOPIA TECNOLÓGICA

Óscar Lorente Alcoya

INTRODUCCIÓN

Desde que en 1868, tras siglos de aislamiento, Japón abriera plenamente sus puertas al comercio con Occidente, numerosos arquitectos occidentales han sentido una gran atracción por múltiples aspectos de la vivienda tradicional nipona como, por ejemplo, su austeridad, la flexibilidad de su espacio interior y la modularidad de sus sistemas constructivos. Asimismo, el arte del jardín, donde se observa una total integración entre los edificios y la naturaleza, y el refinamiento estético de la cultura nipona también resultaron sumamente sugerentes para muchos de ellos.

De este modo, en los comienzos del Movimiento Moderno, el descubrimiento de Oriente (principalmente Japón y China) supuso una influencia clave para muchos creadores tanto europeos¹ como norteamericanos². Entre las publicaciones que recogen estas inquietudes destacan las alemanas³, no en vano, este país fue uno de los lugares más importantes en lo que a atracción por la arquitectura asiática se refiere⁴. Por ejemplo, Bruno Taut, quien vivió entre 1933 y 1936 en Japón⁵, presentaba en 1935 en *L'Architecture d'Aujourd'hui* sus impresiones sobre la arquitectura nipona⁶. De igual manera, podemos aludir a los artículos de Richard Neutra publicados en la revista del Deutscher Werkbund, *Die Form*, en los que trataba la arquitectura japonesa tras su viaje de 1930 a ese país⁷.

En España, es difícil encontrar ediciones de esa época que se refieran a la arquitectura japonesa, ya que el debate arquitectónico nacional se centraba en otros asuntos⁸. Sin embargo, esta carencia no impidió que llegaran ciertas referencias orientales, tal como demuestran las palabras de Miguel Fisac⁹ al referirse a su formación en la década de los años treinta: “Me empezó a interesar Oriente en la época de cuando estaba estudiando: yo creía que Japón tenía cosas. Y además veía que la gente que hacía la arquitectura entonces se inspiraba mucho en lo japonés”¹⁰.

Sea como fuere, lo cierto es que en el periodo comprendido entre 1900 y 1975 –en el cual se ha centrado nuestro estudio– la arquitectura nipona no empieza a ser tratada en las revistas españolas más importantes hasta la década de los años sesenta. En este sentido, será particularmente relevante su tratamiento en títulos especializados como *Hogar y Arquitectura*, *Arquitectura*, *Nueva Forma e Informes de la Construcción*, tal y como veremos a continuación.

1. Véase KIM, Hyon-Sob, "Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe", en *Architectural Research*, 2009, 11(2), pp. 9-18.

2. El arquitecto sobre el que más se ha investigado en relación con su interés por el arte japonés y la influencia en su obra es, sin duda, Frank Lloyd Wright, quien fue el transmisor de estas referencias a la arquitectura moderna norteamericana en las primeras décadas del siglo XX. Véase NUTE, Kevin, "Frank Lloyd Wright and Japan", Chapman & Hall, Londres, 1993. Un estudio completo de la colección de Wright y sus actividades como marchante de arte oriental puede encontrarse en las primeras décadas del siglo XX. Véase MEECH, Julia, "Frank Lloyd Wright and the Art of Japan", Harry N. Abrams, Nueva York, 2001.

3. Véase SPEIDEL, Manfred, "The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950", AA.VV., en "Dreams of the Other: A Hundred Years of Japanese Architecture and German Town Planning in a Mutual View", Universidad de Kobe, Kobe, 2007, pp. 117-131.

4. KIM, Hyon-Sob, op. cit.

5. Véase TAUT, Bruno, "La casa y la vida japonesas", Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

6. TAUT, Bruno, "Architecture Nouvelle au Japon", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1935, 5(4), pp. 46-67.

7. NEUTRA, Richard, "Gegenwärtige Bauarbeit in Japan", en *Die Form*, 1931, 6(1), pp. 22-28; "Japanische Wohnung, Ableitung, Schwierigkeiten", en *Die Form*, 1931, 6(3), pp. 92-97; "Neue Architektur in Japan", en *Die Form*, 1931, 6(9), pp. 333-340.

8. En concreto, en la ruptura de la introspección arquitectónica nacional, superando el eclecticismo y los regionalismos de principios de siglo mediante la entrada de la arquitectura moderna europea a partir de la generación de 1925. Véase FLORES LÓPEZ, Carlos, "Arquitectura Española Contemporánea, 1: 1880-1950", Aguilar, Madrid, 1989, pp. 145-151.

9. La relación de Miguel Fisac con la arquitectura japonesa parece ser un caso único dentro del panorama español. Esta influencia ha sido señalada en numerosas ocasiones, sin embargo, todavía no se ha realizado un estudio profundo al respecto. El interés de Fisac en este tema se refleja en su biblioteca, entre la que se encuentran los siguientes títulos: KISHIDA, Hideto, "Japanese Architecture", Board of Tourist Industry, Tokio, 1935; KRÄRUP NIELSEN, Aage, "Quimono y Uniformes: El nuevo Japón", Dux, Barcelona, 1954; y BOYD, Robin, "Nuevos caminos de la arquitectura japonesa", Blume, Barcelona, 1969.

10. DE RODA LAMSFUS, Paloma, "Miguel Fisac. Apuntes y viajes", Scriptum, Madrid, 2007, p. 294.



Fig. 1. Kenzo Tange: Estadio Olímpico, 1964, Tokio.

HOGAR Y ARQUITECTURA

En marzo de 1962 se publica en la revista *Hogar y Arquitectura* un artículo firmado por Minoru Yamasaki titulado “La arquitectura americana y la tradicional del Japón”¹¹. En él, el arquitecto estadounidense de ascendencia nipona analiza las diferencias conceptuales que existen entre la arquitectura occidental y la japonesa.

Su intención es explicar cómo la arquitectura tradicional nipona, mediante sus cualidades de serenidad y adecuación de escala, puede ayudar a desarrollar unas condiciones de vida mejores en la sociedad estadounidense evitando la monumentalidad hacia la que tiende inevitablemente la arquitectura occidental. Yamasaki sugiere esos aspectos en oposición al tráfico, la estética de la máquina y las convulsiones de la vida moderna para propiciar que el ser humano se relacione con el entorno y se respete su dignidad en vez de avasallarlo mediante la imposición de una arquitectura “brutal”.

No obstante, lo que plantea Yamasaki en este artículo, es decir, la adopción de ciertos valores de la arquitectura oriental para mejorar la arquitectura occidental, ya se había presentado en otros momentos anteriores de la historia de la arquitectura moderna, incluso de forma más amplia que la propuesta en esta ocasión. Baste citar el discurso de nombramiento de Asplund como profesor en el Real Instituto de Tecnología de Estocolmo en 1931, en el que se hace referencia a la casa japonesa como modelo de flexibilidad espacial y adaptabilidad para la vivienda occidental¹². De igual manera, en España unos años después, Fisac, siguiendo al maestro nórdico, señalará directamente la casa tradicional japonesa como modelo para la casa moderna del futuro¹³.

ARQUITECTURA

Una de las primeras figuras japonesas que aparecen en las publicaciones españolas, concretamente en la revista *Arquitectura* en diciembre de 1963, es la de Kenzo Tange¹⁴. En un artículo firmado por Antonio Fernández Alba¹⁵, se analiza al arquitecto japonés haciendo hincapié en la conjunción de arte y ciencia en su obra. Para el autor, Tange crea unas formas adecuadas para la comunidad japonesa, teniendo en cuenta que a pesar de ser heredera de una gran tradición, había generado en las últimas décadas un desarrollo industrial vertiginoso hasta colocarse entre las primeras potencias económicas del mundo (Fig. 1).

No debemos olvidar que la generación de arquitectos japoneses surgida tras la Segunda Guerra Mundial, entre los que se encuentra Tange (graduado en 1938), tomó como referente a Le Corbusier de mano de los pioneros de la arquitectura moderna japonesa: Kunio Maekawa y Junzo Sakakura, los cuales habían trabajado en el estudio del maestro suizo en las décadas de los años veinte y treinta. Por eso, a diferencia de Yamasaki, quien desde Estados Unidos miraba a Japón como un modelo, Tange vuelve la mirada desde este país hacia Occidente. Tal y como apunta Fernández Alba, el mérito de Tange es utilizar esas formas geométricas heredadas de los inicios del Movimiento Moderno, así como ciertas características propias de esa época (monumentalidad, símbolo, forma y función), retomándolas en un contexto de industrialización mucho más avanzado. De esta forma, según el autor, el arquitecto japonés pro-

11. YAMASAKI, Minoru, “La arquitectura americana y la tradicional del Japón”, en *Hogar y Arquitectura*, 1962, 39, pp. 49-53.

12. ASPLUND, Erik Gunnar, “Our Architectural Conception of Space”, en *Architectural Research Quarterly*, 2001, 5(2), pp. 151-160.

13. FISAC-SERNA, Miguel, “Ciudad, espacio para vivir”, en *Los Domingos de ABC*, 20-02-1972, pp. 10-11.

14. Anteriormente, en el número de abril de 1963 de esta revista, dentro de un ejemplar dedicado esencialmente a recopilar una selección de proyectos de arquitectura religiosa de todo el mundo, podíamos encontrar una reseña del Museo de los 26 Mártires de Nagasaki. Esta obra fue realizada por el arquitecto japonés Kenji Imai en 1962, quien se definió como un gran admirador de la obra de Antoni Gaudí, tal y como demuestran las torres que flanquean este edificio. *Arquitectura*, abril 1963, 52, pp. 21-24.

15. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, “Kenzo Tange”, en *Arquitectura*, diciembre 1963, 60, pp. 29-43.

yecta una arquitectura para el futuro, en cierto modo utópica, que pretende ser símbolo de la nueva sociedad japonesa nacida tras los desastres de la guerra:

“Una arquitectura de gran potencia expresiva, vinculada por lazos de una tradición viva, representativa en otros aspectos del clima que ofrece el positivismo capitalista que reina en la actual estructura social japonesa; el vocabulario estético que utiliza está dentro del esfuerzo experimental que realizan algunos arquitectos de nuestros días, para llegar a definir las formas válidas que reclama el mundo que tiene necesidad de progreso, formas acotadas por una economía de materiales y métodos de construcción que la disciplina de la máquina impone”¹⁶.

A mediados de los años sesenta, la presencia de arquitectos japoneses en *Arquitectura* es frecuente gracias a la labor de Mariano Bayón Álvarez desde su sección “30 d a” (Treinta días de arquitectura), en la cual presenta una selección de las novedades internacionales aparecidas en las revistas extranjeras¹⁷. De esta forma, se publican a lo largo de diferentes números proyectos de Arata Isozaki, Kiyonori Kikutake¹⁸, Sachio Otani, Hiroyuki Tani, Nobuhide Miyake¹⁹, Noriaki Kurokawa²⁰ o Kenzo Tange²¹.

En concreto, destaca el ejemplar que vio la luz en enero de 1968, en el que dicha sección se dedica completamente a este último arquitecto. Tange es analizado de nuevo en un artículo extenso, esta vez de carácter retrospectivo²². Mariano Bayón lo presenta como un “estudioso de la ciudad como lugar de comunicación social”, ya que para el arquitecto nipón el factor para estructurar el espacio es la comunicación. Esto es, la movilización o flujo de personas y sustancias; e incluso, la comunicación visual cuando no se produce movimiento.

Así, Bayón hace hincapié en que para Tange el papel de los arquitectos consiste en compatibilizar la tecnología con la humanidad. Con este fin, sus propuestas, entre las que el autor resalta sus trabajos urbanísticos, se encuentran entre la realidad y la utopía (Fig. 2). Por una parte, es un urbanismo realista, que tiene en cuenta los medios para llevarse a cabo tanto constructivos como de relaciones entre las diferentes partes de la ciudad, ya que estudia lugares concretos. Pero por otra parte, es un urbanismo prospectivo, que mira hacia el futuro e intenta traer un nuevo orden y promover la reforma de la sociedad.

Debido a esta inclinación, Tange fue el alentador del grupo metabolista, que se introdujo directamente en el campo de la utopía. Precisamente, este tema protagonizó el artículo aparecido en *Arquitectura* en marzo de 1965 dentro de la sección “30 d a” bajo el título “Los metabolistas del Japón”²³, que se trataba en parte de la traducción de otro escrito publicado en 1962 en la revista italiana *Zodiac*²⁴. La selección de textos y proyectos presentada en la edición española intentan condensar la filosofía del movimiento metabolista.

Como es bien sabido, la Conferencia Mundial del Diseño (*World Design Conference: WoDeCo*) celebrada en Tokio en 1960 sirvió de marco de presentación para un grupo heterogéneo de jóvenes profesionales japoneses –formado por arquitectos, diseñadores y un crítico de arquitectura²⁵–, quienes dieron a conocer su manifiesto titulado “Metabolismo 1960: las propuestas para un nuevo urbanismo”²⁶. Desde el primer momento, los proyectos de los metabolistas japoneses, con sus fascinantes visiones tecnológicas y futuristas, atraparon la atención de la audiencia occidental²⁷, siendo reconocidos como un movimiento de vanguardia que irrumpió en el panorama de la arquitectura



Fig. 2. Kenzo Tange: Plan para Tokio, 1960.

16. *Ibid.*, p. 32.

17. ESTEBAN MALUENDA, Ana, “Los ‘30 d a’ de Mariano Bayón: ¿Foco de difusión de las referencias arquitectónicas internacionales?”, en *DC papers*, 2002, 8, pp. 108-123.

18. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, “30 d a: Hacia una expresión arquitectónica, 2”, en *Arquitectura*, enero 1965, 73, s. p. (Arata Isozaki: Biblioteca en Oita; Kiyonori Kikutake: Ayuntamiento de Tatebayashi).

19. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, “30 d a”, en *Arquitectura*, febrero 1965, 74, s. p. (Sachio Otani, Hiroyuki Tani, Nobuhide Miyake: Centro Cultural Infantil en Tokio).

20. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, “30 d a: La arquitectura industrial”, en *Arquitectura*, agosto 1965, 80, s. p. (Noriaki Kurokawa: Apartamentos por elementos de hormigón).

21. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, “30 d a”, en *Arquitectura*, julio 1967, 103, pp. 47-50 (Kenzo Tange: Plan urbanístico de Sofía, Centro Cultural Yamana-shi, Edificio Dentsu).

22. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, “30 d a: Kenzo Tange”, en *Arquitectura*, enero 1968, 109, pp. 31-34.

23. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, “30 d a: Los metabolistas del Japón”, en *Arquitectura*, marzo 1965, 75, s. p. (proyectos de Noriaki Kurokawa: la ciudad-torre de Tokio, proposición para una ciudad lacustre, proposición para una comunidad agrícola, la ciudad amurallada; Kenzo Tange: Plan de Tokio; Arata Isozaki: construcción espacial, la ciudad en el aire; Kiyonori Kikutake: propuesta para el distrito de Koto y la bahía de Tokio, Unabara: la ciudad marina; Masato Otaka y Fumihiko Maki: proposición para un barrio de Tokio, viviendas en bloques prismáticos).

24. KAWAZOE, Noboru, “News from Asia: 1. The City of the Future”, en *Zodiac*, 1962, 9, pp. 97-111.

25. El grupo original estaba formado por Noboru Kawazoe (crítico de arquitectura), Kiyonori Kikutake, Noriaki “Kisho” Kurokawa, Fumihiko Maki, Masato Otaka (arquitectos), Kenji Ekuo (diseñador industrial), Kiyoshi Awazu (diseñador gráfico). Posteriormente se vincularon al grupo Takashi Asada (urbanista), Hiroshi Manabe (pintor) y Shomei Tomatsu (fotógrafo). Otras personalidades como Sachio Otani, Arata Isozaki y Kenzo Tange (arquitectos) no formaron parte del grupo pero en su obra están involucrados conceptos metabolistas.

26. KAWAZOE, Noboru et al., *Metabolism 1960: The Proposals for a New Urbanism*, Bijutsu Shuppansha, Tokio, 1960.

27. Tras la posguerra y ocupación norteamericana del país, los japoneses estaban en condiciones de desarrollar un estilo nacional y declarar de esta manera su independencia arquitectónica ante Occidente. Véase BOYD, Robin, op. cit., p. 15.

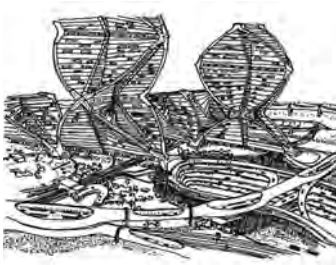
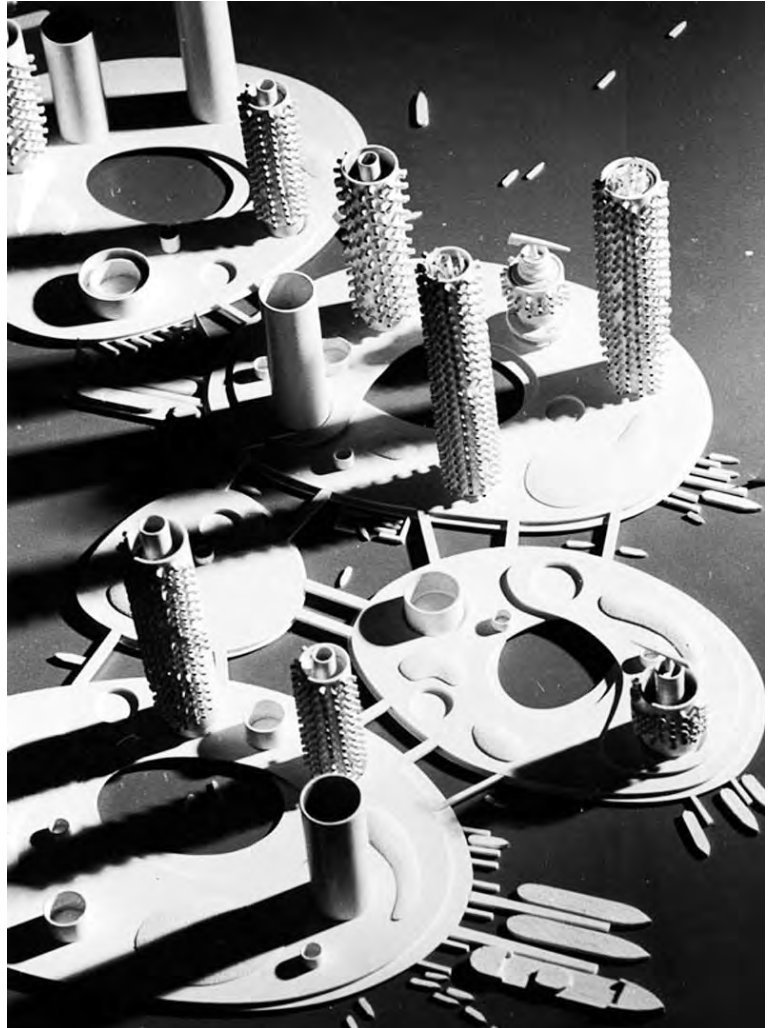


Fig. 3. Arriba. Kisho Kurokawa: Ciudad Helioidal, 1961.

Fig. 4. Dcha. Kiyonori Kikutake: Ciudad Marina, 1963.



28. PERNICE, Raffaele, "Metabolism Reconsidered: Its Role in the Architectural Context of the World", en *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2004, 3(2), pp. 357-363.

29. TAFURI, Manfredo, *L'Architettura moderna in Giappone*, Cappelli, Bologna, 1964, pp. 155-156.

30. El Metabolismo se originó en los años sesenta, una época de desmedido aumento demográfico y de gran desarrollo económico. Entre los graves problemas urbanos que acuciaban a la sociedad nipona se encontraban la enorme densidad de población en sus metrópolis, el exorbitado coste tanto del suelo como de los materiales y una fuerte demanda de viviendas. Por otra parte, los japoneses albergaban desde finales del siglo XIX un gran afán de crecimiento económico y tecnológico, teniendo como objetivo la equiparación e incluso superación de la industria y los estándares de Occidente. Véase ROSS, Michael Franklin, "Beyond Metabolism: The New Japanese Architecture", *Architectural Record*, Nueva York, 1978, p. 55.

31. NYILAS, Agnes, "Urban Theory in Postwar Japanese 'Metabolism': Towards a New Understanding of 'Living Architectural Systems'", en *Actas del 24º Congreso Mundial de Arquitectura de la International Union of Architects*, Tokio, 2011, pp. 655-660.

moderna²⁸ (Figs. 3 y 4). Por ello, el crítico italiano Manfredo Tafuri calificaba su labor como el desarrollo de una "Academia de la Utopía"²⁹. Posteriormente, en los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964 y en la Exposición Universal de Osaka en 1970, el grupo tuvo otras oportunidades para expandir su influencia a otros países, hasta que en 1975 finalizaron su actividad³⁰.

Su manifiesto es una colección de textos y proyectos de sus integrantes en la que se propone una visión del futuro, estableciendo una analogía entre las ciudades y los seres vivos. De esta forma, las urbes se convierten en sistemas vivientes con capacidades de crecimiento, transformación y regeneración propias³¹.

En el artículo al que nos referíamos, se muestra cómo estos arquitectos nipones perciben la ciudad como si de un organismo se tratara, con capacidad de mutación en un proceso cuyo alimento es el capital (acumulación de riqueza, energía, patrimonio). Con ello intentan crear un nuevo orden a partir del desorden en el que están deviniendo las ciudades.



Figs. 5 y 6. Kisho Kurokawa: Torre Nagakin, 1972, Tokio.

Proponen para ello un método continuo de transformación urbana en el que las modificaciones sean introducidas en la naturaleza respetando los elementos del paisaje, cobrando, de esta manera, gran importancia la construcción prefabricada³² (Figs. 5 y 6).

A pesar de que, como hemos comentado, el artículo está tomado de otra revista, Mariano Bayón hace una interesante introducción en la que expone que dentro de la sociedad oriental tiene gran importancia la inserción del ser humano en la naturaleza y la participación en sus ciclos. Pero además, añade que también es relevante la integración de los individuos en la comunidad y la colaboración social que propicie el progreso. La corriente analizada, según el autor, supera el binomio de las fuerzas naturales en oposición al avance de la sociedad, ya que propugna un control respetuoso de la naturaleza a través de la tecnología, identificando finalmente en un mismo metabolismo naturaleza y ciudad.

Finalmente, la conclusión del artículo es que la gente no vivirá en el futuro en comunidad, sino cada uno en una posición destacada y en contacto con la naturaleza en una ciudad gigantesca, contenedor tanto de la humanidad como de maquinaria, energía y velocidad:

“Y entonces la ciudad gigantesca –la última ciudad que sea construida sobre la superficie de la Tierra– podrá ya ser solamente una interesante ruina que hable de los tiempos pasados”³³.

Este pensamiento es el que parece plasmar Isozaki en su visión de la *Ciudad del Futuro* de 1962 cuando representa los restos un enorme templo dórico que han sido reciclados para construir sobre ellos y a su alrededor una ciudad moderna, en la que, a su vez, algunas de sus partes prefabricadas han quedado abandonadas confundiendo con las ruinas antiguas³⁴ (Fig. 7).

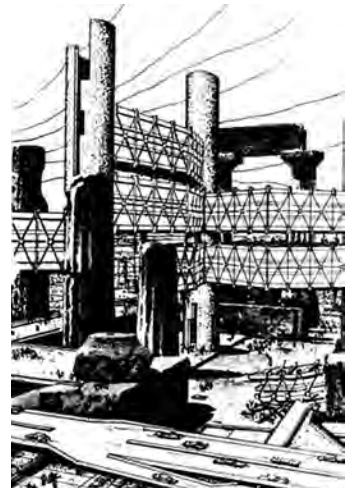


Fig. 7. Arata Isozaki: Ciudad del Futuro, 1962.

32. La arquitectura más destacada dentro de este movimiento es, sin duda, la arquitectura de cápsulas que desarrolló Kurokawa. En el desarrollo y agrupación de estas células arquitectónicas se combinan todos los elementos del imaginario metabolista. Véase GUIEUX, Alain, "Kisho Kurokawa: Le Métabolisme 1960-1975", Éditions du Centre Pompidou, París, 1997, pp. 49-58.

33. BAYÓN ALVAREZ, Mariano, "30 años de: Los metabolistas del Japón", op. cit., s. p.

34. STEWART, David Butler, *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1868 to the Present*, Kodansha International, Tokio, 1987, pp. 119-122.

Por último debemos mencionar que la atención prestada a los arquitectos japoneses por *Arquitectura* se cierra en febrero de 1969 con un artículo dedicado a la labor del estudio Kawashima y Asociados (dirigido por Koji Kawashima)³⁵. En él se reseñan varios de sus proyectos con una amplia extensión, aunque en realidad este arquitecto no sea una de las principales figuras japonesas de esa época. Además, no será hasta una década después cuando vuelvan a aparecer noticias de la arquitectura japonesa en esta publicación³⁶.

NUEVA FORMA

La revista *Nueva Forma* no fue ajena al movimiento renovador que había surgido en Japón y, de hecho, lo incluye en su número de mayo de 1968 que lleva el sugerente título: “En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento”³⁷. Los textos, escritos por Juan Daniel Fullaondo, pretenden presentar un esbozo del panorama arquitectónico del momento y un intento de estructuración de la compleja situación de la profesión en un tiempo que se percibía como de cambio cultural. En palabras del autor, era un proceso comparable con el Renacimiento, es decir, “una de las más convulsivas revoluciones, espiritual, social y técnica, de la historia de la Humanidad”³⁸.

La tesis que Fullaondo planteaba era si se estaba produciendo un cambio de época completamente nuevo o por el contrario las novedades de esa década se podían entender como continuidad de la evolución cultural iniciada con la Revolución Industrial.

En el capítulo dedicado a Tange³⁹, presenta su obra como una adaptación de la poética de Le Corbusier al unirse con el espíritu oriental y la tradición constructiva nipona. De esta manera, las formas geométricas se erigen con una magistral ejecución que genera una arquitectura lírica y simbólica. En este sentido, Tange resultaría continuador de la cultura de los inicios del Movimiento Moderno. Sin embargo, tal y como indica Fullaondo, su preocupación por los problemas urbanísticos de gran escala y su énfasis en los aspectos de la comunicación y el crecimiento, le hacen precursor de los nuevos planteamientos⁴⁰.

En el análisis que hace de la doctrina metabolista, en cambio, se muestra bastante escéptico en cuanto a sus objetivos, expresando que la crítica europea, generalmente, se había mostrado decepcionada con los resultados de esta corriente. Esto es debido, según el autor, a su acusado formalismo, que remite a un simbolismo alejado de la aplicación práctica en la realidad. Sin embargo, reconoce que forman parte de la avanzadilla de la renovación que se estaba produciendo en todo el mundo al mismo tiempo. De todas formas, deja en el aire la cuestión de si eso supone el advenimiento de un nuevo Estilo Internacional o en este caso, los metabolistas, con su confianza en la tecnología, que se impone sobre la naturaleza, no hacen sino perpetuar el optimismo industrial decimonónico⁴¹.

INFORMES DE LA CONSTRUCCIÓN

Centrándose más en los temas constructivos, la revista *Informes de la Construcción* también recogió, principalmente desde finales de los años sesenta, numerosos proyectos realizados en Japón⁴². En octubre de 1962, aparecía el proyecto del Centro Musical Gunma en la ciudad de Takasaki, obra de

35. *Arquitectura*, febrero 1969, 122, pp. 3-15 (Koji Kawashima: Centro de la Cultura de Tsuyama, Templo Myokeiji, jardín de piedras en una clínica municipal, Escuela General de Fotografía en Tokio, concurso de un Pabellón Nacional de Conferencias).
 36. MACNAIR, Andrew, “Los Postmetabolistas”, en *Arquitectura*, enero-febrero 1979, 216, pp. 5-29.
 37. *Nueva Forma*, mayo 1968, 28.
 38. FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel, “Agonía, utopía, renacimiento”, en *Nueva Forma*, mayo 1968, 28, p. 1.
 39. FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel, “Kenzo Tange: La antigua destreza en el nuevo paisaje”, en *Nueva Forma*, op. cit., pp. 50-56.
 40. La herencia de Tange para los metabolistas, quienes en buena parte fueron alumnos de su “laboratorio urbano” en la Universidad de Tokio (Takashi Asada, Sachio Otani, Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa y Arata Isozaki), se resume en tres aspectos de su trabajo: la definición de una nueva tradición para la arquitectura japonesa, el exhaustivo análisis de los problemas urbanos y el uso expresivo de la tecnología. Véase LIN, Zhongjie, “Kenzo Tange and the Metabolist Movement: Urban Utopias of Modern Japan”, Routledge, Nueva York, 2010, pp. 55-56.
 41. FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel, “Metabolismo: Entre la renovación y el formalismo”, en *Nueva Forma*, op. cit., pp. 59-62.
 42. Antonin Raymond y Ladislav Leland Rado: Centro Musical Gunma (*Informes de la Construcción*, octubre 1962, 144, pp. 143-163); Sowa Architectural Design Office: Museo de arte de la prefectura de Nagasaki (julio 1967, 192, pp. 11-18); Hiroyuki Iwamoto: Teatro Nacional en Tokio (diciembre 1967, 196, pp. 23-30); Takeo Sato: Pabellón Ikuta en la Universidad de Senshu (marzo 1968, 198, pp. 31-36); Takenaka Komuten: Edificio de seguros en Tokio (marzo 1969, 208, pp. 11-16); Takenaka Komuten: Hotel Nagoya Castle (abril 1970, 219, pp. 9-12); Expo 70 en Osaka (junio 1970, 221, pp. 11-18); Sachio Otani: Universidad de Kitasato (julio 1971, 232, pp. 14-20); Sachio Otani: Campus Universitario IT, Universidad de Kanazawa (noviembre 1971, 235, pp. 29-34); Kenzo Tange: Centro parroquial de la Catedral Católica de Santa María en Tokio (marzo 1972, 238, pp. 9-12); Shin'ichi Okada: Facultad de odontología de Niigata, Gimnasio de la Universidad Odontológica de Chiyoda (noviembre 1973, 255, pp. 5-18); Takenaka Komuten: Universidad de Comercio en Nagoya (diciembre 1973, 256, pp. 27-34); Takenaka Komuten: Centro comercial Daiei Nakamoto (noviembre 1974, 265, pp. 21-26); ARCOM R&D Architects: Centro cívico de Ichihara (octubre 1975, 274, pp. 3-16); Yendo Associates: Club Americano de Tokio (marzo 1976, 279, pp. 33-44); Shin'ichi Okada: Tribunal Supremo de Justicia en Tokio (mayo 1976, 280, pp. 3-14); R. Ura, N. Nishino y M. Ito: Centro oncológico en Chiba (noviembre 1976, 284, pp. 17-32); Kai-chiro Kurihara: Biblioteca de la Universidad Doshisha en Kioto (enero 1977, 287, pp. 25-34); y Nippon Kokan: Puente de Suehiro (mayo 1977, 290, pp. 89-94).



Fig. 8. Arata Isozaki: Festival Plaza, Expo 70, Osaka.

Antonin Raymond⁴³, pero es a partir de 1967 cuando los edificios japoneses aparecen frecuentemente. Sobresalen en esta publicación las obras realizadas por Sachio Otani, Shin'ichi Okada y la constructora Takenaka Komuten. Además, mención aparte por la importancia de sus autores merecen el proyecto de Tange del Centro Parroquial de la Catedral de Santa María en Tokio y los proyectos metabolistas de la Expo 70 de Osaka (Fig. 8).

El resto de los nombres son desconocidos para el público occidental, lo cual se explica porque, realmente, las figuras japonesas que eran reconocibles internacionalmente como “estilo japonés” representaban sólo una pequeña parte de la construcción nipona⁴⁴.

La mayoría de los proyectos japoneses recopilados en *Informes de la Construcción* están realizados en hormigón armado, ya que en las décadas precedentes éste había despuntado como un material utilizado de manera magistral por los arquitectos japoneses. En este sentido, debemos hacer notar que, la arquitectura nipona tuvo su reflejo en una determinada arquitectura española de los años sesenta realizada también con dicho material. A este respecto, destacan Torres Blancas de Sáenz de Oiza, el edificio de Restauraciones Artísticas de Higuera y Miró o las construcciones de Fisac. Todos ellos tendían hacia una expresividad orgánica, utilizando como recursos la manifestación de la estructura hacia el exterior y la composición rítmica de elementos arquitectónicos⁴⁵.

EPÍLOGO

La amplia gama de registros que la arquitectura japonesa posee –desde la austera sencillez de la arquitectura tradicional hasta la exuberancia tecnológica de la arquitectura de vanguardia metabolista– ha resultado sumamente interesante para los arquitectos occidentales. Y de hecho, a partir del Movimiento Moderno la arquitectura nipona ha sido una referencia constante. Por su parte, Japón tomó la arquitectura moderna occidental como modelo para su desarrollo, produciéndose, de esta manera, una realimentación de ambos extremos.

Como se ha podido comprobar, en este fenómeno jugarían un papel fundamental las revistas de arquitectura. En el caso español, a juzgar por las publicaciones analizadas, lo que más interesó de la arquitectura nipona fue la expresividad técnica de Tange y los metabolistas en los años sesenta y setenta,

43. Antonin Raymond fue discípulo de Frank Lloyd Wright y viajó con él a Japón para colaborar en la construcción del Hotel Imperial de Tokio. Tras lo cual, desarrolló en aquel país una carrera profesional de más de cincuenta años sirviendo de puente en ambos sentidos entre la arquitectura moderna occidental y la tradicional japonesa. Véase STEWART, David Butler, op. cit., pp. 165-169.

44. BOYD, Robin, op. cit., p. 31.

45. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, “La crisis de la arquitectura española [1939-1972]”, *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1972, pp. 36-37.

una época de optimismo tecnológico generalizado. Entre los autores españoles que han escrito sobre la arquitectura de Japón, destacan Fernández Alba por el análisis de la sociedad japonesa que realiza; Bayón, por presentar las novedades arquitectónicas niponas y Fullaondo, por contextualizar esa arquitectura dentro del panorama cultural internacional.

Indudablemente, toda esta información, aunque no podemos distinguir la influencia directa en los arquitectos españoles, calaría en el espíritu de la época. Y, de hecho, Miguel Fisac evaluaba posteriormente esos años recordando todas las “lucubraciones tecnicistas de la ciudad del mañana” que surgieron, en las que a “la tecnología se la idolatraba como a un nuevo becerro de oro”⁴⁶.

Sin embargo, comentarios como este evidencian que no se logró penetrar totalmente en las intenciones del grupo metabolista⁴⁷. No debemos olvidar que el Metabolismo lanzaba un reto a la Era de la Máquina, la cual desde el decenio CIAM de 1956 había sido puesta en crisis por el Team X, y ofrecía ciertas soluciones donde este grupo, al que era afín Tange, sólo había sido capaz de plantear la problemática situación urbana que se había generado al seguir los principios de la *Carta de Atenas*⁴⁸. Antes de que la máquina dominara la vida humana, proponían un sistema que supusiera una nueva relación entre la humanidad y la tecnología, donde el ser humano mantuviera el control⁴⁹.

Esa falta de penetración por parte de los arquitectos españoles en las bases de la arquitectura metabolista a la que aludíamos, podría explicarse por el hecho de que, aunque los japoneses quizás estuvieran en situación de trascender la relación del ser humano con la tecnología⁵⁰, en España la realidad era bien diferente. A este respecto, Alejandro de la Sota advertía del “anacronismo en la perpetuación de unos métodos singulares, artesanales, en una época que empieza a clamar por respuestas generalizables, industriales, masivas, en definitiva, operantes a escala superior del particular delirio del individuo creador”. De este modo, tal y como Fullaondo remarcaba en *Nueva Forma*, en nuestro país apenas hubo propuestas que tuvieran en cuenta la modularidad, la prefabricación, la movilidad y la industrialización, salvando honrosamente a Rafael Leoz por sus pioneras experimentaciones modulares⁵¹.

Por otra parte, aunque el desarrollo tecnológico se considerara necesario, las bondades de la tecnología no siempre se veían con confianza⁵². En concreto, Miguel Fisac advertía también que las utopías surgidas en esos años bajo el influjo de la euforia tecnológica, se crearon “todas ellas olvidando al hombre: al pobre hombre que tendría que vivir en ellas”⁵³, mostrando así cierto recelo a causa del peligro que supone la fe ciega en el progreso de la sociedad por encima del ser humano⁵⁴.

En cualquier caso, lo que estas publicaciones nos demuestran es que, como indicaba Fernández Alba, “la arquitectura japonesa se seguía con interés, más como una salida a los esquemas de Le Corbusier que como un interés esencial en su verdadero contenido, sin olvidar que tradicionalmente el funcionalismo en España ha sido siempre un ‘expresionismo camuflado’”⁵⁵. Además, en general, se las valoró positivamente a pesar de que la cultura arquitectónica española estaba “muy distante de las aportaciones del positivismo capitalista japonés, que ha sabido dar una cierta calidad a algunas de sus realizaciones, tanto urbanísticas como arquitectónicas”⁵⁶.

46. FISAC SERNA, Miguel, “La frontera del año 2000”, en *ABC*, 27-02-1972, p. 15.

47. Según Kurokawa, el Metabolismo presentaba una analogía biológica que quería reemplazar a la analogía mecánica de la arquitectura moderna ortodoxa. Desde el punto de vista japonés, la máquina simboliza el eurocentrismo que se expande a través de la modernización, la racionalidad y la confianza en la ciencia imponiendo los valores occidentales a todas las culturas que domina al hacerles creer que traen la felicidad. Véase KUROKAWA, Kisho, *Kisho Kurokawa: from Metabolism to Symbiosis*, Academy Editions, Londres, 1992, p. 7.

48. STEWART, David Butler, *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1868 to the Present*, Kodansha International, Tokio, 1987, pp. 172-182.

49. Todo ello estaba fundamentado en el sentimiento japonés de integración en la naturaleza y en conceptos filosóficos orientales como las ideas de la transitoriedad de la vida y de la reencarnación budistas o la regeneración sintoísta por la que santuarios como el de Ise se reconstruyen cada veinte años. Véase KUROKAWA, Kisho, *Metabolism in Architecture*, Studio Vista, Londres, 1977, pp. 31-40.

50. En la adopción del Movimiento Moderno, los japoneses tuvieron facilidad por el hecho de que la modularidad, la estandarización y la prefabricación de piezas no eran aspectos novedosos en Japón, ya que estaban presentes en su construcción tradicional. Véase BOYD, Robin, op. cit., p. 9.

51. *Nueva Forma*, op. cit., pp. 47-48.

52. Véase FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *La crisis...*, op. cit., pp. 9-22.

53. FISAC SERNA, Miguel, “Mi estética es mi ética”, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real, pp. 21-25 (artículo publicado originalmente como FISAC SERNA, Miguel, “Ciudades verdaderamente habitables”, en *Salud Mundial. Revista ilustrada de la Organización Mundial de la Salud*, mayo 1976).

54. Kurokawa podía haber respondido diciendo que lo verdaderamente inhumano eran las terribles condiciones que soportaban los obreros en la obra con los métodos tradicionales de construcción, lo cual se evitaba en los talleres donde se montaban sus cápsulas. Véase KUROKAWA, Kisho, *Metabolism in Architecture*, op. cit., p. 13.

55. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *La crisis...*, op. cit., p. 37.

56. *Ibid.*, p. 45.

CAU. DISIDENCIA DESDE LA ARQUITECTURA (1970-1974)

Celia Marín Vega

La revista *CAU* aparece publicada por primera vez en marzo de 1970 como órgano de comunicación del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña. Sus siglas traducen las “disciplinas básicas” sobre las que se sitúa su base: Construcción, Arquitectura y Urbanismo. En el número cero un antieditorial publicado por Francesc Serrahima, director de la revista, aclaraba que no iba a ser ésta una revista técnica al servicio de los unos criterios y gustos ni tampoco una publicación neovanguardista de espaldas a la realidad¹. Las intenciones desde el primer número quedan claras y éste a su vez sirve de muestra de lo ya era *de facto CAU*: una revista de un colegio oficial, pero no restringida a la problemática colegial; cultural, pero no de espaldas a la realidad. Es decir, *CAU* se planteaba como un nexo, una rótula, entre la discusión arquitectónica especulativa y la realidad del profesional ligada con la construcción.

CAU es el nexo entre la arquitectura y la realidad, como si estos dos campos se hubieran distanciado tanto que necesitaran de un puente que los volviera a unir. Esta unión se realizaría “de abajo arriba”², porque se daría desde la visión del mundo de los aparejadores, profesión hasta entonces “subordinada” a la mirada del arquitecto. Es decir, la revista parte de un *handicap* y es que proviene de lo que se podría considerar un colegio profesional de segunda esencialmente técnico y al que hasta entonces no se le otorgaba ninguna capacidad de análisis o reflexión que no estuviera subordinada a lo que se en otras esferas más elevadas como el Colegio de Arquitectos.

Pero aunque esto pueda considerarse supuestamente un *handicap* en realidad permitía cierta libertad de movimiento. *Cuadernos*, la revista de los arquitectos, estaba demasiado preocupada en discusiones de estilo y rehuía de implicarse en temas de tipo social y cultural, quedándose en la producción profesional de los despachos. *CAU*, desde la segunda fila, miraba con frescura – y desde abajo– aquello que no tenía lugar en *Cuadernos* –y por eso, lo que no podían decir los arquitectos en su revista, lo decían en la de los aparejadores³. *CAU* pretendía un enfoque socio-cultural del hecho arquitectónico, crítico, analítico y, porqué no, también político. Una reseña sobre la aparición de la revista profesional en *Triunfo* vendría a aclarar temas y a presentar a la recién llegada⁴:

“La preocupación por el paisaje humano es una de las constantes legítimas del más legítimo humanismo, y dentro de ese paisaje humano la vivienda es, en cierta manera, la medida de muchas cosas. Una vivienda es la respuesta (buena o mala) a un programa de vida y además, una estructura celular dentro de un conjunto urbanístico que también es

1. SERRAHIMA, Francesc, “Anti-editorial”, *CAU*, n. 0, 1970.

2. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “*CAU* o construcción, arquitectura y urbanismo”, *Triunfo*, n. 410, 11-04-1970, p. 46.

3. Los arquitectos habituales en *CAU* eran, entre otros Bohigas, Viaplana, Piñón, Illescas, Muntanya o Tarragó, Solà Morales, Clotet...

4. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. Op. Cit.



Portada del número 0 de CAU dedicado a Turismo, marzo de 1970.



Portada del número doble 2-3 de CAU dedicado al Diseño Industrial, septiembre de 1970.

una respuesta (casi siempre mala) a un programa de vida colectiva. Todas las tendencias de un sistema social, político y económico quedan grabadas como pisadas de ladrón, sobre la materia plástica del paisaje urbano.”

CAU es pues una revista humanista, y como tal se preocupará de todos los productos de la cultura humana: el diseño industrial y gráfico, la música, la economía, y por supuesto la construcción. Arquitectura y ciudad serán pues la conformación o la deformación de las estructuras políticas y económicas de la sociedad, y un estudio y lectura de sus productos y obra permitiría entenderlo como un todo. La ciudad y sus estratos históricos hasta el presente y su proyección futura. CAU pretendía desvirtuar el discurso tecnocrático profesionalista nutriéndose de la realidad y de la actualidad del momento para desarrollar el contenido de sus números. Y esto además debía hacerlo intentando no romper los preceptos bajo los que se le habían otorgado los permisos para la publicación, es decir, aparentando ser, ante todo, la revista de un colegio profesional⁵.

CAU sorprende en dos aspectos supuestamente antagónicos: contenido y forma, sin llegar a saber realmente si uno repercute sobre el otro, o uno es consecuencia del otro. Formalmente CAU es impecable, una revista de una calidad gráfica que fascina incluso hoy en día. Su logo, sus portadas, las imágenes a toda página, las composiciones tipográficas; puro diseño. Y se podría quedar ahí, en la epidermis, si no fuera porque el contenido de los números es tan potente como su calidad gráfica. De hecho este exceso de forma había llegado a considerarse como un problema, su discurso era incompatible con su acabado formal, dirían los puristas⁶. Pero no, el diseño pop y fresco, dramático y divertido, no podía hacerle sombra a lo que aparecía en su interior. Cada número era dedicado a un tema concreto, y a raíz de un objeto de estudio se presentaban diferentes artículos profesionales que atacaban el problema desde todos los ángulos y por diversos expertos (sociólogos, antropólogos, economistas, arquitectos, aparejadores, periodistas...); del diseño a la construcción, del turismo a la economía hasta las aguas pantanosas de la emigración, los equipamientos sociales, pasando por la propia profesión del aparejador y, sobre todo, el urbanismo de Barcelona, la ciudad producto. Nada se escapaba. Todo podía ser un tema para la revista del colegio profesional, y cada número –con una frecuencia bimensual– era compacto y cerrado.

Pero para que el milagro de CAU sucediera se tuvieron que dar una serie de condiciones. La principal fue la entrada de sangre fresca en la dirección del Colegio. Un joven Jordi Sabartés de “inspiración catalanista y “compañero de viaje del PSUC”⁷ fue nombrado presidente del Colegio de Aparejadores en 1968, obteniendo el dominio completo de la cúpula directiva en 1970. A partir de aquí Francesc Serrahima, miembro del PSUC se encargó de dirigir el departamento de Información del colegio y también de poner en marcha la revista. El resto del comité de redacción estaba compuesto por un sociólogo, un pedagogo, un periodista y un diseñador gráfico. El sociólogo era Jesús Marco “que asumía la voz moral y crítica”⁸, el pedagogo –que hacía las veces de secretario de redacción– era Fabricio Caivano y el diseñador gráfico fue Enric Satué, quien años más tarde daría forma, también impecablemente, a otra revista de arquitectura: *Arquitecturas Bis*. Satué insiste en que se trataba de una revista de un grupo profesional sin experiencia, así que la figura del periodista del grupo jugaría un importante papel. Se trataría éste de Manuel Vázquez Montalbán.

5. CAU consiguió sin problemas los permisos de publicación porque se trataba de una revista de un colegio profesional y por lo tanto sus repercusiones se consideraban muy acotadas. SALGADO DE DIOS, J. Francesc, *La construcción de la identidad periodística de Manuel Vázquez Montalbán. De la censura a la transición (1960 - 1978)*. Tesis Doctoral: Universitat Pompeu Fabra, 2009, p. 161.

6. SATUÉ, Enric, *Cròniques de disseny amb gust de menta, vainilla o xocolata*. València, Tres i Quatre, 2011. ISBN 978-84-7502-893-4. p. 165.

7. SALGADO DE DIOS, J. Francesc, p. 160

8. “Entrevista a Enric Satué”, *Obra Periodística de Manuel Vázquez Montalbán*. 2003. <http://www.upf.edu/depeca/depeca/mvm/revistes/cau/entrevistacau.htm>.

Montalbán por aquella época ya había empezado a meterse en temas de arquitectura desde que se encargara de dirigir, coordinar y hasta de redactar los pies de foto de *Hogares Modernos* –una revista que empezó siendo el órgano de publicidad de una empresa de muebles y que se acabó haciendo con un lugar propio en las revistas del diseño, fuera ya de la empresa de muebles⁹. *Hogares Modernos* era también una revista con una fuerte apariencia gráfica, donde se publicitaban muebles y diseños de interiores y además, como quien no quiere la cosa, también se reflexionaba sobre el impacto del turismo o la destrucción del medio ambiente. Aparte de *Hogares Modernos*, Montalbán ya estaba trabajando en la revista *Triunfo*¹⁰ y en el diario *Tele/Expres*, antes había dirigido y publicado en *Siglo 20* y empezaba a ser un nombre conocido y respetado. Él era el que sabía lo que era llevar una revista y lo que representaba¹¹. Es decir, Montalbán según sus colaboradores, era de facto el redactor en jefe de la revista, aunque no constase en ninguna parte, ya que las tareas de redacción debían quedar en manos de aparejados según las normativas del Colegio. Era él el que escogía los temas y proponía el esbozo de índices de contenidos para cada número y a partir de aquí el resto de redactores se sumaban¹².

La figura de Montalbán aglutinaba y creaba por sí misma réplicas en las revistas donde colaboraba: el número 0 de *CAU* publicado en 1970 habla sobre el turismo y el tema se retoma en el número de julio de *Hogares Modernos* dedicado a Ibiza y el turismo. En *Triunfo* publicaba una reseña sobre el congreso –con minúsculas– organizado en la Garriga por el grupo PER, y en el que asistieron las grandes voces –y manos– de la arquitectura nacional y portuguesa, donde analizaba entre otras cosas la conferencia de Clotet “Por una arquitectura de la evocación”¹³, conferencia que se publicaría posteriormente en *CAU*¹⁴. Fue él quien habló del humanismo en la arquitectura en la bienvenida a *CAU* de la revista *Triunfo*¹⁵, igual que cuatro años más tarde se la daría a *Arquitecturas Bis*¹⁶. Así aunque *CAU* fuese una revista acotada a un público profesional, sus réplicas la ponían en sintonía con otras publicaciones contemporáneas.

Por otro lado, no es de extrañar que el *enfant terrible* que era Montalbán, si era capaz de inventarse un crítico de diseño de interiores como el inclito *Jack el Decorador*¹⁷, podría también inventarse un arquitecto americano y publicar su “Manifiesto por una Arquitectura Vegetal” en forma de entrevista en *CAU*¹⁸, con tanto éxito que el mismísimo Oriol Bohigas quiso conocerlo y saber más de él¹⁹.

Walter P. Reagan, el arquitecto inexistente, era en realidad el reflejo de los miedos y frustraciones de los arquitectos barceloneses, que cargado a su vez de sus sueños e ideales decía todo aquello que ellos no podían pronunciar en voz alta²⁰:

“El arquitecto perfecto sería Dios, pero como en el momento de planear algo habitable es muy difícil convocarle, hay que substituirle, sea como sea. El arquitecto que más se acerca a un conocimiento casi íntegro del momento histórico (*sadorein*), que nunca podrá ser el conocimiento absoluto, es el que más podrá acercarse a dar una solución menos imperfecta. (...) En el caso de que la arquitectura sea incapaz de dar una respuesta casi exacta a las necesidades derivadas de los programas de vida más vale que no se ejerza en aquella circunstancia. Es preferible proponer entonces la vida bajo un puente o bajo las estrellas, sin otra ambientación que la naturaleza misma”.

9. *Hogares Modernos* fue una publicación impulsada por Muebles JAM para competir con la revista *El Mueble* editada por Muebles La Fábrica y publicada por primera vez en 1966. Un año después de empezar a publicarse *Hogares Modernos* se convirtió en una publicación independiente al margen de la empresa de muebles. Manuel Vázquez Montalbán acostumbraba a escribir varios artículos en un mismo número y los firmaba con seudónimos. SALGADO DE DIOS, J. Francesc, *La construcció de la identitat periodística de Manuel Vázquez Montalbán. De la censura a la transició* (1960 - 1978). Tesis Doctoral: Universitat Pompeu Fabra, 2009. pp. 114-121.

10. A pesar de que *Triunfo* se publicaba desde 1946 en 1962 sufrió un cambio de gestión y de dirección debido a la entrada de redactores jóvenes ligados a partidos de izquierdas. Actualmente todos los números de *Triunfo* están digitalizados y son consultables libremente en la web <http://www.triunfodigital.com/>. Los artículos de Vázquez Montalbán en *Triunfo* empiezan a aparecer en 1969 con el reportaje titulado “Crónica Sentimental de España” y se extienden hasta 1981.

11. Sobre el trabajo periodístico de Manuel Vázquez Montalbán se puede consultar SALGADO DE DIOS, J. Francesc, *La construcció de la identitat periodística de Manuel Vázquez Montalbán. De la censura a la transició* (1960 - 1978). Tesis Doctoral: Universitat Pompeu Fabra, 2009. Los artículos de Montalbán aparecen recopilados en sendos volúmenes VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Obra periodística 1960-1973. La construcción del columnista*. Debate, 2010 y *Obra periodística II. 1974-1986*. Debate, 2011.

12. “Entrevista a Enric Satué”. Op. Cit.

13. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Coloquios en la Garriga. Racionalismo, arquitectura, butifarras y música dispersa”. *Triunfo*. n. 416. 23-5-1970. pp. 16-19.

14. CLOTET, Lluís, “En Barcelona: por una arquitectura de la evocación”, *CAU*, nn. 2-3. Septiembre, 1970, pp.104-109.

15. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “CAU o construcción, arquitectura y urbanismo”, *Triunfo*, n. 410, 11-04-1970, p. 46.

16. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Arquitecturas”, *Triunfo*, n. 643, 25-1-1975, p. 44.

17. El personaje de *Jack el Decorador* aparece publicado por primera vez en *Hogares Modernos* en el n. 34 en 1969 y sus artículos se siguieron publicando hasta finales de 1971. Una recopilación de los artículos de 1969 se encuentra en VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Jack el Decorador*, Barcelona, Debolsillo, 2008.

18. MADDOX, P.F., “Walter P. Reagan versus Christopher Alexander”, *CAU*, n. 7, Mayo 1971, pp. 58-59. El personaje del arquitecto Walter P. Reagan sería retomado más tarde por Montalbán en su novela *Yo Maté a Kennedy*.

19. La anécdota de Bohigas fue contada en numerosas ocasiones por Montalbán. Se refiere a ella también CASSANI, Alberto Giorgio, *Le Barcellona Perdute di Pepe Carvalho*, Milan, Unicopli, 2000, p. 56.

20. MADDOX, P.F. op. Cit.



Portada del número 4 de CAU, número extra dedicado a la Navidad, diciembre de 1970.

Pero también en su discurso, extravagante y narcisista, se vislumbran otras imágenes importantes, como la idea de que la arquitectura puede realmente mejorar el mundo²¹.

“... la reorganización físico-arquitectónica del mundo será cada vez una necesidad colectiva humana para sobrevivir que se medirá por una progresiva importancia de la preocupación ecológica y una vez formulada esta necesidad no habrá más remedio que satisfacerla antes de que sea evidente para la conciencia universal que el freno es la represión establecida. Los poderes establecidos preferirán antes transigir en la revolución físico-arquitectónica que en la social...”.

¿No representaba en realidad CAU esta voluntad de mejorar el mundo y transformarlo? ¿No era la excusa de la construcción, la arquitectura y el urbanismo la mejor arma de analizar esa realidad social de la que las especulaciones arquitectónicas estaban tan alejadas? y en cierta manera ¿No estaban los poderes establecidos transigiendo a esta revolución arquitectónica al permitir la publicación de la revista?

El fragmento Reaganiano no se aleja en el fondo demasiado del último capítulo de *Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier: “Arquitectura o revolución. La revolución se puede evitar”. Ante una sociedad desigual y opresora hay dos opciones posibles de actuar, a través de la Revolución como motor de cambio o a través de la Arquitectura (fuerza organizadora, ordenadora y física). Entre las dos opciones la Revolución siempre será evitable. Así pues, la idea predominante es la de la capacidad transformadora de la arquitectura, y de que ésta a su vez como fuerza generadora de progreso es la herramienta necesaria para ayudar a la sociedad. En una perfecta simbiosis CAU con sus artículos y la figura utópica del arquitecto –reflejada en Reagan– formarían un paquete de supervivencia, un paquete formado por el conocimiento de dicha realidad y sus complejidades, y por otro lado de la utopía, es decir, los deseos y no la producción como motor de evolución.

Reagan despojado de sus lirismos y de sus bromas profesionales es un producto que se alimenta de las lecturas Lefebvrianas de Montalbán²². Es quizá la referencia más inmediata el texto “Proposiciones para un nuevo urbanismo” publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui* y donde Lefebvre cita nada más empezar a Ledoux²³:

“No hay hombre sobre la tierra no susceptible de ser socorrido por un Arquitecto; al Arquitecto corresponde aliviar las miserias. (...) Rival del Dios, que creó la masa bruta, habrá hecho más que él: la habrá devastado; habrá superado las montañas que atemorizan la timidez...”.

CAU funciona pues como nexo entre la especulación y la realidad, lucha contra la imagen del tecnócrata profesional, que confunde lo ideal con la realidad, y se permitía soñar un mundo mejor y no lo hace, por cierto, simplemente desde la utopía del arquitecto inexistente, sino que lo hace a partir del estudio y documentación de la realidad y de la historia, de la producción humana y su propia cultura. Los exhaustivos índices de CAU no son una mera manera de realizar crítica social, son una vía de entender la realidad, de analizarla para poder –a partir de ello– proponer y construir la ciudad deseada, superar la “impotencia de la ciudad real”²⁴.

El contenido de CAU alcanza su punto crítico en el año 1973. Los temas que se publicaron fueron los siguientes: “Los cementerios”, “Las inundacio-

21. MADDOX, P.F. op. Cit.

22. Para la relación entre Montalbán y Henri Lefebvre, AFINO GUENOVA, Eugenia, “La dialéctica histórico-espacial en la escritura subnormal de Manuel Vázquez Montalbán y el nuevo urbanismo de Henri Lefebvre”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2006, vol. 10, pp. 23-43.

23. Este artículo y otros de los publicados en *L'Architecture d'Aujourd'hui* se encuentran recopilados en LEFEBVRE, Henri, *De lo Rural a lo urbano*, 1ª ed. Barcelona, Ediciones Península, 1971.

24. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “La especulación del Paisaje”, CAU, n. 1, 1970, pp. 25-26.

nes”²⁵, “El hecho urbano en Barcelona I y II”²⁶, “Museos ¿para qué y para quién?” y otro dedicado a la gestión del ayuntamiento de Barcelona por parte del alcalde Porcioles entre 1957-1973. El número 17 “Un lugar para morir” analizaba la arquitectura funeraria pero también ponía el dedo en la llaga y hablaba de los costes de los entierros, los seguros de muerte y el negocio de las pompas fúnebres. Por otro lado, fuera del tema central de la revista, en unas hojas que conformaban una especie de separata –y en las que la revista a partir de su segundo año aprovechaba para desarrollar contenidos de índole externa a la arquitectónica– el mismo número contenía un artículo de opinión sobre la Seguridad Social, uno sobre la comunicación de masas y el control de la población, y otro sobre la relación de la política con los colegios profesionales. Una bomba de relojería, pues este número le valió a CAU una expediente administrativo en el Ministerio de Información y Turismo (Servicio de Prensa). En el informe aparece una relación de los artículos y su contenido a los que le sigue una lacónica pregunta “¿se ajustan los artículos al objeto y finalidad para los que fue inscrita esta publicación?” y un apunte manuscrito lo subraya y se pregunta a su vez “¿Se puede hacer alguna cosa?”²⁷. Muy irónica la nota, tristemente irónica, si tenemos en cuenta el contenido del artículo de Montalbán sobre la comunicación de masas titulado “Frente al Lenguaje de la Persuasión”²⁸ publicado en dicho número:

“Ir más allá de este programa significa penetrar en el reino de la utopía. Es posible imaginar las inmensas posibilidades de realización humana que se darán algún día cuando la palabra y la imagen, el sonido, el tacto, la caricia, la memoria puedan darse libres en La Ciudad Libre que ya habían soñado los poetas de La Comune. Cuando el pleno derecho de participación permita el acceso a cualquier medio de comunicación de cualquier ser humano.

Pero en el camino de la utopía, los momentos presentes se caracterizan por la obscena contradicción entre lo que cualquier hombre necesita saber y comunicar y lo que el *establishment* le permite saber y comunicar”.

CAU desde sus páginas intentaba superar esa contracción entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir. La mención de “La Ciudad Libre” y “La Comune” vuelve a ser una referencia a la Ciudad Ideal (no capitalista) y a la fiesta de la Revolución, según las ideas expuestas por Lefebvre en sus textos²⁹, en la que el pueblo se adueña totalmente del espacio y del tiempo urbano en contraposición a esa “impotencia de la ciudad real” mencionada anteriormente por Montalbán.

Pero si el primer número de CAU en 1973 había levantado ampollas y sólo hablaba de cementerios ¿qué es lo que pasaría cuando meses más tarde apareciese publicado –como si de un paquete bomba se tratase– el número veintinueve bajo el título “La Barcelona de Porcioles”?

“La Barcelona de Porcioles”³⁰ es un abecé, o un *who is who*³¹ sobre las políticas urbanísticas, las especulaciones inmobiliarias, los desastres administrativos y las miserias de años y años en el ayuntamiento de Barcelona. La revista dentro de su “política clarificadora” de la realidad ofrecía un listado elaborado, documentado y comentado sobre el funcionamiento del ayuntamiento de Barcelona durante el gobierno continuado de Porcioles. El número se presenta como un diccionario –de ahí el abecé– consultable desde diferentes puntos en el que nombres propios, empresas, barrios e incidentes son objeto de estudio como si se tratase de un *Wikileaks* local de los años 70.



Portada del número 17 de CAU dedicado a los cementerios, enero-febrero de 1973.

25. En referencia a las graves inundaciones ocurridas en septiembre de 1971 en la provincia de Barcelona que causaron graves desperfectos y en las que murieron una veintena de personas.

26. Recopilación de las ponencias impartidas durante un congreso realizado en el Colegio de Aparejadores.

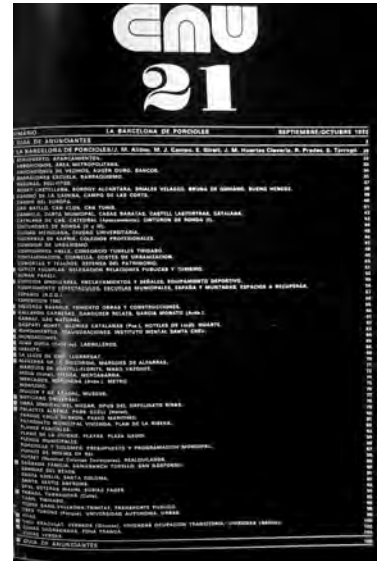
27. SÁLGADO DE DIOS, J. Francesc, Op. Cit., p. 166 y Anexos.

28. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Frente al lenguaje de la persuasión”, CAU, Enero, 1973, n. 17, pp. 41-42.

29. AFINOQUÉNOVA, Eugenia, Op. Cit.

30. Este número también aparece reseñado con un largo artículo en la revista *Triunfo*. “Hacia una conciencia ciudadana. El ejemplo de Barcelona”, *Triunfo*, n. 595, 23-02-1974, pp. 22-27.

31. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Porcioles contraataca”, *Triunfo*, n. 610, 8-6-1974, p. 16.



Portada del número 21 de CAU dedicado a "La Barcelona de Porcíoles", octubre-noviembre de 1973.

Presentación del número 21 de CAU sobre "La Barcelona de Porcíoles".

Sumario del número 21 de CAU sobre "La Barcelona de Porcíoles".

El número es monotemático, por no tener ni las secciones de cultura general. Comienza con una introducción ordenada metódicamente en puntos y firmada por todos los autores del número: Josep M^a Alibes (abogado), Manuel J. Campo (periodista), Eugeni Giralt (economista), Josep M^a Huertas Clavería (periodista), Rafael Pradas (periodista) y Salvador Tarragó (arquitecto). Bajo la forma del diccionario subyace para los autores “una teoría general sobre la ciudad y la vida urbana que enhebra y trata de recomponer la unidad misma de la realidad analizada”³².

El ejercicio de analizar la complejidad de Barcelona tanto urbanística como económicamente hablando parte, según los autores del número especial, de una responsabilidad social del técnico que va más allá del ejercicio profesional y que proviene de una obligación para con la ciudad y sus habitantes. El número especial más que de una denuncia trataría de ser un desvelamiento, un sacar a la luz para acabar con mitomanías y engaños, es decir, su intención es iluminar y comunicar. Porque el conocimiento de la historia, una vez más, facilitaría una lectura diferente del presente que rompería la asimilación tecnócrata de que la realidad se identifica con lo ideal. La investigación generó tal cantidad de información y material que pondría dicho trabajo a la altura de las investigaciones realizadas por los arquitectos del GATCPAC durante la 2^a República; la comparación es de los autores, no mía, y el objeto escogido para dicha comparación lleva consigo una gran carga simbólica.

Barcelona es definida en el prólogo como el paradigma de la ciudad capitalista en la que los intereses especulativos de los bancos y cajas, aliados y animados por las políticas del ayuntamiento, han favorecido y facilitado las diferentes intervenciones urbanísticas, es decir, la construcción de la ciudad. Es del exalcalde Porcíoles el logro del crecimiento urbanístico pero también la creación de un modelo económico de gestión del desarrollo urbano que genera por un lado un “uso y abuso de la ciudad—su suelo preferentemente, el patrimonio cultural y urbanístico que nos fue legado por quienes concebían Barcelona en otros moldes cívicos, menos especuladores...— por parte de una

32. ALIBES, CAMPO, GIRALT, HUERTAS CLAVERÍA, PRADAS, TARRAGÓ, "La Barcelona de Porcíoles", CAU, n. 21, Noviembre 1973.
 33. Ideas similares aparecían en 1973 con la publicación del número cero de la Revista 2C (1972), dónde también era redactor Salvador Tarragó.

minoría” pero a su vez por otro lado “el despertar progresivo de una conciencia cívica cada vez más exigente”³³.

Esta ciudad de la que se alimentan unos pocos crea un espacio de alienación y destrucción –la impotencia de la ciudad real– de nuevo enfrentada con la idea de esa Ciudad Libre. La ciudad real ha manipulado su historia, ha transformado el ocio en consumo y se disfraza y se ilumina como un estuche de joyas para venderse mejor en Navidad³⁴. La ciudad real se presenta como inhabitable y destructora de sí misma y su entorno³⁵.

“Barcelona era una ciudad bonita, modesta y sucia cuando don José María de Porcioles se hizo cargo de la Alcaldía en 1957. Barcelona es hoy en día un inmenso garaje, salpicado de edificios singulares, cuya singularidad radica en su estatura, en su mayoritaria fealdad y en que no sólo han desafiado las leyes de la gravedad, sino también las ordenanzas municipales. La ciudad es perfectamente inhabitable, hábil logro que ha lanzado a distintas capas de la burguesía en busca del paraíso perdido, revalorizando terrenos en un amplio radio que parte de Barcelona, terrenos donde se han construido siniestras urbanizaciones. De un solo tiro se han matado dos pájaros, dos paisajes. El urbano de la ciudad y el paisaje de un amplio entorno, así en la tierra como en el cielo”.

En realidad, aunque el número según sus autores no pretendiese juzgar y sólo se encargaba de desvelar, la cantidad y colección de notas e informaciones presentadas ofrecen aún una visión dantesca, más cerca de la distopía que de la ciudad utópica. Las empresas y personas citadas en el número se plantearon defenderse por vía judicial de aquello que salía publicado, sin embargo se prefirió no hacer nada y desacreditar la revista considerándola “un monumento panfletario de mal gusto”³⁶ y así ignorar todo lo publicado en el número 21. No obstante los aparejadores y arquitectos implicados en el número tuvieron problemas y se les alejó de los proyectos municipales de obra durante diez años³⁷.

A partir de entonces el sueño de *CAU* empezó a desmontarse poco a poco. Los números de la revista no cuadraban, sobre todo porque resultaba muy cara³⁸. El equipo de redacción no reparaba en gastos, todo por hacer de ella un producto de calidad y competitivo, que no solo se distribuía entre los colegios sino que era vendido en el resto de España e incluso se distribuía a universidades extranjeras. Debido a estas cuestiones el director del Colegio, Sabartés, fue suspendido y quedó inhabilitado de su cargo. Serrahima poco después fue cesado de la dirección de la revista y, como gesto de solidaridad, todo el equipo de redacción presentó su dimisión³⁹.

A pesar de que se pueda atribuir este cambio de dirección a conflictos internos dentro del PSUC⁴⁰, la publicación en esa misma época de “La Barcelona de Porcioles” se convierte en el legado de un equipo de redacción y de una manera de entender las publicaciones de arquitectura. El último ejemplar en el que todavía colaboran Serrahima, Marco, Caivano, Satué y Montalbán será el número 24 de 1974 dedicado a la vivienda y a los movimientos sociales urbanos en Dinamarca.

CAU se siguió publicando hasta 1984. Durante los primeros años, después del cambio en la cúpula de redacción de la revista, aparentemente *CAU* no sufrió grandes transformaciones, ni siquiera de diseño. En 1975 se publicaría otro *gran hit* de la revista, el número 35 llevaba como título “La lucha de

34. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Los ritos de la fiesta o los estuches transparentes”, *CAU*, n. 4, Noviembre 1970, pp. 47-49.

35. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Porcioles contraataca”, *Triunfo*, n. 610, 8-6-1974, p. 16.

36. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, Op. Cit.

37. GENOVÉS, HUERTAS, TARRAGÓ, CAMPO VIDAL, GIRAL, PRADAS, “Taula Rodona: La Barcelona de Porcioles”, *L'Avenc*, n. 295, Octubre, 2004, p. 28.

38. Según SALGADO DE DIOS, J.F., *CAU* producía un déficit de 3 millones de pesetas al año.

39. SALGADO DE DIOS, J.F., op. cit., p. 168.

40. El candidato que ganó las elecciones al Colegio fue Josep Miquel Abad, también miembro del PSUC, y para ganarse la confianza esgrimió el asunto del derroche del dinero en *CAU* contra Sabartés.

Barrios. 1969-1975”, un concienzudo estudio de los problemas de los diferentes barrios y distritos de Barcelona y de cómo las asociaciones vecinales poco a poco luchaban por sus reivindicaciones. Se trataba de nuevo de un regreso a la idea de La Ciudad Libre y de la búsqueda de la utopía o la ciudad ideal de la que se hablaba en los primeros números y en los artículos de Montalbán. No obstante, esta línea no continuaría mucho más allá ya que en 1977 otro nuevo reajuste en el equipo de redacción convirtió a *CAU* en una revista restringida exclusivamente a temas colegiales.

LA POSTAL REVELADA. UNA REVISIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL TURISMO A TRAVÉS DE LAS REVISTAS *QUADERNS* Y *ARQUITECTURA*

María José Márquez Ballesteros, Nuria Nebot Gómez de Salazar, Carlos Rosa Jiménez

ANTECEDENTES A UNA INVESTIGACIÓN

Si el turista encuentra en la postal una imagen congelada de su estancia temporal que quiere compartir, o simplemente un recuerdo del viaje: un estereotipo banal de un paisaje, un monumento o un cliché eternamente fotografiado. Los investigadores de la arquitectura del turismo encontramos en los artículos de las revistas de arquitectura, como “postales” que revelan indicios, un punto de partida donde iniciar la investigación. Son breves ensayos que precisan ser catalogados y ordenados, para que –como postales– permitan ser compartidos a la comunidad científica, y en su comparación revelen aspectos y procesos comunes en la fenomenología del turismo.

El nacimiento de una Escuela de Arquitectura de Málaga¹ en 2005, es un hecho singular y una oportunidad extraordinaria para la investigación desde la visión disciplinar de la arquitectura y del urbanismo del fenómeno del turismo en la Costa del Sol, territorio clave de la historia y desarrollo de esta dinámica a escala nacional e internacional.

Desde esta óptica, las bases de investigación son insuficientes comparadas con las que tradicionalmente han abarcado el estudio del turismo (economía, sociología, geografía...), en parte por el propio desinterés como campo de investigación arquitectónico y urbano, como por la escasa bibliografía que de la arquitectura del turismo existía, consecuencia de la escasa producción disciplinar. Estos dos hechos han dificultado, en muchos casos, el entendimiento desde la arquitectura y el urbanismo de determinadas épocas, circunstancias y fenómenos.

Cuando en 2007, se inicia el proyecto de investigación “Las Piezas Mínimas del Turismo”, dirigido por el catedrático Ricard Pié Ninot, uno de los objetivos prioritarios es la creación de una base de datos bibliográfica tanto de libros como de revistas, que sirva de cimiento sobre el que apoyar las líneas de investigación actuales y futuras. Y son las revistas –dada la escasez de referencias monográficas– las principales protagonistas no sólo de la crónica arquitectónica del segundo tercio del siglo XX a la actualidad, sino sustituto de una historia de la arquitectura y del urbanismo del turismo español, injustamente olvidada, ocultada o relegada a la ‘invisibilidad’ científica.

En el marco de ese trabajo de investigación se vaciaron las revistas españolas *Arquitectura* y *Quaderns d’Arquitectura*, y se inició el mismo proceso

1. En el año 2005 comienza su andadura la Escuela de Arquitectura de Málaga, dirigida en aquel momento por el catedrático Ricard Pié i Ninot (UPC).

para la revista italiana *Casabella y Architecture Review*, incluidas en el libro *Turismo Líquido* (Pié y Rosa, 2010). Actualmente, este trabajo se continúa en los programas de posgrado de la Universidad Politécnica de Barcelona y la Universidad de Málaga.

Pero cabría preguntarse por qué sólo estas dos revistas españolas. En esta decisión hay una explicación clave, que es su largo recorrido (las 2 más antiguas dentro de nuestro territorio: *Arquitectura* desde 1918 y *Quaderns* desde 1944), además de la periodicidad (variable en cada etapa editorial). De esta manera lanzábamos una posible hipótesis que era la de admitir que estas dos revistas eran buenas crónicas de lo que sucedió y sucede en nuestro país, para así poder llegar a reconstruir con bastante precisión la historia de la arquitectura del turismo.

CRONOLOGÍAS Y COMPARATIVAS. DISEÑO DE UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA

La selección de *Arquitectura* y *Quaderns d'Arquitectura*, con una significativa trayectoria de periodicidad y situadas en distintos ámbitos geográficos y temporales, aporta una cronología y datos muy valiosos para la investigación del turismo: el apoyo gráfico y fotográfico que se encuentra en las mismas, la recopilación de documentación de proyectos, obras, dibujos, viajes...

Además de los artículos críticos, de opinión y reflexión, los de carácter divulgativo ofrecen un medio altamente relevante para la investigación; en tanto que son plataformas de difusión de las arquitecturas de actualidad –reciente o pasada– ofrecen monográficos sobre obras de arquitectos emblemáticos, y guías de ciudades, donde el protagonismo de lo gráfico adquiere gran relevancia. Por lo tanto, en las revistas podemos segregar artículos que son mera crónica de unos sucesos y catálogo de proyectos, frente a los de opinión en referencia al tema de estudio.

Uno de los principales problemas metodológicos es la gran cantidad de documentación y referencias a gestionar. Esto obliga a plantear una manera de ordenar y sistematizar la información, en la que se perfila una estrategia para comparar los distintos resultados de los vaciados. El hecho comparativo entre las revistas permite revelar determinados fenómenos y acontecimientos que se manifestaban comunes a ambos, o que en su diferencia permiten concretar la preocupación específica de cada editorial. De esta forma, las crónicas obtenidas particularmente en cada revista arrojaban datos mucho más completos superponiéndolas con otras crónicas del mismo periodo, siendo por ello fundamental establecer los mismos parámetros comparativos en las revistas de estudio.

Las ideas básicas que configuran el proceso metodológico para el análisis comparado del vaciado de revistas se resumen en las siguientes fases:

1. El trabajo continuo y dificultoso de la búsqueda de sumarios de las revistas seleccionadas. En este momento es fundamental, como es lógico, la comunicación con organismos y sus bases documentales publicadas para constituir el grueso de la información sumarial –base de datos ISOC (base de datos de humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), bases de la

numero	año	autor	título	pagi	con	Estad.
233	2007	-	Hotel Mol del Mag. Torrella de Marçny (D)	42-47	1	1
240	2004	Wen Bernhart	De levante a zomero	62	1	1
240	2004	-	Puerto deportivo de Sant Adrià de besos	126	1	1
240	2004	Concha Balcells	Instalaciones nuevas	129	1	1
240	2004	Beth Gall	Zona de Baños	121	1	1
240	2004	-	Particular novaste	122	1	1
240	2004	-	Parque Diagonal Mar	133	1	1
240	2004	-	Parque litoral del sudoblat	129	1	1
239	2003	Jordan Tanga-Taaman, Linda-Koch Alan	Neha. Casita de playa	92	1	1
238	2003	-	Barcelona. Hotel Nuevo Trianis	163-11	1	1
238	2003	Maura, Pau-Matthi Tien	Sas Passa. Playa de Bra	118	1	1
236	2003	Blauguard, Joan	Downworld Company	54-62	1	1
236	2003	-	7 Seas Malabar	140-1	1	1
236	2003	-	Imzubuck. Ayuntamiento. centro comercial, hotel y	140-1	1	1
236	2003	-	Tikau. Golf urbano (Hanslbaue, Kurt)	104-11	1	1
235	2002	Bernardo IvEn	Entre las Sabanas nuevas	52-63	1	1
235	2002	Berg Steglin	Hasta la linea del agua. Down to	50-51	1	1
235	2002	Bony-Joris	La ciudad del agua. The city of	20-23	1	1
233	2002	Grauer, Oscar	Governat. David Bolle. El Litoral Central. Venezuela	177-11	1	1
228	2001	-	El Port d'Alcudia. Puesto marítimo (Balle)	112-11	1	1
228	2001	-	El Salar. Cobertura del hotel hotel de La Abu	105-1	1	1
227	2000	-	Hotel, apartamentos y centro comercial en Múñez (195-94	1	1
227	2000	-	El hotel	182-1	1	1
224	1999	-	Campamento de turismo. Pantano de Torrens	1	1	1
223	1999	-	HOTEL. Guadalupe (ANDRE BRUY RE)			
38	1991	-	Vivero de piscicultura en el Mar del	19	1	1
38	1998	-	(Kloria Saesler, Sam Sule, arquitecto)	32	1	1
37	1999	-	Urbanización en Torre Valina. Costa Brava. José	18-21	1	1
31	1958	-	Real Club de Golf del Prat. Barcelona. (arg. R. Ter	107-10	1	1
25	1996	-	Edificio de Baños en Premià de Mar	14-16	1	1
23	1955	-	Hotel de departamentos familiares	28-29	1	1
18	1954	-	Hotel ray Don Jaime en Castelldefels, Bana	01, 03	1	1
18	1954	-	Hotel San Bernal en el Montseny, Barcelona (03, 07	1	1
10	1949	-	Establecimiento para restaurante y Baños en	40-45	1	1
8	1947	Amadeu Llopert	Tres proyectos de poblados turísticos en	01, 05	1	1
8	1947	-	Proyecto de poblado de pescadores en Sant	08, 15	1	1
8	1947	-	Proyecto de poblado de pescadores en Sant	15-23	1	1
8	1947	-	Proyecto de poblado de pescadores en Sant	24-44	1	1

Fig 1. Tabla de vaciado de artículos de Turismo en la Revista *Quaderns*. Encabezado y contadores.

Red de Bibliotecas Universitarias, la iniciativa Dialnet, los consorcios de bibliotecas, la propia página web de la revista. La primera aproximación a las fuentes es bueno realizarla por vía telemática, ya que a través de la red se tiene acceso a casi todos los listados de los números publicados de las revistas. En la mayoría de los casos hay que cruzar varias bases de datos para ir completando la lista de artículos de cada número, e incluso se hace necesario el desplazamiento físico a bibliotecas, para los sumarios de determinados números.

2. Elección del formato electrónico donde se recopila la información. En nuestro caso se estableció el formato "txt" para la descarga de los datos, ya que por su sencillez de manejo aporta una gran versatilidad, además de ser importable y exportable a cualquier base de datos.

3. Elección de los campos de información. Relevantes tanto para conservar y ordenar los datos, como para la obtención de conclusiones: número de revista, año, autor, título del artículo, paginado, observaciones del investigador y enlaces a páginas donde se encuentre el texto del artículo o a documentos escaneados. La información básicamente se ordenó con una base cronológica, ya que era uno de los objetivos fundamentales en nuestra investigación.

4. El establecimiento de palabras clave o *keywords*. Para que el cruce de la información y las cronologías fueran realmente determinantes, era necesario establecer la selección de artículos a comparar, y esto se hizo generando un listado que permite hacer una selección definitiva de artículos dentro de los sumarios totales de las revistas seleccionadas. Es imprescindible establecer estas palabras claves o términos de búsqueda para que la comparación de los datos obtenidos en unas revistas frente a otras sea objetivo.

Para concluir con estos breves apuntes sobre la metodología seguida es necesario señalar que se decidió introducir un contador de artículos, para así

Fig 2. Gráfica de número de artículos de Turismo en la *Revista Quaderns* por décadas.

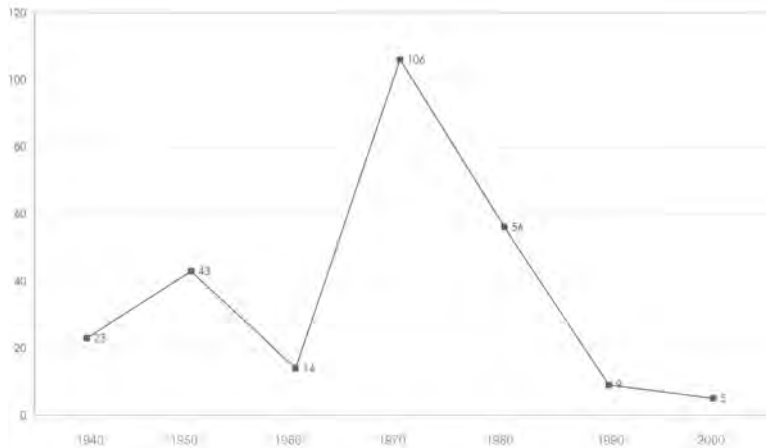
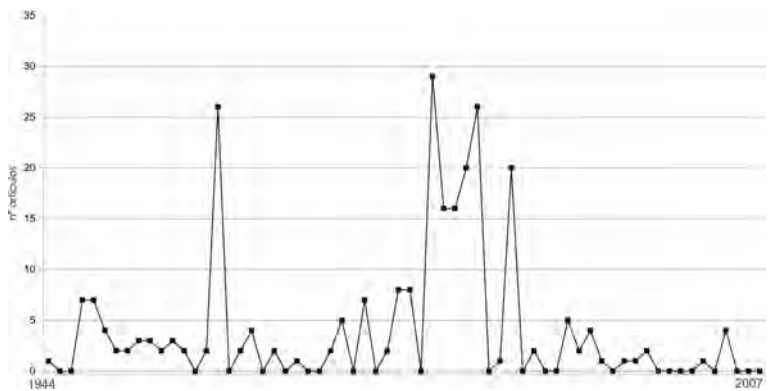


Fig 3. Gráfica de número de artículos de Turismo en la *Revista Quaderns* por años.



poder establecer cómputos de artículos por épocas y años, además de distinguir con esto los artículos de opinión de los meramente divulgativos de arquitecturas. Con todo este trabajo recopilatorio, se creó una metodología que fue usada en la elaboración del vaciado de otras revistas, todo ello construido a partir de esta experiencia del vaciado de las revistas *Arquitectura* y *Quaderns*.

El objetivo principal se veía más que superado, no sólo estaba esta recopilación de datos y creación de red de información sobre artículos del turismo en revistas, sino que en el cruce de estas informaciones permite descubrir o demostrar hechos intuídos. La información sumarial de las revistas de arquitectura es un trabajo fundamental para la investigación y para la transferencia de información en redes de investigadores. La primera selección de estas dos revistas de amplio recorrido permitió situar el fenómeno turístico dentro de un contexto más general, y así se prosiguió relacionándolo con otros acontecimientos y experiencias.

CRONOLOGÍA DEL TURISMO EN LAS REVISTAS QUADERNS Y ARQUITECTURA

Las dos revistas objeto de este estudio tienen un largo recorrido como ya se indica previamente. La revista *Arquitectura* se inició en el año 1918 con una tendencia historicista en el período previo a la Guerra Civil española. Sólo en

los últimos años de esta etapa la publicación de la Sociedad Central de Arquitectos dedica más artículos a una nueva arquitectura innovadora que se está realizando en Europa y en el ámbito nacional.

Pero esta tendencia de innovación que se inicia a finales de la década de los años 20 y principios de los 30 se verá anulada al comenzar la Guerra en 1936 y durante casi cuatro años la revista permanece en silencio sin llevar a cabo ninguna publicación.

Quaderns es algo más tardía, comenzó su andadura en el año 1944 al inicio de la posguerra bajo el nombre de *Cuadernos de Arquitectura*. Por esta razón se ha centrado el estudio comparativo entre ambas revistas a partir de esta fecha, desde 1941 hasta la actualidad.

Tras el paréntesis de la Guerra, la revista ‘madrileña’ reanuda la publicación bajo el nombre de *RNA, Revista Nacional de Arquitectos*. Ya no depende de la Sociedad Central sino de la Dirección General de Arquitectura con Pedro Muguruza como primer director, convirtiéndose en una crónica de una arquitectura historicista que representaba al régimen franquista.

Casi simultáneamente, se inicia la publicación de *Cuadernos de Arquitectura* de la mano de Josep María Ros Vila. En estos primeros años y hasta finales de los 50, ésta no tendrá continuidad ni ediciones periódicas; es una etapa de aprendizaje y donde poco a poco se adquieren y establecen las bases de la revista; prueba de ello es que no hay consejo de redacción hasta diez años después de su fundación.

La tendencia historicista de *RNA* cambia por completo a finales de los años 40. En palabras de Miguel Fisac, “la revista sale al paso del nuevo programa para el futuro y decreta la muerte de lo anterior”. Se produce un cambio de línea, muy ligado a la recuperación de la edición por parte del Colegio de Arquitectos en 1948. Se comienza a publicar a los jóvenes arquitectos del momento como Cabrero y Aburto, Coderch y Valls, Moreno Barberá, Sostres, Sota, Fisac, Sáenz de Oiza, Cano, Corrales y Molezún, y algo mayores que éstos, Gutiérrez Soto, Luis Feduchi, Modesto Lafuente, López Otero, o Carlos Arniches.

Esta incorporación de los ‘jóvenes’ a las páginas de la revista se produce también en la publicación catalana, sobre todo a partir de 1958. Se abre una de las etapas más largas en la que se publican muchos números con una apuesta clara: continuidad y periodicidad con cuatro ejemplares al año.

Durante muchos años, las dos revistas colegiales, gracias a esta frecuencia y regularidad, se convierten en dos crónicas de lo que acontece en la arquitectura de nuestro país y se hacen eco además de lo que ocurre en el extranjero.

Si bien es cierto que la revista *Arquitectura* es más regular en sus publicaciones que la catalana, lo que le da un gran valor como cronista de una actividad profesional local y nacional, también es verdad que en algunos momentos “le falta garra” como asegura Gutiérrez Soto en 1956. En cualquier caso, tal y como asegura Javier Frechilla², era tan alta la calidad de la arquitectura y de las obras ejecutadas en estos finales años 50 que tampoco la necesitaba. *Cuader-*

2. *Arquitectura*, n. 251, 1984.

nos de Arquitectura a pesar de una menor regularidad a lo largo de su recorrido editorial se muestra muy preocupada por publicar artículos de opinión además de la difusión de esa actividad profesional.

En cualquier caso es este valor de transmisión y de crónica de lo que está aconteciendo en la arquitectura, y en concreto en la arquitectura del turismo, lo que hace valioso el estudio de las revistas como herramienta de investigación. Si se acepta ese carácter de cronistas de la historia, se puede entender porque, durante el periodo del *boom* turístico, se multiplica el número de artículos sobre Turismo en ambas revistas. En la tabla adjunta se muestra el número de artículos turísticos publicados por año. (Fig. 3) Además se indican los números monográficos o aquéllos que disponen de un gran número de páginas dedicadas al Turismo.

En los primeros años, desde 1944 hasta principios de los 60, *Cuadernos de Arquitectura* apenas dedica espacio a la actividad turística, sin embargo *RNA* publica ya, antes del *boom* turístico un elevado número de artículos. Recordemos que desde el gobierno central se trata de fomentar el turismo por ser la única manera de traer divisas extranjeras a nuestro país y la revista madrileña, muy ligada a posiciones centralistas en los inicios, trata de apoyar esta iniciativa. No obstante, cabe decir que la práctica del turismo todavía no ha adquirido una dimensión importante lo que justifica la ausencia de publicaciones en la revista catalana.

El período entre 1960 y 1975 es en ambas revistas de enorme fecundidad literaria en cuanto a publicaciones turísticas (Fig. 4). En esta etapa se publican diferentes monográficos dedicados a la arquitectura del Turismo, como el número 65 de la revista *Arquitectura* del año 1964, o los monográficos de *Quaderns* dedicados al turismo en la costa, con los números 64 y 65, en 1966.

Coinciden estas publicaciones con la celebración de un Congreso sobre Arquitectura y Turismo que tiene lugar en Gerona, y que será inaugurado por el entonces Ministro de Turismo Fraga Iribarne. De hecho el monográfico al que nos hemos referido –*Arquitectura* n. 65– publicaba las actas de dicho congreso, al que asisten arquitectos de prestigio como Julio Cano Lasso, Federico Correa o George Candilis. Asimismo se publican otros monográficos sobre Arquitectura hotelera, sobre Lanzarote, sobre Tenerife (*Arquitectura* n. 131, *Arquitectura* n. 165, *Arquitectura* nn. 181-183 respectivamente) y varios ejemplares con un elevado número de artículos que miran hacia los nuevos escenarios turísticos.

En ambas revistas se produce esa eclosión del turismo entre sus páginas durante estos 15 años del *boom* y curiosamente en las dos se produce simultáneamente un silencio elocuente a partir de finales de los años 70 (consúltase la tabla adjunta) (Fig. 4). En esta mirada comparativa de las dos ediciones, ésta es una de las coincidencias que nos llevan a pensar que algo ocurre, no sabemos si en las revistas exclusivamente o, como buenas cronistas que siempre han sido, se trata de una cuestión que se extiende al ámbito de la arquitectura en estos escenarios turísticos. Dicho de otra manera, todo este silencio podría llegar a explicarse si las revistas (que siempre han publicado obras y proyectos de calidad) dejasen de considerar esta arquitectura lo suficientemente buena

para incluirla entre sus páginas, una hipótesis que se lanza a partir de esta mirada comparativa *Arquitectura-Quaderns*.

Quaderns inicia en los años 80 una nueva etapa con Josep Lluís Mateos como editor. Si la preocupación por los escenarios turísticos desaparece de las páginas de la revista, en cambio éstas se llenan de una gran variedad de temáticas y figuras relevantes en la arquitectura. Se inicia un proceso de recopilación y difusión de una arquitectura local al mismo tiempo que se hace eco de lo que acontece en el panorama europeo y americano. Adquiere gran relevancia el debate sobre la periferia.

Ese debate urbano se extiende a lo largo de diez años y centra también la preocupación de las etapas sucesivas. Con Manuel Gausa como editor-director al frente de la revista ya en los años 90, la escala territorial centra el discurso de las reflexiones. “Gran escala”, “Territorios y paisajes”, “Colonizaciones”, “Infiltraciones”, “Dunas” y otros números de estos primeros 90 muestran un renovado interés por el Paisaje en el campo del urbanismo. Nombres como el de la paisajista Rosa Barba Casanovas, Ricard Pié y otros están detrás de este nuevo impulso a la Arquitectura del paisaje y del turismo (lo que explica en la gráfica adjunta (Fig. 3) el alto número de artículos publicados en 1992 en la revista *Quaderns*). Hemos querido destacar este periodo de la revista *Quaderns* (del número 196 ‘Dunas’ al número 194 ‘Colonizaciones’) como una singularidad respecto a la revista *Arquitectura*, y es de especial importancia para nuestra investigación destacar el gran interés de los artículos relacionados con el territorio y el ocio, así como las actuaciones recogidas en los bordes del litoral.

Arquitectura continúa en la década de los 80 su labor de relatar la actividad profesional más vanguardista aunque, en palabras de Antón Capitel³, adquiere en estos años, y bajo la dirección de Javier Frechilla y Gabriel Ruiz Cabrero un acento más culto y universitario con respecto a etapas anteriores. Se incorporan a la revista las nuevas generaciones de arquitectos, las posteriores a Rafael Moneo. Quizás sea en la década de los 90 cuando la publicación adquiriera un carácter más experimental e innovador, bajo la dirección de Federico Soriano y Francisco Porras, aunque no tuvo buena acogida entre los colegiados y en consecuencia tampoco continuidad en el tiempo.

Lo que sí mantienen ambas revistas a lo largo de todo su recorrido es la capacidad como cronistas de la ‘buena arquitectura’ de la actividad profesional en nuestro país, lo que hace de ellas una herramienta muy valiosa a la hora de reconstruir los episodios de nuestra historia o en palabras de Capitel como medio de difusión de la innovación arquitectónica.

CONCLUSIONES

Con todo este trabajo de recopilación se ha creado una metodología que puede usarse en la elaboración del vaciado de otras revistas, construido a partir de la experiencia de *Arquitectura* y *Quaderns*. De hecho el proceso de vaciado que se está realizando en la actualidad en la Escuela de Arquitectura de Barcelona de la mano de Ricard Pié, no es más que la continuación de este trabajo previo.

3. CAPITEL, A., “Notas sobre los avatares históricos en *ARQUITECTURA* como medio de difusión de la innovación arquitectónica”, *Informes de la construcción*, vol. 60, 510, 45-48, abril-junio 2008.

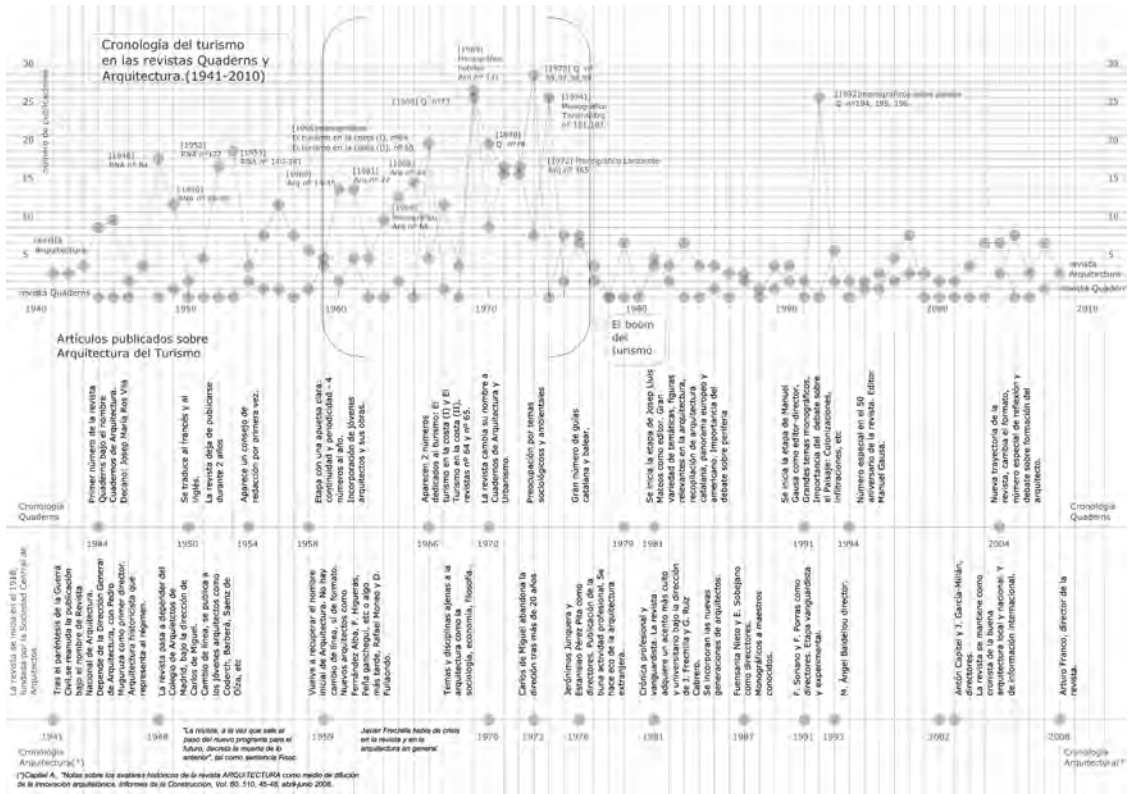


Fig 4. Cronología del Turismo en las Revistas *Quaderns* y *Arquitectura*, 1941-2010.

Y por otro lado, se ha creado una base de datos recurriendo a un formato de trabajo muy accesible para que esté abierta a la consulta y ampliación de documentación por parte de otros investigadores. Este documento puede ser un punto de partida para investigaciones futuras en el campo del Turismo.

La selección de las dos revistas de arquitectura de mayor recorrido en nuestro país ha permitido situar el fenómeno turístico dentro de un contexto más general, relacionándolo con otros acontecimientos y experiencias, y localizar información y documentación de la arquitectura del Turismo que no es posible encontrar en otras fuentes.

Al realizarse el vaciado de las dos revistas paralelamente se han podido establecer paralelismos y divergencias, sin llegar a conclusiones definitivas, pues en el proceso abierto del vaciado de otras más se podrá ir perfilando algunas de las hipótesis sobre el fenómeno del turismo que desde éstas se lanzan.

NUEVAS FORMAS, NUEVA FORMA: REVISTAS DE ARQUITECTURA

Andrés Martínez Medina, María Elia Gutiérrez Mozo

“Como dice una antigua maldición china:
Ojalá te toque vivir una época interesante”
Umberto Eco, 1972

INTRODUCCIÓN: ÉPOCAS, RASGOS Y SESGOS

Nuevas Formas fue una revista de arquitectura que se publicó entre 1934 y 1936 con un total de 21 números editados desde Madrid: el inicio de la guerra civil española significó su fin. *Nueva Forma* fue otra: se publicaría treinta años después, entre 1966 y 1975, con un total de 111 números editados, también desde Madrid; meses antes de la muerte del general Franco dejó de redactarse. Son dos revistas que comparten nombres (casi) y la condición de cierre de las épocas políticas que les tocó vivir. Estos parecidos son casuales.

Entre sus rasgos comunes se hallan la fuente de donde manan las obras que publican y una cuidada presentación. Para difundir la arquitectura contemporánea de cada época, ambas recurren tanto a obras extranjeras como a españolas y en ambas —incluyendo la fase de inventariado de *Nueva Forma*— la mayoría de las elegidas proceden de arquitectos de Madrid. No extraña pues, que las revisiones historicistas que realice *Nueva Forma* estén protagonizadas por autores ya publicados en *Nuevas Formas*. Si bien no existe solución de continuidad entre la revista en singular (posterior) y la plural (anterior), se detecta en ambas una cierta reivindicación de la producción de Madrid frente a la de Barcelona.

Otro rasgo que a ambas interesó fue su formalización. *Nuevas Formas* se preocupó mucho de su apariencia. De hecho “adoptó un formato ya empleado por otras publicaciones, como *Wasmuths Monatshefte für Baukunst, L'Architecture o Architecture*”¹ en el que las fotografías y los planos, de alta calidad, eran protagonistas. *Nuevas Formas* siguió las pautas de la revista *AC*, la cual había aparecido tres años antes y había copiado “literalmente el formato y composición” de *Das Neue Frankfurt*². Si algo gozaba de éxito editorial en el mercado exterior, bien podía funcionar en el interior. Idéntico interés por el formato y la edición guió al equipo de *Nueva Forma*, aunque este optó por no plagiar ninguna de las revistas profesionales al uso. Sin descuidar las imágenes —preponderantes, éstas eran maquetadas a la par que los textos, procurando el equilibrio cualitativo (compositivo) y cuantitativo (extensivo). Mientras en la primera subyacía un interés comercial confiado a la potencia de la imagen, en la segunda existía un claro objetivo pedagógico en la base del preciosismo gráfico³.

1. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., “Nuevas formas de actividad contemporánea”, *V Congreso DoCoMo-Ma*, p. 95; en <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2362/1/92_101_Javier_MartinezGonzalez.pdf>.

2. SOLÁ-MORALES, I., “G.A.T.E.P.A.C.: Vanguardia arquitectónica y cambio político”, en AA.VV., *AC/G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 24.

3. MARTÍNEZ-NOVILLO, Á., “Un tiempo, unos hombres, una revista”, en GAZAPO DE AGUILERA, D. (com.), *Nueva Forma: arquitectura, arte y cultura, 1966-1975*. Catálogo, ed. Fund. Cult. COAM y Ayuntamiento, Madrid, 1996, p. 29.



Fig. 1. Café Negresco, Madrid, 1935.

El formato fue una condición de partida porque las revistas se lanzaban a mercados ‘visuales’ donde era difícil hacerse hueco: *Nuevas Formas* competía, entre otras, con *Arquitectura* y *AC* en los años 30, mientras que *Nueva Forma* se las veía en los años 60 con *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. En ambas, la coincidencia se produce con revistas editadas en Madrid y en Barcelona, tres de las cuatro colegiales. Sin embargo, los objetivos eran distintos en cada caso. *Nuevas Formas* pretendía distinguirse de las revistas de ‘casas’⁴ aunque se dirigía a un amplio segmento de técnicos en activo, de aquí su tono ecléctico en el que la ‘realidad’ –lo ejecutado– prevaecía sobre la ‘idea’ –lo proyectado–. *Nueva Forma*, por el contrario, con la intención de sumarse a una tradición cultural arquitectónica donde la práctica –obras– verifica la teoría –discursos–, se dirigía a un colectivo ávido de novedades. Mientras *Nuevas Formas* mostraba un sesgo comercial en la realidad panorámica y plural –como su propio nombre–, *Nueva Forma* se escoraba hacia territorios de especulación teórica y singular –con nombre propio–. Competencia, pues, desde la imagen hacia dos realidades distintas: la que edifica y la que conceptualiza.

NUEVAS FORMAS (1934–1936): REVISTA COMERCIAL

La andadura de la revista *Nuevas Formas* se iniciaba de la mano de la editorial Edarba. A su formato y al intento de fusión con la revista *AC*⁵, se sumaban otras estrategias mercantiles. Primera: amplios reportajes de obras recién construidas de usos nuevos y públicos y escala media, como equipamientos sanitarios, educativos y deportivos, cines o garajes. Asimismo públicos, pero en escalas de proximidad, comparecían tiendas y comercios o restaurantes y bares (Fig. 1). Por último, los temas privados y domésticos donde las viviendas, el interiorismo y el mobiliario ocupaban una parte significativa. Segunda: una ambiciosa red internacional apoyada tanto en los ‘corresponsales’ como en la distribución (países de habla hispana, europeos y EEUU). Tercera: las marcas comerciales publicitadas se identificaban con las arquitecturas reproducidas, incluso patrocinaban algunas. Cuarta: no se fijaba un criterio estricto de selección de obras con tal que fueran “defendibles por una crítica exenta de prejuicios”⁶, lo que facilitaba la inclusión de una producción variada “al margen de todo credo rígido que formule en un *ismo* sus aspiraciones de perfección”⁷ siempre que en la obra destaque “su finalidad funcional y expresiva”⁸. Esta declaración de intenciones pretende desmarcarse de *AC* y supone una afirmación de su postura apolítica.

En resumen: preocupación por la imagen para captar un grupo concreto de profesionales que se interesaba por las novedades de un modo genérico, de aquí la panorámica de arquitectura que innovaba en sus temas, formas y acabados. Todo ello reforzado por una estrategia de difusión internacional contando con el apoyo publicitario de firmas industriales presentes en las propias obras.

Cada número de *Nuevas Formas* pretendía organizarse en tres secciones: “Trabajos técnicos y científicos relacionados con la construcción, información gráfica de las obras más recientes y artículos de obras de arte”. Lo cierto es que las anunciadas reflexiones críticas escasearon por lo que nunca hubo una línea editorial precisa. En su lugar apareció una sección de miscelánea bibliográfica y de hemeroteca contemporánea. En este apartado se ordenaban rese-

4. HURTADO TORÁN, E., *Las publicaciones periódicas de arquitectura, España 1897-1937*, tesis doctoral, Dpto. Composición Arquitectónica, Universidad Politécnica, Madrid, 2002.

5. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., op.cit., p. 100.

6. “Editorial”, *Nuevas Formas*, n. 1, 1934, p. 3.

7. *Ibid.*, p. 3.

8. *Ibid.*, p. 3.

ñas de libros profesionales y se ofrecía una selección de revistas de arquitectura extranjeras (p.e.: *Architectural Record*, *Architecture d'Aujourd'Hui* o *Moderne Bauformen*). Los trabajos técnicos sí aparecieron, con un promedio de uno por número. Abarcaban distintos aspectos constructivos y prácticos, destacando su aplicación inmediata a publicidad, escaparatismo y tipografías. La estética aerodinámica y las caligrafías lineales divulgadas a través de las obras tuvieron mucho éxito, contribuyendo a renovar la imagen urbana de muchas ciudades al configurar un nuevo lenguaje que dotaba a la arquitectura de nuevos modos de expresión⁹. Renovación de una vieja idea burguesa: lo último es tecnológicamente avanzado y destinado a la sociedad de masas. Lenguajes sencillos y depurados para una captación inmediata por un público cada vez más amplio y menos selecto, consumidor voraz de imágenes.

Lo más significativo fue que la reproducción de las obras ocupó la mayoría de las páginas de la revista hasta superar el 90 por ciento y que más de dos terceras partes de esta arquitectura era española, si bien la gran ausente es la ciudad. Junto a la extraordinaria calidad gráfica y la ausencia de crítica, deben resaltarse dos cuestiones más. Una: los números son casi monográficos y divulgan una arquitectura vinculada a nuevos hábitos de vida (higiene, salud, educación) y de consumo (bares, coches, películas). Dos: estos nuevos modos de habitar metropolitanos adoptan una estética internacional moderna, inspirada en las máquinas, apropiada para estos nuevos contenedores¹⁰ y no ajena a España.

Asimismo son significativos los autores de las obras y su procedencia geográfica. Por un lado, emergen con nombre propio decoradores (J. Loygorri, P. Araluce, F. Ferrer...). Por otro, un extenso listado de arquitectos que se localizan por áreas: el este (Albert, Borso, Fungairiño, Goerlich...), el norte (Amann, los Borobio, los Busto...) y el centro, focalizado en Madrid (Anasagasti, Arcas, Arniches y Domínguez, Bergamín, Blanco-Soler, Eced, Feducci, Lacasa, Mercadal, Monasterio, Shaw, Zuazo...). Es evidente que la revista consolidó la *Generación del 25*. La ausente es Barcelona, quizá porque su mercado editorial estaba ya copado por dos grandes revistas (colegial y de vanguardia), o quizá porque desde Madrid se pretendía dar cuenta de otra arquitectura, más heterogénea y menos ortodoxa, que también era moderna, menos dogmática y teórica y más práctica y vital. Una arquitectura respaldada por la aprobación comercial: la de sus usuarios, propietarios o clientes.

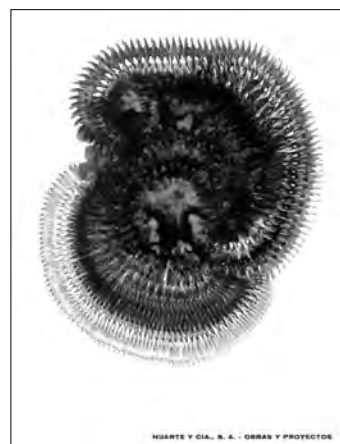


Fig. 2. Publicidad de Huarte y Cía SA.

NUEVA FORMA (1966-1975): LA LABOR DE INVENTARIO

Nueva Forma no fue el nombre de la revista en su primer número. Nació como el inmueble en febrero de 1966, bajo la dirección del poeta Corriedo, para ofrecer una panorámica comercial. En junio de 1966 paso a llamarse: *el inmueble* (*Forma Nueva*), momento en el que se incorpora J. D. Fullaondo, arquitecto, al tiempo que la revista es adquirida por el grupo de empresas Huarte y Cía. S.A. (Fig. 2). Luego el nombre se invierte: *Forma Nueva* (*el inmueble*) hasta adoptar en septiembre de 1967 su nombre definitivo: *Nueva Forma*. La inversión no fue intencionada, según relata el propio Fullaondo. No había el más mínimo asomo de continuidad entre aquella *Nuevas Formas* y esta *Nueva Forma*, si bien el nombre tampoco era casual: "Puestos a buscar coincidencias un tanto forzadas, lo mejor sería la connotación marcusiana de este apelativo"¹¹.

9. GIMÉNEZ JULIÁN, E., LLORENS SERRA, T., 1970, "La imagen de la ciudad de Valencia", *Hogar Arquitectura* n. 86, pp. 13-144.

10. RAMÍREZ, J.A., "El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea", *El Croquis* n. 25, 1986, pp. 6-22.

11. REDACCIÓN, "Entrevista a J.D. Fullaondo", *Nueva Forma*, n. 110, 1975.

Fig. 3. Retrato de J. D. Fullaondo.



La línea editorial de la revista se encuentra en el número 28 de ‘mayo del 68’ y tiene por título: “Agonía, Utopía, Renacimiento”. En un tono épico, Fullaondo redacta uno de los textos más reveladores que, emulando al de Giedion en *Space, Time and Architecture*, recorre la historia de la arquitectura desde los orígenes hasta nuestros días y propone la misma periodización con otro léxico. Inspirado por Oteiza establece tres etapas: el paisaje originario, el paisaje renacentista y la conciencia moderna. Coincidió con Giedion en que el siglo XX era el tiempo en que la arquitectura había llegado a su madurez: la conciencia del espacio.

Fullaondo no concebía el espacio como algo estático –mecánico u orgánico–, sino como una realidad cambiante. Consideraba la revolución desencadenada por las vanguardias de entreguerras y por los maestros coetáneos –con Le Corbusier y Wright a la cabeza– como algo superado, por lo que el papel de la revista era el de indagar en la producción contemporánea, revisando sus raíces, para fundamentar una nueva teoría de la arquitectura que la devolviera al territorio del arte. Era obvio: ‘Agonía’ de todo el pasado al alcanzar el siglo XX, ‘Utopía’ del legado de las vanguardias heroicas y ‘Renacimiento’ del momento presente, difícil de identificar debido a su energía cinética. El tono profético de sus palabras quedaba avalado por una fotografía de su rostro orante (Fig. 3).

La actualidad quedó sesgada: sólo interesaban aquellas obras que pudieran entenderse como obras de arte, devolviendo la arquitectura al mismo *status* que gozó durante las vanguardias históricas: el del objeto autónomo, el acta fiel exponente de una teoría artística. *Nueva Forma* nace con vocación de erigirse en vanguardia artística y arquitectónica que, a diferencia de sus predecesoras que crearon una fractura con el pasado, se justifica por su vinculación con ellas, continuando su aportación. En correspondencia con esta hoja de ruta, Fullaondo plantea dos frentes de trabajo: una acción de inventariado del pasado moderno reciente (internacional y nacional) y una reacción para erigirse en plataforma programática de crítica selectiva y dirigente¹².

El inventariado barría dos geografías distintas y distantes: las vanguardias arquitectónicas y las generaciones madrileñas de arquitectos en ejercicio desde los años 20. Por lo que respecta a la revisión de las vanguardias, fueron objeto de monográficos y numerosos artículos aquellos grupos donde militaban artistas y arquitectos. Las vanguardias rehabilitadas fueron el futurismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el *wendingen* y el expresionismo, este último acreedor de los mayores elogios, quizá porque fue la más visionaria de todas las corrientes y la más fértil en producción de imágenes impactantes.

12. FULLAONDO, J.D., “Editorial”, *Nueva Forma*, n. 38, 1969.

En el rastreo del pasado, los maestros se obvian y parece planear la idea de que toda vanguardia no puede depender de uno solo. Lo que se genera en torno a ellos son escuelas y las relaciones que se establecen son de centro-periferia, mientras que en las vanguardias el protagonismo es colectivo y las relaciones asemejan una red cuyos nodos son los distintos actores, sean arquitectos, artistas o críticos. Y este modo de trabajar grupal es el que pretende configurar el equipo de redacción de *Nueva Forma* con sus colaboradores habituales: no olvidemos que Fullaondo era arquitecto, crítico y artista, faceta que ilustran sus isótopos y algunos diseños como el *Ligni Mundus* (Fig. 4).

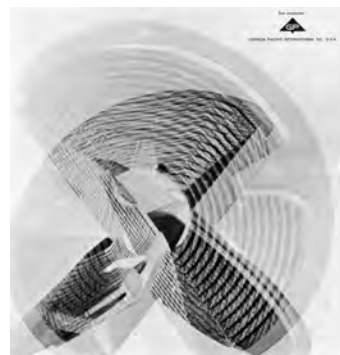


Fig. 4. *Ligni Mundus*, J. D. Fullaondo, 1966.

En el segundo de los frentes de recuperación del pasado moderno, el objetivo se centra en Madrid y Euskadi, áreas abarcadas por la vieja *Nuevas Formas* en los años 30, ya que interesaban empresarialmente a los Huarte. Este inventario se fija en la *Generación del 25*, donde residía la modernidad al margen de la ortodoxia, representada por los arquitectos anteriormente señalados. Junto a ellos se reivindica las figuras de los ingenieros A. del Palacio y Torroja. Estas obras, bajo la aguda mirada de Fullaondo, dejan de ser episodios individuales para erigirse en una narración bajo los títulos del racionalismo y el expresionismo, exaltando iconos como el Club Náutico de San Sebastián y el edificio Capitol en Madrid (Fig. 5). El monográfico dedicado al 'racionalismo español' incluye al Gatepac en una mitad de páginas. La excepción confirma la regla: la escasa presencia de la arquitectura catalana, de vanguardia o no. Sobre los editores de *Nueva Forma* gravita el complejo de que sólo 'Barcelona es Europa' y representa al progreso, y 'Madrid es España' y representa la tradición.



Fig. 5. Edificio Capitol: "expresionismo y comunicación".

Este colectivo reunido en torno al eje Madrid-Bilbao, constituye la base de las generaciones que trabajan en los años 40 y 50 en los mismos sitios. Del elenco forman parte Aburto, Cabrero y Fisac, en la primera generación, y Corrales y Molezún, De la Sota, Fernández Alba, Fernández del Amo, Higuerras y Saénz de Oíza, en la optimista década de los 60. Se establecía la referencia cultural de una generación¹³ heredera del racionalismo que evoluciona hacia posiciones organicistas. De nuevo, los arquitectos catalanes están ausentes, aunque Coderch agradece que se le dedique un monográfico en el último año de la revista y MBM protagonice dos números con anterioridad. *Nueva Forma*, en este aspecto, se podría ver como un satélite que orbitaba alrededor de los astros de la constelación ETSAM. Nuevamente, el complejo de capital de España vs. ciudad de Europa es combatido por el equipo editorial mediante una rigurosa investigación para la construcción de una memoria que hundía sus raíces en el pasado reciente y reivindicaba una trayectoria coherente de modernidad.

NUEVA FORMA (1966-1975): LA LABOR CRÍTICA

No resulta fácil explicar la posición de equilibrio inestable entre el pasado y el futuro en una revista que pretende erigirse en avanzada de su tiempo, porque toda vanguardia implica ir por delante soltando lastre. Sus sondeos de la realidad para proponer un 'Renacimiento' hacia el futuro se basan en una profunda revisión de lo pretérito, con una conciencia crítica selectiva de la 'Utopía' que fue, sobre lo cual cimentar una base sólida de hechos —pensados y/o construidos—, muchos de ellos icónicos. Lo que vincula a los protagonistas de los años 30 y 60 es su voluntad de evolucionar la arquitectura sin implicaciones políticas.

13. AA.VV. "Notas sobre una generación", *Arquitecturas Bis*, nn. 23-24, 1978, pp. 55-59 y BOHIGAS, O., "Tres revistas", *Arquitecturas Bis*, nn. 23-24, 1978, pp. 59-60.



Fig. 6. Pintura de Torres Blancas por Sáenz de Oiza s/f.

Simultáneamente al inventariado se acomete la tarea difícil de señalar una dirección. Para ello Fullaondo, director de la revista, se rodea desde un principio de un equipo de redactores arquitectos, artistas y críticos de arte que comparten mentores intelectuales e idéntico objetivo: la alianza entre arte y arquitectura –su identificación– así como la autonomía de ambos frente al contexto: véase la planta de Torres Blancas pintada ¿arte o arquitectura? (Fig. 6). Entre los primeros, sus más directos colaboradores, están Fernández Alba, Sáenz de Oiza y Moneo. Entre los segundos figuran el escultor Oteiza y los críticos Amón, Crespo y Ávila. Todos poseían un mismo estilo literario que ensalza Cano Lasso al escribir al director: “Mi impresión (...) es que estás creando una escuela de crítica arquitectónica”. Algunos discursos –siempre con frases barrocas– rondan el misticismo por el recurso a lo espiritual cuando, en muchas ocasiones, se está señalando a concreciones espaciales de un imaginario particular, para lo cual las imágenes son más elocuentes que las palabras.

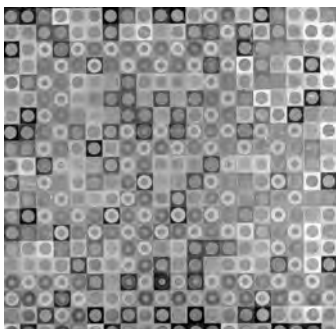


Fig. 7. Collage DESS de Victor Vasarely, 1964.

Más importante aún es el guía que induce la otra base conceptual de la revista: Bruno Zevi y cuya aportación el mismo Fullaondo explica: “Bruno Zevi, ha constituido la plataforma cultural y emotiva de muchas de nuestras angulaciones críticas”¹⁴. Además se reproducen textos de intelectuales (Bachelard, Eco, Heidegger, Maldonado o Spengler) y arquitectos y artistas (Bill, Chillida, Hollein, Parent, Sempere, Steinberg, Vantongerloo, Vasarely (Fig. 7) o Virilo) que coinciden en la exaltación de la arquitectura como pieza de arte autónoma aunque abierta, inconclusa o en proceso. De aquí la coherencia de su discurso apoyado en el desfile de movimientos artísticos contemporáneos (como el expresionismo abstracto, el *Op-art*, el arte informal, el arte cinético y el *Pop-art*) y de los artistas que suministran el nuevo y cambiante imaginario que, en el panorama español, está representado por Tapies, Saura, Zobel, Oteiza, Basterrechea, de Inza, Palazuelo, Miralles, Chillida, Sistiaga y Canogar entre otros.

Las vanguardias históricas descompusieron la realidad captada por los sentidos en elementos básicos abstractos constitutivos de la materia del arte y la arquitectura (punto, línea, plano, color...), en claro paralelismo con los métodos analíticos de conocimiento de las ciencias (la física y la química aislaron las partículas subatómicas rozando la esencia de la materia), para crear obras nuevas resultantes de la recomposición de estos elementos esenciales según leyes mecánicas. En el presente se plantea un mismo objetivo, el de la autonomía de la pieza respecto de la realidad, pero ahora las esencias de la arquitectura ya no son ni concretas ni estables, y los métodos de composición se basan en leyes biológicas y electrónicas. La obra de arte, más que captar el movimiento, es movimiento en sí: proceso susceptible de transformación sin límites precisos. Aún hay más: el mundo está asistiendo al nacimiento de la sociedad de la información, de aquí el auge de la semiología y el estructuralismo.

Génesis y Apocalipsis son principio y fin del discurso profético de Fullaondo. Las teorías del espacio de Zevi se consideran superadas y su lugar lo ocupa la información. Es Mac Luhan quien suministra un análisis preciso del pasado y anuncia el porvenir. Para este intelectual la Humanidad ha tenido tres edades según el modo de conseguir información: las épocas prealfabética, alfabética y eléctrica. En el origen estaba el espacio acústico. Una segunda etapa estaría dominada por la Galaxia Gutenberg, cuyo pensamiento lineal origina la

14. FULLAONDO, J.D., “Vieja Forma”, *Arquitecturas Bis*, nn. 23-24, 1978, pp. 61-62.

sociedad industrial donde es posible la localización visual del acontecimiento en el espacio y el tiempo. La tercera y última fase sería la *Era eléctrica y electrónica* en la que, debido a las telecomunicaciones, desaparecería el espacio y el tiempo al configurarse como un continuo. La evolución cronológica del espacio había pasado de la dimensión acústica, a la visual para alcanzar la táctil como significativa de nuestra era.

Quizá por conjugar estos dos objetivos (identidad entre arquitectura y arte y compromiso con el nacimiento de la sociedad de la información), la revista cuida su formato más allá de lo visual. Como reza uno de sus titulares: “*Lo decisivo, el medio de información*”. La cuidada factura de tamaño folio, el papel satinado, la composición variada, el equilibrio inestable de líneas –letras– y superficies –dibujos, planos, fotografías y fotomontajes–, los límites difusos entre imagen y texto y el color tanto de las obras de arte (especialmente pinturas) como de la publicidad, refuerzan la idea de la comunicación a distintos niveles y el protagonismo del arte como icono de referencia. Un arte abstracto, abierto y cinético, *collage* y bricolaje, como la sociedad a la que refleja: una sociedad mutante que habita una ciudad hostil que, sin otra salida, ha de transformarse para adaptarse y ‘sobrevivir’. En peligrosa síntesis, la arquitectura constituye el arte (Amán) del espacio (Zevi), una obra abierta (Fullaondo) y cinética (Vasarely) insertada en un nuevo paisaje (Oteiza) generado por la electrónica que la vuelve más táctil (Luhan). Revista, pues, que es vanguardia de la comunicación.

CONCLUSIONES AL HILO DE LA ÉPOCA QUE NOS TOCA VIVIR

Frente a la exquisita uniformidad de *Nuevas Formas*, dominada por la representación visual de lo construido, destaca la variedad múltiple de *Nueva Forma*, donde el *collage* de imágenes y textos propone una nueva realidad, pretendidamente táctil aunque menos pulcra visualmente. En la revista de los años 30 lo material superaba a lo conceptual, mientras que en la revista de los años 60 la teoría se ofrecía como argumento de la práctica. Ambas cuidaron su formato de presentación en función de sus destinatarios porque competían por abrir hueco en el mercado de los medios de comunicación ilustrados. *Nuevas Formas* se dirige a un público profesional –consumidor de imágenes– para mostrar lo real; *Nueva Forma* se dirige a un público cultivado –consumidor de novedades– para imaginar lo ideal. *Nuevas Formas* mostraba el pasado reciente que era presente construido; *Nueva Forma* mostraba un presente pensado que anticipara el futuro deseado: quería ser vanguardia de su tiempo. En el editorial de mayo del 68, Fullaondo aseveraba: “somos testigos de excepción de uno de los más convulsivos despertares de la historia de la Humanidad”¹⁵.

No es posible desvincular los formatos y las imágenes de los dictados de la moda. La irrupción de un nuevo imaginario –por rupturista que sea– se acaba asumiendo y, con el tiempo, consumiendo por fatiga formal. Las imágenes de arquitectura, al difundirse en revistas, se convierten en productos de consumo que, necesariamente, han de renovarse y las revistas profesionales no son ajenas a la moda en cuya difusión juega un papel crucial el cuarto poder: el de los medios de comunicación. *Nuevas Formas* buscaba el equilibrio: innovar mediante la imagen seductora y cosmopolita (divulgada sobre todo en el cine). *Nueva Forma* intentaba cultivar un determinado modo de ver la arquitectura como arte dirigido a un público elitista; pretendía convertirse en un nodo de la nueva red de producción de crítica artística y arquitectónica.

15. FULLAONDO, J.D., “Editorial”, op. cit.

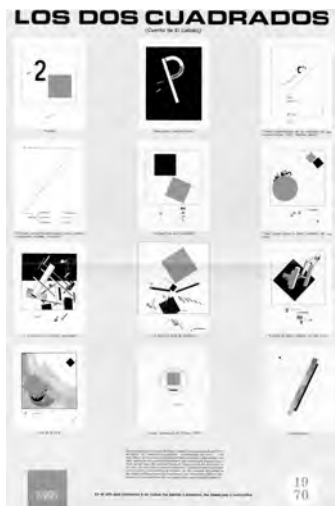


Fig. 8. Felicitación de Navidad de 1970.

Nuevas Formas sucumbió por la guerra, aunque su legado visual y formal se prolongó en los años 40 en los ambientes de provincias. *Nueva Forma*, sin embargo, se fagocitó a sí misma, abrasada en la hoguera de las novedades, al haberse quedado “vieja”, en palabras de Fullaondo¹⁶, ante los nuevos impulsos teóricos de la disciplina arquitectónica que volvía sus reflexiones sobre la ciudad: presupuestos marginados en sus páginas. Frente a la autoría personal y frente a la teoría del objeto de arte descontextualizado, se alzó la *tendencia* que reclamaba la necesaria e inaplazable inserción urbana de la arquitectura, negando cualquier genealogía de la misma afuera de la ciudad y, por tanto, fundamentando su razón de ser en la Historia y justificando el origen de la forma arquitectónica desde el tipo y la trama urbana.

Se abría paso una arquitectura que apelaba más a la tradición que a la invención, habida cuenta de los resultados –mecánicos u orgánicos– de las arquitecturas de la modernidad del siglo XX sobre la ciudad. Y aunque las páginas de *Nueva Forma* se habían hecho eco de arquitectos y teóricos como Kahn, Venturi y Rossi, sus referencias habían sido tratadas como anecdóticas. Pero la Historia finiquita tarde o temprano todos los acontecimientos que parecen (sólo parecen porque no son) cíclicos. Las ‘camarillas’ elitistas –utilizando el lenguaje T. Wolfe– del movimiento moderno habían dado paso a las ‘redes’ organicistas que, ahora, serían sustituidas por los ‘colegas’ académicos y teóricos sobre la arquitectura como lenguaje y la arquitectura de la ciudad que llegaban con fuerza desde EEUU e Italia.

Inevitable y sugerente es pensar que para ambas revistas se cumplió la maldición china que citaba Eco: a ambas les tocó vivir sendas épocas interesantes. Y una pregunta para seguir y sumar ¿son interesantes las épocas por las revistas o las revistas por las épocas? No hay duda de que los medios de comunicación hace tiempo que dejaron de ser medios para convertirse en fines (Fig. 8).

16. FULLAONDO, J. D., op. cit., “Vieja Forma”.

LA REVISTA COSTA CANARIA: ARQUITECTURA, PUBLICIDAD Y LAS ESTÉTICAS DEL PLACER

Gemma Medina Estupiñán

Con la renovación del Gobierno y los planes de estabilización presentados por el Régimen desde 1959, España comenzó a variar el rumbo de sus políticas de desarrollo económico, afianzando la liberación económica en un proceso basado en el uso de modelos estéticos concretos bajo los auspicios del Ministerio de Información y Turismo. La industria turística se presentó como el motor económico ideal para atraer la inversión extranjera y ofrecer una imagen nueva y moderna del país donde la arquitectura se convirtió en su mejor reclamo. La recuperación de las economías europeas de posguerra promovió la inversión privada. Este fenómeno se maximizó en Canarias protagonizando la mayor operación de transformación urbana y económica del siglo XX.

Desde finales de la década de 1950, los avances aeroespaciales se aplicaban a la aviación civil y la evolución de la aeronáutica era una realidad. Volar era cada día más sencillo y económico. A ello se sumaron otros aspectos que convergen en el fenómeno del turismo de masas. El profesor Cáceres destaca dos circunstancias fundamentales: por una parte el cambio de actitud moral ante la salud y la higiene, que a partir de ese momento se desligaban del ámbito médico y quedaban ligados al placer, al descanso y el recreo necesario y asequible a un mayor rango de las clases sociales. Por otra parte, Cáceres menciona la aparición de lo que denominó como “el Estado benefactor” que a través de diversos pactos con los sindicatos obreros establecieron por toda Europa nuevas regulaciones laborales en las que se introdujeron las vacaciones anuales pagadas¹. El turismo se convirtió en un hábito mundial. El trabajador de clase media podía permitirse al menos una vez al año visitar otros países y dentro de ese espectro, España entró en el panorama europeo, ofreciendo tras la autarquía una naturaleza envidiable, una climatología propicia, la estabilidad política necesaria para resultar segura y la cercanía geográfica con el resto de Europa. Así se transformó en un destino fundamental de la clase media europea. Como consecuencia de todo ello, el turismo pasó a ser un sector productivo que generaba inversión y entrada de divisas. Los destinos turísticos competían para acoger cada año a un mayor número de visitantes y la publicidad se adentraba en ese campo donde la imagen era primordial. Aún en la actualidad, el destino vacacional se selecciona siguiendo los referentes visuales y el mismo sistema guía a los inversores potenciales. En ese proceso, la imagen fotográfica era fundamental y la aparición de numerosas publicaciones especializadas fue su medio de difusión más destacado.

En esa “vorágine”, el archipiélago Canario se transformó en una zona de posibilidades ilimitadas. Su posición geográfica, situada entre continentes, lo

1. CACERES MORALES, Eduardo, MILLÁN RODRÍGUEZ, José Tomás, *Génesis y desarrollo del espacio turístico en Canarias: una hipótesis de trabajo*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

convirtió en un destino cercano y exótico para Europa, además de aportar unas condiciones climáticas y orográficas extraordinarias. Su potencialidad turística no pasó desapercibida para el Régimen que inició entonces un proceso de intervencionismo político administrativo para impulsar la industria incipiente. La necesidad de reactivar la economía y la balanza de pagos condujo a una serie de Planes Generales en toda España dirigidos a posibilitar cualquier desarrollo turístico, permitiendo incluso con la ley de 1956 sobre el Régimen del Suelo Urbano, la transformación del suelo rústico-urbano con la simple redacción de un Plan de Ordenación².

En 1963 las Islas Canarias fueron declaradas “Zona de interés Turístico” con lo que podían recibir fondos estatales para adecuar sus infraestructuras. En 1965 se reguló el crédito hotelero, concediendo ayudas a la inversión turística a través del Banco Hipotecario Español³. La recuperación de las economías europeas de posguerra promovió la inversión privada, potenciada por la *Ley Strauss* (1968) que regulaba las condiciones de ayuda a países en desarrollo. La inversión requería beneficios y la forma más rápida de obtenerlos era con el uso de la publicidad, tanto para incitar al público potencial a habitar, vender o alquilar las nuevas construcciones del sector, como para atraer a nuevos inversores. Los números de la industria turística en Canarias aumentaban con rapidez. En menos de una década, se había pasado de los 75.000 turistas para todo el archipiélago en 1964 a los 600.000 llegados en 1971. La cantidad de viajeros que visitaban las Islas Canarias se había multiplicado por siete en tan sólo seis años. Las previsiones se iban cumpliendo satisfactoriamente y la Administración se jactaba de ofrecer unas condiciones inmejorables para la inversión en España. El ministro Sánchez Bella afirmaba:

“En las libertades esenciales del hombre, nuestra nación camina mientras e incluso me atrevería a decir que a la cabeza de Europa. (...) la primera es la libertad de movimiento. Veintiséis millones de turistas europeos hacia España y cinco millones de españoles hacia Europa atestiguan que esta libertad es una realidad práctica. En cuanto a la segunda de las libertades (...), el poder emplear su patrimonio como quiera (...). Ustedes pueden moverse en España de la forma que crean mejor para el cumplimiento de los fines de la empresa, pudiendo crear nuevas instalaciones como lo estimen más oportuno, al cien por cien o con participación en empresas mixtas junto a otros colegas españoles. Y en todo momento pueden tener la seguridad del apoyo, respeto y estímulo que reciben de la Administración”⁴.

En ese contexto, arquitectura y turismo se convirtieron en un binomio inseparable durante las décadas de los años sesenta y setenta. Uno de los principales propulsores del periodo ‘desarrollista’ fueron las divisas ingresadas por el impulso al sector de la construcción. Como el ocio y el turismo no tardaron en aparecer como un fenómeno de masas en continuo crecimiento, con requerimientos cada vez más diversificados, se convirtieron en motor fundamental de la arquitectura. Se convocaron concursos de carácter nacional e internacional para proyectar las nuevas áreas destinadas exclusivamente al sector, tal y como se hizo con la Finca Elviria en Málaga o posteriormente en el *Concurso Internacional Maspalomas Costa Canaria* (1961).

En este proceso la arquitectura ya se había transformado en objeto de consumo y promoción a través de revistas donde los conceptos de diseño, publicidad, señalética y objeto arquitectónico de la época exportaron la nueva imagen de España y de Canarias al exterior en publicaciones especializadas o de divulgación como las revistas *Isla* (1946-1969), el semanario *The Canary Islands*

2. CRUZ CABALLERO, A., *El siglo del turismo de Gran Canaria, 1900-2000*, Fundación Mapfre Guanteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2001. p. 53.

3. Orden de 20 de octubre de 1965 por la que se regula el Crédito Hotelero y la Ayuda para construcciones turísticas. BOE 1965-259.

4. Declaraciones de Alfredo Sánchez Bella, “En 1971, cien mil turistas alemanes en Gran Canaria”, *El Eco de Canarias*, 7 enero 1972, p. 11.



Sun (1964), *Canary Islands Touring* (1966) y *Costa Canaria* (1966-1977) que aparecen configurando una imagen cada vez más compleja de las nuevas obras.

COSTA CANARIA

La revista *Costa Canaria* surge como parte de la estrategia de desarrollo iniciada con el *Concurso Internacional de ideas Maspalomas Costa Canaria* promovido por el propietario del territorio de costa de la zona sur de Gran Canaria, Alejandro del Castillo y del Castillo (Conde de la Vega Grande), que seguía las directrices sugeridas por su arquitecto de confianza, Manuel de la Peña. El concurso se planteaba como una opción que unificaba los objetivos de colonización de nuevos espacios destinados al turismo, la promoción del territorio como futuro destino de ocio y la puesta en el mercado de las primeras urbanizaciones turísticas fundamentando el proceso en la calidad de las propuestas arquitectónicas a desarrollar⁵.

Para ello se convocó un concurso que se desarrolló en base a criterios de calidad arquitectónica, siguiendo la normativa establecida para la convocatoria de concursos internacionales y donde se contó con la supervisión del Consejo Superior de Arquitectos de España y la Unión Internacional de Arquitectos (UIA). La convocatoria fue el primer paso de un ambicioso proyecto que se propuso convertir la zona sur de Gran Canaria en “uno de los mayores centros turísticos del mundo”⁶, constituyendo el primer episodio del desarrollo de una operación de promoción turística de la zona, fundamentada en la arquitectura como objeto de atracción internacional. Las bases se distribuyeron desde la UIA y se contó con la participación de 140 equipos de 19 países. En enero de 1962, el jurado, presidido por Johannes Hendrik van den Broek, Decano de la Universidad Tecnológica de Arquitectura de Delf, concedió el primer premio al equipo SETAP (*Société pour l'Etude Technique d'Amenagements Planifiés*) formado por Lagneau, Weill, Dimitrijevic y Bartholin. El primer paso se había completado con éxito, alcanzando un alto grado de repercusión arquitectónica y social.

Fig. 1. Hotel Ifa Faro Maspalomas 1969, Juan Manuel Delgado, Maspalomas, *Costa Canaria*, n. 24, marzo 1972.

Fig. 2. Hotel Cristina, 1964, Manuel Roca Suárez, Las Palmas de Gran Canaria, *Costa Canaria*, n. 23, diciembre 1971.

Fig. 3. Mesón de la Montaña, 1960, Manuel de la Peña Suárez, Montaña de Arucas, *Costa Canaria*, n. 13, junio 1969. Fotografías, Francisco Rojas Fariña.

5. CÁCERES MORALES, E., op. cit., p. 33.
6. J.P.G. “Maspalomas Costa Canaria”, *Falange*, 9 noviembre 1960, p. 3.



Fig. 4. Hotel Maspalomas Oasis y entorno, 1964, José Antonio Corrales Gutiérrez, Ramón Vázquez Molezún y Manuel de la Peña, Maspalomas, Costa Canaria, n. 17, junio 1970.

La maquina turística se puso en marcha y fue precisamente en ese momento, cuando se adoptaron nuevas formas de promoción en las que la fotografía y la imagen de la arquitectura resultaron fundamentales. La arquitectura se promocionaba en revistas turísticas, folletos, postales, maquetas... La fotografía era un medio esencial dado que “ver, es desear” y las nuevas construcciones fueron el objeto básico con el que trabajaron las compañías publicitarias para responder la demanda de propietarios, promotores, constructores, y arquitectos. La revista *Costa Canaria* fue el instrumento principal con el que Alejandro del Castillo promocionaba la inversión turística en el territorio utilizando la arquitectura como reclamo.

La Revista *Costa Canaria* constituye un ejemplo básico que permite analizar esos sistemas de “democratización” de la imagen de arquitectura en los que la representación arquitectónica anterior generalmente limitada al ámbito profesional, se expande hacia nuevos espacios de difusión, alcanzando públicos diversos que incluyen desde inversores ajenos al valor de los elementos y lenguajes arquitectónicos, profesionales de la construcción, arquitectos y promotores, e incluso, ciudadanos de nivel medio, que buscan en la estética de la arquitectura un destino para pequeñas inversiones de capital o simplemente para convertirse en el escenario de su tiempo de ocio.

Se trata de un modelo de revista concreto apoyado por diversos organismos oficiales como el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Centro de Iniciativas y Turismo de Santa Cruz de Tenerife, que asimilaron el concepto de arquitectura como nuevo artefacto publicitario para el reclamo de turistas e inversores. Las estéticas del placer fusionaban las nuevas formas de habitar, el concepto del turismo de masas y la nueva arquitectura. *Costa Canaria* fue editada durante doce años (1965-1977) por Alejandro del Castillo como herramienta de promoción destinada a atraer al inversor extranjero y español. La revista tenía carácter trimestral y estaba dirigida por Carlos de Yrissarri, periodista y miembro de la Asociación Española de Escritores de Turismo. Aunque en un primer momento se editó en castellano e inglés, posteriormente, a partir del número 4, se publicaba con textos en español, alemán, francés e inglés, con una tirada aproximada de 17.000 ejemplares⁷.

Para alcanzar una mayor difusión internacional, la distribución se realizaba gracias a las compañías aéreas y las agencias de viajes. Compañías como Iberia Líneas Aéreas de España, KLM Compañía Real Holandesa de Aviación, Air Maroc, SAS, Caledonian Bua, Air France y TAP permitieron expandir la publicación por Alemania, Austria, Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Colombia, Costa de Marfil, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Ghana, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Italia, Liberia, Marruecos, Mauritania, México, Nigeria, Noruega, Portugal, Puerto Rico, Sierra Leona, Suiza, Suecia, Trípoli, Uruguay y Venezuela.

En cada número se presentaba una sección dedicada a Gran Canaria –con el mayor número de páginas–, seguida por Fuerteventura, Lanzarote y Tenerife, a las que se sumaban alternativamente algunas páginas destinadas a las Islas con menor incidencia del turismo: La Palma, El Hierro y La Gomera. En los contenidos se combinaban las estéticas pop con los conceptos contemporáneos de ‘modernidad’ vinculados a la arquitectura y los avances tecnológicos con la revalorización de la ‘identidad regional’. En sus páginas se suceden los tex-

7. Dato correspondiente al año 1967. Publicado en *Costa Canaria*, n. 8, Primer Trimestre de 1968.

tos promocionales sobre las excelencias del paisaje, flora y fauna de las Islas escritos por autores vinculados a la prensa local y al turismo en las Islas como Domingo Acosta Pérez, Elías Ramos, Vera Suárez, Álvaro Martín Díaz, Óscar Zurita, Juan del Río Ayala, José Alemán, etc. Asimismo se presentaban noticias de la industria turística que aportaban cifras y análisis sobre el sector expresados por las Instituciones Oficiales correspondientes y algunos profesionales del sector, así como normativas y convocatorias relacionadas, innovaciones en el ámbito aeronáutico, la ampliación de rutas turísticas, la actualidad de las compañías aéreas y navieras que llegaban a Canarias, etc.

Las ilustraciones eran tan importantes en la edición como el texto que siempre aparecía ilustrado por escenas típicas, paisajes, arquitectura y fotodiseño. Las imágenes podían servir de apoyo a la palabra escrita, pero en muchas ocasiones cobraban entidad propia, desligándose del tema concreto que trataba el artículo e incluso, llenando páginas independientes exclusivamente con fotografías seleccionadas de la costa, panorámicas de las capitales o fotografías de las nuevas construcciones. *Costa Canaria* agrupó el trabajo de algunos de los mejores fotógrafos canarios relacionados con el turismo y la arquitectura, así como aquéllos que visitaron de forma ocasional el archipiélago para elaborar reportajes concretos referentes al sector. Son nombres como Francisco Rojas Fariña, Brito, Juan Rodríguez, Victoriano Quevedo, Momito, Herbert Nowak, Rafael Ángel Domínguez, Hernández Gil, Juan Antonio, J. Ramírez, Cebrián, Bert van Loo, Urquijo, Freire, Hyom, etc.

Fotografía, arquitectura y diseño eran las estrategias básicas de la publicación. En las páginas de *Costa Canaria* se alternaban el fotodiseño publicitario sobre los productos más representativos de la época (electrodomésticos, objetos para el hogar, tabaco, automóviles y bebidas alcohólicas), con la representación del sector turístico y la cultura del ocio (anuncios sobre agencias de viajes, compañías aéreas, navieras, restaurantes, bares y discotecas), junto a las promociones destinadas al sector de la construcción (empresas de decoración y muebles, instalaciones, aire acondicionado, forjados, sistemas de prefabricado, etc.).

Pero sobre todo, aparecían textos e imágenes promocionales sobre hoteles, apartamentos y complejos turísticos, con datos sobre las nuevas construcciones, proyectos y futuras áreas de inversión. Todo ello ilustrado con páginas completas de publicidad de hoteles y apartamentos. Las fotografías eran fundamentalmente de arquitectura, con imágenes de proyecto, maquetas, acuarelas, perspectivas, imagen de obra y del edificio construido, configurando un modelo editorial de divulgación del trabajo de los arquitectos más destacados del momento como Manuel de la Peña, Salvador Fábregas, Manuel Roca, Pedro Massieu, Juan Manuel Delgado, etc., que permite una revisión de la arquitectura turística del periodo a través de sus ilustraciones.

Costa Canaria enmarca la trayectoria de las generaciones de arquitectos que con la formación recibida desde los años cincuenta en las dos únicas escuelas superiores de arquitectura existentes –Madrid y Barcelona–, fueron diseñando el escenario turístico de Canarias. Luis Cabrera y sobre todo Manuel de la Peña marcaron un nuevo panorama arquitectónico frente a la división anterior entre las posturas adscritas al regionalismo y las que se



Fig. 5. Restaurante La Rotonda, 1963, Manuel de la Peña, San Agustín, *Costa Canaria*, n. 1, marzo 1965.



Fig. 6. Hotel Las Palmas Palace, Edificio Casa del Marino, 1958, Miguel Martín Fernández de la Torre, Las Palmas de Gran Canaria, *Costa Canaria*, n. 13, junio 1969.

Fig. 7. Apartamentos Bugarvilla 1966, Salvador Fábregas, San Agustín, *Costa Canaria*, n. 13, junio 1969. Fotografía, Francisco Rojas Fariña.



decantando por el lado de la vanguardia, a la vez que fueron los protagonistas del cambio en la fisonomía de las ciudades capitalinas desde finales de la década de 1950. La postura del arquitecto y su posición dentro del proceso constructivo había variado quedando completamente influenciado e identificado con los movimientos internacionales, enlazando en cada proyecto la preocupación constructiva con la atención por el lugar, el respeto a la naturaleza intrínseca de cada espacio y la búsqueda de integración de todos esos elementos⁸.

En *Costa Canaria* aparece mayoritariamente representada la obra de Manuel de la Peña y de otros arquitectos que desarrollaron su carrera en Canarias, que integraron la segunda y tercera generación de profesionales formados en Madrid o Barcelona tras la guerra y que afrontaron el reto de recuperar la modernidad en las Islas. En Gran Canaria, la isla más representada en la publicación, aparecieron nombres como, Pedro Massieu, Salvador Fábregas, Manuel Roca, Félix J. Bordes y Agustín Juárez, Luis López, Juan Manuel Delgado, entre otros, que se convirtieron en los autores del espacio turístico de la Isla. La llegada de estos jóvenes arquitectos a Canarias en el momento en el que la industria constructiva despegaba por el impulso de la inversión turística fue definitivamente lo que concretó el carácter arquitectónico de la época. La obra de este grupo de arquitectos se desarrolló en un periodo marcado por las dificultades en la construcción y la reducida gama de materiales existentes dentro de las fronteras del estado. Aunque con el sector turístico, a pesar de esas dificultades, algunos arquitectos contaron con la posibilidad de proponer nuevos modelos arquitectónicos y desarrollar lenguajes diversos más allá de los marcados en los poblados de colonización. El fenómeno turístico se convirtió en la mejor estrategia arquitectónica para introducir nuevos aires en la arquitectura. Dado el apoyo concedido por el Estado y gracias a la gran inversión recibida, se permitió a los arquitectos diseñar los proyectos de una forma casi independiente sin advertir el control y la presión ideológica que se sufría en otros estratos de la cultura y la sociedad española. Sin embargo, ese aspecto se conjugaba con el pragmatismo planteado por muchos inversores que asimilaban el turismo como una fuente de ingresos directa, que les permitía construir

8. NAVARRO SEGURA, Maisa y MEDINA ESTUPIÑÁN, Gemma, *Canarias: Arquitecturas desde el siglo XXI*, Historia Cultural del Arte en Canarias 9, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2011, pp. 83-89.

sin perspectivas de futuro, con proyectos que requerían una inversión mínima, reduciendo al máximo el coste de producción, y que por la rapidez de su ejecución posibilitaban un beneficio casi de forma inmediata. Por ello, el panorama arquitectónico fue muy diverso, tal y como se advierte en *Costa Canaria*, destacando la intervención de aquellos arquitectos que afrontaron la profesión adaptando las influencias externas recibidas a través de las publicaciones a las características concretas de cada encargo.

A pesar de que la publicación no especificaba por norma general el nombre del arquitecto autor de cada proyecto, a través de sus imágenes se establece un recorrido cualitativo por la arquitectura de la época y con un conocimiento previo de las obras, se puede plantear un análisis de la arquitectura diseñada por cada arquitecto en base a las imágenes publicadas. Cada uno realizó su propia selección de tendencias, mezclando elementos de diferentes movimientos. En las páginas de *Costa Canaria*, se aprecian múltiples referencias al *Team X* con su predilección por el diseño y las ideas conectadas con la identidad representadas también en las fotografías que exaltan los valores de la arquitectura popular; Alvar Aalto y sus planteamientos organicistas en obras como los *apartamentos D. Pedro* de Pedro Massieu o los *apartamentos Buganvilla* de Salvador Fábregas; las investigaciones estructurales de Bucknismter Fuller que se intuyen en las obras de Luis López o Juan Manuel Delgado como el *hotel Faro Maspalomas*; los programas vinculados a la escuela de Mies van der Rohe; el neoplasticismo; las obras de Eames, Frey, Ellwood y Neutra reflejadas sobre todo en los proyectos de Manuel de la Peña como el *Mesón de la montaña* o el *restaurante La Rotonda*. Estas influencias se concretaron en muchos proyectos que han sido agrupados por la historiografía dentro del Estilo Internacional por esa vinculación a la producción exterior⁹. Estos arquitectos estaban interesados en construir siguiendo modelos internacionales y cada uno acomodó su experiencia y estilo a los sistemas constructivos utilizados en Canarias. Siguiendo estas líneas pero con marcadas diferencias en los resultados tanto teóricos como formalmente, desde las páginas de la revista se establece una lista de proyectos destacados que pertenecen a los arquitectos protagonistas del periodo. Cada uno de ellos con una visión propia de las tendencias que se desarrollaban en el exterior. Mostrando un estilo internacional que fue interpretado aportando tintes expresionistas, brutalistas, organicistas, manieristas, etc¹⁰.

En las fotografías de arquitectura publicadas en la revista se pueden identificar algunos de los rasgos significativos de la época como el interés por alejarse y diferenciarse de la posguerra; el valor que se concede a la tecnología; las nuevas técnicas constructivas y los nuevos materiales; pero sobre todo el diseño y las teorías de la arquitectura internacional. Esto se percibe desde los primeros pasos del proyecto, que incluyen en algunos casos imágenes de planos como el proyecto de Puerto Rico *Ciudad Tropical*, firmado por Manuel Roca; con alzados, plantas o perspectivas como las de los bungalows *Nueva Suecia* o *Rocas Rojas* ambos de Manuel de la Peña; maquetas como la de *Ciudad del Campo* de Antonio Cardona Aragón, o del *Parque Tropical* de Manuel de la Peña, y reportajes de la evolución de la obra en construcción, hasta el resultado final del edificio construido. Además, la publicación aporta una selección de proyectos que nunca se edificaron, como entre otros el *Plan de Ordenación del Lago de Maspalomas*, la *Urbanización La Santa* que pretendía unificar la isla de Lanzarote con el Islote de La Graciosa o el *Club depor-*

9. CASTRO MORALES, F. y HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S., "Arte contemporáneo, la modernidad en Canarias", en AAVV., *El arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992, p. 92.
10. NAVARRO SEGURA, M. y MEDINA ESTUPIÑÁN, G., op. cit., pp. 94-107.

tivo proyectado en Fuerteventura por Salvador Fábregas, cuyo rastro se encuentra tan solo en fotografías de planos, dibujos y maquetas.

De esta forma, la revista *Costa Canaria*, que nace con finalidad comercial y de promoción, se convierte en la actualidad en una herramienta muy interesante que permite reconstruir el periodo casi de manera integral, con sus aciertos y sus fracasos, estableciendo claramente nuevos caminos de difusión para la imagen de arquitectura y, al mismo tiempo, conectando de forma indisoluble el objeto arquitectónico con la imagen del territorio, las estéticas del placer y los nuevos usos adscritos a la función de artefacto publicitario. El turismo y las nuevas formas de habitar transformaron la arquitectura del ocio en el nuevo objeto de deseo de una sociedad marcada por el espíritu pop con ansias de consumo y los arquitectos que desarrollaron su carrera en Canarias durante ese periodo, asumieron ese reto con naturalidad.

LA PRESENCIA EXTRANJERA EN LA *REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA* EN LOS AÑOS 40. UNA TRANSICIÓN HACIA LA MODERNIDAD

Isaac Mendoza Rodríguez

LA ARQUITECTURA EXTRANJERA EN LA *REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA* 1941-1950. ANÁLISIS BIBLIOMÉTRICO

En ediciones anteriores del Congreso se han estudiado en profundidad los años cuarenta del siglo XX, utilizando distintas fuentes bibliográficas entre las que no podía faltar la *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*. En la presente comunicación no se pretende incidir en cuestiones teóricas o en los debates arquitectónicos del momento, que ya son suficientemente conocidos. El objetivo que nos proponemos es analizar con datos objetivos, procedentes de un exhaustivo análisis bibliométrico, cuestiones no tratadas hasta el momento o, que si lo han sido, quizás se haya hecho en base a opiniones más o menos compartidas y no con el rigor de datos objetivos que corroboren esas opiniones. Para ello se ha realizado un estudio minucioso de la *RNA* en la década de los 40, procesando con una aplicación informática 153 artículos y referencias de arquitecturas de países extranjeros, con un total de 579 páginas, lo que nos ha permitido obtener una estadística completa que resulta imprescindible para el análisis de este periodo¹.

Con base a estos datos se puede concluir que la presencia de la arquitectura extranjera tiene un proceso creciente en los cuatro primeros años de la década, culminando en el año 1944 con más de cien páginas, en el que la arquitectura colonial en Marruecos es decisiva. Los cinco siguientes años se mantienen en una media inferior, excepto el año 1946 en el que la arquitectura de EEUU y de Suecia permite mantener la media de los dos primeros años. Finalmente el año 1950 supone un repentino giro en el que el peso de los artículos foráneos alcanza su máxima cota en toda la década², tanto en cantidad como en número de países intervinientes y temas a tratar, con un claro predominio de la arquitectura moderna.

Similar valoración merece la carga gráfica de estos artículos también creciente y con una peculiaridad, y es que se invierte la relación entre fotografías y planos. Mientras que en los primeros años predominan las fotografías, a partir de 1947 la carga de planimetrías es mucho mayor, posiblemente esto esté relacionado con la evolución de la revista que pasa de recursos más descriptivos a otros más técnicos. Menor presencia tienen los dibujos, si bien siguen la misma tendencia creciente, también pasan de describir arquitecturas históricas y escenas de la vida cotidiana a convertirse en un recurso para contar ideas arquitectónicas de proyectos y concursos. El color es casi inexistente en toda la década, posiblemente por la austeridad de medios en estos años

1. La aplicación informática ha sido realizada para la elaboración de la tesis doctoral *La Arquitectura Española en los años 40' a través de la RNA*. Esta se ha diseñado de forma que permite discriminar los artículos de procedencia extranjera para realizar una estadística propia.

2. Prácticamente en 1950 se triplican el número de páginas publicadas sobre arquitectura extranjera respecto a la media anual entre 1941 y 1949.

de posguerra; en los nueve primeros años sólo aparece un artículo con dibujos en color, en este caso la policromía cuenta la zonificación de la ordenación general de Tetuán en el año 1944. Una mención aparte merece el año 1950 en el que se generaliza el color (29 dibujos en artículos extranjeros), ahora con un predominio de monocromías rojas y azules de planos, organigramas e incluso textos.

Respecto a los temas tratados destaca la arquitectura residencial por encima de todos los demás, se confirma así que la revista busca soluciones en el extranjero al problema de la vivienda en España. A éste le seguirá otro grupo de temas como: concursos internacionales de todo tipo; construcción: métodos y técnicas, muy relacionado con la vivienda; la arquitectura lúdica, con un destacado artículo sobre teatros; y el de planeamiento, muy relacionado con la arquitectura colonial. Un tercer grupo de temas con una cierta importancia serían: edificios educacionales; edificios políticos y administrativos; ensayo, teoría y crítica; exposiciones y conferencias; ciudades, pueblos, lugares; y la arquitectura de interiores, diseño y mobiliario. El resto de los 28 temas utilizados en esta estadística sólo tienen una presencia anecdótica.

El estudio exhaustivo de esta década ha permitido elaborar una relación de hipótesis que incorporadas al análisis bibliométrico pueden ser una útil herramienta para confirmar y desmentir las diferentes opiniones sobre este periodo histórico. También será clave la influencia de cada hipótesis en los distintos años estudiados, pudiendo así establecer y diferenciar etapas. La conclusión es que casi el 96% de los artículos extranjeros en la *RNA* hacen referencia a cinco hipótesis, teniendo el resto una presencia testimonial. En el 28% de los artículos extranjeros predomina una línea ecléctica en la arquitectura, a lo largo de todos los años, pero con especial constancia en el periodo central, tras la finalización de la Guerra Mundial y en sintonía con el resto de artículos nacionales; la revista se alejará así de contenidos propagandísticos al servicio de regímenes políticos.

Otra hipótesis de gran peso será la presencia de la Arquitectura Colonial con casi un 24% de los contenidos extranjeros y que por su complejidad y trascendencia merece un estudio pormenorizado. La tercera será la arquitectura referida a las nuevas corrientes arquitectónicas, con un 18% será clave, sobre todo al final de la década³, para entender como los artículos foráneos fueron propulsores de la nueva arquitectura en España⁴. La influencia del Nacionalsocialismo Europeo, con casi el 13% trata de arquitecturas con gran contenido propagandístico, si bien muy localizados en el tiempo entre 1941 y 1943. Por último, la preocupación por el problema de la vivienda tiene un porcentaje de un 12% y es una constante a lo largo de los años, destacando el año 1943 con 7 artículos, y sobre todo 1948 con 15; curiosamente en 1950 ningún artículo cumple esta hipótesis, posiblemente porque prevalece la nueva arquitectura.

En cuanto a los artículos reproducidos es sorprendente que el primero de la década publicado en la *RNA* se sitúe en 1943 y sea de nacionalidad estadounidense, en concreto sobre casas para la defensa nacional en los EEUU de la revista *The Architectural Forum*. Hasta 1945 no aparecen más artículos reproducidos, ahora lo hacen tres, de la *Revista Arquitectura, publicación de*

3. En el año 1950 en la *RNA* un total de 28 artículos extranjeros mostrarán ejemplos de arquitectura moderna.

4. En la revista conviven en el mismo número modernos edificios extranjeros con la arquitectura española más académica.

Afinidad	Nacionalidad	1941 y 1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	nº pág./nacionalidad
El Eje y sus aliados	Alemania	49,5	23,6								91,00
	Austria										4,00
	Eslovaquia		0,5								0,50
No beligerancia	Italia	21,5	7					7			62,50
	Argentina	2,5		9	16						26,50
Neutrales	Marruecos			30							116,00
	Guinea Ecuatorial							6			10,00
Neutrales	Ibero-América				9				5		14,00
	Noruega	0,5									0,50
	Suecia			3		20		4			29,00
	Finlandia										3,00
	Suiza					5					9,00
Aliados	Portugal	3									3,00
	Europa			1							1,00
	E.E.U.U.	3	12	2,5	8	16	4	4	5,5	22	77,00
	Francia	1	6						4	5	16,00
	Bélgica							5			13,00
	Inglaterra	2	12		4	5			2	1	26,00
	India										2,00
	Egipto							14			14,00
	Irlanda										6,00
	Holanda								5	15	20,00
África	Grecia										6,00
	Rusia										1,00
	México								8	13	21,00
Total	Cuba										4,00
	Brasil	1									3,00
nº pág./total		82	87	104,5	28	55	18	40	29,5	151	579,00
Etapas		Etapa 1		Etapa 2			Etapa 3				

Etapa 1 Única etapa donde aparece el Nacionalismo Europeo.

Etapa 2 Etapa de transición. Sin predominio de ninguna hipótesis y máxima incidencia de la Arquitectura Colonial.

Etapa 3 Predominio de las nuevas corrientes arquitectónicas. Etapa de mayor apertura internacional.

Presencia de E.E.U.U. Único país con artículos publicados en todos los años.

Evolución de nacionalidades según la hipótesis predominante de cada periodo y su postura en el conflicto bélico mundial.

Presencia anecdótica en un entorno de hipótesis opuesta predominante: temas de arquitectura histórica, reconstrucción y vivienda.

Países con artículos en un mismo año que cumplen la hipótesis predominante y otras coexistentes.

Fig. 1. Estadística de artículos extranjeros por nacionalidad, año y número de páginas. RNA 1941-1950.

Buenos Aires y se refieren a construcciones religiosas. A partir de 1946 se suceden una serie de artículos que de forma creciente tratan de diversos temas relacionados con: el problema de la vivienda; los métodos y técnicas; el planeamiento; las arquitecturas históricas; y teoría y crítica. En este año un artículo de origen inglés sobre la influencia de la luz diurna en la trama urbana de *Journal of the Royal Institute of British Architects*. En 1947 aparece un artículo de la revista belga *L'ossature Métallique* sobre la reconstrucción de Manhattan, y al año siguiente otro sobre el nuevo teatro de Malmoe en Suecia. También en 1948 otra revista belga *Architecture Urbanismo Habitation* trata sobre un concurso de “Casas para Siniestrados” en este país.

En 1949 aparecen tres artículos: sobre planeamiento de la italiana *Metron*; sobre la revolución de la ciudad inglesa de *The Architectural Review*; y sobre arquitectura mexicana de la revista *Hoy*. Por último 1950, el año más significativo con cinco artículos: de la *Revista Arquitectura, publicación de la Habana* de una charla con Walter Gropius; uno de *The Architectural Review* de los jardines de la India; otro inglés de *Journal of the Royal Institute of British Architects* sobre la Grecia Clásica; y se cierra la década otros tres artículos de revistas estadounidenses, dos de la mencionada *The Architectural Forum* que hablan de Frank Lloyd Wright y el trazado de la sala de un teatro, y otro de *Architectural Record* sobre el Teatro Cultura Artística en S. Paulo (Brasil). En definitiva, un total de 17 artículos que llenan 82 páginas con contenidos reproducidos de otras revistas extranjeras⁵.

Posiblemente la estadística más reveladora sea la de número de páginas publicadas por cada país y año (Fig. 1), pues permite realizar un análisis crítico sobre la evolución de la línea editorial de la revista a lo largo de estos trascendentales años y establecer si su posición es autónoma o si se pretende una utilización propagandística por parte de la Dirección General de Arquitectura. De lo que no cabe duda es de la influencia que el conflicto bélico mundial tendrá sobre las complejas relaciones entre los países extranjeros y España.

5. Las 82 páginas de artículos reproducidos suponen un 14% del total de las 579 páginas con contenido extranjero en la década.

LA DERIVA DE ARTÍCULOS DE LOS PAÍSES BELIGERANTES EN LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Durante el traumático periodo de la Guerra Civil en España se suspende la publicación de la revista *Arquitectura*. Retomándose nuevamente en el año 1941 ahora con el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura* y promovida por la Dirección General de Arquitectura. En estos primeros años es perceptible la influencia que sobre la línea editorial se tiene desde el Régimen. Hasta el punto de que la aparición de diferentes nacionalidades extranjeras a lo largo de los años parece un reflejo de las afinidades políticas entre España y el resto de países europeos y de América⁶.

Una primera etapa con predominio de arquitecturas del Nacionalsocialismo Europeo se desarrolla en los tres primeros años (1941-43), son arquitecturas de gran contenido propagandístico, encabezados por las arquitecturas de la nueva Alemania y del fascismo en Italia, con una presencia de más de 107 páginas en estos tres años. Bajo estas premisas podría sorprender la aparición de países aliados, como Francia⁷ con dos artículos y, sobre todo, Inglaterra⁸ con tres; si bien en este caso la extensión es mucho menor, con apenas 20 páginas en total y los temas tratados tienen un carácter mucho más aséptico, se centran en la arquitectura histórica y el urbanismo para el caso de Francia, y en la reconstrucción y el problema de la vivienda para el caso de Inglaterra.

A partir de 1944 el cambio es significativo, los países del eje pierden su interés cuando su derrota es inminente. Se abre una nueva etapa que abarcará la parte central de la década y en la que predominará la línea más ecléctica, con una notable preocupación por el problema de la vivienda y las nuevas soluciones técnicas. Aparecerá Inglaterra con dos artículos, uno en 1945 sobre casas experimentales de acero y el mencionado de 1946 sobre la luz diurna. Así como Suecia que en este último año muestra un extenso y descriptivo artículo de Estocolmo, será con ocasión del viaje realizado por Pedro Muguruza a la exposición ibero-americana en esta ciudad. También lo hará Suiza con su artículo sobre un conjunto residencial. Precisamente en el año 1946 pasará nuevamente la edición de la revista al COAM⁹ lo que tendrá una incidencia decisiva los años siguientes. A partir de 1947 aparecen los belgas, con el concurso de un moderno edificio de oficinas en Bruselas. Los artículos reproducidos de revistas de este país acerca de arquitecturas en Manhattan marcarán una nueva inflexión.

El último y trascendental periodo se abre con la designación, en octubre de 1948, de Carlos de Miguel como Director de la Revista. Con una apuesta decidida por el conocimiento y la divulgación de la arquitectura moderna, llena de forma progresiva las páginas de novedosos contenidos pertenecientes a concursos y artículos foráneos. En este año lo más significativo será la presencia de los dos artículos reproducidos de revistas belgas ya mencionados. Reaparecerá Italia, sin menciones desde 1943, con un historicista artículo sobre la Avenida de la Conciliación en Roma, donde Terzo Antonio Polazzo escribe para la revista "sobre el apasionante y discutido tema del acceso a la Basílica de San Pedro"¹⁰. En 1949 aparecen por primera vez las referencias a la arquitectura moderna holandesa con un artículo de cierta extensión y Francia hace lo propio describiendo casas prefabricadas de aluminio y sus plazas de toros. Una vez más Inglaterra tendrá su presencia con dos artículos: sobre la evolución de

6. El total de los artículos publicados referentes a países europeos supone la mitad de los contenidos en número de páginas. La otra mitad se la reparten, equitativamente, el continente americano y África con su *Arquitectura Colonial*. Asia sólo tendrá una presencia testimonial con un único artículo sobre "Los Jardines de la India".

7. Francia en este periodo se encontraba, en su mayor parte, ocupada por Alemania, lo que la situaba en una dubitativa posición entre el colaborador gobierno de Pétain y el aliado gobierno del General de Gaulle en el exilio.

8. Son conocidas las estrechas relaciones entre los gobiernos de Inglaterra y EEUU, y la influencia que W. Churchill podría tener sobre un posible bloqueo de suministros a España.

9. En el número 56-57 de septiembre y octubre de 1946 el índice viene encabezado por la referencia al "Órgano del Consejo Superior de Arquitectos de España. Editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid".

10. POLAZZO, Terso A., "La Avenida de la Conciliación en Roma", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1947, n. 82, pp. 26-32.

la ciudad inglesa; y el reproducido de la revista italiana *Metron*, sobre los nuevos planes urbanísticos de Le Corbusier y Wright.

En el año 1950 se abre finalmente la ventana que de forma fluida nos comunicará con el exterior permitiendo la definitiva aparición de la nueva arquitectura, además de la apertura de un abanico de nacionalidades: Irlanda con un extenso artículo de arquitectura moderna; otra vez Suecia publica su teatro de Malmoe; pero la más notoria será Holanda con dos artículos, uno de la nueva arquitectura holandesa (Fig. 2) y otro sobre un edificio de oficinas en La Haya. Este país además aportará otras dos referencias con motivo de un monográfico sobre teatros en un extensísimo artículo que acapará más de un número de la revista. Modernos ejemplos de auditorios que se contrapondrán a otros más históricos, con nacionalidades como: Alemania¹¹ con el teatro de la Residencia de Munich y el de Frankfurt; otras tres referencias de teatros históricos en Francia; e incluso uno de Meyerhold¹² en Rusia.

Aunque Italia sea el país que más aparece en este año con 27 páginas, destacará por ser un ejemplo de contrastes entre la arquitectura histórica y la vanguardista. Así obras sobre el renacimiento, la reconstrucción del centro de Florencia o un ecléctico local de venta de libros españoles en Roma de Luis Feduchi, se contrapondrán al moderno teatro de masas de Gaetano Giocca, a la tienda de Hispano Olivetti de E. Sissa o a las agencias de aviación. Estas últimas se incluirán en otro extenso artículo sobre locales comerciales en el que destacarán ejemplos modernos. Sobre Suiza se publicarán dos contemporáneos teatros y un local social en la ciudad infantil de Trogen. Otros países sin embargo seguirán, de forma minoritaria, una línea exclusivamente historicista como Austria con una nueva iglesia en Viena, Inglaterra con el teatro de Shakespeare o la arquitectura de la Grecia clásica, ejemplos minoritarios a pesar de los cuales se puede afirmar que en el año 1950 reaparece el interés por la arquitectura moderna. Se cierra así una década en la que la arquitectura Española recupera la senda perdida¹³.

Es muy significativo que el único país con referencias en todos los años de la década sea EEUU. Con 29 artículos se sitúa como la nacionalidad más mencionada, si bien son de pequeña extensión y llenan un total de 77 páginas¹⁴. Teniendo en cuenta la participación de este país en el conflicto bélico mundial del lado aliado, sorprende el interés que despierta ya desde los primeros años y coincidiendo con las imágenes de las arquitecturas del Nacionalsocialismo europeo. Aunque *a priori* esta contradicción podría responder a la búsqueda de una línea conciliadora por parte de la *RNA*, lo cierto es que estamos ante un reflejo de las relaciones internacionales que nuestro país tiene en el panorama mundial de la época. A pesar de la incitación por parte de Alemania para la entrada de España del lado del Eje, esto no sucede, entre otras cosas porque nos enfrentábamos “al bloqueo de los vitales suministros de combustible y alimentos procedentes de Estados Unidos”¹⁵ en un devastado panorama tras la Guerra Civil.

Así, EEUU se ve desde nuestro país como una gran nación, próspera y dinámica, con recursos casi ilimitados, que tiene mucho que aportar a la puesta en marcha del ansiado sistema productivo español. No es de extrañar que hasta el año 1945 prácticamente el único tema tratado en estos artículos sea el de las soluciones para la arquitectura residencial de rápida construcción (Fig. 3) como



Fig. 2. El "Grand Hotel Gooiland" de Hilversum. "Arquitectura Moderna Holandesa, RNA n. 91, 1949.



Fig. 3. Fases del montaje de una vivienda. Sistemas de prefabricación en EEUU, RNA n. 42, 1945.

11. La importante aportación de Alemania a la revista, con 91 páginas, se encuentra muy localizada ya que no tendrá referencias desde 1943 hasta 1950.

12. Vsevolod Emilievich Meyerhold (Penza, 1874) fue un director teatral, actor y teórico ruso, cofundador del teatro de arte de Moscú. Convertido al cristianismo y opuesto al realismo socialista fue brutalmente torturado y fusilado por orden de Joshef Stalin el 2 de febrero de 1940.

13. Contrariamente a lo que se cree y en lo que a la arquitectura se refiere, España se verá privada de las influencias de la vanguardia europea en un periodo de tiempo muy corto tras la guerra civil.

14. Más de un tercio de las 77 páginas que hacen referencia a EEUU se corresponden a artículos reproducidos de la revista *The Architectural Forum*.

15. MARTÍN ALARCÓN, Julio, "El desencuentro de Hendaya", A.A.V.V., *El Franquismo año a año*, Unidada Editorial, 2006, n. 1, p. 20.

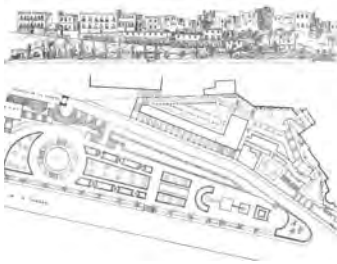


Fig. 4. Ordenación de jardines a pie de muralla entre las puertas de la Luneta y de la Reina, Tetuán, *RNA* n. 26, 1944.

respuesta al acuciante problema de la vivienda. Será a partir de 1946 cuando a este se le añadirán otros temas como: el desarrollo de novedosos sistemas técnicos aplicados a la construcción; artículos de teoría y crítica de la arquitectura de autores que despertarán gran interés en nuestro país, como Frank Lloyd Wright y Walter Gropius; planificación; y sobre todo, a partir de 1950, publicación de modernos edificios de oficinas, locales comerciales y teatros, con seis ejemplos, incluyendo uno de Eero Saarinen y siempre sin perder la línea tecnológica de los mismos.

LA ARQUITECTURA COLONIAL EN LA *RNA*

Otra dato revelador es que el país con más páginas publicadas es Marruecos, con 116 y 22 referencias. Hablamos de la arquitectura colonial que por diferentes motivos acaparará casi una cuarta parte del total de las páginas de contenido extranjero en la *RNA* durante el periodo estudiado. Se denota así la importancia que el Régimen otorgaba a las Colonias en África como base de su imperio soñado y “espacio vital español”¹⁶. Precisamente “las posesiones francesas en el norte de África (Marruecos, Argelia y Orán) y ampliaciones en Guinea Ecuatorial y el Sahara español”¹⁷, serán objeto de más desencuentros con Alemania¹⁸. Una plaza fundamental en todo este conflicto será Tánger, ciudad regida por un Estatuto Internacional Autónomo de cuatro países incluido España. La entrada en guerra de tres de ellos (Gran Bretaña, Francia e Italia) provoca que el cuarto deba garantizar la seguridad en la zona, entrando las tropas españolas en la ciudad el 14 de junio de 1940¹⁹.

Precisamente coincidiendo con el alineamiento con los países del Eje, en los tres primeros años de publicación, Marruecos no aparece y sobre arquitectura colonial sólo se publica un descriptivo artículo de Arturo Román Conde sobre Santa Isabel de Fernando Póo en Guinea Ecuatorial.

Será a principios de 1944 cuando es redirigida la atención sobre el protectorado español en Marruecos, coincidiendo con el desinterés por Alemania e Italia en la revista, con dos números casi monográficos que incluyen extensos artículos. En el mes de febrero aparece la ordenación de la ciudad de Tetuán, con más de 50 páginas. Empezando por una visión de conjunto, se pasa a las calles que aparecen de forma muy descriptiva y fotográfica, y esto sirve de antesala a la ordenación propiamente dicha en la que aparecen numerosos planos y esquemas a color (los únicos de toda la década hasta 1950). Los dibujos y apuntes acompañan aportando un toque pintoresco a los artículos.

En estas páginas se cuentan los lugares con su escala más cercana, haciendo énfasis en las peculiaridades de los espacios urbanos: arcadas, fuentes y los bancos situados en los zócalos de los edificios; llegando a representar las calles con sus alzados correspondientes. De forma progresiva también se contarán algunos edificios hasta el detalle pormenorizado de sus elementos constructivos como aleros, puertas o rejería. En una segunda parte el enfoque se centra en la escala de proyecto urbano, definiendo la ordenación de las vías más representativas de la ciudad, llegando incluso a la definición de sus pavimentos como es el caso de la ordenación de jardines al pie de la muralla (Fig. 4), los pórticos de la calle del Generalísimo, la ordenación de la Plaza de España o el Zoco. Finalmente se cierra el monográfico con dos artículos a escala arquitectónica de dos barrios residenciales: Sidi-Talha y Río Martín.

16. Ramón Serrano Suñer denomina así al norte de Marruecos en las conversaciones mantenidas con Ribbentrop en su viaje realizado a Berlín entre el 13 y el 25 de septiembre de 1940.

17. MARTÍN ALARCÓN, Julio, “El desencuentro de Hendaya”, AA. VV., *El Franquismo año a año*, Unidad Editorial, 2006, n. 1, p. 24.

18. Esta será otra de las razones por las que España no entrará en la guerra ya que Alemania no estaba dispuesta a comprometer su reciente alianza con la Francia de Pétain para atender a las demandas españolas en África, quedando pospuesta esta demanda para incorporarla en los acuerdos de paz después de la hipotética derrota de Inglaterra, como se menciona en el ‘Protocolo’ suscrito en Hendaya el 23 noviembre de 1940.

19. FERNÁNDEZ, Senén, “España busca su lugar en el mundo”, AA. VV., *El Franquismo año a año*, Unidad Editorial, 2006, n. 1, p. 102.

En el mes de agosto le toca a la ciudad de Xauén, si bien se plantea como una segunda parte del anterior, en este caso se incide en la defensa de lo tradicional, histórico y pintoresco. Los escasos planos de ordenación se rodean de abundantes fotografías y apuntes, entrando a un análisis más concreto en una segunda parte, con la definición pormenorizada de espacios urbanos y de algunos edificios residenciales y administrativos.

Habrà que esperar a diciembre de 1947 para que aparezca Tánger. En este caso sobre arquitectura residencial, donde un contemporáneo edificio de viviendas y departamentos muestra un aspecto muy alejado de la imagen tradicional de la arquitectura colonial. En junio de 1948 vuelve a aparecer Guinea Ecuatorial en un artículo de Antonio Román Conde, en este caso una fotografía de una playa paradisíaca con cocoteros anuncia lo que casi será una guía turística²⁰ que pretende invitar al viajero a visitar la última colonia española. En agosto de este mismo año se publicará el único artículo sobre arquitectura colonial de la década que tendrá un carácter totalmente ajeno a España; se trata del escrito para la *RNA* por Hassan Fathy sobre un poblado en Egipto²¹. Comenzando por la descripción de una serie de edificios como la mezquita, el mercado, las viviendas y el Ayuntamiento, el artículo torna hacia una descripción de instalaciones urbanas para terminar con la explicación de los detalles constructivos y técnicos propios de esta arquitectura.

En julio de 1950 la novedad será la incorporación de un concurso internacional sobre la ordenación de Tánger, convocado en 1948 y fallado un año después. Se suceden las propuestas de los ganadores que destacarán por su moderna representación con fotografías aéreas, planos de ordenación en color²², organigramas, maquetas, planimetrías en color sepia, perspectivas y bocetos. Empezando por el proyecto ganador del francés Fournier des Corats, le seguirán los segundos premios *ex-aequo* del equipo español encabezado por Prieto Moreno²³ y el italiano Mario Messina, para terminar con el cuarto premio del equipo francés encabezado por Cordier²⁴ y el *Accésit* concedido al equipo español encabezado por Arrate²⁵. Los proyectos más desarrollados por la *RNA* serán los segundos premios. En el caso del español incluirán un edificio con destino a hotel para empleados de la administración internacional y un parque público; y en el del italiano, con imágenes de modernos edificios como la estación marítima (Fig. 5), la zona de baños y el casino, si bien se advierte que esto sólo responde a la extensión de la documentación facilitada a la revista por los concursantes.



Fig. 5. Terminal Marítima de Mario Messina para el concurso de ordenación de Tánger. 2º premio *ex-aequo*, *RNA* n. 103, 1950.

IBERO-AMÉRICA Y ARGENTINA FRENTE AL EXILIO EN MÉXICO Y CUBA Y LA ORIGINAL ARQUITECTURA BRASILEÑA

La presencia de países iberoamericanos en la *RNA* nuevamente confirman las tendencias de la línea editorial de la revista antes expuestas. Excepto por una testimonial presencia de la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro, que ocupará una página dentro de un extenso y comparativo artículo sobre las Ciudades Universitarias²⁶. El único país que aportará referencias en la primera mitad de la década será Argentina que, además de su Ciudad Universitaria en Buenos Aires, tendrá una considerable presencia en la publicación de noviembre de 1944, sobre todo por su aportación a la arquitectura residencial. Se publican ejemplos dispares de tradicionales casas burguesas en la ciudad o en el campo y residencias veraniegas de menor tamaño con distribución más

20. Este artículo se caracterizará por no centrarse en lo arquitectónico, es muy descriptivo y en el mismo sólo se publicarán fotografías.

21. FATHY, Hassan, "El nuevo poblado de Gournah, en Egipto", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, n. 80, pp. 3-16.

22. La *RNA* reconoce así, lo apropiado que es el color para representar el planeamiento, como demuestra también su utilización en la mencionada ordenación de Tetuán, publicada en 1944.

23. Francisco Prieto Moreno será presentado como director de *RNA* en el número 51 de marzo 1946. El resto del equipo español lo componía Pedro Bidagor, Muñoz Monasterio y García Pablos.

24. Este equipo francés lo componía, además de Cordier, Bruneire, la señora Cordier, Montier y Tran Van.

25. El otro equipo español encabezado por Arrate también contaba con Bustinduit y López Muller.

26. REDACCIÓN DE LA REVISTA, "Las Ciudades Universitarias en el mundo", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 7, pp. 39-49.



Fig. 6. Plaza de toros de la ciudad de los Deportes de México, *RNA* n. 93, 1949.

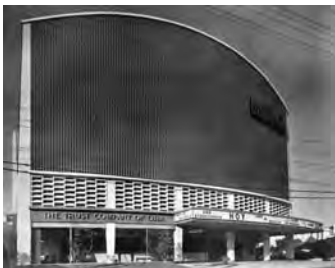


Fig. 7. Radio Centro en La Habana, *RNA* n. 100, 1950.

racionalista, en las que la redacción de la revista cree ver “...el acertado juego de masas, de una raíz genuinamente española”²⁷.

En octubre de 1945 son reproducidos tres artículos de la *Revista Arquitectura* de Buenos Aires sobre arquitecturas religiosas. Con un enfoque muy histórico, Guillermo Furlong²⁸ describe la implantación de los Jesuitas en el siglo XVI en este país. Le seguirán otros dos sobre la restauración de la iglesia del Salvador en Buenos Aires: el primero más descriptivo con fotografías del resultado de la restauración; y el segundo mucho más técnico, muestra las soluciones estructurales y constructivas de la intervención en este edificio. Habrá que esperar a abril de 1946 para que se generalice la aparición de otros países, precisamente con motivo de la Exposición Ibero-Americana en Estocolmo, a la que asistirá el propio Pedro Muguruza, que escribe un primer artículo en el que justifica, por motivos de espacio, el predominio en la Exposición de “nuestra antigua arquitectura”²⁹ frente a la moderna. Esta discriminación de estilo a favor de la antigua arquitectura quedará plenamente justificada, según Muguruza, por el nexo de unión que ésta supone entre la península y América. Así, 27 fotografías muestran ejemplos de arquitecturas religiosas de todo el continente americano con una extensión de ocho páginas. A éste le seguirá otro artículo sin texto, con cuatro fotografías en una página sobre “algunos ejemplos de arquitectura moderna” en Chile, Brasil, México y Argentina.

Ésta será el primer contacto, aunque comparativamente discriminado, con la modernidad al otro lado del Atlántico y que se retomará años después, en 1949, con Carlos de Miguel como director. Ahora se destacará “la importancia que la interesantísima arquitectura sudamericana merece”³⁰ en la Exposición Hispano-Americana celebrada en el Palacio Real de Barcelona, en la que se publicarán los nuevos edificios de la ciudad de Trujillo en la República Dominicana. En este año comienza con fuerza México con dos eclécticos artículos: uno reproducido, sobre la arquitectura mexicana, escrito por Antonio Rodríguez desde una visión crítica; y otro sobre la plaza de toros de la Ciudad de los Deportes de México (Fig. 6), en el que se destacan sus aspectos más constructivos y se alaba su proeza técnica y estructural en una plaza para 50.000 espectadores. Este país tendrá una importancia decisiva ya que en el año 1950 aportará hasta cuatro referencias y trece páginas; sólo en febrero con tres artículos de Mario Pani sobre tres magníficos complejos edificatorios: el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Maestros y una ciudad residencial “Centro Urbano Presidente Alemán” (Fig. 7).

Ahora ya se hace patente el nuevo estilo, incluso con la sorprendente aparición en el mes de diciembre de un local de Iberia en la ciudad de México, realizado por ‘Ras Martín’, empresa vinculada al exilio español en este país. También aparecerá Cuba, con un artículo reproducido de la *Revista Arquitectura en La Habana* sobre Walter Gropius y otro sobre el moderno edificio de Radio Centro en La Habana de los arquitectos Miguel Gastón y Esteban Martín Domínguez³¹. Se trata nuevamente de autores exiliados tras la Guerra Civil que, diez años después de concluida la contienda, son publicados en su país de origen. Por último Brasil cierra esta década, tras iniciarla con su Ciudad Universitaria de 1941, ahora con la publicación de un original teatro de Rino Levi, artículo reproducido de la revista americana *The Architectural Record*.

27. REDACCIÓN DE LA REVISTA, “Casas de residencia veraniega en el Mar de Plata”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 1944, n. 35, p. 21.

28. FURLONG CARDIFF, Guillermo (Sacerdote Jesuita), “Jesuitas y arquitectos”, *Revista Arquitectura*, publicación de Buenos Aires, 1944, n. 46, pp. 17-22.

29. MUGURUZA ONTANO, Pedro, “Algunas fotografías que han figurado en la Exposición Iberoamericana”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 1946, nn. 52-53, p. 23.

30. REDACCIÓN DE LA REVISTA, “Exposición de Arquitectura Hispano-Americana”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 1949, n. 90, p. 37.

31. Esteban Martín Domínguez (San Sebastián 1897-Madrid 1970). Arquitecto por la Escuela de Madrid en 1922. Se le considera parte de la llamada generación del 25, fue discípulo de Zuazo, colaboró en diferentes proyectos con Carlos Arniches. Tras la Guerra Civil, en 1942 fue uno de los arquitectos inhabilitados y, al contrario que su compañero, eligió el exilio en Cuba. A partir de 1960 fue profesor de la Universidad de Cornell (EE.UU.).

ARQUITECTURA BIS (1974-1985) FROM PUBLICATION TO PUBLIC ACTION

Joaquim Moreno



Barcelona, 1974. Some bites into a tortilla at Flash Flash or over drinks at Boccaccio, Rosa Regàs, Enric Satué and Oriol Bohigas jumpstart an independent “little” magazine titled, in the name of pluralism, *Arquitecturas Bis*. Its editorial board included also Rafael Moneo, Helio Piñón, Manuel de Solà-Morales, Lluís Domènech, Federico Correa, Luís Peña and the philosopher Tomás Llorens. When the magazine ceased publication, in 1985, some of its editors had become pivotal agents of a radical process of preservation, renewal and transformation of the city of Barcelona that would culminate in the 1992 Olympic games. *Arquitecturas Bis* was the intellectual forum that engendered and nourished this transformation, the space that bridged proposals and actualization. The arch from a periodical publication to fairly evident public actions describes the process through which a little magazine was able to disseminate

Fig. 1. Mosaico *Arquitecturas Bis* nn. 1-10.



Fig. 2. *Arquitecturas Bis* n. 20.

and actualize a culture of urban renewal that publicized and utilized public space as a catalyst to reconstruct urban balance and citizenship. In fact, the published space of *Arquitecturas Bis* was the platform used to enact what Rafael Moneo described in an interview as the particularity of Barcelona’s architectural culture: the ability to make the politicians see the city through the architects’ eyes. This is thus the place where a little magazine went from the dissemination of a design culture and a strategy of urban renewal to its “printing” on the public ground of the city. It is in the sense of a bridge between the published and the public that *Arquitecturas Bis* went from publication to public action.

Arquitecturas Bis’ hybrid format, between a magazine and a newspaper, and the fundamental strategies and thematic directions were introduced from the onset of the magazine: a view of architecture as a work of culture that proposed an expanded definition of practice, attention to the interactions between architecture and government and most importantly, the production of a research culture on urban planning and design. But this essay will concentrate in the later moment of consolidation and advertising, the moment in which published and public were truly concomitant. This argument will be made through the analysis of some fundamental issues of the magazine.

The first issue is issue 20 (January 1978), the one that transferred attention from the blocks of Barcelona’s XIX century expansion to the voids that intersected in the street corners. *Arquitecturas Bis* 20 was built around Leon Krier’s studio “Homage to Barcelona,” whose brief was an opportunity for a small manifesto in favor of the urban block understood as a key element in the definition of buildings and urban spaces; as the singular element that defined urban scale, architectural use, order and language.

In response, Manuel de Solà-Morales published a letter to León Krier, datelined Barcelona, November 9th 1977, titled “Dear León, why 22x22” and accompanied with a table that classified urban reticular grids by date, road width, percentage of surface used for blocks relatively to that used for public streets, and by the development in length of the public facades for each unit of surface. The grid with the most generous streets was New York, but the one that yielded the most land value, through the bigger development of facades per unit of surface, was Barcelona. This was fair evidence of Manuel de Solà-Morales’s earlier conclusions about what was truly modern in Cerdà’s plan: its ability to address the accelerated flow of speculative capital.

This letter proposed as well a complete inversion of the analytical focus on Cerdà’s grid: the displacement of the debate from the block to the intersection, from the built to the void, or more precisely to the intersection of voids. A sketched illustration complemented the letter, accompanied by the caption:

Maybe the block enclosed by four elevations is not the unitary module of the Ensanche... This unit was the street intersection, the articulated void, not the block. This is a cardinal point. Everything changes a lot if we recognize it. The intersections are what define the Ensanche?

The letter achieved a major shift of focus: from the built to the open. The intersection of the circulatory voids was the main organizing unit. On what regards this debate, this is a singular moment in which the attention moves

1. DE SOLÀ-MORALES, Manuel, “Querido León, ¿Por qué 22x22”, *Arquitecturas Bis*, 1978, n. 20, pp. 7-12.
 2. *Ibid.*, p. 10.

from the recovery of the block to the organization voids, of public open spaces. Later theoretical and spatial developments like Piñón and Viaplana's Sants Square would be hard to image without this displacement of focus.

If issue 20 was paying attention to the empty space were is was easier to inscribe the civic dignity that could reinforce citizenship, issue 28/29 (July/August 1979) debated Juan Antonio Solans' transitional urban policy, which trusted architecture, the singular building, to renew the urban fabric. The magazine's editorial read: "While awaiting the municipal elections that were not held until 1979, the pragmatic transitional administration took advantage of its independence from party skirmishes to become, specifically in the field of urban planning, a notorious administration". *Arquitecturas Bis* 28/29, titled "Schools, Housing, and the rest, Green," critically catalogued the exhibition "Architectures for Barcelona," that collected the work of this transitional administration.

Arquitecturas Bis' editorial board provided individual commentary on a given set of questions. The answers to these questions provided a good image of the most pertinent questions raised by this massive set of commissions bestowed on a professional milieu used to a shortage of official work. The first question, regarding the professional competence for the task, disclosed the conflict between the specialized corporate practices and the more culturally relevant small practices that received the actual commissions; an elite not entirely used to the economic and administrative requirements of public works. This lack of experience could be an explanation for the tame character of their formal proposals. Overwhelmed by professional demands, more intellectualized practitioners resorted to more conventional solutions, undermining the very reason for their choice: the innovation, cultural relevance and catalytic power of their designs.

The second question was the more pertinent for the production of a viable model of urban intervention: the strategic singular intervention; and the questioning of its overall efficiency. Such a strategy placed great confidence in architecture itself, as a singular object, acting in the urban realm at an architectural scale. Oriol Bohigas pointed out its efficacy in the consolidated fabric of the inner city, where it was more efficient than more abstract urban plans, and its dimensional shortcomings when addressing suburban chaos. The greater efficiency of using this strategy of localized interventions in the consolidated city was that it emphasized the qualities of architecture over administrative or regulatory practices. It inverted the operative logic of urban planning, understanding "the city not as a system from whose definition it is possible to act according to its structure, but as an ensemble in which qualitative interventions can change its structure, and thus transform it beyond its own structural limitations".

Manuel de Solà-Morales was the only one to dissent from such an approach. For him, these interventions lacked strategy if they were to affect a wider range than the simple piecemeal operation and gain a regulatory value. A note buried in the bottom of page 24 expanded Solà-Morales mistrust of the power of architecture:

Act of Faith

Juan Antonio Solans' commissions for "Architectures for Barcelona," are above all a voluntary act of trust from inside Architecture. This is perhaps the main motive for the recognition that, in justice, is due to those who intended to introduce into the abstract



Fig. 3. *Arquitecturas Bis* n. 28 y 29.

3. "Arquitecturas para Barcelona", *Arquitecturas Bis*, 1979, n. 28/29, p. 2.

4. BOHIGAS, Oriol, "Arquitecturas para Barcelona", *Arquitecturas Bis*, 1979, n. 28/29, p. 4.

Fig. 4. *Lotus* n. 23 (1979), pp. 4-5.



administration of the city a wager for space and form. And who believe that the form of the city is something concrete and tangible, that the 'policy of public works' can not be demagogically neglected, that architecture reaches neighbors and communities more immediately than any other service, and can prove its accord with the interest of all the kinds of citizens who flood his office. It is clear that to wager for the architecture of the city - still! - is also a brutal act of faith in the possible relief of a profession and a technique the administrator calls for its help in the 'moment of truth.' How disappointed will he feel about his ecstasy? A veil of loneliness chills Mephistopheles grin. It might be too much. To believe in architecture to confront the neighborhoods, the schools, the endless procedures, the ministries ... what a wild idea!⁵

What emerged, from the strategic point of view, was the importance of cultural visibility for an effective deployment of the process of architecture, and the relevance of design itself as a fundamental generator of the conditions for its materialization; the publicity that announces things to make them come to pass. On the particular character of the urban intervention, despite its focus, it was still based on architectural objects more than a real management of the voids, of the space between architecture.

The renewal that would realize the civic dimension of the public space achieved with democracy and the realistic, efficient, timely action that could produce a big effect with a series of isolated actions was yet to come. The mutation into planning strategy of what was the winning strategy of the little magazine –a small point of application that could generate great changes in the cultural ecology– and the passage from the published to the public space had to wait for the newly elected mayor, Narcís Serra, and his delegate of urban affairs, Oriol Bohigas.

Democratic power arrived earlier to the scale of the region than to the scale of the city. The process of recovery of a "national" identity the new Catalan government generated was both political and cultural, and was aptly described in the issue that *Lotus International* dedicated to Catalonia, issue 23 (1979). Oriol Bohigas' "Catalan Architecture: the process of democratic institutionalization"⁶, framed this process with two powerful images of the recovery of Catalan identity: the taking of both the public and the published space: on the right of the two page spread an image of the massive demonstration claiming an autonomic statute for Catalonia that flooded Barcelona on September the 11th 1977; on the left a family photo of the hyper-active published space of Catalan architectural culture: *Quadernos de Arquitectura y Urbanismo*, *Jano Arquitectura*, *CAU*, *2C Construcción de la Ciudad*, *Carrer de la Ciu-*

5. DE SOLÀ-MORALES, Manuel, "Act of Faith", *Arquitecturas Bis*, 1979, n. 28/29, p. 24.
 6. BOHIGAS, Oriol, "Catalan Architecture: the process of democratic institutionalization" *Lotus International*, 1979, n. 23, pp. 4-5.

tat, ON, DMA, Ambiente and Arquitecturas Bis. The public realm of the consolidating democracy was thus a combination of public and published spaces, with an evident continuity between the publications and the public actions.

For Bohigas, both the renewal of catalan identity and the renewal of Barcelona demanded great visibility, if they were to be efficient in political terms. The visibility that singular architectural objects could produce was essential to support the whole process, as well as the production of an attractive narrative capable of mobilizing participation and civic action.

Manuel de Solà-Morales's contribution for *Lotus 23* was even more explicit in his description of a territory as a constructed image:

The recovery of national identity proceeds, in good measure, through the act of making public and common an image of the Catalan territory. But how to draw this image? The tracing of maps, as has been known from the beginning of history, is a mythic act, only apparently one of testimony. The documentary value of the Assyrian and Pharaonic tracings, or the medieval maritime charts, lies in their being, more than informative guides to the arrangement of lands and seas, acts of taking possession and of consciousness, an authentic ideological creation. Surely the renaissance was the period in which the meaning of cartography reached its most theoretical level, when plans of continents or of cities defined reality rather than describing it, capable of inventing or proposing the universe in the very act of reproducing it⁷.

The map invented the place, and identity was a cultural product –a matter of framing and capturing an iteration of a continuous process of transformation.

The Urban Laboratory of Barcelona (LUB) had produced an Atlas of the emerging 'nationality' of Catalonia, a fundamental piece for the "comprehension of the territory as historical construction, artificial product of human intervention"⁸. Manuel de Solà-Morales ended his text with an explicit wish for a *literary*, rather than *literal* territory.

The reorganization of the field with the turning of the decade and the arrival of Oriol Bohigas at a prominent place in the new municipal government prompted a final transformation in *Arquitecturas Bis*, one that would result in its demise and, in some sense, its fulfillment. The magazine had provided the strategic model for the intervention –the pointed micro-cultural intervention– and the published space for debate. There was, however, another contribution the magazine could provide, but one that implied the erosion of its own space: to become a billboard for its achievements. The magazine became the propaganda agent of Bohigas' masterminded urban renewal of Barcelona. Rather than becoming a more technical or professional publication, the space now being taken over by *El Croquis* and *Quaderns*, the magazine was mutating into an institutional publication. *Arquitecturas Bis* departed from being a critical Little Magazine and became a published support for current policies. This strategy was probably the best way to foster the actualization of the change *Arquitecturas Bis* had battled for, for the realization of the ideas it had been instrumental in propagating.

The culmination of the publication of materials for the transformation of the city was the explicit "Barcelona: Catalogue for a reconstruction of the city"⁹. What better means for propagating models of urban renewal than a catalogue from which to choose and combine? This catalogue was the pre-publi-



Fig. 5. *Arquitecturas Bis* n. 43.

7. DE SOLÀ-MORALES, Manuel, "The Territory", *Lotus International*, 1979, n. 23.

8. *Ibid.*

9. BOHIGAS, Oriol, "Barcelona: Catalogue for the reconstruction of the city", *Arquitecturas Bis*, 1983, n. 43, pp. 21-31.

cation of the guide to the urban renewal of Barcelona in the early 1980s: *Plans i Projectes per a Barcelona 1981-1982*¹⁰.

Bohigas' introductory text published in *Arquitecturas Bis* was likely his most programmatic text. In it, Bohigas proposed the theoretical and practical confluence of technical innovations in urban planning, describing the democratic transformations and the rise of local participation, and the wider trends in philosophical thought that were dismissing totalizing narratives and proposing multiplied world-views. It also outlined the move from the programming of uses and the determination of the forms of urban growth in the perspective of an almost unforeseeable future, to a real time design strategy; what was called the move from plan to project. This movement was accompanied by a transformation of the design resources of the municipality. The real time optimization of municipal resources was actually the bypassing of the urban scale, the coupling of maintenance role of Urban Works with an internal design brigade. City maintenance was infused with design power, and the confluence could bypass the slow scale of the plan. Such a combination of resources was capable of performing real time transformative maintenance of public space, an effective way of manipulating current events, perhaps drawn from the world of magazines.

This went along a fundamental change in perspective: instead of the metropolitan perspective, Bohigas proposed a City seen from the neighborhood. The magazine had changed its place of enunciation from the little to the mainstream, but the official discourse it conveyed was interested in the perspective from the little political and physical units of the city. The maneuverability of the little magazine, its strategic advantage in cultural battles was transferring its energy to the little city of local participation and neighborhoods.

Bohigas' answer to the polarity center-periphery was the voiding of the excessively dense center to create public space and the monumentalization of the existing peripheral voids:

In order for the [old neighborhoods] to recover their urban plenitude they must be sanitized and their land uses rebalanced. [...] Actions in the public space should tend in this direction: the sponging, the recovery of the formal dignity that helps better the collective conscience [...] and the re-signification of the wasteland of the periphery with monumentality: It is necessary then to reorder and urbanize these spaces –'monumentalize' them [...] using criteria of centrality, giving them the significant values of collectivity, those values present in the historic city¹¹.

The point of application of this content, in which both center and periphery coincided, was public space, to be carved or to be invented:

To act directly in the public space and act with the double intention of providing a high quality facility and converting the space into a point of generation for spontaneous transformations. It is evident that when a public space is rebuilt –or built for the first time– in a neglected or formless neighborhood, this space acts as an exemplary spot, as the engine of a regeneration of the surroundings under the initiative of the users themselves, provoking even a demographic rebalancing, a demography often battered by the persistence of poor physical conditions and the lack of a structure of habitability and of urban signification and representation¹².

The transfer of the strategy from the little magazine extended to its ease of deployment, not simply to its efficacy. Almost like a magazine, it could be printed on the ground, could be published, and required not much more than

10. BOHIGAS, Oriol, VILLAVECCHIA, Fernando, *Plans i Projectes per a Barcelona 1981-1982*, Ajuntament de Barcelona Àrea de Urbanisme, Barcelona, 1983.

11. BOHIGAS, Oriol, "Barcelona: Catalogue for the reconstruction of the city", *Arquitecturas Bis*, 1983, n. 43, pp. 26-27.

12. *Ibid.*

the same two dimensions of the printed-paper. The technical conditions necessary to produce this public space could also be carved from the earlier technologies of urban administration, mobilizing ordinary maintenance as a medium for change. Oriol Bohigas was thus proposing a real time urbanism, not simply a possible urbanism, but a strategy based on immediate deployment, an urbanism of current events.

Ensuing issues reported on the more notable achievements of this strategy, like *Arquitecturas Bis* 44 (July 1983) and *Arquitecturas Bis* 45 (December 1983), that dealt in an almost monographic manner with two of the most notable and controversial achievements of Barcelona's urban renewal of the early 1980s: the micro-renewal through the reconstruction of a major icon of Modern Architecture, Mies's Barcelona Pavilion, on one side, and the completion of Piñon/Viaplana's Sants Square which inaugurated a whole new form of making urban sense of urban fragments and infrastructural conditionings, on the other.

Despite the tame manner in which it was portrayed in *Arquitecturas Bis*, the reconstruction of Mies' Barcelona pavilion was in reality an acrid controversy, the very divisive re-materialization of an icon of Modern Architecture. A building that survived immaculate in the published realm was now getting ready to collect dust, to get corroded by time and use, to become an architectural attraction, a destination for architectural tourism. A pavilion destined to vanish was being actualized and becoming a current event. And one thing was clear: the rebirth of a notable building had a role to play in urban renewal, and the architectural quality of its presence was an enhancement for the civic quality of the city.

The reconstruction project was presented as the outcome of a long institutional process coming to conclusion with Bohigas' rise municipal power. *Arquitecturas Bis* failed to mention Josep Quetglas' fierce criticism of the intellectual and historical labor that led to this project published in the pages of the caustic and contrarian *Carrer de la Ciutat*¹³.

The reconstruction project was inverting the absence of the subject of a pavilion enclosed by its reflexive surface –on which the subject was always reflected outside– and declaring the space open. As a space for important social and cultural events it was a space for the representation of power, more than a public space for the representation of the collective. There was a new gaze that guarded this permanently open space: the all-seeing eye of surveillance. It was open because it was continuously guarded, because it would transform from a static image into a continuous one. In the same vein, its original ephemeral quality –a quality that affected its design and construction– was made to last, to endure time. The rebuilt pavilion could not be a scenic installation, had to be made for “real” and was to be submitted to a technological up-to-date that nonetheless should produce a faithful resemblance of the product of a much older technology. Such a made-to-last object was proposed as an instantaneous monument, whose patrimonial classification was integral to the reconstruction project. What was preserved in the long lasting realm of the published image, the most enduring support of the twentieth century, was now being materialized in a way that allowed the built reality to catch up, to emulate the uncorrupted duration of the printed image. The Modern Movement was being reconstructed in a sort of inverted mediatization. The renewal of the



Fig. 6. *Arquitecturas Bis* n. 44.

13. QUETGLAS, Josep, "Pérdida de la Síntesis: el Pabellón de Mies", *Carrer de la Ciutat*, 1980, n. 11. pp. 17-27.



Fig. 7. *Arquitecturas Bis* n. 45.

urban environment was thus imitating the printed/published space. An icon was making its way from myth to reality.

Arquitecturas Bis 45 was dedicated to the other pole of this strategy of urban renewal, the new open public space of Sants Square, designed by Piñón and Viaplana with the collaboration of Enric Miralles. This ingenious conflation of open public space, infrastructural coordination, and an extraordinary exploitation of the organizing powers of a very abstract system of voids was recalled in the headline for the article: “Terminal Architecture¹⁴”. The granite expanse of Sants Square, a precious new kind of public urban land, composed of voids and carved from the roof of an underground train-maneuvering area, made its way onto the cover.

By then, Barcelona already had other forums for graphic information of current events, and this particular project was not lacking in media visibility; what was at stake was its celebration and its precise placement in the overall context of the urban renewal of Barcelona as one of its biggest achievements.

The architects in their explanatory text defined the location as desolate, and Bohigas’ first words highlighted the urban tensions that underlay the whole area. The conflict between plan and project that plagued the General Metropolitan Plan had produced a contrasting and discontinuous situation: on one side the residential and hotel development promoted by the station, discontinuous and in contrast with the existing city; and on the other the autonomous design of car traffic and its articulation with the railway infrastructure. This conflict resulted in a barren expanse of concrete that covered the maneuvering areas of the Train Station, too thin for the weight of soil necessary for a public garden. Bohigas took the opportunity to clearly underscore the role of a qualified architectural experience in the reinvention of the public realm and its practices in a much more forward-looking perspective than the populist return to any recognizable past. The monumental quality required by the public space was not produced in the rhetorical terrain of an architectural discourse speaking a language understood by the public; instead, the monumentality was a relational quality, the product of the practice, the use, of the space:

Encourage an active participation of the public, in a manner that converts the monument in a collective playful act, and, extrapolating from the Dadaist affirmation, the work of art is replaced by the pure aesthetic act. The aesthetic content –and therefore the cultural affirmation– of all the functions the citizen spontaneously develops in the space is the final justification of the project and one of the bases for the physical and social reconstruction of the city¹⁵.

This project mobilized the celebration, the feast, the collective communion, as a mode of appropriation of the public space, by opposition to the spectacle of state power. It also highlighted the role played by narrative in the production of this kind of reception of the new public space, in a manner intensely related to the practice of the published space, literally built on narrative. And its lavish publication was part of a propaganda effort necessary to its activation; to draw the attention of the city user to different relations and uses, to re-signify, to build transformative spaces in the built city, to propagate urban renewal. *Arquitecturas Bis* was finally the space to publicize these public actions, most of them made from very similar substances than the printed page.

14. “Terminal Architecture: the Square of Sants Station”, *Arquitecturas Bis*, 1983, n. 45, pp. 2–15.
 15. BOHIGAS, Orió, “Terminal Architecture: the Square of Sants Station”, *Arquitecturas Bis*, 1983, n. 45, pp. 4–5.

LA ARQUITECTURA PUBLICADA

REVISTAS VASCAS DE ARQUITECTURA (1922-1936)

Francisco Javier Muñoz Fernández

I

El País Vasco llegó a consolidarse como uno de los principales enclaves industriales, económicos, urbanos y culturales del norte peninsular. En Bilbao, San Sebastián y sus áreas de influencia, se afianzó una burguesía y una aristocracia enriquecidas gracias a la minería, la siderurgia, la construcción naval, así como diferentes negocios bancarios, de seguros, energéticos, de ocio, inmobiliarios y constructivos que se acompañaron de un mecenazgo artístico destacado. El resultado fue que las empresas vascas, pero también sus deportistas, músicos, pintores, escultores y arquitectos fueron conocidos fuera de sus ciudades; y así lo constataron publicaciones como la revista bilbaína *Hermes. Revista del País Vasco* (1917-22) y otras de ámbito estatal. Sin embargo, las reflexiones en torno a la arquitectura y la ciudad no contaron con un foro específico propio al margen de las apostillas en boletines culturales y la prensa diaria, que mayoritariamente se centraron en cuestiones literarias, artísticas o musicales. Por lo que el magacín bilbaíno *La Construcción y las Artes Decorativas* (1922-24), que fue el primer boletín sobre arquitectura en el País Vasco, fue la respuesta editorial a la necesidad de aportar una mirada cercana a los logros, aspiraciones, reflexiones y críticas sobre la arquitectura y la ciudad del momento¹. Su camino prosiguió en la revista mensual también bilbaína *Propiedad y Construcción* (1924-36), a la que se sumaron las referencias a la arquitectura que se hicieron desde el magacín *Novedades* (1928-29) editado en San Sebastián. Desde las capitales guipuzcoana y bilbaína, algunos profesionales colaboraron con la revista *AC* del GATEPAC (1931-37), editada en Barcelona, que supuso una nueva manera de entender la arquitectura publicada. A la vez que en Bilbao se creó el *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro* (1931-36), el órgano de información de una nueva organización profesional. El resultado de todo ello fue una arquitectura publicada que se ha convertido en un referente indispensable para acercarnos a la ciudad del pasado.

II

La Construcción y las Artes Decorativas. Revista quincenal técnico-informativa de Arquitectura, Ingeniería y Artes industriales apareció en Bilbao el 15 de julio de 1922, y hasta el 29 de febrero de 1924 editó 40 números, bajo la dirección del escritor Damián Roda y la dirección técnica del arquitecto Pedro Guimón² (Fig. 1). A pesar de su título, la arquitectura fue el principal y casi único contenido del bisemanario que en casi todos los números siguió una



Fig. 1. *La Construcción y las Artes Decorativas*, 1922. Palacio Larrinaga de Federico Ugalde (desaparecido).

estructura similar. Páginas de publicidad relacionada con la construcción, daban paso a una monografía de un arquitecto bilbaíno, y en menor medida con un edificio singular de un arquitecto ya tratado, o algún tema de actualidad³. En total se realizaron catorce monografías ilustradas con fotografías de edificios e imágenes relacionadas con otros contenidos de cada número que versaron sobre la situación de la vivienda, o las comunicaciones y servicios en la cuenca del Nervión. Mientras que un artículo de carácter técnico sobre ingeniería cerraba cada número.

Las páginas del boletín mostraron una concepción ecléctica de la arquitectura, donde ésta era considerada como adaptación y reinterpretación con sencillez, armonía y equilibrio de formas de diferente procedencia, a las necesidades de la vida moderna y lo ya creado. El arquitecto podía utilizar todas ellas en un mismo edificio. Sin embargo, la adopción de diferentes estilos y su combinación, obedecía también a una asociación codificada, ya consagrada, entre formas y funciones. El gótico era apropiado para edificios religiosos, los edificios representativos y sedes institucionales podían ser “clásicas”, mientras que las viviendas unifamiliares o algunos edificios públicos como estaciones ferroviarias o centros escolares, imitaban estilos vernáculos, bien fuesen anglosajones, montañeses o vascos. Precisamente uno de los arquitectos más destacados en las páginas de bisemanario fue Leonardo Rucabado, por haber conseguido definir un estilo nacional y propiciar el resurgimiento de la arquitectura española inspirándose en las formas tradicionales⁴.

El eclecticismo formal estuvo acompañado del uso generalizado del hormigón armado. Federico de Ugalde fue uno de los primeros profesionales en emplearlo, y diferentes casas bilbaínas, que también trabajaron en Madrid, se especializaron en su uso⁵. El magacín constató que el hormigón había favorecido la eliminación de elementos suntuarios, y que los arquitectos se limitaban al equilibrio de masas, aunque sin llegar a algunas propuestas que se estaban desarrollando en Europa⁶. De hecho desde la publicación bilbaína se exhortaba a obtener la forma artística del cemento⁷.

El cemento fue, en definitiva, el protagonista de la arquitectura de aquellos años. Pero a partir de 1922 el precio de los materiales de construcción y los salarios fue cada vez mayor, y se originó una crisis en la construcción que se prolongó durante varios años⁸. Como resultado se agravó el grave problema de la vivienda que, junto con la gestión de un nuevo espacio metropolitano, fue uno de los principales temas que se trataron en la revista.

Desde *La Construcción y las Artes Decorativas* se censuró la mezquindad de las viviendas populares y se denunció el “fracaso” y la “inoperancia” de Leyes de Casas Baratas (1911 y 1921) arbitradas por el Estado para afrontar la situación⁹, aunque no la vivienda de baja densidad en propiedad que estaban fomentando¹⁰. Ante la acuciante falta de alojamientos el arquitecto Estanislao Seguro, siguiendo las experiencias que pudo leer en otras publicaciones, propuso la creación de un “tipo de casa económica regional”: una vivienda modelo económica adaptada a las necesidades locales, que presumiblemente podría fabricarse en serie. Para conseguir tal propósito el arquitecto veía necesario organizar certámenes y concursos sobre vivienda, apelar al ultraísmo económico de los más acomodados, y reformar leyes sobre vivienda y urbanismo¹¹. Asimismo Seguro y el boletín propusieron gestionar la falta de viviendas en un

nuevo marco espacial que trascendiera los límites de la capital para abaratar así el precio del suelo, esto es, dentro de un ámbito metropolitano, ya existente, pero que apenas sí se había tenido en cuenta¹². Para ello se veía necesario anexionar los municipios cercanos de Deusto y Begoña, llevada a cabo en 1925, y se estimaba conveniente comunicar la villa y su área de influencia mediante diferentes puentes, y un sistema viario y ferroviario más efectivo. Para el arquitecto Ricardo Bastida, no sólo era preciso concebir la ciudad y sus problemas dentro de un espacio metropolitano para intentar resolver sus deficiencias de una manera más eficiente; sino que abogaba por ordenarlo en zonas industriales, comerciales, residenciales y de esparcimiento¹³.

Finalmente tras casi dos años de trabajo, el número cuarenta de 29 de febrero de 1924 del boletín anunciaba su desaparición y señalaba que el próximo número se llamaría *Propiedad y Construcción*¹⁴, con una nueva dirección a cargo de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Bilbao, ajena a la arquitectura, y un público más amplio¹⁵.

Propiedad y Construcción, desde 1925 *Propiedad y Construcción. Revista mensual técnico informativa. Órgano de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Bilbao*¹⁶, fue la continuación del *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Bilbao* que apareció en enero de 1924, tras años de inactividad¹⁷ (Fig. 2). No obstante, el nuevo nombre de la revista se correspondió con cambios en formato y contenidos acordes con el bisemanario que le precedió. De hecho Damián Roda siguió teniendo una importancia destacada en el boletín de la cámara. A él se sumaron a partir de 1927, las colaboraciones del abogado de la cámara Enrique de Ocio y Urreta¹⁸, y el crítico E. Loygorri de Perea¹⁹, que se refirieron a cuestiones relacionadas con la propiedad y el desarrollo de la ciudad y la arquitectura de Bilbao y su área de influencia respectivamente, marcando así las principales líneas que siguió la publicación hasta su desaparición en agosto de 1936.

La revista publicitó las decisiones, servicios y funcionamiento de la cámara, defendiendo siempre sus intereses, especialmente la propiedad, sobre la que ofreció información relacionada con diferentes instituciones estatales, provinciales y municipales. El boletín retrató además la transformación en el modo de habitar la casa que supuso el incipiente desarrollo de la propiedad horizontal. Ya que la crisis constructiva y la escasez de alojamientos, motivó que a partir de 1922 se estableciera con carácter de continuidad una política de congelación de los arrendamientos urbanos en beneficio de los inquilinos que retrajo inversiones en el sector; y provocó que a partir de 1924, fuera cada vez más generalizado que muchos pisos, especialmente aquellos que se estaban construyendo, se dedicaran a la venta, sin que hubiese una legislación que lo amparase. Desde la revista se arremetió, sin éxito, contra la legislación de alquileres y se defendió la generalización de la propiedad de la vivienda como posible solución al problema de falta de habitación de aquellos años, a la vez que se reclamó un marco legal que lo regulase²⁰.

El problema de la vivienda fue uno de los temas que se trataron en las páginas del magacín, junto con la crisis y paralización de la construcción, especialmente virulenta a partir de 1931, o el crecimiento urbano y metropolitano de Bilbao. Se recogieron así referencias a los edificios que se iban erigiendo, y se trataron aspectos relacionados con la urbanización de espacios, las anexionas

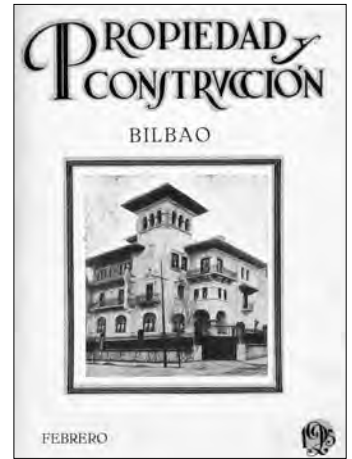


Fig. 2. *Propiedad y Construcción*, 1925. Chalet Olaso de Leonardo Rucabado (desaparecido).



Fig. 3. *Propiedad y Construcción*, 1932. Casa de vecindad de Tomás Bilbao en la capital vizcaína.

de Deusto y Begoña, y las comunicaciones rodadas, marítimas y ferroviarias que también contribuirían a la vertebración metropolitana de la ría del Nervión. Tampoco faltaron referencias a los servicios urbanos de abastecimiento de aguas, telefonía o educación, así como a parques y jardines.

Para tratar estas y otras cuestiones, en ocasiones, la revista publicó fragmentos de libros²¹, artículos de la prensa diaria²² y revistas²³, siempre con un gran número de anuncios, mayoritariamente relacionados con la construcción, la decoración y los equipamientos de los inmuebles. Mientras que las referencias técnicas, fueron prácticamente inexistentes.

Uno de los aspectos más destacados del boletín fueron las referencias a las construcciones de aquellos años, principalmente viviendas, algunas de ellas de localidades cercanas²⁴ y, excepcionalmente, de otros países²⁵. Las apostillas a la arquitectura fueron constantes en la revista, pero a partir de 1927 se convirtieron en habituales gracias a la sección “El progreso urbano de Bilbao o Vizcaya” redactada por E. Loygorri de Pereda (Fig. 3). Se trataba de artículos acompañados con fotografías, dibujos, planos y declaraciones de sus arquitectos. En los testimonios se destacó la transformación urbana y señorial experimentada en la capital vizcaína²⁶, las referencias a la adaptación con el entorno, y a la sobriedad y discreción decorativa por influencia de las tendencias modernas, que era contraria a decorativismo de años anteriores, pero también a la modernidad que recogían otras publicaciones²⁷. Hasta que a partir de 1932 los profesionales locales vieron en ella una belleza²⁸ y tradición²⁹ antes negada, de tal forma que el racionalismo, interpretado de una manera superficial, se generalizó en la construcción de las ciudades vascas, y así lo constataron también otras revistas de la época como *Novedades* o *AC*.

III

Entre agosto de 1928 y octubre del siguiente año se editaron 12 números del boletín *Novedades. Revista Gráfica Mensual*. Con ello se inició la segunda etapa de *Novedades. Revista semanal ilustrada* fundada y dirigida por el empresario Rafael Picavea Leguía en San Sebastián entre 1909 y 1919³⁰. Aunque el nuevo magacín estuvo a cargo de su hijo Rafael Picavea Echevarría y Toribio Noain, anterior responsable gráfico y gerente.

Novedades fue, sobre todo, una revista gráfica recreativa de la vida social de Bilbao y San Sebastián. En ella se hizo constante referencia al arte y la arquitectura de aquellos años, especialmente a exposiciones y edificios destacados³¹. Se mencionaron así inmuebles residenciales y de servicios de las dos capitales y sus alrededores, o la Exposición de Artistas Vascos de 1928 que se celebró en San Sebastián y en la que participó los arquitectos guipuzcoanos José Manuel Aizpúrua, Joaquín Labayen, Pablo Zabalo y el bilbaíno Luis Vallejo. Precisamente a ella hizo referencia el artículo titulado “Arquitectura Racionalista” de septiembre de 1928 que presumiblemente elaboró Aizpúrua. Dos escuetas páginas recogían proyectos de Aizpúrua y su colaborador Labayen, junto con sus modelos: la Bauhaus de Gropius (1925-26), las casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret para la Weissenhof de Stuttgart de 1927, y la casa Schröder que Gerrit Rietveld realizó en Utrecht en 1924³². En el artículo destacó el uso, aunque rudimentario, de la fotografía, el fotomontaje, el collage y la tipografía poco habituales hasta entonces en las revistas locales, con lo que



Fig. 4. *Novedades*, 1928. Arquitectura racionalista.

se quiso emular otras publicaciones europeas del momento (Fig. 4). A él le siguió, en septiembre-octubre de 1929, una fotografía del náutico de San Sebastián que recientemente habían construido Aizpúrua y Labayen³³.

Al poco tiempo Aizpúrua, Labayen y Vallejo colaboraron con una de las revistas de arquitectura más vanguardista de la época en España: *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-37)³⁴. El boletín, de carácter trimestral, editó 25 números que engarzaron con otras iniciativas editoriales que se estaban desarrollando en el resto de Europa, más concretamente con el magacín *Das Neue Frankfurt* (1926-33) del que tomó el formato cuadrado, la distribución interior en columnas, la importancia de la fotografía y el tipo de tipografía³⁵. El resultado fue un panfleto telegráfico, generalmente anónimo, donde la imagen fue el principal reclamo y protagonista de una modernidad posible que criticaba tanto el presente como el pasado³⁶.

La revista, como es sabido, fue el órgano de propaganda del GATEPAC que estaba subdividido en tres grupos: Este (Cataluña), Centro (Madrid) y Norte (País Vasco con Aizpúrua, Labayen y Vallejo). De ahí que en ella aparecieran los nombres de las ciudades de Barcelona, Madrid y San Sebastián, a pesar de que el boletín se elaboró y editó en la ciudad condal gracias a la dedicación y esfuerzo de Josep Torres Clavé. Inicialmente Aizpúrua, Mercadal y el grupo catalán, –que se reunía semanalmente para fijar los contenidos del boletín–, fueron quienes a través de una correspondencia cruzada entre Barcelona, Madrid y San Sebastián, acordaron los sumarios de *AC*. Pero con el paso del tiempo, las premuras y los desentendimientos, la revista pasó a ser gestionada desde Barcelona, a la que de vez en cuando Mercadal y Aizpúrua mandaron algún material.

Aizpúrua recibió 200 ejemplares del primer número de *AC* y su compañero Vallejo alrededor de 90, así como otros tantos boletines de suscripción para que los repartieran en todo el norte peninsular. La revista no tuvo la acogida inicialmente esperada y las suscripciones que se hicieron fueron escasas; de tal forma que en julio de 1931 el boletín tenía 150 abonados: 80 en Madrid, 62 en Barcelona y 8 en Bilbao. Pero con el tiempo los primeros números se fueron agotando, y las suscripciones ascendieron a 250 ejemplares en octubre de 1931



Fig. 5. AC, 1932. Publicidad de Hijos de J.A. Muguruza con el Club Náutico de San Sebastián de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen.

y a 350 en junio de 1933³⁷. Aunque el número de lectores fue mucho mayor, ya que la revista también estuvo disponible en bibliotecas y librerías de Bilbao, San Sebastián y Pamplona³⁸.

Entre los suscriptores a *AC* en el País Vasco, cabría reseñar algunos pintores, industriales, ingenieros, médicos y particulares, tal vez interesados por el tipo de arquitectura y por la decoración de espacios interiores que en ella se proponía. Aunque entre los abonados destacaron constructores y un gran número de arquitectos, la mayoría de ellos responsables del racionalismo ecléctico que se generalizó en las ciudades vascas en la década de los treinta³⁹.

La venta de ejemplares, las cuotas que abonaban los miembros del grupo⁴⁰, y la publicidad fueron las principales fuentes de financiación de *AC*⁴¹, que en el País Vasco fueron muy escasos (Fig. 5). Fue igualmente reducida la presencia de proyectos locales en las páginas de la revista. Inicialmente tan sólo se publicaron proyectos de viviendas de Vallejo, y reformas de interiores, edificios relacionados con el ocio, la educación y la vivienda de Aizpúrua y Labayen⁴². En 1933 el boletín dio a conocer las propuestas que otros dos nuevos integrantes del grupo Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz presentaron a los concursos de escuelas y viviendas municipales organizados por el Ayuntamiento de Bilbao, en los también participaron Vallejo, Aizpúrua y Labayen⁴³. De los arquitectos guipuzcoanos se publicaron otras propuestas educativas, de ocio y mobiliario en números sucesivos⁴⁴. También en 1933 apareció el proyecto presentado al concurso para construir el hospital de San Sebastián que firmaron José Manuel Aizpúrua, Eduardo Lagarde, y Manuel Sánchez Arcas. Aizpúrua enojado con el resultado del certamen que había galardonado una propuesta a su juicio vergonzosa, consiguió que todos los proyectos se publicaran en *Arquitectura*, el dictamen del jurado en el *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, y desde *AC* se criticara al ganador, a la espera de que el arquitecto guipuzcoano elaborara un número monográfico sobre hospitales en el que apareciese su propuesta y otras modernas que nunca llegó a realizarse⁴⁵.

De hecho el silencio de Aizpúrua a partir de 1934, y su traslado a Madrid entre los primeros meses y finales de 1935 como arquitecto de los servicios técnicos de la subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública, hizo que se interrumpiese el único canal de comunicación entre la revista y el Grupo Norte, que se estaba reorganizando y ampliando. La última vez que Aizpúrua se puso en contacto con la revista, fue a finales de 1935, con la intención de publicitar e influir en el fallo del jurado del concurso para construir el Instituto de Segunda Enseñanza en Cartagena que había presentado junto con su primo Eugenio de Aguinaga⁴⁶. En el mismo número de *AC* de 1936, junto con la propuesta de Aguinaga y Aizpúrua, apareció el proyecto del Instituto de Segunda Enseñanza de Irún que elaboraron algunos profesionales que se aproximaron al Grupo Norte: Joaquín Labayen, Juan de Olazábal, Juan Antonio Ponte y Luis Vallet⁴⁷, y con ellos finalizó la presencia vasca en la revista.

Años antes *AC* había saludado con esperanza la creación de los colegios oficiales de arquitectos que desde 1930 se estaban constituyendo en España⁴⁸. El real decreto de 27 diciembre de 1929 del gobierno del general Miguel Primo de Rivera, decidió la colegiación obligatoria de los arquitectos⁴⁹. Con ello se quiso dar respuesta a la alarma y preocupación que desde la década de los veinte estaban creando los hundimientos de varias construcciones como fruto

del intrusismo profesional, la falta de escrúpulos de arquitectos y constructores, su deseo de obtener el máximo rendimiento económico posible a sus iniciativas; a la vez que pretendía dignificar y controlar la profesión desde la supervisión técnica de los proyectos a ejecutar⁵⁰.

El 30 de julio de 1930 se creó el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro y con él el primer colegio de España⁵¹, y seguidamente entre julio de 1931 y el 15 de octubre de 1936, se editaron 60 números del *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, que también se adelantó a los boletines de Madrid y Barcelona, iniciados el 1 de octubre de 1931 y en marzo de 1932 respectivamente (Fig. 6).

La publicación vasca, ajena a la modernidad de *AC*, respondía a la necesidad de dar a conocer entre los arquitectos la nueva organización a la que estaban sometidos, y así quedó patente en sus dos primeros números⁵². Una vez publicado el nuevo marco de funcionamiento, el siguiente número, de 15 de enero de 1932, concretó de manera definitiva el formato, el contenido y la periodicidad mensual que siguió hasta su cierre con motivo de la Guerra Civil.

Se trató de una revista local de carácter eminentemente informativo sobre cuestiones del propio colegio (comisiones, memorias, informes, aclaraciones, tasas, circulares, o relaciones con otros colegios e instituciones), y todas aquellas disposiciones oficiales relacionadas con la profesión y la construcción. Pero en otros casos fue su único altavoz, así sucedió con algunas ordenanzas de construcción, concursos, o disposiciones institucionales, y en menor medida las opiniones de los arquitectos⁵³, en ocasiones extraídas de otras revistas⁵⁴, o conferencias⁵⁵. Por lo que el boletín completó y cubrió una parcela que no trataban otras revistas especializadas.

IV

En 1922 *La Construcción y Las Artes Decorativas* inició la importante labor de dar voz a diferentes reflexiones, críticas, propuestas y alternativas para definir y crear la ciudad, que años más tarde siguieron otras iniciativas editoriales, como *Propiedad y Construcción* o el *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*. A ellos se sumaron las referencias en el magacín *Novedades*, y las aportaciones de los arquitectos vascos a la iniciativa editorial más destacada de los años de preguerra: la revista *AC* del GATEPAC. Desde las revistas se plantearon así cuestiones relacionadas con las ciudades vascas y sus principales funciones.

De este modo los boletines nos mostraron la arquitectura y la ciudad que se estaba construyendo, –principalmente centrada en Bilbao, la metrópoli con un crecimiento, desafíos y necesidades más destacadas–, a la vez que fueron un medio para la difusión de ideas y creación de opinión sobre ellas. En algunos casos se realizaron propuestas que no se pudieron llevar a la práctica hasta años más tarde, e incluso hasta fechas recientes. Por lo que las revistas retrataron el desarrollo de la arquitectura y la ciudad que conocían y vivían, sobre la que se fueron añadiendo y corrigiendo necesidades y proyectos para crear las ciudades que conocemos en la actualidad. De ahí la importancia de estudiar y aproximarnos a la ciudad que quedó en el papel, a la arquitectura publicada en las páginas de las revistas vascas que desaparecieron con la Guerra Civil, tras la que no hubo oportunidad para la reflexión y el debate escrito.



Fig. 6. *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, 1932.

NOTAS

1. "Pedro de Ispizua", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de enero de 1923, n. 14, p. 1. "La Universidad Comercial", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de diciembre de 1922, n. 12. El presente artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación "Tipología del espacio doméstico en Bilbao (1850-1950)" (EHU 09/37) financiado por la Universidad del País Vasco.
2. Más información sobre la misma se puede consultar en: MUÑOZ, F.J., "La ciudad en papel. La revista bilbaína 'La Construcción y las Artes Decorativas' (1922-1924)", en *Estudios de Historia del Arte en Homenaje a Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 431-440.
3. La revista realizó monografías sobre Leonardo Rucabado (n. 2), Rafael de Garamendi (n. 3), Manuel María de Smith (n. 4), Tomás Bilbao (n. 5), Federico de Ugalde (n. 7), Pedro Guimón (n. 9), Adolfo Gil (n. 10), Julio Sáenz de Barés (n. 11), Emiliano Amann (n. 12), Pedro de Ispizua (n. 14), José María de Basterra (n. 15), Julián Apraiz (n. 24), Estanislao Seguro y Félix Agüero (n. 25) y Diego de Basterra (n. 27). A la vez que incluyó un artículo sobre Secundino Zuazo (n. 1). El arquitecto vitoriano Apraiz fue el único arquitecto no local al que se le dedicó una monografía por proyectar el Banco de España en Bilbao. Asimismo "Barriadas económicas" (n. 8, referido a Irala-Barri de Ugalde), "La ciudad satélite" (n. 13, sobre un proyecto de Seguro y Agüero), "Hogar y Clínica de San Juan de Dios" (n. 16, que trata una obra de Basterra y Amann), "El Palacio de Bilbao" (n. 19 sobre el Banco de Bilbao de Bastida en Madrid), "Una gran playa en Bilbao" y "Un nuevo edificio" (nn. 26 y 35, sobre proyectos de Pedro Guimón), "La Ciudad Jardín Bilbaína" (n. 28 de Ispizua) fueron algunos de los temas que abrieron la revista.
4. "Leonardo Rucabado", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de julio de 1922, n. 2, p. 1. "Arquitectura civil", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de julio de 1922, n. 1, pp. 7-8. GUIMÓN, Pedro, "Rucabado", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de julio de 1922, n. 2, pp. 2-3.
5. "Federico Ugalde", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de octubre de 1922, n. 7, pp. 1-4. "Nueva sucursal del Banco de Bilbao en Madrid", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de agosto de 1923, n. 19, pp. 2-5.
6. "La belleza de Bilbao", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de abril de 1923, n. 20, p. 1. "El arte de las construcciones industriales", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de mayo de 1922, n. 22, pp. 5-7. Artículo de Teodoro de Anasagasti publicado previamente en el n. 11 de 1915 de *La Construcción Moderna*.
7. LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "La forma artística en las obras de cemento armado", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de febrero de 1923, n. 15, pp. 2-8.
8. "La crisis de la construcción", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de julio de 1922, n. 2, pp. 5-7. "La crisis de la construcción", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de agosto de 1923, n. 28, pp. 2-3.
9. "Barriadas económicas", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de octubre de 1922, n. 8, p. 1. "Las cooperativas de casas baratas", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de enero de 1924, n. 37, p. 1. "La vivienda vizcaína", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de enero de 1924, n. 38, p. 1. "Problemas bilbaínos. Casas Baratas", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de septiembre de 1922, n. 6, p. 8.
10. Más concretamente se defendieron los barrios de Irala-Barri (1902-17) de Ugalde y el maestro de obras Pedro Peláez (núm.8), y la Ciudad Jardín de Ispizua (1921-28) (nn. 14 y 28).
11. SEGUROLA, E., "Temas arquitectónicos del momento", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de febrero de 1924, n. 39, pp. 2-5.
12. "Problemas de Bilbao. Barriadas económicas. Ciudad Jardín", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de noviembre de 1922, n. 10, pp. 8-9. "La anexión de Begoña y Deusto", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de julio de 1923, n. 25, p. 3. EL APRENDIZ DE ALARIFE, "El Ensanche de Bilbao y sus comunicaciones", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de abril de 1923, n. 20, pp. 5-7.
13. BASTIDA, R., "Encales de Bilbao con los pueblos colindantes. Comunicaciones entre las dos márgenes de la ría. Zonas diversas de urbanización", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de mayo de 1923, n. 21, pp. 5-7; y 31 de mayo de 1923, n. 22, pp. 2-3. BASTIDA, Ricardo, "El problema urbanístico de Bilbao", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 30 de noviembre de 1923, n. 34, pp. 2-5; y 15 de diciembre de 1923, n. 35, pp. 4-6.
14. "A nuestros lectores", en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 29 de febrero de 1924, n. 40, p. 1.
15. Los inquilinos estaban representados a través de diferentes asociaciones, que entre 1929 y 1930 se convirtieron en Cámaras Oficiales de Inquilinos. Los propietarios por su parte estaban representados en las Cámaras Oficiales de la Propiedad Urbana, así organizadas en virtud del Real Decreto del 19 de junio de 1907, que venía a convertir en cámaras las asociaciones de carácter permanente constituidas con objeto de defender y fomentar los intereses de la propiedad urbana. Seguidamente el Real Decreto de 25 de noviembre de 1919 apuntó la colegiación obligatoria de los propietarios, y la creación de cámaras de la propiedad donde no las hubiere y de comisiones mixtas de conciliación y arbitraje entre propietarios e inquilinos en capitales de provincia o municipios de más de 20.000 habitantes. El Real Decreto de 27 de junio de 1920 aprobó el reglamento provisional para la reorganización y funcionamiento de las cámaras, que no fue definitivo hasta el decreto-ley de 12 de mayo de 1927. Sin embargo todavía en 1925 no se habían constituido cámaras en todas las capitales y grandes municipios. En Vizcaya existían diferentes cámaras, la más antigua la Cámara de la Propiedad Urbana de Vizcaya en Bilbao, cuya jurisdicción se extendía a toda la provincia, a excepción de aquellos municipios que contaran con cámaras propias como Baracaldo (1923), Guecho (1927) y Sestao.
16. Ocasionalmente podía aparecer como Órgano de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Vizcaya, tal como sucedió en 1931.
17. El boletín retomó la labor iniciada en 1922 que publicó 12 números no conservados en la actualidad. "Introducción", en *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Bilbao*, 1924, n. 12, p. 3. "Introducción", en *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Bilbao*, 1924, n. 13, p. 3.
18. Enrique de Ocio, abogado y licenciado en ciencias comerciales por la Universidad de Manchester, empezó a trabajar en la dirección de la sección jurídica de la cámara a partir de diciembre de 1926. También colaboraron con el boletín los abogados Carlos M. de Arana y J. Codorniu. "Nombramiento del abogado-asesor", en *Propiedad y Construcción*, diciembre de 1926, n. 46, p. 15.
19. Su colaboración se extendió hasta 1934, al año siguiente BNB se encargó de la sección, y XX el último año de vida del boletín.
20. OCIO, E., "Algunas consideraciones legales sobre las casas vendidas por pisos", en *Propiedad y Construcción*, febrero de 1927, n. 48, p. 4. LANDÁBURU, E., "La venta de pisos", en *Propiedad y Construcción*, febrero de 1928, n. 60, pp. 3-4. OCIO, E., "Propietarios y proletarios", en *Propiedad y Construcción*, marzo de 1928, n. 61, pp. 4-6. OCIO, E., "Algo sobre la división horizontal de las casas entre diferentes propietarios", en *Propiedad y Construcción*, abril de 1928, n. 62, p. 4. OCIO, E., "Una cuestión de actualidad. Ordenación legal de las casas con pisos pertenecientes a distintos propietarios", en *Propiedad y Construcción*, julio de 1929, n. 77, p. 5. OCIO, E., "Volviendo sobre el mismo tema. Las copropiedad en las casas divididas por pisos", en *Propiedad y Construcción*, septiembre de 1931, n. 96, pp. 4-5. OCIO, E., "Las casas divididas por pisos. Una modificación necesaria", en *Propiedad y Cons-*

- trucción, octubre de 1932, n. 116, pp. 3-4. OCIO, E., "Desproletarización. Aspectos sociales de la propiedad individual", en *Propiedad y Construcción*, marzo de 1933, n. 121, p. 4.
21. IRIZAR, J. Las Casas Vascas, San Sebastián, Librería Internacional, 1929 (febrero de 1930), ESSELBRON, C., *Tratado general de la construcción*, Barcelona, Gustavo Gili, 1929 (mayo de 1931), LEVI, C., *La construcción de casas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1919 (junio de 1932), *Lo admirable de Vizcaya*, Bilbao, Casa Lux, 1934 (mayo de 1935). A lo que habría que añadir las referencias bibliográficas recogidas en la revista.
22. ABC (septiembre de 1933), *Ahora* (julio de 1932), *Euzkadi* (diciembre de 1932), *El Pueblo Vasco* (abril de 1935), *El Sol* (junio de 1929), y *La Tarde* (marzo de 1927 y septiembre de 1932).
23. *Le Batiment* (abril de 1933), *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Barcelona* (mayo de 1929, octubre de 1933 y enero de 1935), *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Guipúzcoa* (febrero de 1931), *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Zamora* (enero de 1932 y octubre de 1933), *Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Zaragoza* (abril de 1930, y mayo de 1930), *El Constructor* (mayo de 1927), *El Dinero* (julio de 1936), *Su Finca* (noviembre de 1931), *Informaciones Sociales* (diciembre de 1927), *La Propietaire* (Marzo de 1931), *La Reforma* (agosto de 1931), *Revue Internationale de la Propriété Bâtie* (julio de 1931, octubre de 1932, febrero de 1934, febrero, agosto y septiembre de 1935, abril, mayo, junio y julio de 1936), *Revue Propriétaires* (junio de 1932), *The Sky-Scraper* (enero de 1931).
24. En las localidades vasco francesas de Biarritz, Hendaya y San Juan de Luz residencias neovascas de los arquitectos M.W. Marcel y M. Godbarge (junio y septiembre de 1925), en Barcelona, Madrid, Mena (Burgos) y Pontevedra obras de los profesionales bilbaínos Tomás Bilbao, Manuel I. Galindez e Ignacio María de Smith (enero de 1925, octubre de 1927, agosto y diciembre de 1931).
25. Rascacielos en Estados Unidos y Alemania (marzo de 1931), Ernst May (julio de 1931), Le Corbusier (agosto de 1931), casa en Argentina de los ingenieros de la Sociedad Westinghouse Electric (junio de 1932), casa Jardín en las calles Tainouard y Dickens en el barrio Passy en París (julio de 1932), el nuevo palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra (agosto de 1935), Exposición de arquitectura en Viena (febrero de 1933) y Trienal de Milán (mayo de 1933).
26. LOYGORRI DE PEREDA, L., "El progreso urbano de Bilbao. Un nuevo acierto del notable arquitecto don José María Basterra y una nueva prueba del espíritu emprendedor de don José Obregozo", en *Propiedad y Construcción*, marzo de 1928, n. 61, p. 7.
27. Declaraciones de Estanislao Seguro y Félix de Agüero recogidas en LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. Los señores Seguro y Agüero están construyendo para don Ángel Buesa unas casas que son el prototipo de vivienda práctica", en *Propiedad y Construcción*, septiembre de 1928, n. 67, p. 7. Declaraciones de Tomás Bilbao recogidas en LOYGORRI DE PEREDA, L., "El progreso urbano de Bilbao. Un nuevo éxito del inspirado don Tomás Bilbao y Hospitalet", en *Propiedad y Construcción*, julio de 1928, n. 65, p. 7.
28. Declaraciones de Tomás Bilbao recogidas en: LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. Cuatro creaciones arquitectónicas de don Tomás Bilbao y Hospitalet. El joven arquitecto explica en unas cuartillas la significación de sus últimas obras", en *Propiedad y Construcción*, diciembre de 1932, n. 118, p. 10, LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. Nueva casa doble, propiedad de don Domingo de Hormaeche, arquitecto don Manuel Galindez", en *Propiedad y Construcción*, enero de 1932, n. 107, p. 7.
29. "El progreso urbano de Bilbao. Casa 'Elajebeitia' en Deusto. Arquitecto: don Diego de Basterra", en *Propiedad y Construcción*, marzo de 1934, n. 133, pp. 6-7. ENCINA, Juan de la, "Arquitectura vizcaína", en *Propiedad y Construcción*, mayo de 1935, n. 147, pp. 3-5. ELE, "El progreso urbano de Bilbao. El nuevo Cuartel de los Forales de Vizcaya", en *Propiedad y Construcción*, marzo de 1933, n. 121, pp. 7-8.
30. El magacín formaba parte de un proyecto editorial más amplio en el que se encontraban el periódico *El Pueblo Vasco* de San Sebastián fundado en 1903, o los Talleres de Fotogrado El Pueblo Vasco y Novedades que a partir de 1916 tomaron el nombre de Talleres de la Editorial Vascongada. HOZ, S., MONTÓN, F.J., PÉREZ, J.A., y RUZAFÁ, R., "Características y evolución de las elites en el País Vasco (1898-1923)", en *Historia Contemporánea*, 1992, n. 8, pp. 107-142. ELORZA, M., *Espejo de un tiempo pasado. El País Vasco y la revista 'Novedades' 1909-1919/1928-1929*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2011.
31. *Guipúzcoa*: Proyecto de ciudad de Deportes en San Sebastián y nueva clínica en Tolosa (octubre de 1928), la obra de los estudios de arquitectura de Eduardo Lagarde y José Martínez de Ubago con una relación de sus obras (noviembre de 1928), casa de vecindad entre las calles Hernani y Peñaflores de San Sebastián de Ubago y Lagarde (diciembre de 1928), el monumento a la Reina Madre de Teodoro de Anasagasti (febrero de 1929), la clínica dental del Dr. Lacarelle en San Sebastián (abril de 1929). *Vizcaya*: Kiosco del Arenal de Bilbao de Pedro de Ispizua (agosto de 1928), y mercado de la Ribera del mismo arquitecto (septiembre- octubre de 1929), Capilla de Recalde-berri en la capital vizcaína (octubre de 1928), Palacio Arriluce en Algorta de Oriol (noviembre de 1928), Palacio Lezama Leguizamón en Algorta de Manuel María de Smith (diciembre de 1928), la casa con forma de barco en madera del Marqués de Chávarri (marzo de 1929). Otros: Pabellón de Argentina en la Exposición de Sevilla (marzo de 1929), las exposiciones de Sevilla y Barcelona (mayo de 1929) y Hélène Institut Rubenstein de Belleza en París (noviembre de 1928).
32. "Arquitectura racionalista", en *Novedades*, septiembre de 1928, n. 392, sin paginar.
33. "Regatas internacionales", en *Novedades*, septiembre- octubre de 1929, sin paginar.
34. Más información al respecto se puede consultar en: MUÑOZ, F.J. "AC/GATEPAC. Iparraldeko Taldea. Arkitektura berri baten hasiera gerraurreko Euskal Herrian", en *Ondare*, 2009, n. 27, pp. 237-276.
35. Carta manuscrita del 8 de abril de 1931, posiblemente redactada por Torres Clavé. Carta de Torres a Mercadal fechada el 10 de mayo de 1931. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. Correspondencia.
36. La fotografía austríaca exiliada en Barcelona Margaret Michaelis y Josep Sala fueron algunos de los profesionales encargados de realizar las fotografías. MENDELSON, J., LAHUERTA, J.J., *Margaret Michaelis: Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*, IVAM, Valencia, 1998.
37. Carta de Torres a Mercadal fechada el 20 de junio de 1933. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. Correspondencia.
38. Más concretamente fueron la Librería y Papelería Vizcaína, la Librería la Moderna y la Librería Universal en Bilbao, la Librería Internacional y Nueva Librería en San Sebastián, y la Librería Leoz Gofí en Pamplona. Carta de Alonso Díez Ferreruela (Librería Universal) a Barcelona fechada el 8 de agosto de 1932. Carta de la Librería Internacional de San Sebastián fechada el 27 de mayo de 1933. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. Liquidaciones y correspondencia.
39. Los constructores suscritos fueron: Enrique Panera y Roque Manterola de Bilbao. Los arquitectos: Emilio de Apraiz, Jesús Guinea y José Luis López de Uralde en Álava; Eugenio María de Aguinaga, Raimundo Alberdi, Luis de Astiazarán, Eduardo Lagarde, Ramón Martiarena, José Martínez de Ubago, Ignacio Mendizábal, Florencio Mocoora, Juan de Olazábal, José Antonio Ponte, Miguel Antonio Setién, Domingo Unanue y Luis Vallet en Guipúzcoa; Serapio Esparza, Vicente Saralegui y Joaquín Zarranz en Navarra; Emiliano Amann, Ricardo Bastida, Tomás Bilbao, Manuel I. Galindez, Pedro Guimón, Juan de Madariaga, Estanislao Seguro, Anastasio Tellería y Cástor Uriarte en Vizcaya.
40. En el País Vasco fueron miembros del grupo: Aizpúrua, Labayen, Vallejo, el pamplonés Joaquín Zarranz y la empresa de persianas enrollables Herederos de Ramón Mújica de San Sebastián. Asimismo Raimundo Alberdi, titu-

- lado en la escuela Barcelona en 1928, apoyó la actividad del grupo catalán en sus inicios, ya que fue compañero de clase de Josep Lluís Sert y Sixte Illescas. Juan de Olazábal fue socio del GATCPAC, o el grupo catalán, desde el 7 de mayo de 1931, durante sus primeros meses como arquitecto en Barcelona; así como Manuel Urcola y Anastasio de Tellería lo fueron durante un breve espacio de tiempo en su época de estudiantes en la ciudad condal, que era una situación común a otros jóvenes estudiantes de arquitectura de la capital. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. ILLESCAS, S., *Sixte Illescas. Arquitecte* (1903- 1986). *De l'avantguarda a l'oblit*, Barcelona, COAC, 2008, pp. 39 y 93.
41. Las empresas vascas Aldazábal y Laca de San Sebastián, el taller mecánico de carpintería de Ramón Gaztelu-mendi de Irún lo hicieron de forma ocasional, y de una manera más constante, la casa bilbaína J. A. Muguruza que se encargaba de construcciones metálicas, cierres arrollables, persianas de madera, muebles de acero, ventanas de acero con perfiles especiales de cierre hermético, así como estanterías metálicas.
42. *De Vallejo*: "Exposición de San Sebastián. Arquitecto: Luis Vallejo. Vivienda de los alumnos internos del SHCB", en AC, 1931, n. 1, p. 22, "Edificio para las S.S.L. Bilbao", en AC, cuarto trimestre de 1931, n. 4, p. 20. El plano del proyecto fue remitido a Barcelona en octubre de 1931, al que acompañó una carta con breves explicaciones del mismo así como otra con el texto del artículo. Cartas de Vallejo a Torres fechadas el 23 de octubre, 25 y 27 de noviembre de 1931. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. Correspondencia. *De Aizpúrua y Labayen*: "Exposición de arquitectura y pintura modernas en San Sebastián. Arquitectos: Aizpúrua y Labayen. Proyecto de Escuelas elementales en Ibarra (Guipúzcoa)", en AC, 1931, n. 1, pp. 16-17. "Exposición de arquitectura y pintura modernas en San Sebastián. Arquitectos: Aizpúrua y Labayen. Pastelería y Salón de Degustación 'Sacha'", en AC, 1931, n. 1, pp. 18-19. "El Club náutico de San Sebastián", en AC, segundo trimestre de 1931, n. 3, pp. 20-25 y portada. "Casa en Fuenterrabía", en AC, segundo trimestre de 1932, n. 6, pp. 26 y 54. "Pabellón de atracción y turismo, en S. Sebastián", en AC, segundo trimestre de 1932, n. 6, p. 27.
43. Los proyectos se publicaron en: "Concurso de escuelas convocado por el Ayuntamiento de Bilbao", en AC, primer trimestre de 1933, n. 9, pp. 29- 40. "Soluciones presentadas por miembros del GATEPAC al concurso de proyecto para un grupo de casas en Bilbao", en AC, tercer trimestre de 1933, n. 11, pp. 34- 37. "Nuevo triunfo GATEPAC", en AC, tercer trimestre de 1932, n. 7, p. 47.
44. "Proyecto de escuela elemental de trabajo en Ávila. GATEPAC (GN)", en AC, segundo trimestre de 1933, n. 10, pp. 26- 27. "Concurso para un museo de arte moderno", en AC, primer trimestre de 1934, n. 13, pp. 32- 34. Silla de madera y mimbre fabricada por la casa de muebles Dámaso Azcue de Azpeitia publicada en: "Sección de Noticias. La feria de Muestras de Barcelona", en AC, segundo trimestre de 1933, n. 10, pp. 40- 41 y "Pequeñas casas para 'fin de semana'", en AC, tercer trimestre de 1935, n. 19, pp. 32-42.
45. Carta del Grupo Norte a Torres fechada el 28 de septiembre de 1933. Carta de Aizpúrua a Torres fechada el 28 de diciembre de 1933. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. Correspondencia. Acta de la Junta General del COAVN de 19 de mayo de 1934 celebrada en Bilbao. Libro de Actas, folios 63-69. Archivo COAVN. "Un fallo lamentable. El concurso de anteproyectos para el nuevo hospital de San Sebastián", en AC, tercer trimestre de 1933, n. 11, p. 39. "Concursos de anteproyectos de un Hospital en San Sebastián", en *Arquitectura*, enero de 1934, n. 177, monográfico. Boletín (octubre, noviembre y diciembre de 1933 y febrero, marzo, abril y mayo de 1934).
46. "Proyecto de instituto se segunda enseñanza para Cartagena", en AC, primer trimestre de 1936, n. 21, pp. 26-34. Cartas de Aizpúrua fechadas el 2 de noviembre de 1935 y el 20 de diciembre de 1935. Arxiu Històric COAC. Fons GATCPAC. Correspondencia.
47. "Proyecto de Instituto de 2º Enseñanza para Irún. Arquitectos: Vallet, Olazábal, Ponte, Labayen", en AC, primer trimestre de 1936, n. 21, pp. 35- 36.
48. "Sección de Noticias", en AC, segundo trimestre de 1931, n. 2, p. 35.
49. "Real decreto declarando que será condición obligatoria para el ejercicio de la profesión de Arquitecto en España, a partir de 1º de Marzo de 1930, además de la posesión del correspondiente título académico, el haberse incorporado a un Colegio de Arquitectos y pagar la contribución correspondiente", en *Gaceta de Madrid*, 28 de diciembre de 1929, n. 362, p. 1.696. "Real orden prorrogando hasta el 1º de Mayo del año actual al plazo fijado para la constitución de los Colegios Oficiales de Arquitectos", en *Gaceta de Madrid*, 4 de marzo de 1930, n. 63, p. 1.474. "Real orden prorrogando hasta 1º de Julio próximo el plazo señalado para la constitución de los Colegios oficiales de Arquitectos de España", en *Gaceta de Madrid*, 4 de mayo de 1930, n. 124, p. 761. "Real orden disponiendo que los Colegios oficiales de Arquitectos, dependientes a los efectos administrativos de este Ministerio, queden establecidos en cada una de las capitales de la Nación que se mencionan", en *Gaceta de Madrid*, 18 de julio de 1930, n. 199, pp. 431-32. "Disposición importante. La constitución de los Colegios de Arquitectos", en *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 15 y 28 de febrero de 1930, n. 315-316, pp. 1. "Resumen del estado actual de la colegiación", en *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 15 y 30 de julio de 1930, nn. 235-6, p. 1.
50. Queda retratada la situación de la época en: ANASAGASTI, T., *Hundimientos. Grandes estafas de la construcción*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1931.
51. Acta de constitución del Colegio de Arquitectos Vasco- Navarro. Bilbao, 30 de julio de 1930. Libro de Actas. Juntas Generales. Archivo COAVN.
52. Así el primero de julio de 1931, se limitó a publicar el marco legal que prescribía la creación de los colegios, el acta de constitución del colegio vasco-navarro, sus estatutos, órganos de funcionamiento y un listado de los profesionales colegiados. Por su parte el segundo número de noviembre de 1931, recogió los estatutos de todos los colegios y el reglamento del vasco-navarro, sus órganos de funcionamiento y un listado de los miembros colegiados.
53. Destacó especialmente la colaboración de Pascual Perea, arquitecto del negociado de contribuciones especiales del Ayuntamiento de Bilbao (enero, febrero, marzo, octubre de 1932, y febrero de 1935). También colaboraron E. Salazar y Chapela (marzo de 1935), Regino López (enero de 1936), el Dr. Golber (enero de 1936), R. Steiger (septiembre de 1936), y M.E. Haefeli (octubre de 1936), posiblemente gracias a la traducción de artículos de otras revistas no reseñadas.
54. *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (junio y julio de 1932), *La Construcción Moderna* (agosto de 1936), *DYNA. Revista Oficial de la Asociación de Ingenieros industriales de Bilbao* (julio de 1936), *Labor Municipal* (febrero y septiembre de 1933), *Propiedad y Construcción* (noviembre de 1935), *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España* (agosto de 1936) y *Revue Internationale de la Propriété Bâtie* (julio de 1936).
55. Ricardo Bastida sobre enlaces ferroviarios (febrero y marzo de 1934) y Estanislao Segurrola sobre urbanismo (abril, mayo y junio de 1934).

ARQUITECTOS ESPAÑOLES EN LAS REVISTAS NÓRDICAS

Yolanda Ortega Sanz

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es reseguir la aparición y repercusión de la arquitectura moderna española en las revistas nórdicas. Si un primer período de posguerra se caracteriza por el creciente interés de los arquitectos españoles por la arquitectura nórdica, un segundo período muestra la capacidad de éstos en asimilar los principios arquitectónicos de una modernidad democrática que conjuga refinamiento constructivo, integridad material y simplicidad geométrica; y presentar así los resultados como referentes en los países nórdicos y en el ámbito internacional.

Esta aproximación de sensibilidades entre la península, el Mediterráneo y los países nórdicos, surge a partir de tres ejes principales de intercambio y crítica en la búsqueda de una renovación social y arquitectónica: la ordenación urbana y el paisaje; los procesos de estandarización y prefabricación, así como la tradición, empirismo y regionalismo vinculado a la herencia cultural.

Las revistas nórdicas ya cuentan con una consolidada trayectoria cuando emergen los postulados modernos. Las revistas especializadas, editadas por los respectivos colegios de arquitectos, contemplan varias temáticas paralelas y complementarias que aúnan arquitectura, urbanismo, jardinería y paisajismo, diseño interior, industrial y gráfico, y que conforman un entorno unitario y democrático, según el eslogan sueco “vackrare vardagsvara”¹. Principalmente, las revistas danesas *Arkitekten* (1898-), *Arkitektur DK* (1957-) destacan y ejemplifican el interés en difundir una arquitectura paralela a la construcción del “estado de bienestar”, y promueven su aceptación social.

Los premios, distinciones y exposiciones internacionales de Arquitectura permiten la paulatina contribución y difusión de las obras españolas en las revistas nórdicas, bajo el filtro de la revistas *Architectural Review* (Nueva York, 1891-), *Architectural Record* (Londres, 1896-) y la francesa *L'Architecture D'Aujourd'Hui* (1930-) más próximas al entorno profesional escandinavo. De esta manera, la revista danesa *Arkitektur* publica en 1958 el pabellón español en Bruselas de Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales, destacando la geometría que caracteriza al conjunto en relación al entorno y que demuestra que el proceso de estandarización es contrario a la monotonía, debido a la potencia artística que adquieren en esta obra los procesos de industrialización, *know-how*.

1. PAULSSON, Gregor, *More beautiful everyday*, Libro editado en 1919 y que apuesta por una democratización del ideal de belleza al alcance de todos, y que es posible plantearlo a partir de la arquitectura moderna y los procesos de industrialización. El libro establece las bases para la Exposición de Estocolmo de 1930.

La presencia de arquitectos españoles en los congresos del CIAM y la visita de Alvar Aalto a España en 1951, así como la reunión con el Grupo R, aproximan la obra de Josep Lluís Sert y José Antonio Coderch, como ejemplos de una tradición material y acervo vernáculo, que destaca en la publicación de la casa patio de Sert en Cambridge o la composición de la fachada, el uso del ladrillo y de las celosías en la viviendas de la calle Compositor Bach de Coderch, ambas publicadas en *Arkitektur*. Asimismo, la revista finlandesa *Arkkitiehti* publica en 1967 el texto de Coderch “Historia de unas castañuelas”, comunicación presentada en el 75º aniversario de la Asociación de Arquitectos Finlandeses, SAFA, que posteriormente publica *Nueva Forma* en 1974.

Metodológicamente, el estudio se realiza a través de la presentación de los cauces de entrada de cinco obras arquitectónicas españolas publicadas en las revistas danesas, ordenadas según su año de aparición, y que permite realizar un seguimiento sobre la aparición de las mismas en otras publicaciones foráneas, que actúan como tamices de calidad, y que propician una definitiva recepción, inserción y difusión en el panorama arquitectónico nórdico. Las obras arquitectónicas se incorporan dentro de un marco temático editorial que contribuye a fomentar una arquitectura caracterizada por la búsqueda de una calificación estética que renueve los enunciados tradicionales, conserve el sutil equilibrio entre arquitectura y naturaleza en la integración en el entorno e incorpore el rigor propio de los avances técnicos y sistemas constructivos industrializados.

LAS REVISTAS NÓRDICAS

La difusión de la arquitectura moderna a través de las revistas, así como su influencia en la formación y la práctica profesional, tienen una importancia muy significativa para la comprensión del entorno construido propio y ajeno. La acompañada transformación, adaptación y reelaboración de los principios arquitectónicos presentes en las obras de la modernidad, y recogidas en las revistas especializadas, permiten incorporarlos a múltiples contextos geográficos atendiendo a su tradición cultural y situación histórica.

En el proceso de toma de conciencia de la modernidad arquitectónica por parte de Europa, el Norte, ha tenido un papel relevante en relación a otras culturas. El norte no es sólo un lugar geográfico, también es una dimensión cultural, y la arquitectura “nórdica”, con sus connotaciones nacionales, es sólo una de sus evidencias. Durante el período de formación académica de los arquitectos modernos, Grecia e Italia, devienen referentes por la impronta de su patrimonio clásico y el estudio de las proporciones. El viaje por los países europeos, “Grand Tour”, se establece como parte del plan de estudios de las escuelas de arquitectura nórdicas. Kaj Gottlob aproxima el Mediterráneo a las estudiantes de *Kunstakademiets Arkitektskolen*, en Copenhague, y resigue los itinerarios por la península del arquitecto danés Vilhelm Dahlerup o el escritor Hans Christian Andersen. Una primera hegemonía y estabilidad del Sur, que se impregna de la pervivencia del concepto “nórdico” como espacio abyecto y al margen. Un Norte que evoluciona, se transforma y revaloriza, que se construye a sí mismo y delimita lo propio para devenir en la Edad Moderna, junto a los países septentrionales, un modelo a imitar y que se contrapone y rivaliza con el Sur.

De esta manera, en los albores de la Modernidad esas relaciones se alteran y de una forma sustancial lo “nórdico” aparece como metonimia a lo “moderno”, y lo meridional y latino devienen arcaicos contrafuertes. Una modernidad nórdica que acentúa las diferencias económicas, sociales y culturales con la aún incipiente modernidad española, sumida en un régimen de aislamiento y desorientación arquitectónica.

Con la finalidad de fortalecer su identidad, los arquitectos nórdicos participan de una efervescencia cultural y arquitectónica acompañada de una elevada y cualificada producción editorial. El inicio de las revistas danesas *Arkitekten* (1898-), *Arkitektur DK* (1957-), *Havekunst* (1920-1968), *Landskab* (1969-) y *Byplan* (1948-2003); las suecas *Byggmästaren* (1901-1958), *Arkitektur: the Swedish review of Architecture* (1959-), *Hem i Sverige* (1909-1955); las noruegas *Byggekunst: the Norwegian review of Architecture* (1919-2007), actualmente *Arkitektur N* (2007-); y la finlandesa *ARK, Arkkitehti: the Finnish architectural review* (1903-) reflejan una autoafirmación de lo “nórdico”. Las obras arquitectónicas que divulgan estas publicaciones periódicas hacen partícipe el esfuerzo de los arquitectos nórdicos en asimilar los códigos de las vanguardias europeas y elaborar unas propuestas que sintetizan la fusión entre herencia local y las influencias internacionales.

Las revistas nórdicas incorporan el trabajo de los arquitectos coetáneos a través de las obras previamente seleccionadas y publicadas en las revistas suizas, alemanas, americanas y francesas. En cambio, en lo que respecta a España, es el acervo vernáculo, la tradición material y el entorno mediterráneo lo que atrae a los arquitectos nórdicos. Los artículos y obras que propician la transición hacia una Modernidad arquitectónica en “Europa del Norte” contrastan con las fotografías o itinerarios de viajes que divulgan la arquitectura popular mediterránea, bajo el título “Huse uden arkitekt”, casa sin arquitecto, parafraseando a Rudofsky; o en otro extremo, la arquitectura de Antonio Gaudí².

Por otra lado, los arquitectos españoles cuentan especialmente, con las revistas *Arquitectura* (1918-) y *Cuadernos de Arquitectura* (1944-) editadas por los Colegios de Arquitectos de Madrid y Barcelona respectivamente. Las revistas españolas, a partir de los años cuarenta, intentan recuperar el vínculo con la modernidad a través de una renovación de sus contenidos, pero es a partir de las revistas extranjeras que se introducen las ideas contrarias al academicismo imperante después de la contienda que intenta salvaguardar la denominada “arquitectura nacional”.

La búsqueda de referentes modernos por parte de los arquitectos de la posguerra encamina a los editores de las revistas a una paulatina aproximación a la arquitectura foránea, a través de la publicación de la obra de Mies van der Rohe, o a la nórdica, representada por la obra de Erik Gunnar Asplund, Arne Jacobsen o Alvar Aalto, y que inicia un proceso de “idas y vueltas” como acercamiento e intercambio entre el Norte y el Sur. Los viajes desde España a los países nórdicos tienen como objeto el acercamiento a la claridad y sobriedad de las obras de arquitectura nórdica. Un itinerario visual que emprende Miguel Fisac y Juan Antonio Balcells en 1949, J.M. García de Paredes en 1951, Ramón Vázquez Molezún en 1953 o Francisco Barba Corsini en 1954.

2. SKRIVER, Poul Erik, “Huse uden arkitekt”, en *Arkitektur DK*, 1965, nn. 4, 5 y 6. Números en que se publican varias fotografías de construcciones primitivas de Méjico y España realizadas por el fotógrafo y director de cine danés Jesper Høm (1931-2000).

3. SKRIVER, Poul Erik, “Gaudí”, en *Arkitekten*, 1959, n. 19, pp. 317-330. Artículo que recoge varias obras de Antonio Gaudí a raíz de un viaje del autor a Barcelona.

A través de los viajes y la consulta a la revistas más próximas como *L'Architecture D'Aujourd'Hui* o la italiana *Domus* (1928-), los arquitectos españoles profundizan en el conocimiento del ámbito arquitectónico internacional con el objetivo de llegar a equiparar las obras arquitectónicas españolas a las foráneas, y por tanto, compartir una misma difusión y repercusión a través de publicaciones y revistas. En este proceso, la influencia nórdica es patente en la obra de los arquitectos españoles como síntesis entre tradición, modernidad y compromiso social, principalmente visible en los edificios públicos, la vivienda social y el mobiliario. Como afirma Miguel Fisac:

“Abandonada la orientación clásica en las primeras obras y desechados los postulados del Movimiento Moderno por su deshumanización, el empirismo nórdico me proporcionó ciertas formas de hacer que me ayudaron a construir un itinerario mental propio para la realización de mis proyectos”.

Por todo ello, historiar las obras arquitectónicas españolas, tal y como éstas se han presentado en las revistas nórdicas, y especialmente en las danesas *Arkitekten* y *Arkitektur*, representa un reto por excelencia para la investigación arquitectónica y la difusión del legado arquitectónico nacional orientado hacia una gradual presencia internacional.

ARKITEKTEN Y ARKITEKTUR. DIFUSIÓN Y CULTURA ARQUITECTÓNICA

La trayectoria editorial de la revista danesa *Arkitekten*⁴ se inicia en 1898 a partir de dos publicaciones paralelas: *Arkitekten Månedshæfte*, publicación mensual, y *Arkitekten Ugehæfte*, boletín semanal, editadas por Akademisk Arkitektforening⁵, Colegio de arquitectos de Dinamarca y su respectiva editorial Arkitektens Forlag (1949-).

Entre las diferentes etapas de la revista marcadas por sus respectivos directores, destaca la labor realizada por Kay Fisker (1893-1965) en el período comprendido entre 1918 y 1926. Fisker, conocido como uno de los *De Gamle Mester*, conjuntamente con Carl Petersen, Ivar Bentsen, Kaare Klint y Kaj Gottlob, lideran la transición de la práctica profesional entre el Clasicismo y el Funcionalismo nórdico a través de una renovación del plan docente de la escuela de arquitectura, *Kunstakademiets*, y la introducción de nuevas materias como el diseño de mobiliario, la ordenación urbana y el paisajismo como disciplinas propias de la Arquitectura. Una nueva concepción arquitectónica y nuevas competencias profesionales que se reflejan igualmente en el contenido de la revista *Arkitekten* y que daría lugar a la creación de la revista *Havekunst* (1920-1968), denominada *Landskab* a partir de 1969, centrada en la jardinería y el Paisajismo.

Durante la primera década de los años veinte el papel que ejerce *Arkitekten* es de suma importancia en el proceso de recepción, aceptación y difusión de la modernidad arquitectónica por parte de los arquitectos y del público general, un cometido que quedará reforzado por la revista *Bygmesteren* (1919-1974) y otras revistas no especializadas, que contribuyen a consolidar el núcleo de reflexión y debate arquitectónico. La revista *Arkitekten*, como material de soporte a la profesión, introdujo las nuevas ideas sobre la Arquitectura y Urbanismo que se difundían por Europa, principalmente en Alemania, publica información sobre nuevos materiales y técnicas constructivas y recoge las propuestas derivadas de los concursos de arquitectura. Paralelamente, la reno-

4. El nombre completo de la revista es *Arkitekten: meddelelser fra Akademisk arkitektforening, tidsskrift for Arkitektur og dekorativ kunst*.

5. *Akademisk Arkitektforening*, Danish Architects Association, Colegio de Arquitectos de Dinamarca, se establece en 1879 con el objetivo de apoyar y promover una arquitectura de calidad.

vacación formal implica a su vez un cambio social que suscita la necesidad de una crítica orientada a la creación de una conciencia estética común entre la ciudadanía, un objetivo que asume el arquitecto Poul Henningsen (1894-1967) a partir de la revista *Kritisk Revy*⁶ (Fig. 1), sus artículos en el periódico *Politiken* y en su publicación “Hvad med kulturen?” (1933). El estilo vanguardista inspirado en la Bauhaus se presenta como el vehículo de una utopía social. Arquitectura y estado de bienestar aparecen en unas revistas donde coexiste la crítica radical, las opiniones y la disertación teórica para formar parte de la voluntad colectiva y revertir en la cultura arquitectónica de la sociedad.

En la postguerra, Johan Pedersen (1902-1970) contribuye al auge de la Arquitectura Moderna en Dinamarca a partir de 1957 con una nueva línea editorial que consolida *Arkitekten* como publicación mensual, y aparece la revista bimensual *Arkitektur*, finalmente diferenciada de sus homónimas nórdicas como *Arkitektur DK* en 1974 (Fig. 2). Poul Erik Skriver (1918-), miembro editor de la revista *Byplan* entre 1948 y 1955, se incorpora a ambas revistas como editor jefe y responsable de *Arkitektens Forlag* hasta 1982, con el objetivo de promover una cultura arquitectónica y difundir el legado arquitectónico de Dinamarca.

Durante esta etapa, *Arkitekten* se establece como una publicación abierta, con unos contenidos semejantes a etapas anteriores y donde queda representado la mayoría del colectivo. En cambio *Arkitektur* apuesta por la calidad, a partir de una selección rigurosa de textos y obras arquitectónicas que reflejan la asimilación de los postulados modernos en un equilibrio entre Modernidad y Tradición, y que contarán con una difusión y reconocimiento internacional. De esta manera, *Arkitektur* ensalza la obra de arquitectos daneses como Arne Jacobsen, Jørn Utzon, Jorgen Bo, Vilhelm Wohlert, Erik Christian Sørensen, Knud Peter Harboe, Knud Friis y Elmar Moltke o Halldor Gunnlogsson a partir de una serie de temas monográficos que se completan y contraponen con obras de arquitectos foráneos.

La revisión del panorama arquitectónico internacional se realiza a partir de la consulta a las respectivas revistas nacionales para la posterior inclusión de las obras y textos en *Arkitektur* como reseñas o breves extractos introductorios al tema, o como obra monográfica o artículo completo. Entre las revistas de referencia para *Arkitektur* aparecen *Architectural Record*, *Architectural Design* (Londres, 1947-), *Architectural Review*, *Bauen & Wohnen* (Zürich, 1949-), *Werk* (Berna, 1914-), *Architektur und Wohnform*, *Deutsche Bauzeitung*, *L'Architecture Francaise*, *L'Architecture D'Aujourd'Hui* o *Domus*, entre otras.

Las revistas españolas como *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* ofrecían igualmente información de calidad sobre la producción arquitectónica española y catalana, así como los debates culturales y la realidad social y técnica del país, pero debido a la situación de aislamiento no contaban con un respaldo político, social y económico capaz de distribuir la revista por Europa. De esta manera, es gracias a las denominadas revistas puente, anteriormente mencionadas, que las obras de los arquitectos españoles queda sometida a los criterios de selección editorial, un proceso de reiterada revisión cualitativa, a partir del cual reciben un reconocimiento, y que concluye, en esta investigación, con su incorporación en las revistas nórdicas.



Fig. 1. Cubierta de la revista *Kritisk Revy*, octubre 1927, n. 3, del arquitecto y editor Poul Henningsen.



Fig. 2. Cubierta de uno de los primeros números de la revista *Arkitektur*, y que corresponde al número 6, de diciembre de 1957, ilustrado con un interior de la casa unifamiliar circular para Leo Henriksen en Sjællands Odde de Arne Jacobsen.

6. La revista *Kritisk Revy* se publica entre 1926 y 1928 y cuenta entre sus editores a Edvard Heiberg, profesor en la Bauhaus, y contribuciones de los arquitectos Ivar Bentsen, Otto Gelsted y Hans Kirk.



Fig. 3. Interior del número 28, del año 1956, de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, donde se recoge el material gráfico del Edificio para comedor en la factoría SEAT.

ARKITEKTEN, N. 16, 1958

COMEDORES PARA LOS EMPLEADOS DE LA SEAT, BARCELONA, 1954-1956

CÉSAR ORTIZ ECHAGÜE, RAFAEL ECHAIDE, MANUEL BARBERO, RAFAEL DE LA JOYA

En 1953, la revista *Arkitekten Ugehæfte*, publica una serie de boletines semanales que bajo el título “International status”⁷ invita a una serie de arquitectos a reflexionar sobre el estado de la arquitectura en diferentes contextos geográficos para animar a los lectores a participar en un debate arquitectónico sobre el futuro de la arquitectura. Entre los autores, destacan los arquitectos J.B. Bakema, Vilanova Artigas, André Lurçat, o editores de revistas como Thomas Greighton de *Progressive Architecture* que inciden entre una relación entre arquitectura y orden social, es decir, la importancia de lo humano en la concepción de la arquitectura y el urbanismo, así como otros autores que ilustran sus argumentos con obras de Mies van der Rohe, Le Corbusier o Frank Lloyd Wright. El artículo de los suecos Hakon Ahlberg y Preben Seltoft titulado “International status. To indlæg fra læserne, Måske et program. - ... også i Spanien”, hace alusión a España, como parte de un futuro “programa”. En el artículo Ahlberg critica el estado actual de la arquitectura, que considera “se encuentra en una transición con muchas debilidades”, mientras que Seltoft analiza una serie de fotografías y obras, de un reciente viaje a España.

En cierta manera, ese año se inician en España una serie de obras arquitectónicas, que posteriormente contarían con una amplia divulgación internacional y que se enmarcan dentro del interés nórdico en la innovación técnica y los materiales. Los comedores para los empleados de SEAT en Barcelona, obra de los arquitectos César Ortiz Echagüe Rubio, Rafael Echaide Itarte, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya inician su difusión y periplo editorial en 1957 a partir de la obtención del premio R.S. Reynolds Memorial para edificios construidos en aluminio. El jurado cuenta con los prestigiosos arquitectos Mies van der Rohe y Willem Dudok, el primero de los cuales, de demostrada solvencia técnica, constituiría uno de los referentes para César Ortiz Echagüe en su investigación y reiterada aplicación en sus trabajos de los sistema de industrialización y prefabricación de elementos constructivos.

A partir de 1957, cronológicamente la obra se publica en las revistas españolas *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* (Fig. 3), para divulgarse posteriormente en *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, *Architectural Forum*, *Architectural Record* y un año después en *Baumeister*, y *Bauen & Wohnen* hasta alcanzar las páginas de la revista danesa *Arkitekten* y ocupar una extensión de cuatro páginas. En el artículo, titulado “Fælleslokaler ved en automobilfabrik i Barcelona”, ya se hace hincapié en su dimensión social al referirse a locales y servicios comunes en un proyecto que pretende “crear un ambiente agradable que produzca un efecto sedante”. Esta socialización de la arquitectura se constata en un proyecto donde lo fundamental es “el jardín y el individuo. Para ello se han creado jardines y pabellones independientes, aunque enlazados por porches que les dan unidad dentro de la variedad”⁸. Un tratamiento del espacio exterior que es visible en la representación gráfica de la planta, que distingue los espacios pavimentados, interiores o exteriores, y los ajardinados; en complemento al rigor constructivo de las secciones y los detalles. De este modo, y tal como se resume en *Arkitekten*, “la construcción de los comedores es una estructura metálica, principalmente construida de aluminio”⁹ que busca la afirmación en el lugar a través de la fusión con la naturale-

7. AAVV, “International status”, en *Arkitektens Ugehæfte*, 1953, nn. 18 al 49; y en 1954, nn. 3 y 10.

8. KULTERMANN, Udo: “Fælleslokaler ved en automobilfabrik i Barcelona”, *Arkitekten*, 1958, n. 16, pp. 263-267.

9. ORTIZ-ECHAGÜE, César, “Edificio para comedor para la factoría SEAT”, *Cuadernos de Arquitectura*, 1956, n. 28, p. 10 (234).



Fig. 4. Cubierta e interior del número 5 de 1958, de la revista *Arkitektur* donde aparece el capítulo dedicado al pabellón español en la exposición de Bruselas de 1958.

za y el entorno. Esta síntesis entre construcción y naturaleza, de marcada influencia nórdica, justifica la selección de la revista danesa.

ARKITEKTUR, N. 5, 1958
PABELLÓN EN LA EXPOSICIÓN DE BRUSELAS, 1958
 JOSÉ ANTONIO CORRALES Y RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN

La Exposición Internacional de Bruselas inaugurada en abril de 1958 destaca por las aportaciones internacionales de los arquitectos nórdicos Reima Pietilä de Finlandia, Svern Fehn de Noruega, así como Van der Broek & Bakema de Holanda, Egon Eiermann de Alemania o Le Corbusier. El pabellón español, obra de los arquitectos José Antonio Corrales (1921-2010) y Ramón Vázquez Molezún (1922-1993), se emplaza en la confluencia de la Avenida Europa y el extremo de la Avenida de la Mediterránea, una curiosa ubicación que de manera figurada, refleja la obstinación de los arquitectos españoles en seguir la estela arquitectónica del resto de Europa y que se concreta en la obtención de la Medalla de oro de la exposición y la posterior difusión internacional del “pabellón de los hexágonos”.

Según la memoria del proyecto, los arquitectos inciden, al igual que el proyecto de los comedores de la SEAT, en la importancia de resolver el proyecto técnicamente conjugando la relación con los espacios exteriores del entorno circundante. De este modo:

“La idea de la estructura del pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, nació al buscar un sistema de cubierta ligera, desmontable y elástica en planta y sección. (...) La idea humana y viva del conjunto se manifiesta al adosarse e insertarse en el terreno y arbolado, logrando de una manera natural, con solo mantener el sistema, que las condiciones exteriores, tierra, árboles, caminos, construyan el pabellón”¹⁰.

Los artículos de J.M. Richards y Bruno Zevi abalan y acompañan la divulgación de la obra por las revistas *Architectural Review*, *L'Architettura*, *The Architect's Journal*, *Cuadernos de Arquitectura* e *Informes de la construcción*, hasta aparecer ampliamente documentada en la revista danesa *Arkitektur* (Fig. 4). En

10. CORRALES, José Antonio; VÁZQUEZ-MOLEZÚN, Ramón, “Expo-58, Bruselas”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32, p. 408.

este número, el pabellón español forma parte de una selección de tres únicas obras donde se establece como criterio la relación entre pabellón y paisaje, economía y calidad artística que contemplan los proyectos. Según la nota editorial de la revista, el Museo de Louisiana de Jørgen Bo y Wilhelm Wohlert, el pabellón Langelinie de Eva y Nils Koppel y el pabellón español de Bruselas ejemplifican cómo el límite presupuestario de la construcción puede igualmente garantizar el compromiso artístico y la calidad arquitectónica de las obras, y que en ocasiones es difícil hacer entender a los promotores que las “responsabilidades culturales son tan importantes como las económicas”¹¹. En definitiva, los edificios que alcanzan mayor valor arquitectónico no son precisamente los que más gustan al público, y una inclinación popular o económica no justifica un proyecto inadecuado y trivial.

En el artículo completo que incorpora *Arkitektur* de J.M. Richards, siendo la fuente *Architectural Review*, el autor destaca el alarde estructural de la mayoría de los pabellones de la exposición. Richards se cuestiona:

“¿Quién puede saber si la muestra de una excesiva tolerancia hacia las acrobacias estructurales es el reflejo de una tendencia existente entre los arquitectos contemporáneos, o bien se admite sólo como una exageración exhibicionista propia de las exposiciones?”¹².

Es esta una cuestión que Poul Erik Skriver plantea para exponer el valor arquitectónico y la innovación técnica que incorpora el pabellón español, a partir de repetición rítmica de elementos estandarizados. Una obra donde “pensamiento racional y forma artística se unen en un ejemplo convincente de las oportunidades que ofrece la construcción industrializada”¹³.

ARKITEKTUR, N. 5, 1959

FACULTAD DE DERECHO, BARCELONA, 1955-1958

PEDRO LÓPEZ IÑIGO, GUILLERMO GIRÁLDEZ I DÁVILA, JAVIER SUBÍAS FAGÉS

Poul Erik Skriver, editor de las revistas danesas *Arkitekten* y *Arkitektur*, viaja en 1959 a Barcelona. A su regreso a Copenhague, dedica en *Arkitekten* varias páginas a la obra de Gaudí, pero a su vez, aparecería en *Arkitektur* dos obras de arquitectos españoles, la Facultad de Derecho en Barcelona y la casa patio de Josep Lluís Sert. Ese mismo año, José Antonio Coderch participa en el CIAM XI de Otterlo, en Holanda, donde presenta el proyecto de urbanización “Torre Valentina”, en la Costa Brava; y en el que coincide con los arquitectos nórdicos Arne Korsmo de Noruega y Ralph Erskine de Suecia, así como con los futuros miembros del TEAM X. Un conjunto de acontecimientos coincidentes que alientan una progresiva internacionalización de la arquitectura moderna española.

El proyecto de la Facultad de Derecho en Barcelona recibe el primer reconocimiento a partir de la primera edición de los premios FAD en 1958; un primer premio que se completa con la medalla al mérito artístico que le otorga la Asociación de Artistas Actuales. Varias publicaciones de la época ensalzan la brevedad de ejecución de la obra y la claridad en su planteamiento a partir de la normalización geométrica proporcionada por la estructura metálica. Aspectos que recogen en su extensión las revistas *Cuadernos de Arquitectura*, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, *Arquitectura*, *L'Architettura*, *Cronache e Storia*, y finalmente *Arkitektur* en octubre de 1959 y *Bauen & Wohnen* en 1960.

11. SKRIVER, Poul Erik, “Editorial”, en *Arkitektur*, 1958, n. 5, p. A-257.

12. RICHARDS, J.M., “Expo 58”, en *Arkitektur*, 1958, n. 5, p. A-232. Parte del artículo aparece traducido en *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32.

13. SKRIVER, Poul Erik, “Den spanske paviljon i Bruxelles”, en *Arkitektur*, 1958, n. 5, pp. 177-180.

En *Arkitektur* la Facultad de Derecho se acompaña con otras tres obras que abordan un programa docente o cultural, y que a su vez destacan por la solución técnica de la estructura, principalmente la Escuela de Secundaria en Aarhus de los daneses A.G. Nielsen y J. Richter, o la biblioteca en la Sede de la Unesco en París, de los arquitectos suecos Hans Borgstrom y Bengt Lindroos. Respecto al programa docente, la escuela Munkegårds, 1948-1957, de Arne Jacobsen marca un precedente sobre la organización de los edificios docentes a partir de una estructura pautada de patios y aulas, que relaciona interior y exterior. En la facultad, los arquitectos incorporan esta secuencia como parte de la estructura modular o entramado de dos plantas, dentro de la cual queda diferenciada la que contiene el programa administrativo que se distribuye en cinco plantas. El proyecto explora las posibilidades organizativas y expresivas que aporta la estructura metálica, así como la relación con el entorno. Según Skriver el conjunto constituye un edificio docente “avanzado, con la posibilidad de utilizar métodos modernos de enseñanza. Las aulas son de tamaños muy variados con la opción impartir docencia en grupos reducidos y con un amplio espacio exterior para cada una de ellas”¹⁴.

En esta misma línea, *Arkitekten* publica en 1960 el Instituto de Formación de Profesorado de Enseñanza Media Profesional, Ciudad Universitaria de Madrid, 1954-1957, de Miguel Fisac¹⁵. El complejo, desarrollado en fases y de carácter aditivo, se concibe como una concatenación de pabellones y patios abiertos enlazados por marquesinas de hormigón. La estructura formal y la exploración material que plantea Fisac en la obra es lo que nuevamente cautiva la atención nórdica.

ARKITEKTUR, N. 6, 1959

CASA PATIO DEL ARQUITECTO, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS, 1958

JOSEP LLUÍS SERT

En la sucesión de obras publicadas por las revistas danesas, se hace patente una aproximación a la importancia del equilibrio entre tradición y modernidad. Si las obras expuestas hasta el momento incidían en la innovación técnica y la relación con el entorno a partir de las denominadas “estructuras en el paisaje”, es la riqueza de la tradición mediterránea y su reinterpretación arquitectónica la que alcanza transcendencia universal y que se recoge a partir de la divulgación de las obras de Josep Lluís Sert y José Antonio Coderch.

Los arquitectos nórdicos, como Arne Jacobsen, Alvar Aalto y Jørn Utzon, familiarizados con la arquitectura y cultura del Mediterráneo a través de sus viajes, son algunos de los arquitectos que plantean y exploran la capacidad ordenadora del patio dentro de la vivienda. Las casas patio en la exposición Interbau en el barrio Hansaviertel de Berlín, 1955-1957, o el complejo Bellevue Bugt, Klampenborg, 1958-1961, ambas de Arne Jacobsen constituyen un referente.

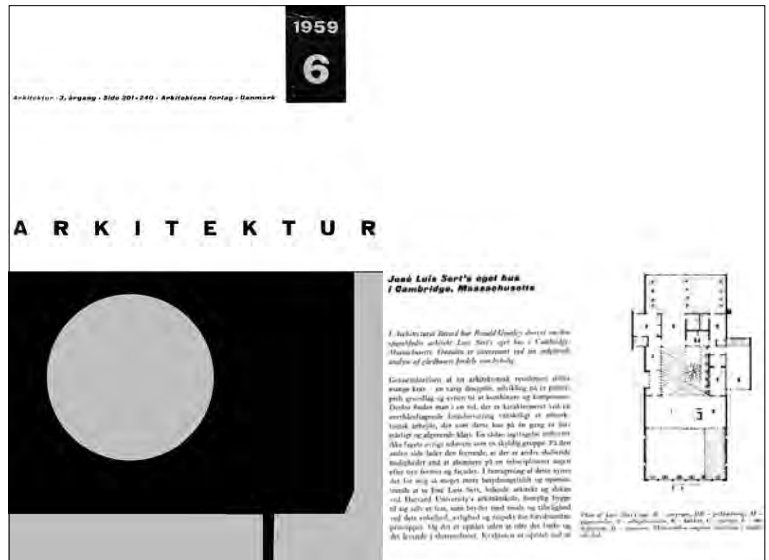
De este modo, *Arkitektur* elabora un monográfico sobre casas unifamiliares, donde plantea las posibilidades de la casa patio, así como los sistemas de agrupación de las mismas, es decir, repetición en alineación o en configuración abierta, y su asentamiento y adecuación a un contexto urbano consolidado o de edificación aislada. La revista viene precedida por un artículo de

14. SKRIVER, Poul Erik, “Det juridiske fakultet i Barcelona”, en *Arkitektur*, 1959, n. 5, pp. 170-175.

15. SKRIVER, Poul Erik, “En fakultetsbygning i Universitetsbyen i Madrid”, en *Arkitekten*, 1960, n. 9, pp. 153-158.

16. La casa patio de Sert también se publica en *Architecture d'Aujourd'hui*, 1959, n. 86, pp. 2-3.

Fig. 5. Cubierta e interior del número 6 de 1959, de la revista *Arkitektur* donde aparece el artículo y material gráfico dedicado a la casa patio en Cambridge de Josep Lluís Sert.



Ronald Gourley sobre la casa patio de Sert en Cambridge (Fig. 5), que los editores recogen de *Architectural Record*¹⁶. El material se completa con las casas patio Kingohusene, en Helsingør, de Jørn Utzon; la casa en Risskov de Torben Stokholm y Chr. Pedersen; o la casa en Braband de Knud Friis y Elmar Moltke Nielsen, entre otras, de los mismos arquitectos. La selección de casas unifamiliares representa la posible “conciliación de la casa individual sin destruir el carácter urbano”, la repetición de un modelo donde el barrio residencial posee aún un “papel dominante en el crecimiento de la ciudad”¹⁷ como parte de la ordenación urbana. En concreto, la casa patio de Sert aporta “simplicidad y respeto a los principios consagrados”¹⁸ y una contribución a la casa patio urbana.

ARKITEKTUR, N. 1, 1962
VIVIENDAS EN LA CALLE COMPOSITOR J.S. BACH, BARCELONA, 1958
 JOSÉ ANTONIO CODERCH DE SENTMENAT Y MANUEL VALLS

La importancia de las revistas como medio de divulgación de la obra de los arquitectos permite a las publicaciones elevar la calidad del material gráfico y visual que se presenta en ellas. De esta manera, la figura del fotógrafo acompaña a diferentes arquitectos, y es a partir de las fotografías que el valor arquitectónico de la obra se eleva a un mayor grado de excelencia. El fotógrafo Julius Shulman, abala la obra de los arquitectos americanos y las Case Study Houses, Aage Strüwing capta la sensibilidad de la obra de Arne Jacobsen y Francesc Català-Roca contribuye a la pervivencia de la obra de Coderch, y en general, de la arquitectura moderna catalana.

Las fotografías de Català-Roca del edificio de viviendas de la calle Compositor J.S.Bach, en Barcelona, obra de José Antonio Coderch de Sentmenat y Manuel Valls se distribuyen y reimprimen en las revistas *Cuadernos de Arquitectura, Domus, Architect & Building news, Hogar y Arquitectura y Zodiac*. En el número 1 de la revista danesa *Arkitektur* de 1962 (Fig. 6) aparece publicada la obra arquitectónica como parte de una selección de edificios residenciales

17. SKRIVER, Poul Erik, "Editorial: gardhuse" en *Arkitektur*, 1959, n. 6, pp. A-335.
 18. GOURLEY, Ronald, "José Luis Sert's eget hus i Cambridge, Massachusetts" en *Arkitektur*, 1959, n. 6, p. A-320.



Fig. 6. Cubierta e interior del número 1 de 1962, de la revista *Arkitektur* donde aparece el capítulo dedicado al edificio de viviendas en la calle Compositor J.S. Bach, Barcelona, de José Antonio Coderch y Manuel Valls.

que contempla el conjunto Ved Bellevue Bugt de Arne Jacobsen, el bloque en Marselis Boulevard de Knud Friis y Elmar Moltke, o el bloque de apartamentos en Londres de Denys Lasdun. La revista viene encabezada por el artículo de Coderch “No son genios lo que necesitamos ahora” que se traduce como “Manden bag huset”, el hombre detrás de la casa, en referencia a las primeras palabras del texto en que Coderch rememora las palabras de un conocido arquitecto: “detrás de cada edificio que ves hay un hombre que no ves”¹⁹.

A pesar de que varias publicaciones consideran el edificio de Coderch de “lujo”, es la economía de medios y la revisión de elementos tradicionales como la persiana mallorquina lo que caracterizan al conjunto, construido con muros de carga y con una reducida paleta de materiales. El valor arquitectónico de la obra estriba en conseguir la calidad espacial que presentan las viviendas con esas condiciones de partida. Tal como señala Skriver, el programa de la vivienda hace patente la condición burguesa de sus habitantes, por contemplar un dormitorio para el servicio. Aún así la vivienda utiliza con maestría la persiana, que permite un control lumínico y una visión sin obstrucciones, y que se extiende por el balcón, cuya forma triangular “introduce un acento rítmico en la fachada”²⁰.

CONCLUSIÓN

El estudio de las revistas nórdicas a través de la aparición de las obras arquitectónicas españolas en un período comprendido entre 1950 y 1965 permite comprobar que únicamente las danesas *Arkitekten* y *Arkitektur* fueron permeables a la influencia mediterránea, siempre evaluadas como obras capaces de superar los criterios de calidad artística y arquitectónica que abalan a la arquitectura nórdica. Las obras presentadas se incorporan a las respectivas ediciones como proyectos que exploran y conjugan tradición, técnica e integración en el entorno, bajo los principios de economía, precisión, rigor y universalidad que caracterizan a cualquier obra de la Arquitectura Moderna.

19. CODERCH, José Antonio, “No son genios lo que necesitamos ahora”, en FOCHS, Carles (ed), *Coderch 1913-1984*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 208.

20. SKRIVER, Poul Erik, “Etageløst i Barcelona”, en *Arkitektur*, 1962, n. 1, pp. 38-40.

El panorama arquitectónico español que se presenta en Dinamarca a través de las revistas puede equipararse a otras obras coetáneas, gracias al minucioso proceso de selección y la capacidad crítica del editor Poul Erik Skriver, que supo posicionar la contribución arquitectónica española, para así perdurar los valores de lo “nórdico”. Ciertamente, “los que vivimos inmersos en el mundo de la inquietud arquitectónica llegamos a imaginarnos que lo que, en cada momento, marca la pauta en el mundo de la construcción es lo que vamos viendo aparecer en las buenas revistas de arquitectura. Sin embargo, lo normal es que lo que hoy vemos publicado será quizá lo que se construya masivamente dentro de unos decenios”²¹.

21. ORTIZ-ECHAGÜE, César, “Nuestra trayectoria arquitectónica”. Conferencia en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en diciembre de 1966, publicada en *César Ortiz-Echagüe en Barcelona*, edición a cargo de José Manuel Pozo, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000, p. 12.

REFERENCIAS FORÁNEAS PARA UNA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA: RAFAEL LEOZ Y ROBERTO PUIG EN *NUEVA FORMA* (1968)

Lucía C. Pérez Moreno

“Es útil encuadrar a las personas en relación con sus coetáneos”¹.

Nueva Forma fue editada en Madrid entre 1967 y 1975, tras la adquisición por el grupo Huarte de *El Inmueble*, revista iniciada por el poeta Gabino Alejandro Carriedo en febrero de 1966. Tras un primer año agitado, cambios en su nomenclatura, estructura y responsables, la dirección fue asumida por el arquitecto bilbaíno Juan Daniel Fullaondo, quien había finalizado estudios de arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1961. Durante nueve años, la revista publicó 111 volúmenes, principalmente monográficos, hoy día considerados “documentos insustituibles”².

Poco después de su oficial clausura, en abril de 1975, Oriol Bohigas destacó como su labor más significativa la publicación de números monográficos dedicados a difundir la obra y proyectos de figuras destacables de la arquitectura nacional: “*Nueva Forma* era (...) la sublimación de [la] obra autóctona (...) para persuadirnos [de] que aquí también teníamos una historia y también estábamos haciendo historia”³.

Casi veinte años después, Álvaro Martínez Novillo, a propósito de la exposición en el Centro Cultural de la Villa de Madrid dedicada a la revista en 1996, afirmó que su “pretensión, tanto de diseño como de contenido, [fue la] de situarse al nivel de las más prestigiosas revistas extranjeras que trataban a la arquitectura contextualizada con las artes plásticas y el pensamiento (...)”⁴. Otras visiones más recientes, como la ofrecida en *Clip/Stamp/Fold: The radical architecture of little magazines 196X to 197X*, destacan esta publicación como el vehículo transmisor en España del discurso teórico del grupo visionario francés *Architectura Principe*⁵.

Ciertamente, *Nueva Forma* fue una revista diferenciada por recuperar, proponer e importar discursos arquitectónicos, artísticos y culturales, ni demasiado estudiados ni difundidos en el aséptico panorama editorial español de la época. Esta comunicación pretender estudiar algunos textos críticos de su director, diferenciados por establecer referencias a arquitectos y artistas internacionales y utilizarlas como soporte discursivo a críticas de arquitecturas nacionales. Una labor crítica de interpretación poco común en el ámbito arquitectónico de la época, que singularizó los artículos publicados en esta revista. Con ello, Juan Daniel Fullaondo otorgó un lugar relevante a obras nacionales escasamente divulgadas que le indujeron a reclamar una mayor atención internacional a la arquitectura española.

1. FULLAONDO, Juan Daniel, “Notas de sociedad”, *Nueva Forma*, diciembre 1974, n. 107, p. 2.

2. BOHIGAS, Oriol, “Tres revistas”, en *ArquitecturaBis*, julio-septiembre 1978, n. 60, p. 60.

3. *Ibid.*

4. MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, “Un tiempo, unos hombres, una revista”, *Nueva forma: arquitectura, arte y cultura, 1966-1974*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, octubre-diciembre 1996, Ayuntamiento Concejalía de Cultura, Madrid, 1996, s/p.

5. COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig (ed.), *Clip/Stamp/Fold: the radical architecture of little magazines 196X to 197X* Actar, Barcelona, 2010, pp. 105-106.

Fig. 1. Portada del número 28 de *Nueva Forma*, de mayo de 1968. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM, UPM).



El artículo crítico más relevante en la búsqueda de referencias y similitudes proyectuales entre arquitectos españoles y foráneos se publicó en el número 28, de mayo de 1968, con el título de “Agonía, utopía, renacimiento: en la encrucijada del presente”⁶ (Fig. 1). Un número monográfico presentado como “primer esbozo de estructuración de un panorama [internacional] todavía demasiado informe”⁷. Fullaondo basó deliberadamente su análisis en el estudio de relaciones formales y compositivas diferenciando dos tendencias extremas: una analítica y otra expresiva. Una organización basada en las dos fases definidas por Jorge Oteiza en “Ideología y técnica desde una ley de los cambios para el Arte”⁸. La fase cóncava o analítica venía encarnada por los trabajos desarrollados en la *Hochschule für Gestaltung* de la Escuela de Ulm y la convexa o expresiva por figuras como Paolo Soleri, Hans Hollein o Walter Pichler. La primera suponía un acercamiento ‘concreto’, casi matemático, al diseño, mientras en el segundo dominaba la visión nostálgica del autor y su poética informal. Entre ambos polos podía generarse un amplio abanico de tendencias, en las que lo analítico y lo expresivo se relacionaban en diferente medida. En esta organización Fullaondo diferenció tres tendencias dominantes: “1º: La línea aditiva [o] línea de las estructuras en constante posibilidad de crecimiento; 2º: La línea de creación de grandes espacios ‘contenedores’; 3º: La línea tecnológica”⁹.

La composición de lugar ofrecida por Fullaondo sirvió de base para realizar incisos que iban recordando al lector la existencia de arquitectos españoles que trabajaban o habían trabajado en líneas similares a las tendencias identificadas en el panorama internacional. La primera línea, o línea aditiva, fue distinguida por tener una representación nacional destacable: “dos ejemplos dignos de mención, podrían ser el hermoso comentario de Roberto Puig (...) y las propuestas de Rafael Leoz”¹⁰. Aunque el comentario fue somero, las imágenes que lo acompañaban delataban unas tempranas propuestas experimentales con una indagación plástica comparable a otras internacionales con mayor repercusión. De Leoz destacó sus investigaciones en torno al ‘módulo HELE’

6. FULLAONDO, Juan Daniel, “Agonía, Utopía, Renacimiento”, *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, pp. 1-149.

7. FULLAONDO, Juan Daniel, “Agonía, Utopía, Renacimiento”, op. cit., p. 2.

8. OTEIZA, Jorge, “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte”, *Forma Nueva-el Inmueble*, junio 1967, n. 17, p. 32. En este texto Oteiza parte de ideas de Heinrich Wölfflin, principal representante de la Escuela formalista suiza. Una decisión que marcó el carácter formal de su estudio.

9. FULLAONDO, Juan Daniel, “Agonía, Utopía, Renacimiento”, op. cit., p. 39.

10. *Ibid.*, p. 47.

(1960) y de Puig dos concursos internacionales no ganados: el edificio representativo de 'Peugeot' en Buenos Aires (1962) y la propuesta de viviendas en el Kursaal de San Sebastián (1965). Fullaondo se refirió a éstas como las "versiones nacionales del criterio aditivo"¹¹.

Rafael Leoz llevaba varios años difundiendo su labor experimental en medios únicamente nacionales. El primer artículo lo publicó en la revista *Arquitectura* en marzo de 1960, con el título de "El nuevo módulo volumétrico"¹². En él definió las propiedades matemáticas y posibilidades combinatorias de un módulo tipo de vivienda social, que denominó HELE: "Un prisma con base en forma de L., formada por cuatro cuadrados iguales, cuyos techos [podían] variar de altura, independientemente, incluso hasta anularse, según lo [aconsejasen] las circunstancias"¹³. En base a este módulo desarrolló un conjunto de combinaciones, bien en horizontal o bien en vertical, según una retícula reglada que le permitían proyectar desde un poblado de viviendas unifamiliares hasta torres en altura (Fig. 2). En sucesivos artículos difundió sus investigaciones¹⁴, pero fue en su libro *Redes y Ritmos espaciales*¹⁵ donde explicó detenidamente sus teorías.

Durante los primeros años de investigación, su trabajo partió del sistema geométrico euclidiano como único espacio de proyecto. Sus propuestas se centraron principalmente en una concepción abstracta del módulo y de sus posibilidades combinatorias. Un método que permitía ponerlas en relación con otras propuestas internacionales en las que igualmente, la vivienda, sus conexiones y sus posibilidades de crecimiento eran el principal objeto de estudio. En "Agonía, utopía, renacimiento", los comentarios en torno a la actividad de Leoz estaban precedidos de imágenes del *Habitat* de Safdie (Fig. 3) realizadas para la Exposición Internacional de Montreal '67 –Fullaondo lo denominó "adición espacial"– y de múltiples propuestas de sistemas de construcción prefabricada y portátil en materiales plásticos y textiles. Junto a ello, imágenes de una caravana, de un helicóptero cargado con un módulo de vivienda, una tienda de campaña, etc., y de vocablos como contingencia, aleatoriedad o movilidad que expresaban las preocupaciones comunes de estas propuestas. La idea de la vivienda como cápsula, en estos años principalmente desarrollada por los metabolistas japoneses, estaba latente en estas asociaciones.

Las investigaciones de Leoz respondían a los avances que los nuevos sistemas de prefabricación presentaban en el proyecto arquitectónico. Pero más que a una idea de nomadismo y de desvinculación entre vivienda y ciudad, sus propuestas respondían a la necesidad española de implementar la velocidad y de reducir los costes de construcción, dadas las crecientes demandas de vivienda social del país. En uno de sus primeros artículos, Leoz decía:

Dada la técnica actual de la industria de la construcción: perfiles metálicos laminados o troquelados, de sección constante; secciones también constantes en las piezas de hormigón armado, etc., estamos convencidos de que, mientras exista la fuerza de la gravedad, las estructuras espaciales más económicas y que trabajan mejor estáticamente son las estructuras reticulares de soportes verticales, y si la retícula en el plano horizontal es ortogonal o una cuadrícula, mejor que mejor. Todos sabemos lo cómodo que es proyectar y construir sobre una planta cuadrículada¹⁶.

En la definición de una retícula ortogonal euclidiana, el arquitecto español encontró la libertad para desarrollar un sistema compositivo cuya construcción

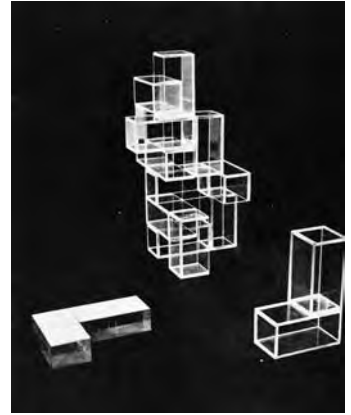


Fig. 2. LEZO, Rafael, posibles composiciones del 'módulo HELE', en *Arquitectura*, marzo 1960, p. 21. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la ETSAM, UPM.



Fig. 3. SAFDIE, Moshe, Habitat (1967), en *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, p. 41. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la ETSAM, UPM.

11. *Ibid.*, p. 48.

12. LEZO, Rafael, "El nuevo módulo volumétrico", *Arquitectura*, marzo 1960, pp. 20-41.

13. *Ibid.*, p. 20.

14. LEZO, Rafael, "División y organización del espacio arquitectónico", *Arquitectura*, mayo 1966, n. 89, pp. 1-26; "Humanismo, investigación y arquitectura", *Arquitectura*, mayo 1973, 173, pp. 11-35.

15. LEZO, Rafael, "Redes y Ritmos espaciales", Editorial Blume, Madrid, 1969.

16. LEZO, Rafael, "El nuevo módulo volumétrico", *op. cit.*, p. 22.



Fig. 4. PUIG, Roberto, Torre Peugeot (1962), en *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, p. 62. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la ETSAM, UPM.



Fig. 5. PUIG, Roberto, Viviendas en el Kursaal de San Sebastián (1965) en *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, p. 49. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la ETSAM, UPM.

fuese económica, funcional y sencilla. Tanto en sus artículos como en su libro se repetían citas a Paul Valery, Goethe o Brancusi como “la mayor libertad nace del mayor rigor”¹⁷, “solo la ley puede darnos la libertad”¹⁸ o “la sencillez es la solución de los problemas complejos”¹⁹, reflejo de su fe en el rigor geométrico como expresión de la libertad del autor. Las propuestas de Leoz se desarrollaban bien en un plano horizontal o bien en un eje vertical, siguiendo concretos cálculos y series matemáticas. Un método que le permitía controlar el espacio intermedio generado entre módulos, con la inclusión de patios en los sistemas horizontales, o a través de rotaciones y giros en el eje vertical.

Pero además de temas relacionados con la prefabricación y la portabilidad, las propuestas de Leoz tenían un gran interés plástico que no pasó desapercibido por el director de *Nueva Forma*. Sus dibujos y maquetas, en su mayoría realizadas con materiales transparentes, traslucidos o madera, sumado al elementalismo geométrico de sus composiciones, permitía acercar su investigación a la vertiente analítica destacada anteriormente. Fullaondo ejemplificó esta fase con las propuestas de la Escuela de Ulm, primero bajo la dirección de Max Bill²⁰ y luego de Tomás Maldonado, donde profesores y alumnos desarrollaron investigaciones de raigambre neoplástica en las que la geometría euclidiana se tomaba como principal espacio de trabajo. El acercamiento matemático a la obra plástica, principalmente desarrollada por Bill, facilitó establecer una homología entre la metodología del español y la escuela alemana. Como el propio Leoz sugería:

(...) los movimiento rítmicos con que nos movemos, dentro de estas redes, buscando la armonía, son también discontinuos, relativistas y temporales. Aplicando a estas redes deformaciones equivolumétricas o equisuperficiales, y, respetando ciertas normas de simetría y periodicidad, en cada unidad, nos adentramos en un mundo formal de extraordinarias posibilidades²¹.

Tanto la idea de vivienda modular como la plástica abstracta de las investigaciones de Leoz propiciaron que Fullaondo incluyese sus propuestas en la ‘línea aditiva’ y las relacionase con trabajos de Roberto Puig, más explícitamente influidas por artistas concretos.

En *Nueva Forma* la figura de Roberto Puig había sido esencialmente relacionada con la de Jorge Oteiza por su colaboración en el concurso del monumento a José Battlé en Montevideo en 1959. El proyecto fue re-editado en la revista madrileña, donde se destacaba el diálogo existente entre este proyecto de arquitectura y las series de escultura neo-concreta presentada por Oteiza a la IV Bienal de Sao Paulo (1957). Tras este concurso, Roberto Puig realizó otros proyectos en los que exploró otro tipo de acercamientos al proyecto de arquitectura. En ellos la abstracción geométrica se mantenía como determinante de la forma arquitectónica. En el artículo de mayo de 1968, Fullaondo presentó varias imágenes de la Torre ‘Peugeot’ en Buenos Aires (Fig. 4) y de la propuesta de viviendas en el Kursaal de San Sebastián (Fig. 5).

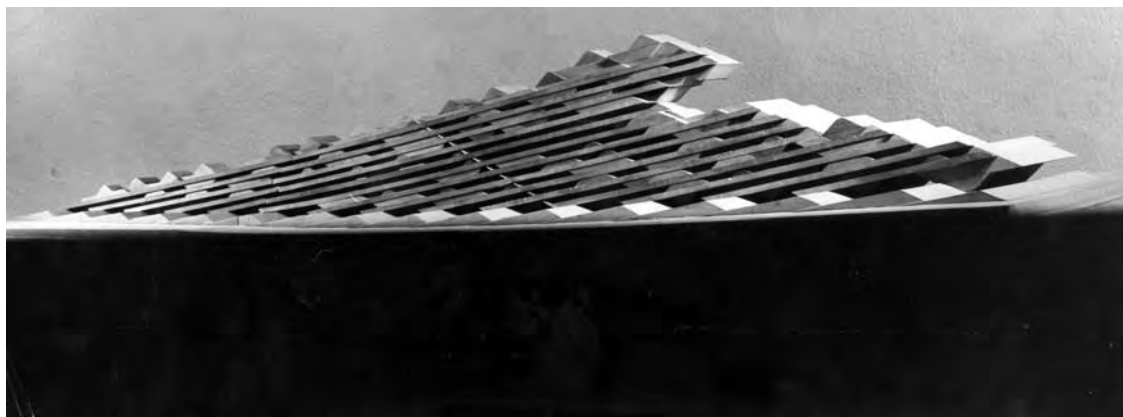
Fullaondo subrayó el carácter utópico de ambos proyectos, observando en su formalización cierta semejanza con otros proyectos experimentales, como las torres para el Plan Helix (1961) de Kurokawa o las propuestas de *Habitat* de Safdie para Nueva York o Puerto Rico (1967). No obstante, la referencia a la obra de Max Bill se tornaba evidente en cuanto la propuesta de torre se genera a partir de una planta formada por dos cuadrados iguales girados 45°

17. VALERY, Paul , citado en , “Humanismo, investigación y arquitectura”, op. cit., p. 15.

18. GOETHE, citado en LEOZ, Rafael, “Redes y ritmos espaciales”, op. cit., p. 15.

19. BRANCUSI, Constantin , citado en LEOZ, Rafael, “Un nuevo módulo volumétrico”, op. cit., p. 20. A su figura se dedicó un volumen monográfico en *Nueva Forma*, septiembre 1973, n. 92.

21. LEOZ, Rafael, “División y organización del espacio arquitectónico”, op. cit., p. 19.



con respecto a su punto central. Un esquema de partida similar a las variaciones de base cuadrada del suizo realizadas a mediados de los años cuarenta (Fig. 6). Además, el desarrollo vertical de la torre se conseguía según una ley de crecimiento generada a través de la variación del tamaño del lado del cuadrado que formaba espacios piramidales crecientes y decrecientes tras cuya adición e intersección se genera la pieza final. La configuración de la torre se entendía como una muestra de un desarrollo infinito. “El edificio admitirá su constante expansión (...), [era] indeterminado, anónimo, (...) capaz de crecer y reaccionar indefinidamente como un organismo vivo”²². Una sistemática que Max Bill había presentado en piezas pictóricas, como ‘Quince variaciones de un mismo tema’ (1936-38), o escultóricas, como ‘Construcción de 30 elementos básicos’ (1938-39) (Fig. 7).

Fullaondo advirtió del riesgo de esta metodología en “el paso del plano (...) al espacio”²³. Una alternativa que podía dar lugar a complicaciones en “el plano constructivo y económico”²⁴ y que, además, podía derivar en formalismos incontrolables. Este movimiento fue evitado por Leoz al trabajar únicamente según una directriz lineal y ortogonal, pero Puig lo acometió en su propuesta para el concurso de viviendas de San Sebastián. En ésta, mantuvo la idea de utilizar un sistema geométrico concreto, esta vez de base rectangular, pero con un sistema de adición según una generatriz diagonal. Una decisión que, a ojos de Fullaondo, anticipaba la visión de crecimiento urbano propuesta por Claude Parent y Paul Virilio en su ‘función oblicua’, publicada en el primer volumen de *Architecture Principe*, de febrero de 1966:

(...) en el concurso internacional del Kursaal de San Sebastián, Puig (...) [había] llevado a cabo una revisión basada en criterios nuevos de organización residencial a base de la agregación de células estándar, que no [dejaba] de presentar algunas coincidencias con las teorías de Claude Parent y Paul Virilio²⁵.

El proyecto de Puig fue presentado en *Nueva Forma* como ‘Habitat español: Adición + Función oblicua’.

La analogía con *Architecture Principe*, resulta indudable pues las propuestas de Claude Parent y Paul Virilio se fundamentaron en el crecimiento oblicuo. Además, el propio manifiesto del grupo se difundió por primera vez en España a través de las páginas de *Nueva Forma*, al igual que otras propuestas experimentales como la *Casa Mariotti* (1966) o el *Inmueble Collin*

Fig. 7. PARENT, Claude, Inmueble Collin (1972), en *Nueva Forma*, abril 1972, n. 77, p. 63. Archivo *Nueva Forma*. Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.



Fig. 6. BILL, Max, Construcción de 30 elementos básicos (1938-39), en *Nueva Forma*, septiembre 1973, n. 92, p. 8. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la ETSAM, UPM.

22. FULLAONDO, Juan Daniel, “Agonía, Utopía, Renacimiento”, op. cit., p. 39.

23. *Ibid.*, p. 40

24. *Ibid.*

25. FULLAONDO, Juan Daniel, “Spagne 68: Epigones et novateurs”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, septiembre 1968, n. 139, p. 94.

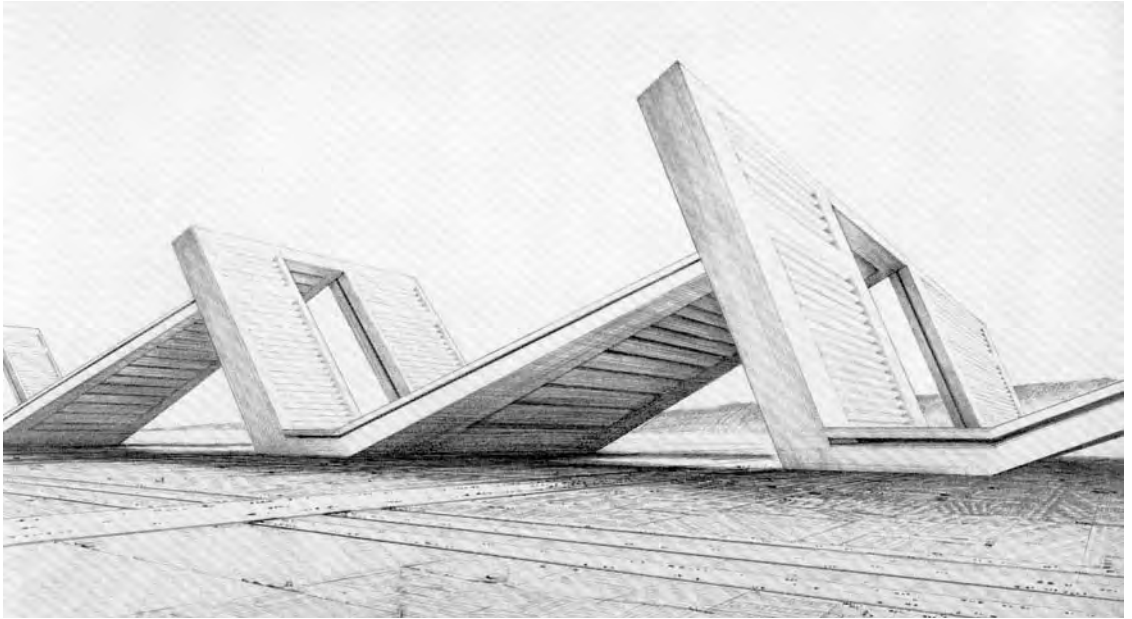


Fig. 8. PARENT, Claude, "Sites de derivation" (1966), en *Nueva Forma*, abril 1968, n. 27, p. 40. Ejemplar del depósito de la Biblioteca de la ETSAM, UPM.

(1972) (Fig. 8). En ellas, 'lo oblicuo' se convertía en un ambiente total, un modo buscado de experimentar y sentir la arquitectura. La acción de caminar salvando la ley de la gravedad permitía al ciudadano experimentar la alteración del paisaje propuesta por el arquitecto dejando de ser un mero observador del conjunto arquitectónico para convertirse en parte de la experiencia fenomenológica que éste proyectaba. En su interior, suelos, techos, paredes y mobiliario se configuraban según diferentes pendientes apropiadamente estudiadas. Su configuración urbana proponía un modo de adición de viviendas según una directriz diagonal generando así espacios, en los que el orden urbano vertical impuesto por los tradicionales edificios de viviendas en altura se diluía.

En el caso de Puig, el elemento a repetir era igualmente una célula mínima de vivienda y su adición diagonal permitía crear un conjunto de gran complejidad espacial. No obstante, lo oblicuo no se llevó al interior de la vivienda sino únicamente a la configuración urbana. Las imágenes de la maqueta del proyecto de Puig presentaban similitudes con dibujos visionarios de Claude Parent como '*Sites de derivation*' (1966) (Fig. 9), donde extensas zonas urbanas se ordenaban según planos inclinados y se creaba una 'circulación habitable' que diluía la transición entre circulación horizontal y edificación vertical. La propuesta de Puig más pragmática y detallada, en cuanto presentaba número de viviendas, metros construidos y definía sistemas de circulación a través de rampas y escaleras, se prestaba como una realización concreta de postulados posteriormente propuestos en tierras francesas. Aunque su intención, tal y cómo lo argumentó en la memoria del proyecto, era crear un proyecto humano, su escala hizo de él una propuesta no sólo cercana a visiones de Claude Parent, sino de otras, también utópicas, como la *Cité Tripode* de Yves Salier, Adrien Courtois y Pierre Lajus (1966) o la *Ville Totale* de Jean-Claude Bernard (1965), también compuestas según una adición diagonal.

Las propuestas de Leoz y Puig recuperadas en *Nueva Forma* habían contado con cierta difusión en otras revistas nacionales, principalmente en la revista *Arquitectura*²⁶, donde se publicaron sus respectivas memorias explicativas. Mientras, la difusión en medios internacionales había sido prácticamente nula. Por un lado, las investigaciones en torno al módulo HELE de Rafael Leoz, eran desconocidas en el ámbito internacional. Quizá, lo más relevante fue su participación, fuera de concurso pero dentro de la sección de arquitectura, en la VI Bienal de Sao Paulo (1962)²⁷. Por otro lado, los concursos internacionales²⁸ en los que Puig participó, habían contado con publicaciones en *Casabella*²⁹, *Aujourd'hui Art & Architecture*³⁰ o *L'architettura cronache e storia*³¹, entre otras. Sin embargo, en todas ellas las propuestas del español habían sido excluidas. Todo ello ponía de manifiesto el desconocimiento de la arquitectura española por la crítica internacional de la época.

Las homologías presentadas por Juan Daniel Fullaondo pretendieron por un lado hacer ver al lector español que existían propuestas nacionales comparables a otras foráneas con mayor difusión y presencia en la crítica internacional. Como apuntaba Oriol Bohigas, en España “también estábamos haciendo historia”³². Pero ésta debía darse a conocer en el ámbito internacional. Y esa, era una tarea a realizar por críticos españoles. Tras los primeros pasos dados por Cesar Ortiz-Echagüe en *Werk*³³ o Carlos Flores y el propio Oriol Bohigas en *Zodiac*³⁴, Juan Daniel Fullaondo tomó las páginas de *L'Architecture d'Aujourd'hui* como nuevo vehículo transmisor.

Cuatro meses después de trazar una personal estructuración del panorama internacional en *Nueva Forma*, Fullaondo publicó “Espagne 68: epigones et novateurs”³⁵ en esa revista francesa. El volumen estaba dedicado al estudio de nuevas Tendances en el panorama mundial. En él expuso una organización del panorama español del momento y destacó estas versiones del criterio aditivo como ‘innovadoras’ de la arquitectura nacional³⁶. El discurso apuntado en “Agonía, utopía, renacimiento” fue retomado, y radicalizado, en estas páginas, dando un peso específico a las investigaciones y propuestas experimentales de Rafael Leoz y Roberto Puig en el panorama internacional. Sus propuestas fueron difundidas junto con proyectos y artículos de Noriaki Kurokawa, el grupo *Archigram*, Yona Friedman o el grupo *Utopie*, entre otros.

Juan Daniel Fullaondo encontró en las investigaciones en torno al módulo HELE, la Torre Peugeot y las viviendas en el Kursaal un reflejo de alejamiento de la tradición local española y de superación del asilamiento característico de las décadas anteriores. Su crítica señaló explícitamente la precocidad de estos proyectos como evidencia de un cambio en la arquitectura nacional, cuyos resultado eran comparables a propuestas experimentales internacionales con mayor difusión y protagonismo en el debate crítico del momento.

No obstante, la inclusión de las propuestas de Leoz y Puig en un volumen donde lo tecnológico, estructuralista o sociológico se convertía en motivación suficiente para la determinación de la forma arquitectónica era muestra de una diferenciada operatividad en la experimentación española. La fundamentada metodología formal, irrenunciable en Puig o Leoz, distinguía su arquitectura de las tendencias internacionales que, en estos años, evadieron la forma y su manipulación como esencia del hecho creador. ¿Era éste un síntoma de un cierto retraso de la arquitectura española o una evidencia de que ésta

26. PUIG, Roberto; MARTÍNEZ, Diego, “Anteproyecto de Edificio Peugeot”, *Arquitectura*, junio 1962, n. 42, p. 24; PUIG, Roberto, “Memoria-manifiesto”, *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, pp. 33-40; ARINES, José de Castro, “Un nuevo módulo volumétrico”, *Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de noviembre, 1961, n. 229, p. 12; “Las maravillosas estructuras del MODULO HELE”, *Artes*, Madrid, 23 enero, 1962, 12, s/p.; COMES, Francisco-Tomás, “El «módulo HELE», una revolución arquitectónica”, *Mundo Hispánico*, Madrid, abril 1962, n. 1169, p. 47; LEOZ, Rafael, “División y organización del espacio arquitectónico”, *Arquitectura*, mayo 1966, n. 89, pp. 1-26.

27. Se publicó una breve referencia al proyecto en: “Dos españoles premiados en Río de Janeiro”, *ABC*, Madrid, 6 de noviembre de 1961, s/p.

28. Al concurso internacional de la Torre Peugeot se presentaron 226 propuestas y al de viviendas del Kursaal 122 de las cuales tan sólo 30 fueron de equipos españoles.

29. AA.VV., “L' idea di grattacielo. Il concorso Peugeot a Buenos Aires”, *Casabella*, diciembre 1962, n. 268, pp. 38-49; GUENZI, G., “Concorso per l'eruo-kursaal”, *Casabella*, noviembre 1965, 39, pp. 62-81.

30. AA.VV., “International competition for Peugeot office building, Buenos Aires”, *Aujourd'hui Art & Architecture*, 1962, n. 37, pp. 88-91; AA.VV., “Avant-project de l'eruo-kursaal, San Sebastián, 1965”, *Aujourd'hui, art et architecture*, 1965, n. 7. (Número monográfico sobre el concurso).

31. ZEVÍ, Bruno, “L'urbatettura di Jan Lubicz-Nycz”, *L'architettura: cronache e storia*, noviembre 1965, n. 121, pp. 422-423.

32. BOHIGAS, Oriol, “Tres revistas”, op. cit., p. 60.

33. “Spanische Architektur und Kunst”, en *Werk*, junio 1962, n. 6. Número monográfico sobre arquitectura española a cargo de César Ortiz-Echagüe.

34. “España: a review of contemporary architecture”, en *Zodiac*, diciembre 1965, n. 15. Número monográfico sobre arquitectura española con textos de Carlos Flores, Oriol Bohigas y Ricardo Bofill.

35. FULLAONDO, Juan Daniel, “Spagne 68: Epigones et novateurs”, op. cit., pp. 93-108.

36. *Ibid.*, p. 94.

no había renunciado al entendimiento de la forma como generadora del espacio arquitectónico? La crítica interpretativa del director de *Nueva Forma* basada en cuestiones compositivas y formales puso de manifiesto los intereses de ciertos arquitectos españoles que entendieron la forma y sus cualidades intrínsecas, plásticas y poéticas, como la herramienta ineludible de la disciplina arquitectónica.

EL REFLEJO DEL REGIONALISMO. UNA MIRADA AL SUR DESDE LA REVISTA *CALIFORNIA ARTS AND ARCHITECTURE*

Pablo Rabasco

El debate sobre los orígenes del regionalismo arquitectónico en España, su fortuna crítica y la reconstrucción de su significado, en un contexto de vaivenes nacionalistas y centralistas, ha ido de la mano de diversos trabajos de investigación que en el caso de Andalucía han profundizado en aspectos de la Historia del Arte, como contrapunto necesario a un debate en ocasiones forzosamente politizado. Son los trabajos de Alberto Villar Movellán y Víctor Pérez Escolano esencialmente los que han contribuido a establecer las bases para entender un movimiento complejo y por momentos esquivo en su diversidad¹.

La evolución de la fortuna crítica del regionalismo ha ido de la mano en muchas ocasiones del descrédito generalizado a la arquitectura del siglo XIX, los historicismos y eclecticismos, que surge desde ámbitos tan dispares como son los arquitectos afines al Movimiento Moderno o los académicos que asumen un nuevo discurso desde los años de la posguerra española. Pero más allá de aquellos planteamientos ya aceptados que giran en torno a la crítica del regionalismo, existe un interés constatable en diferentes momentos y ambientes por elementos de la arquitectura andaluza que bien pueden ser de origen vernáculo o de estilos históricos, y que sin embargo no cristalizan en ese estilo conocido como regionalismo andaluz, ni siquiera dentro de lo que conocemos como historicismos tardíos. Se trata de una inspiración que en ocasiones plantea un resultado final similar a muchas de las obras del regionalismo, al menos en sus parámetros formales aunque en contextos diferentes, pero que otras veces nos lleva a observar tan solo el reflejo de aquello que estando presente en la arquitectura que sirve de inspiración, no presenta necesariamente los mismos parámetros formales ni conceptuales. Incluso pretende alejarse de ellos.

Así, dentro de la crítica que recibe el regionalismo ya en los años 50 que converge en el Curso de Conferencias sobre urbanismo y estética en Sevilla, organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1953, personalidades como Pedro Bidagor y de una forma incluso más contundente Francisco Collantes de Terán arremetían contra esos “inadmisibles pastiches de estilo pseudo-sevillano propios más bien de las decoraciones de una revista folklórica al uso en promiscuidad con la sinceridad y limpieza estética de los estilos locales”². Lo hacían seguramente desde una perspectiva en la que se tenía en cuenta principalmente la propia fortuna crítica del regionalismo y su contexto histórico, más que la raíz y el devenir en el tiempo de esa necesidad de atender a la arquitectura de otro tiempo.

1. VILLAR, A., *Introducción a la arquitectura regionalista: el modelo sevillano*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2007; VILLAR, A., *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Servicio de Archivos y Publicaciones, Diputación de Sevilla, 2ª Ed., Sevilla, 2010; PÉREZ, V., *Aníbal González*, Colección de Arte Hispalense de la Diputación de Sevilla, Sevilla.

2. VILLAR, A., *Introducción a la...*, cit, p. 16.

En esas mismas fechas, ya estaban planteados los parámetros básicos del que era el más ambicioso proyecto de los años centrales del siglo XX en cuanto a la relación del urbanismo, la arquitectura y las bellas artes. El Instituto Nacional de Colonización (INC) llegó a construir más de doscientas nuevas poblaciones, que en sus primeras propuestas parte de una copia casi literal de las viviendas típicas de la Andalucía rural y de los recursos urbanos de los pueblos castellanos. El propio Juan de Zavala, que en los encuentros sevillanos de 1953 se postulaba en el debate sobre el regionalismo defendiendo una situación intermedia entre la impensable búsqueda de un estilo histórico nacional y los postulados ciertamente impersonales y sin referencias históricas del Movimiento Moderno³, había participado junto a Martín Domínguez y Arrillaga del Concurso de Anteproyectos para la zona del Guadalquivir y el Guadalmellato (1932)⁴, presentando tres propuestas de nuevos poblados para cada localización en los que sin imponerse en las bases de la convocatoria, opta por una arquitectura con claras referencias vernáculas; una copia tan impersonal como anodina. Esta fue la nota común de muchos de los arquitectos que participaron en la aventura del INC. Propuestas simples que podemos llamar de corte regionalista, que atrapan ciertos estereotipos de la vivienda andaluza y que irán apareciendo en las más variadas localizaciones del territorio nacional. Pero también, y llegando al punto que nos parece más interesante, hubo referencias importantes dentro del INC, que sin rehuir de este contexto que parecía más una rutina o un hábito que una consecuencia debata y justificada, optan por partir de los esquemas vernáculos para ensayar propuestas urbanas y arquitectónicas sumamente novedosas. En este sentido, las aportaciones de José Luis Fernández del Amo en La Vereda (Peñaflor, Sevilla, 1964) son un buen ejemplo en el que se parte de la estructura de una típica cortijada con patio central, muy común en todo el curso medio del Guadalquivir, para crear una interesante variante a los torpes trazados urbanos que se habían generalizado en los poblados creados por el instituto⁵. Del mismo modo, debemos entender propuestas como las de Antonio Fernández Alba (El Priorato), Fernando de Terán (Setefilla) o el resto de poblados de Fernández del Amo, entre otras, como unas variantes muy a tener en cuenta a la hora de entender la deriva que la arquitectura en origen de corte regionalista tomó dentro del INC.

Pero más allá del hecho que la arquitectura y urbanismo del INC hayan sido considerados dentro de la historiografía de la arquitectura española contemporánea como un episodio menor, aislado y fuera de los debates que realmente importaban⁶, el hecho es que algunas de las más brillantes propuestas de la arquitectura española del siglo XX surgen de ese ámbito, por lo que habría que revisar algunos de los debates sobre el regionalismo, su influencia, que no serán bien entendidos sin tener en cuenta estas nuevas formas que se extienden por el siglo XX.

Además, el interés por ese regionalismo tenía su base como sabemos en un contexto de nuevos nacionalismos y de una búsqueda incansable de referentes estilísticos. Tras las cansadas propuestas del neoclasicismo esta búsqueda nunca acaban de plasmarse más allá de un Movimiento Moderno que en España fue ciertamente marginal por los propios ritmos históricos del país. Pero también surgía este espíritu a partir de la necesidad de ofrecer una visión de conjunto. Un esfuerzo que arrojara el nuevo sentido de composición urbana que surge ordenando referencias monumentales, presentando reconstruc-

3. Juan de Zavala fue uno de los representantes españoles en los inicios de los CIAM.

4. PÉREZ, V., "Arquitectura rural y Segunda República. 1900-1935", en *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, nn. 4-5, 2004.

5. CENTELLAS, M., *Pueblos de colonización de Fernández del Amo*, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

6. En otros lugares sí que han sido importantes. Países como Italia e Israel son un buen ejemplo donde la arquitectura de colonización ha sido entendida como fundamental para realizar una correcta lectura de la historia de su arquitectura contemporánea.

ciones más escenográficas que históricas y entornos recuperados para un incipiente turismo muy relacionado con la propia Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y que se muestra especialmente descarado en el sevillano barrio de Santa Cruz. Esta recuperación de entornos se muestra muy relacionada con todos aquellos factores que no estando presentes en la arquitectura que los regionalistas realizan, dotan de significado y sentido a la arquitectura vernácula andaluza, e incluso a buena parte de la arquitectura histórica y monumental. Nos referimos aquí a la relación de la casa con los entornos urbanos, a los cuidados de los patios en toda su diversidad tipológica o a la necesidad de sombra y de adaptación de la casa a los entramados urbanos estrechos, heredados de la ciudad islámica. Muchas de estas cuestiones que en demasiadas ocasiones fueron obviadas por los arquitectos regionalistas, al amparo de una clientela que construye en las zonas de expansión de la propia ciudad de Sevilla, en zonas de anchas avenidas y a través de recursos que resultan más efectistas que afines al espíritu de la arquitectura andaluza en la que se inspira.

Esos elementos que constituyen la esencia de las formas de habitar, serán los aspectos que resultarán más interesantes para algunos arquitectos que llegando a España en estas fechas dirigen su mirada a las sutiles formas de entender la arquitectura y sus entornos más que a las recreaciones y escenarios nuevos⁷.

En enero de 1931, la revista norteamericana *California Arts & Architecture* dedicaba un esmerado artículo a los jardines del Alcázar de Sevilla (Fig. 1). El interés por analizar este conjunto monumental, híbrido en su idea de fusionar arquitectura, paisaje y jardín, no se presentaba como algo aislado. Por entonces, la revista que algunos años más tarde se convertiría en portavoz de la vanguardia arquitectónica norteamericana (especialmente desde 1940, época de dirección de John Entenza y las colaboraciones de Ray y Charles Eames) era una publicación de reciente creación dirigida por Harris Allen, centrada esencialmente en paisajismo, que atendía también a una arquitectura apacible, de ambiente colonial, con ciertos ecos de España e Italia en esencia, aunque sin desdeñar cierta preferencia por los entornos pseudo-románticos ingleses. En sus páginas, destinadas a una clientela acomodada y más bien clásica, se presentaban viviendas unifamiliares que buscaban en los confines del sur de España el origen de las antiguas casonas que formaron en su nuevo esquema de cuadrícula las primeras ciudades americanas tras la conquista. Era un espíritu muy afín a los gustos que con algunas décadas de adelanto ya se habían conformado en la costa este norteamericana.

El artículo sobre el Alcázar de Sevilla lo firmaba Thomas D. Church (Fig. 2). Un joven arquitecto-paisajista, no muy conocido aun por esas fechas, pero que con el tiempo llegará a convertirse en una pieza clave para entender el interesante giro propuesto en la arquitectura californiana a partir de la década de los 40. Thomas Dolliver Church se había formado en la Harvard Graduate School of Design donde obtuvo el título de planificación urbana y arquitectura de paisaje en 1923⁸. En estos años de formación y antes de instalar su estudio en la ciudad de San Francisco en 1930, realizará un viaje por España e Italia con una beca Sheldon. El interés del viaje era realizar un estudio comparativo del clima y paisaje del sur de Europa con la zona de California. La preocupación fundamental era analizar las posibilidades de su implicación en el ámbito de la



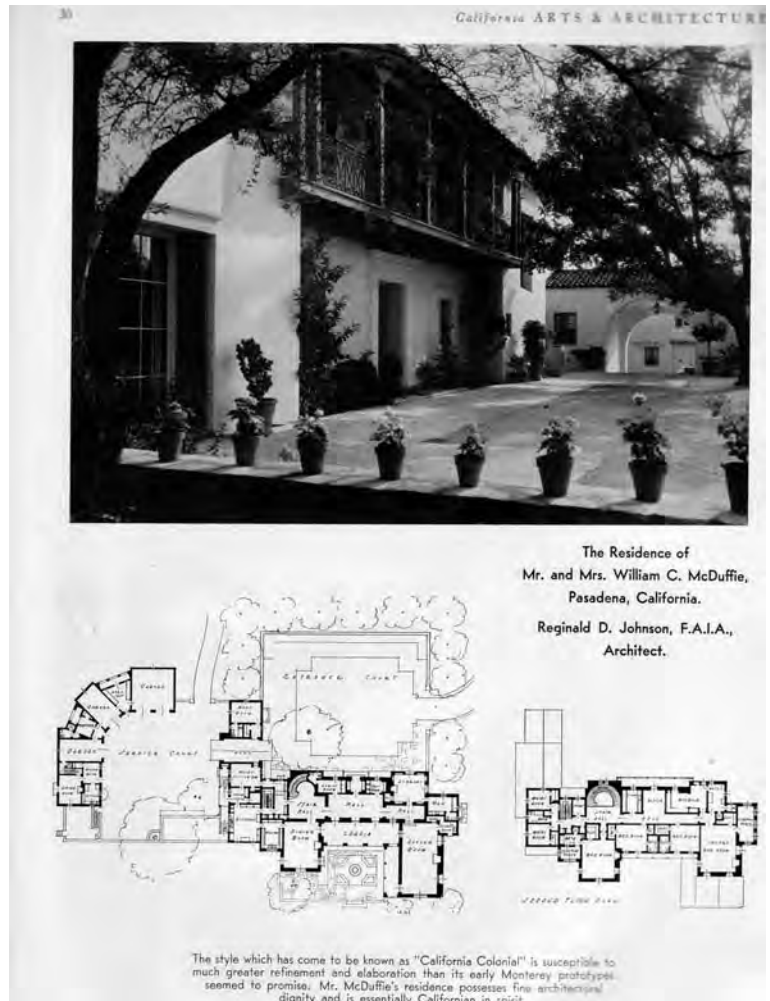
Fig. 1. Artículo sobre el Alcázar de Sevilla. Revista *California Arts and Architecture*, enero de 1931.

Fig. 2. Artículo sobre el Alcázar de Sevilla. Revista *California Arts and Architecture*, enero de 1931.

7. Para profundizar en el tema ver: AMARAL, A., *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, Sao Paulo, 1994.

8. TREIB, M., *Thomas Church. Landscape Architect. Design a Modern California Landscape*, Ed. William K. Stant Pub., California, 2004.

Fig. 3. Artículo sobre Residencia Mr. y Mrs. William C. McDuffie. Revista *California Arts and Architecture*, enero de 1931.



arquitectura. El artículo que publica en *California Arts & Architecture*, que finalmente titulará “The Tiled Pools of The Alcazar. A Charmig Garden Feature in the Land os Sun”, comienza con una interesante introducción:

“The Spaniard’s love for pools of clear water is deep-ooted in the history of their Gardens. A legacy from their desert-dwelling ancestros the Arabs, the pool, fountain or well forms the center of interest of all Spanish garden schemes. Water is, and always has been, a precious thing in Spain. The sound of water is the most wellcome in a hot, sun-baked climate. Knowing these things, the Spaniards have been as lavish as possible with their slender supplí. Lacking both the means and the temperamento for the great pools and rushing fountains of other climates, they gather the water in small fountains and basins, contriving that the over flowfrom one shall fill the other, and that eventually the water shall irrigate the garden itself”⁹.

A lo largo del artículo, Church realizará una síntesis histórica del recinto del Alcázar, pero se detendrá especialmente en analizar los matices socioculturales y climáticos que han sostenido y dado validez a estos jardines a lo largo de los siglos. Destaca especialmente el interés demostrado por el agua

9. CHURCH, C., “The Tiled Pools of The Alcazar. A Charmig Garden Feature in the Land os Sun”, en *California Arts and Architecture*, January, 1931.



Fig. 4. Residencia Rheem, Orinca, California. Diseño de jardines de Thomas D. Church (1936).

como elemento que articula esos matices entre la vegetación de los jardines y la arquitectura.

Ese interés por los matices de esta arquitectura se hace evidente en las mismas páginas de la revista de este número de junio de 1931 cuando se dedica un artículo a la Residencia Mr. y Mrs. William C. McDuffie, obra de Reginald D. Johnson (Fig. 3). La residencia, recreación de una cortijada andaluza que se articula mediante patio principal y patio de servicios, viene a mostrar el interés que existía por estas fechas por la arquitectura vernácula del sur de España. Los detalles en las terminaciones de la construcción, el tratamiento de los espacios pensados para la sombra y la propia variedad de las plantas, demuestran un interés no solo por las formas y estilo de la arquitectura, sino por un concepto más íntegro e interesante. El propio Church diseñaría espacios en este sentido. En 1936, diseñaría los jardines de la Residencia Rheem en Orinca, California¹⁰ (Fig. 4). Los lugares de descanso serían diseñados a partir de una copia directa de lo que pudo observar en el sur de España, atendiendo especialmente a esos espacios de transición entre el jardín y los espacios cerrados de la casa. La variedad de plantas y el uso de las paredes blanqueadas son un buen ejemplo de estas referencias directas a Andalucía.

Algunos años después, en 1937, Thomas Church volvería a viajar por Europa. En esta ocasión, visitaría Finlandia donde tendría un trascendental encuentro con Alvar Aalto. A partir de esos momentos, la obra de Church se volvería más calmada, sencilla y creativa. Las formas se suavizan a través de una interpretación del paisaje que ya no se somete a las formas heredadas de estilos del pasado. Es una interpretación que presenta mayor afinidad con los ideales que configurarían el movimiento moderno en la zona de California, del que el propio paisajista sería en parte responsable. Church supo fusionar la formalidad libre de Aalto con los matices complejos que pudo estudiar en el sur de España. De esos caminos emprendidos surge una obra que se acopló a la perfección a la arquitectura propuesta desde la propia *California Arts and Architecture* de los años 40, bajo la dirección de Entenza. Church posibilitó una transición de los historicismos e influencias europeas al diseño moderno del paisaje aplicado a la arquitectura en California. Así, una obra como la Residencia Martin (Aptos, California, 1947) donde Church realiza el diseño de pai-

10. En este sentido es interesante también estudiar estos matices en la Residencia Shuey, en Claremont, 1930, obra también de Thomas Church.

Fig. 5. Residencia Martin, California. Diseño de paisaje por Thomas D. Church (1947).



saje, podemos comprobar cómo el concepto de jardín se expande para fusionarse en un contexto más amplio. Los diseños de integración son sencillos y muy afines a la tradición aprendida en Finlandia aunque en un contexto bien diferente (Fig. 5).

De todas formas, no olvidemos que unos años antes de esta interesante deriva de la obra de Thomas Church, en la exposición Iberoamericana de Sevilla no sólo se evidenció un estilo que, salvo excepciones, estaba pensado para desarrollarse dentro del territorio andaluz, sino que ayudó a que un gran número de visitantes se llevara una imagen preconcebida y asumible de la Andalucía monumental, amable y romántica. La formación de los estereotipos monumentales, que tanto han influido en la concepción social y patrimonial, se estaba terminando de confeccionar en estas fechas.

En julio de ese año de 1931, de nuevo, la revista *California Arts and Architecture*, dedicaba un artículo al estudio de tipologías de patios en Andalucía. El artículo que finalmente se tituló “Patios of Andalucía. Their Charm Has Had a Wellcome. Influence in California”, lo firmaba el arquitecto Clarence Cullimore (1885-1963) (Figs. 6 y 7). El autor, un destacado arquitecto que llegó a construir más de un centenar de obras en California, mantuvo hasta el final de su obra el espíritu de las formas coloniales y la influencia de la arquitectura mejicana. La aportación más destacada de su producción puede ser el estudio de los materiales locales y de las técnicas tradicionales. Especialmente con la aplicación del adobe¹¹.

11. CULLIMORE, C., *Santa Barbara Adobes*, Ed Santa Barbara Book Pub., 1948.



Fig. 6. Artículo sobre Patios de Andalucía. Revista *California Arts and Architecture*, junio de 1931.



Fig. 7. Artículo sobre Patios de Andalucía. Revista *California Arts and Architecture*, junio de 1931.

Dentro del estudio de los patios andaluces que desarrolló en las páginas de la revista, centrado en las ciudades de Granada, Sevilla y Córdoba, Cullimore realizó una serie de comentarios muy interesantes sobre diversos puntos en común con la región de California:

“At home in California, the Moorish Shell has found its place in the secluded Gardens of California’s domestic architecture par excellence. Here the patio has often opened out a bit to unfold a surpassing view of mountain heights or to allow sea breezes to come within, and sometimes, it is true, it has in times past been opened to make a real estate appeal to passing strangers within the cities’ gates. Not Orly in thos grand estates at Montecito or in the Hills of Hollywood is the Moorish Shell still felt, but also within the garden walls of many simple, modest homes throughout America’s southwest, wherever early explorers from Old Spain; and where the American, taking his vacation, or his (ease in his own inn) has learned to value the closed court and tink-ling Waters as he adjusts his life to luxury in country made for enjoyment and delight”¹².

Si por una parte, los arquitectos regionalistas trataban fundamentalmente de cuestiones de estilo, desde el otro lado del Atlántico la atención se definía desde una mirada más íntima, mostrando un interés especial por las formas de generar espacios, ambientes y todo aquello que forma parte de los modos de vivir y no tanto de la propia teoría arquitectónica. La revista norteamericana de difusión de vanguardia más interesante de mitad del siglo XX inició su andadura en esta complejidad, esta multitud de significados que atraviesan la arquitectura del primer tercio de siglo.

Pero también en ese mismo año de 1931 se concluía en Sevilla una obra que es inevitable para entender estas complejas relaciones de ida y vuelta: la casa Duclós. Josep Lluís Sert, dejaba en el barrio de Nervión su opera prima. En un ambiente que no era en el que se había formado y para un cliente que no había residido nunca en la capital andaluza, Sert experimentó el poder de adaptación de las formas racionalistas a las duras condiciones climatológicas y sociales. La casa Duclós no fue sino el primero de varios ensayos donde la casa mediterránea, la experiencia vernácula de lo popular a través del código del Movimiento Moderno, dejaba un excelente ejemplo de conciliación formal.

12. CULLIMORE, C., "Patios of Andalusia. Their Charm Has Had a Welcome. Influence in California", en *California Arts and Architecture*, June, 1931.

De todos modos, en la Andalucía del primer tercio del siglo XX nos encontramos un escenario complejo para el desarrollo de unos vínculos claros con estas propuestas. La inspiración y sutileza que sugiere la arquitectura vernácula e histórica no pudo encauzarse desde los mismos parámetros, hacia un espíritu más afín a la modernidad. A las reticencias generalizadas en otras regiones habría que sumar el resurgimiento de este regionalismo ya presente con anterioridad la Exposición Iberoamericana de 1929, pero que desde esas fechas se extiende como un estilo asumido por la incipiente burguesía y aristocracia andaluza, especialmente en Sevilla. En el contexto europeo la vanguardia y la arquitectura se habían relacionado de una forma más fluida en aquellos ambientes donde la industrialización había tenido un peso importante, y este no era el caso de Andalucía, sumida en una economía dependiente de grandes propietarios y de estructuras sociales estancadas en estas mismas relaciones de poder. Además, fueron unos años en los que se forjaron buena parte de los estereotipos deseados y en cierto modo exigidos por un turismo incipiente que cada vez con más fuerza busca rincones pintorescos y entornos rescatados de las condiciones generadas por la segunda revolución industrial. Los viajeros trataban de reconocerse en su propio espíritu romántico y terminaban potenciando los regionalismos o intervenciones urbanas de carácter escenográfico muchas veces poco respetuosas con la propia esencia original. También estimularon la creencia de que esos entornos monumentales eran importantes. Obras que nos hacían conscientes de la historia y del valor de nuestra cultura. Al mismo tiempo, se intuyó como un recurso capaz de generar riqueza al amparo de un renovado sector servicios. Así, dentro de ciertos contextos urbanos con una fuerte carga monumental, lo moderno se va a visibilizar como un elemento agresivo hacia algunos valores tradicionalistas, extendiéndose esta apreciación a otros contextos que por su propia naturaleza ambigua no tuvieron que serlo. El nacimiento de la fotografía turística, a manos de autores como Rafael Seán, se situó igualmente entre el costumbrismo, la nueva monumentalidad y el estereotipo. La cultura y la tradición¹³, su defensa, se articularon como una fuerza por definición reaccionaria ante los escasos intentos de presentar una arquitectura nueva y rupturista. Este complejo escenario presentó incluso una evolución externa que no afectó al contexto propio, pero que sirvió para desvincular los efectos y beneficiarios del regionalismo de esa Andalucía un tanto ensimismada. Edificios como el Hotel Sevilla (La Habana, 1908) son un buen ejemplo para captar ciertos matices que están igualmente presentes en el espíritu de la publicación californiana, teniendo en cuenta que son éstas las fechas en las que se despierta un renovado interés de los Estados Unidos por una Cuba recién liberada de España.

Pero más allá de los historicismos y regionalismos, surgió en los Estados Unidos un interés especial por buscar los orígenes de la arquitectura colonial hispana, encontrando en Andalucía un entorno propicio para rescatar ejemplos aplicables a numerosas construcciones residenciales y de ocio, especialmente en la costa de California. El contacto con la recreación histórica tiene mucho que ver con nuestra esencia, el paso hacia la modernidad ya fue cosa de ellos.

13. La tradición era un concepto labrado durante el siglo XIX al amparo de los discursos nacionalistas y al espíritu romántico. Ver: HOBBSHAWN, E., RANGER, T., *El invento de la tradición*, Crítica, Madrid, 2002.

ARQUITECTURA, EXCO Y CARLOS DE MIGUEL

Lola Rodríguez Díaz



Fig. 1. Carlos de Miguel en su estudio de la calle Bretón de los Herreros de Madrid, en un sótano de unas casas de la Hermandad de arquitectos donde también estaban los de Carvajal, García de Paredes, Corrales y Molezn.

“Carlos de Miguel era arquitecto y realizó, casi todas en colaboración, algunas obras importantes. Pero era, sobre todo, un abierto, generoso y entusiasta agitador cultural. No sé cuando había sido nombrado director de la *RNA*, pero a través de ella y a su servicio, casi sin ningún medio económico (confeccionaba él mismo los números en su estudio con unas tijeras y goma de pegar), desarrolló una incansable labor de búsqueda y promoción de los jóvenes valores de la arquitectura española, abriéndose también a las artes plásticas. (...) Ese espíritu y esa manera de actuar eran totalmente insólitos en un país tradicionalmente negado para la relación personal, habituado a la timidez y a escatimar alabanzas o esfuerzos desinteresados”¹.

Con estas palabras recordaba Joaquín Vaquero Turcios la figura del director durante veinticinco años, desde 1948 a 1973, de una de las publicaciones más significativas para la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX: la *Revista Nacional de Arquitectura* y su continuación, *Arquitectura*. Éste es solo uno de los numerosos comentarios que le han brindado sus compañeros a lo largo de los años. De la revisión de sus testimonios se deducen una profunda admiración al espíritu activo que tanto singularizaba a Carlos de Miguel y justificaba su presencia en la mayoría de escenarios del panorama arquitectónico español.

El arquitecto madrileño, funcionario por oposición de la Dirección General de Arquitectura desde 1941, además de dirigir la conocida revista, estuvo al frente de distintos proyectos, todos ellos enfocados a la promoción y difusión de la arquitectura española, como las memorables Sesiones de Crítica y los Pequeños Congresos de Arquitectos². Estaba habitualmente sometido a una intensa actividad:

“El hacer tantos años la revista fue un verdadero esfuerzo, pero el hacer este comentario también tiene lo suyo. ¡En qué trabajo me meto! Y la verdad es que me meto en tantos trabajos porque me divierte. (...) Ya decía Gracián “Si lo que empezaste está bien ¿Por qué no lo sigues? Y si está mal ¿por qué lo empezaste?”³.

1. VAQUERO TURCIOS, Joaquín, “¿Qué es España? La imagen exterior”, AAVV., ESTEBAN MALUENDA, Ana, *España importa. La difusión de la arquitectura moderna extranjera (1949-1968) en siete entrevistas con Mariano Bayón, José Antonio Corrales, Antonio Fernández Alba, Carlos Flores, Rafael Moneo, Joaquín Vaquero Turcios y Bernardo Ynzenga* [Prólogo de Luis Fernández Galiano, Ed. Mairera Libros, Madrid, 2011, p. 92. Publicadas declaraciones de arquitectos españoles entrevistados por Ana Esteban donde se hace referencia en distintas ocasiones a las figura de Carlos de Miguel.

2. Actividades realizadas por Carlos de Miguel: En 1923, ingeniero del ICAI. En 1934, arquitecto de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. En 1940, arquitecto, por oposición, de la Dirección General de Arquitectura. En 1948, director, por concurso, de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Atendiendo a su labor en el mundo editorial: como estudiante fue director de la publicación A.P.A.A. (Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura) y como arquitecto, además de dirigir la *RNA*, desempeñó este mismo cargo al frente de la revista *GRAN MADRID* (desde su inicio en 1948 hasta el final en 1956) y del *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. Otras actividades: Jefe de Exposiciones eventuales del Ministerio de la Vivienda. Delegado en la U.I.A. de la Sección de Construcciones Escolares hasta la renuncia. Fundador con los arquitectos Luis Feduchi y Javier Carvajal de la Sociedad de estudios para el Diseño Industrial, SEDI. Fundador de las Sesiones de Crítica de Arquitectura. Fundador con el arquitecto Oriol Bohigas, de los Pequeños Congresos de Arquitectura. Corresponsal en España de la revista suiza *Arquitectura, Forma y Funciones*.

3. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura*, n. 169-179, enero-febrero 1973, “Número de recopilación de 25 años de la *RNA y Arquitectura*”, p. 67.



Fig. 2. Carlos de Miguel junto a algunos de sus colaboradores el día de la inauguración de la muestra *Gaudi*.

4. La idea fue impulsada en 1933 por un grupo de jóvenes arquitectos encabezado por Mariano García Morales y José María García Muguruza, ambos fundadores de la organización. El Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción se situaba en Madrid en el n. 36 de la Carrera de San Jerónimo. El organismo sufrió modificaciones de diversa índole durante su actividad. En 1941, finalizada la Guerra Civil, sus fundadores lo cedieron a la Dirección General de Arquitectura convirtiéndose en Centro Experimental de Arquitectura por Decreto de 15 de junio de 1942. Mediante tal decisión, pasó a instituirse como un organismo técnico bajo la dependencia del Ministerio de Gobernación y se establecieron sus competencias. En 1943 el Organismo amplió su labor con la creación de un Laboratorio para análisis, ensayos y pruebas necesarias en los Pliegos de Condiciones de las Obras. El mismo año se vieron obligados a trasladar el Centro a la Plaza de San Juan de la Cruz n. 1 al derribarse el inmueble donde se encontraban para la construcción del Banco Exterior de España. La denominación EXCO fue adoptada a partir de la creación del Ministerio de Vivienda en 1957, por decreto de 23 de septiembre de 1959, cuando el Centro Experimental de Arquitectura y su Laboratorio se integraron en él. De este modo, EXCO se organizó como Organismo Autónomo de la Dirección General de Economía y Técnica de la Construcción, la cual se fundió en la de Arquitectura, Economía y Técnica de la Construcción en 1960. Más tarde, en 1972, volvió a recibir una nueva denominación pasando a ser el "Instituto Nacional para la Calidad de la Edificación", INCE, adscrito a la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación.

5. Folleto informativo sobre EXCO, Archivo del Ministerio de Fomento, anterior Archivo de la Dirección General de Vivienda, Arquitectura y Urbanismo.

Se podría afirmar que Carlos de Miguel agotó las posibilidades como funcionario del Ministerio de Vivienda. Su posición, unida a unas excelentes habilidades para la organización y las relaciones personales, facultó el despliegue de actividades y estrategias que caminaban en una dirección: favorecer el desarrollo de la arquitectura española. De esta manera, de Miguel se convirtió en un punto de referencia, de unión y estímulo para los arquitectos españoles en las décadas de los años cincuenta y sesenta (Fig. 1).

Al mismo tiempo que organizaba las Sesiones de Crítica, los Pequeños Congresos y dirigía *Arquitectura*, fue designado Jefe del Servicio de Exposiciones eventuales de EXCO –Exposición e Información Permanente de la Construcción– organismo vinculado a la Dirección General de Arquitectura y al Ministerio de Vivienda.

EXCO Y CARLOS DE MIGUEL

El Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción surgió como respuesta a una necesidad patente en la sociedad: proporcionar a los arquitectos y técnicos un servicio de información y difusión de los logros alcanzados por la industria de la construcción⁴. La idea no fue originaria de Madrid, España se convirtió en un ejemplo más entre los diez países, europeos y americanos, donde existían organismos semejantes. Los más importantes, en el momento de institución del Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción eran “The Building Centre” en Londres y la “Bauwelt Musterschau” en Berlín.

EXCO se dividía en tres Secciones atendiendo a sus funciones: Exposición, Experimentación e Información. Aunque la esencia del organismo consistía en la Información, la sección de Exposición resultó la más sugerente para el público. Por un lado, se instaló una Exposición Permanente de Materiales donde se mostraba con orden y claridad los elementos constructivos e instalaciones de edificios que se fabricaban en España y más allá de nuestras fronteras.

Además, tanto el reglamento como la publicidad de EXCO anunciaba: “Periódicamente, se celebrarán Exposiciones eventuales sobre temas determinados que, además de tener interés técnico, ofrezcan un atractivo general, ya que se pretende también cierto objetivo de enseñanza a los usuarios de la edificación⁵”. A la dirección de tal proyecto se dedicó el infatigable Carlos de Miguel, quien fomentó la celebración de muestras nacionales y extranjeras siempre marcadas por un indiscutible carácter formativo. Aunque para la realización de esta tarea no estuvo solo. Se rodeó de un equipo de colaboradores entre los que figuraban arquitectos y artistas españoles como Javier Feduchi, Antonio Fernández Alba, Jesús Bosch, Luis González Robles, Curro Inza, Javier Carvajal, Rafael Moneo o José Luis Sánchez (Fig. 2).

Gracias a su trabajo las exposiciones temporales celebradas en los locales de EXCO alcanzaron gran éxito y fueron muy visitadas. Asimismo, muchas de ellas trascendieron del mero plano expositivo e informativo dando lugar a conferencias y debates sobre sus contenidos. Han sido especialmente recordadas algunas de las organizadas entre 1960 y 1971: *Ambientes del hogar y del Equipo Doméstico*, *Concurso del Mueble* y la *Exposición del mueble doméstico*,

Artes Decorativas Finlandesas, Plan General de Ordenación Urbana de Madrid, El peregrino en el Camino de Santiago, las dedicadas al Arte Sacro, Gaudí, Arquitectura Actual de América y varias sobre Diseño industrial como la muestra *El diseño industrial en el deporte*. Con motivo de esta última el crítico de arte y arquitectura, Juan Ramírez de Lucas, manifestaba la excelente calidad en la disposición y montaje:

“Toda la exposición de EXCO sobre el diseño en el deporte fue salvada a fuerza de gracia y de ingenio (...). EXCO ha vuelto a montar otra de sus exposiciones modélicas, de esas que queda recuerdo imborrable que nos sirve para siempre. (...) De EXCO se recuerda no sólo lo expuesto, sino la manera cómo estaba expuesto, o sea que en realidad lo que se hace es exposición de la manera de cómo se debe hacer una exposición. A esto es lo que llamamos ejemplaridad”⁶.

No obstante, más allá de los aspectos relativos al diseño e instalación que van implícitos en la organización de una exposición, hay que subrayar la condición que adquiriría el material objeto de exhibición.

“La exposición comparte con los demás medios de masas las características generales del proceso comunicativo; sin embargo, y también cada uno de ellos, tiene sus propias peculiaridades e, incluso, especialidades”⁷.

[...] La exposición es, pues, mensaje y canal al mismo tiempo porque lo característico de la exposición es su despliegue en el espacio, dándose además la presencia simultánea y compartida en el mismo espacio entre lo que se da a conocer (el mensaje) y el visitante-receptor”⁸.

Tanto el contenido de las exposiciones como su distribución en el espacio forman parte de un proceso, de un modo de transmitir un mensaje. Las exposiciones proponían, suscitaban y sugerían ideas sobre arquitectura, urbanismo y diseño. Así, Carlos de Miguel dirigió desde la Sección de Exposición de EXCO un soporte de información, medio de formación y comunicación, características comunes a la revista. Él las consideraba un medio para la “educación masiva de las gentes”⁹.

ARQUITECTURA Y EXCO

“Creo que tenía mis ideas sobre lo que debía ser una publicación de este tipo: Un portavoz de la arquitectura española del momento con una visión informativa y formativa.

[...] Mi posición en la revista la considero la de un cuenco, un receptáculo, que acoge todo aquello que ha sido realizado, al menos, con buena intención”¹⁰.

De este modo respondió y expresó su opinión sobre el objetivo de *Arquitectura* su entonces director, Carlos de Miguel, a Carlos Flores en una entrevista publicada en *Hogar y Arquitectura*. Mediante la combinación de estas dos visiones, informativa y formativa, la revista intentó ser una página abierta a muchas de las actividades significativas para la arquitectura de aquel momento. Y EXCO no se mantuvo al margen, *Arquitectura* se hizo eco de la mayoría de muestras celebradas en sus locales (Fig. 3).

Algunas exposiciones, citadas anteriormente, fueron particularmente divulgadas en *Arquitectura*, como la promocionada por de Miguel *Ambientes del Hogar y del Equipo Doméstico*¹¹ celebrada en 1960 –llegando a ocupar

6. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “El deporte como tema del arte y del diseño”, *Arquitectura*, n. 127, julio 1969, pp. 54-56.

7. GARCÍA BLANCO, Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid, 1999, p. 69.

8. *Ibid.* p. 8.

9. DE MIGUEL, Carlos, “Las ferias”, *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

10. DE MIGUEL, Carlos, “Entrevista Carlos de Miguel, 20 años al frente de *Arquitectura*”, *Hogar y Arquitectura*, n. 74, enero-febrero 1968, p. 90.

11. *Arquitectura*, n. 21, septiembre 1960. Permaneció abierta durante los meses de junio y julio y fue publicada en septiembre.

Fig. 3. Imágenes de exposiciones organizadas en EXCO: *Peregrino en el Camino de Santiago* (1963), *Gaudí* (1964), *Arquitectura actual de América* (1964), *El diseño industrial en el deporte* (1969), *Plan de ordenación urbana de Madrid* (1962) y *Arte Sacro*.



12. Publicaciones en la prensa nacional: *ABC* Sevilla, 25 de mayo 1960, p.43; *ABC* Sevilla, 26 de junio 1960, p. 48; *ABC*, 26 de junio 1960 "Doña Carmen Polo de Franco visita la exposición "Ambiente del hogar y equipo doméstico", p. 85, *Blanco y Negro*, 18 de junio 1960, pp. 42-43, *Blanco y Negro*, 27 de agosto 1960, pp. 96-97.

13. Arquitectos colaboradores en la muestra: Miguel Fisac, José Luis Picardo, Antonio Vázquez de Castro y José L. Iñiguez de Onzoño, Javier Feduchi y Jesús Bosch, Javier Carvajal y Carlos Picardo.

14. Fundador junto a los arquitectos Luis Feduchi y Javier Carvajal de la Sociedad de *Estudios para el Diseño Industrial*, SEDI, 1957.

15. Ciclo de Conferencias: *Necesidad de la belleza en los objetos de uso diario*, Miguel Fisac, *La casa que no se ve*, Mercedes Ballesteros, *Lo feo semilla de aburrimiento*, Carmen Castro, *En legítima defensa del buen gusto*, Mercedes Fórmica, *De las cavernas a la felicidad*, Ramón Escohotado.

páginas de la prensa nacional¹²-. En la sección de los "ambientes" colaboraron conocidos arquitectos y decoradores donde dispusieron ejemplos de los distintos espacios de una vivienda¹³ (Fig. 4).

En esta muestra también hubo un espacio destinado al Diseño Industrial, disciplina que tanto preocupaba a Carlos de Miguel¹⁴. En *Arquitectura*, además de exponer gráficamente la muestra, se reprodujo el ciclo de conferencias celebrado al mismo tiempo sobre temas relacionados con el Equipo Doméstico¹⁵. Todo ello constituyó un importante número monográfico de 68



Fig. 4. Distintos "ambientes" de la Exposición *El Equipo doméstico y Ambientes del Hogar* (1960).

páginas. Consecuencia del éxito, el 12 de diciembre de 1961 se inauguró la segunda edición. Esta fue la primera de las exposiciones que difundió la revista. Si bien la sección de Exposición se encontraba entre los fines de EXCO desde su creación, no fue hasta el traslado del Organismo a los locales de Nuevos Ministerios cuando se divulgó en *Arquitectura* información sobre las muestras.

La reanudación de actividades tras la inauguración de las instalaciones y la gran acogida de la exposición del Equipo Doméstico pudieron ser motivos para que de Miguel publicara en 1961 en la revista el artículo "EXCO: Exposición e Información Permanente de la Construcción"¹⁶.

En él Mariano Serrano Mendicutte –arquitecto director de EXCO– explicó los antecedentes del centro, sus fines y los diferentes servicios y medios de los que disponía, además de anunciar proyectos en estudio como el catálogo de construcción H.I.T., Hojas Informativas Técnicas, elaborado posteriormente, y la edición de un Boletín y Monografías sobre temas concretos de construcción. En estas líneas dejaba claro el fin primordial de EXCO: "Fomentar y coadyuvar en la mejora integral de la construcción, principalmente la de los edificios"¹⁷.

Sobre las exposiciones temporales, de temas varios pero siempre relacionados con la construcción, la edificación y las Artes, Mariano repasaba las celebradas hasta aquel momento: la citada con anterioridad del *Equipo Doméstico*, la muestra *Edificios escolares* y otra basada en los proyectos de un Concurso Internacional de Urbanización en la Costa del Sol. Asimismo, anunciaba las siguientes exhibiciones como la de *Artesanía italiana* y el concurso para el mobiliario de la vivienda modesta al que le sucedería su exposición. Este fue el inicio de la reactivación de EXCO, que con de Miguel como Jefe del Servicio de Exposiciones y director de *Arquitectura*, fue difundida su labor en la revista.

Por otra parte, alcanzaron bastante relevancia el conjunto de exposiciones referidas a Finlandia. En 1959 se produjo un intercambio entre la arquitectura española y la finlandesa. Mediante un acuerdo en colaboración con la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI), la arquitectura española viajó a Helsinki y pudo exhibirse en los locales de la firma Artek. La instalación la realizó el artista finlandés Timo Sarpaneva de acuerdo con el proyecto de Javier Carvajal¹⁸.

Unos meses más tarde se organizó en Barcelona, en la Capilla del antiguo Hospital de la Santa Cruz, la exposición *Arquitectura Finlandesa* patrocinada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares¹⁹. El éxito de esta exposición propició otra en la capital española, alrededor de la cual se celebraron ciclos de conferencias y Sesiones de Crítica. Victorio D'Ors escribió

16. SERRANO MENDICUTE, Mariano, "Exposición Permanente e Información de la Construcción", *Arquitectura*, n. 26, febrero 1961, pp. 33-37.

17. *Ibid.* p. 33.

18. *Arquitectura*, n. 6, junio 1959, pp. 41-42.

19. *Cuadernos de Arquitectura*, n. 37, 1959, pp. 6-7.



Fig. 5. Exposición *Artes Decorativas Finlandesas* (1962).

en *Arquitectura* seis conclusiones sobre la muestra dirigidas a los alumnos de arquitectura²⁰. Respecto a esta exposición Carlos de Miguel explicaba en su revista:

“El C.O.A.M. organiza una exposición de arquitectura finlandesa y celebra en los locales donde estuvo montada un coloquio dirigido por Fernando Chueca. A mí se me ignoró totalmente a pesar de mis sesiones y mis montajes de exposición en la EXCO y, como es natural, la cosa me dolió porque fue un feo que no venía a cuento. Tan evidente era el desaire que Chueca me llamó y unos días antes del Coloquio fuimos a cenar juntos. Gracias Fernando. No fui, pero naturalmente publiqué la Exposición y el Coloquio en la revista lo mejor que pude. Como me decía una vez un gran industrial barcelonés: Ah, mire, yo en los negocios no tengo amor propio. Que es lo que hago yo”²¹.

Sin embargo, su tenacidad no se vio mermada ante tal acontecimiento. Y, en 1962, EXCO presentó en Madrid *Artes Decorativas Finlandesas*²². Esta exposición había pasado por Londres, Viena, Zurich y Amsterdam y, después de estar en Madrid, viajó a Copenhague. La ejemplaridad de Finlandia obligó a los españoles a reflexionar seriamente sobre su capacidad de diseño (Fig. 5).

En las páginas de la revista se pueden encontrar numerosos elogios a la organización de las muestras. Si bien pudo ser que Miguel no era del todo consciente de su labor cuando repasando con distancia los contenidos de la revista ensalzaba el valor de las mismas:

“Tengo que insistir en estas exposiciones que montábamos en la EXCO porque al verlas ahora publicadas recuerdo el éxito que tuvieron. A las que se hace referencia en este número es a la del Plan de Ordenación Urbana de Madrid, que se montó con un amplio servicio de información al público que la visitó en gran cantidad”²³.

Parece que el arquitecto se hizo cargo del papel que desempeñaban las muestras más tarde. De hecho, no se hizo referencia a todas las muestras celebradas en las páginas de la revista. Tal es el caso de la exposición sobre arquitectura extranjera: *Arquitectura Actual de América*²⁴. Fue convocada por el Instituto de Cultura Hispánica con la colaboración de la Dirección General de Arquitectura y complementada con una serie de conferencias que sobre arquitectura americana y española pronunciaron distintos arquitectos. Entre los españoles se encontraban Javier Carvajal, quien inauguró la exposición con una lección magistral que figuraba de prólogo en el catálogo, y Luis Moya. La muestra presentaba teórica y gráficamente en los locales de EXCO las distintas versiones del panorama de la arquitectura americana de los años sesenta para trazar con ello un estudio comparativo y paralelo con las arquitecturas española y europea de los últimos cuarenta años (Fig. 6). A propósito de la ausencia de alguna exposición en *Arquitectura*, Carlos de Miguel confesaba con humildad en su revista:

“Yo estoy muy falto de muchas indispensables cualidades y algo que no sé hacer es la propaganda. Hemos montado unas buenas exposiciones en EXCO y no he sabido sacar el jugo a ellas. Lo mismo me ha pasado con las Sesiones de Crítica. No se me da la propaganda. (...)Tenía razón, pero esto de la propaganda no se me da. Ni bien ni mal, no se me da, sin más”²⁵.

Puede que la autocrítica ejercida por de Miguel sea cierta, pero exigente, puesto que *Arquitectura* fue el único medio a través del cual las actividades de EXCO fueron difundidas.

20. *Arquitectura*, n. 14, febrero 1960, pp. 21-25.

21. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura*, nn. 169-179, enero-febrero 1973, “Número de recopilación de 25 años de la *RNA* y *Arquitectura*”, p. 63.

22. *Arquitectura*, n. 42, junio 1962, pp. 43-46.

23. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura*, nn. 169-179, enero-febrero 1973, “Número de recopilación de 25 años de la *RNA* y *Arquitectura*”, p. 77. Comentario a propósito de la exposición *Plan de Ordenación Urbana de Madrid* publicada en el n. 47, noviembre 1962.

24. Muestra celebrada en EXCO del 22 de noviembre al 22 de diciembre de 1964. El comisario fue Luis González Robles y el proyecto de la exposición Javier Martínez Feduchi. El Diario *ABC* se hizo eco de la misma en la sección crítica de exposiciones del día 22 de diciembre 1965, pp. 20-27.

25. *Ibid.* p. 97.



Fig. 6. Catálogos de exposiciones celebradas en EXCO.

Quizá estaba más preocupado por ejecutar sus ideas que por divulgarlas, pero su habilidad como relaciones públicas era bien conocida, y seguramente ello contribuyó a que, de alguna manera, estas actividades fueran puestas en práctica y recordadas hasta nuestros días.

Como decía Juan Daniel Fullaondo en un homenaje al director de *Arquitectura*: “la revista de Carlos de Miguel ha sido una página abierta a la crónica, a la historia, a la promoción y difusión de cualquier idea que tuviera algo que aportar”²⁶. La publicación actuó como vehículo de información de un medio de semejantes intereses.

CARLOS DE MIGUEL, DENOMINADOR COMÚN

Arquitectura y EXCO compartían fines: difusión de ideas y conocimientos desde una “visión formativa e informativa”. De esta manera, un medio de comunicación anunciaba, mostraba y opinaba sobre otro: la exposición o el arte de exhibir, atendiendo en este caso a la particularidad de que ambas estaban orientadas bajo el mismo protagonista: Carlos de Miguel.

Mediante la relación entre *Arquitectura* y EXCO queda patente la importancia que supuso para la difusión de las actividades del organismo su publicación en la revista. Al frente de estos dos medios de comunicación, Carlos de Miguel intentó estimular la conciencia del público mostrando las últimas novedades acontecidas tanto en España como en el extranjero (Fig. 7).

Arquitectura fue la única publicación que difundió con claridad las exposiciones, a excepción del Boletín de la Dirección General de Arquitectura donde solo se enuncian las muestras. Aquí se hace referencia a dos de las vías desde las que de Miguel intervino en el panorama arquitectónico español, pero como se ha explicado, no fueron las únicas. Con su trabajo ejerció

26. FULLAONDO, Juan Daniel, “Reconocimiento sin retórica”, *Nueva Forma*, n. 53, junio 1970, p. 2.

Fig. 7. Interiores de EXCO.



como denominador común de varios proyectos desde los que intentó acoger la renovación de la “modernidad arquitectónica”²⁷.

Para terminar, parecen reveladoras sus propias palabras, casi pensamientos en voz alta, como expresión del carácter del director de ambas iniciativas:

“A veces, me pregunto ¿por qué me habré tomado tantos trabajos y tantas preocupaciones con estos tejemanejes? A lo mejor es porque no sé hacer otra cosa”²⁸.

A las que posiblemente podría responder su compañero de profesión y colaborador en la revista, Mariano Bayón:

“Lo que Carlos de Miguel estaba haciendo era introducir un germen extraordinario”²⁹.

27. Véase FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, “AA.VV. ESTEBAN MALUENDA, Ana, *España importa*, op. cit., p. 60.

28. DE MIGUEL, Carlos, *Arquitectura*, nn. 169-179, enero-febrero 1973, “Número de recopilación de 25 años de la *RNA y Arquitectura*”, p. 67.

29. BAYÓN, Mariano, “Una generación como no ha habido otra”, AA.VV., ESTEBAN MALUENDA, Ana, *España importa*. op. cit., p. 28.

LA REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS.

LOS PRIMEROS ARTÍCULOS DE RAFAEL MONEO Y LA CONCIENCIA DE LA SUPERACIÓN DE LA ORTODOXIA MODERNA

Ángela Rodríguez Fernández

Tanto en el ámbito internacional como en el español, los artículos publicados en las revistas de arquitectura fueron el canal primario en el que se desarrolló el debate sobre la continuidad de los principios modernos en arquitectura. En el caso internacional, el debate sobre la rigidez y la limitación de algunos criterios del Movimiento Moderno surgió después de la Segunda Guerra Mundial y cobró mayor fuerza a partir de 1950. En las revistas españolas, las primeras voces críticas se hicieron eco del debate internacional en los años cincuenta. Estas publicaciones actuaron como medio de transmisión de los contenidos que se discutían en el exterior, pero filtrados y matizados por los intereses propios. A principios de la década de 1960, la actitud crítica hacia la ortodoxia del Movimiento Moderno ya se había extendido y generalizado internacionalmente. En aquellos años, en las revistas españolas también se reflejó la pulsión entre quienes venían defendiendo la modernidad como alternativa de progreso completamente vigente y quienes planteaban la necesidad de revisar algunos de sus postulados.

El comienzo de la carrera profesional de Rafael Moneo, a principios de los sesenta, coincidió con este momento de difusión de la crítica al Movimiento Moderno. Ya desde entonces, participando de aquella actualidad, se interesó por analizar los argumentos con los que se estaba produciendo dicha crítica. Su postura sobre la vigencia de los postulados del Movimiento Moderno se perfirió en sus primeros artículos, aquellos que publicó en diversas revistas españolas entre 1961 y 1978.

DEBUT CRÍTICO

El primer artículo publicado por Rafael Moneo fue “El poblado dirigido de Entrevías”¹, que apareció en *Hogar y Arquitectura* en 1961, el mismo año en el que el arquitecto recibió su título. La obra estudiada, de Francisco Javier Sáenz de Oiza, Manuel Sierra y Jaime de Alvear, correspondía a uno de los temas directores de esta revista: la vivienda social. Pero el texto de Moneo, que hasta entonces había estado trabajando con Oiza, no se limitaba a explicar la obra, su enfoque era claramente crítico y, además, aprovechaba la oportunidad para plantear dicha crítica aludiendo a la actualidad internacional de la arquitectura.

1. MONEO, Rafael, “El poblado dirigido de Entrevías”, *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1961, n. 34, pp. 2-28.

Año de publicación	Hogar y Arquitectura	Arquitectura	Nueva Forma	Arquitecturas EIS
1961	"El poblado dirigido de Entrevías"			
1962-1963				
1964	"Notas sobre el desarrollo urbanístico de Roma en los últimos cien años"	"Sobre un intento de reforma didáctica" "Una obra de Ignazio Gardella"		
1965	"Notas sobre la arquitectura griega"	"Sobre Gaudí" "Una visita a Póissy" "A vueltas con la metodología"		
1966		"A la conquista de lo irracional"		
1967		"Iglesia en Collevaenza, Italia" "Edificio Girasol" "Alfonso XII. Notas a un desarrollo"	"Un arquitecto del setecientos; Bernardo Vittoria" "Jorge Oteiza arquitecto"	
1968	"Madrid. Los últimos veinticinco años: 1940-1965"	"Sobre el escándalo de Sidney"	"Un viejo tema"	
1969		"La llamada 'Escuela de Barcelona'"		
1970-1972				
1973			"La obra de Julio Lafuente"	
1974			"La obra de Sabater, Domènech y Puig"	"Arquitectura del siglo XIX en Madrid, Valencia y Mallorca" "Il Giardinetto de Correa/Milà" "Vitruvio y el buen salvaje" "Gregotti y Rossi"
1975				"Si te dicen que caí: Las últimas obras de J. L. Sert en Barcelona" "Melnikovianos españoles" "Grandeza y decadencia del imperio de Adriano Olivetti: La Olivetti de Le Corbusier"
1976				"Rey Muerto, sin Rey puesto" "Arquitecturas en las márgenes"
1977				
1978				"Entrados ya en el último cuarto de siglo" "Madrid '78. 28 arquitectos no numerados"

Fig. 1. Tabla cronológica de los artículos escritos por Rafael Moneo y publicados en revistas de arquitectura españolas entre 1961 y 1978. Recuadrados los años en los que Rafael Moneo formó parte de los consejos de redacción de las revistas con las que colaboró.

Para introducir el estudio de Entrevías, comenzaba exponiendo el reto que suponía para la profesión planificar estructuras urbanas de rango superior a la vivienda y a la unidad de habitación, como eran los poblados dirigidos. Y señalaba la importancia de este desafío, que había sido uno de los temas debatidos en los últimos CIAM:

"Este malestar ante el problema de la vivienda lo palpamos en el propio corazón del CIAM; en las últimas reuniones algunos miembros se atreven a señalar que la Carta de Atenas ya no es suficiente, y que si bien es cierto que ha contribuido notablemente a fomentar la habitabilidad de la vivienda, no lo es menos que ha olvidado buena parte de lo que a estructura social se refiere.

La cuestión se propone con tal fuerza que un grupo se decide a trabajar por su cuenta y nace el TEAM 10, al que debemos algunos intentos valiosos por recuperar conceptos urbanos que habíamos olvidado"².

Precisamente, con su presencia activa en los congresos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los arquitectos del Team 10 habían encabezado la denuncia de las limitaciones que propiciaban el estancamiento de la arquitectura moderna y proponían una renovación de sus objetivos. Así pues, ya en su primer artículo, Moneo mostraba que estaba al tanto de la actualidad internacional de la arquitectura y se interesaba por comprender, asimilar y transmitir críticamente los acontecimientos que marcaban dicha actualidad.

Moneo continuaba este artículo proponiendo examinar y valorar los esfuerzos realizados en la resolución del problema del hábitat para aprender de ellos y "contribuir a esa recuperación de conceptos urbanos que el TEAM 10 buscaba y que tanta falta nos hace"³. De manera, que planteaba la valoración de Entrevías posicionándose junto al Team 10 y relacionando la actualidad local con el debate internacional en el que se encontraba la arquitectura. En el

2. *Ibid.*, p. 5. En este artículo, el nombre del grupo de arquitectos "Team 10" aparece escrito con mayúsculas y para el número se utiliza indistintamente la cifra arábiga y la numeración romana. En esta comunicación se ha considerado conveniente transcribir las mayúsculas del texto original, pero utilizar siempre la cifra arábiga para mantener la coherencia con el resto del texto.

3. *Ibid.*, p. 5.

texto se distinguen varias ideas alineadas con las del Team 10: la atención a la estructura social en la planificación de estas formas urbanas; la consideración del problema más allá de un resultado pintoresco o espacial; el paradigma del desarrollo natural de las poblaciones. En Entrevías, Moneo apreciaba cómo estas cuestiones se habían incorporado con el equilibrio entre la rigidez de la unidad elemental y la libertad de disposición de las unidades superiores. Por el contrario, reprochaba la falta de un centro, otra de las ideas del Team 10, si bien achacaba esto a decisiones políticas.

La postura de Moneo en este primer artículo es relevante si tenemos en cuenta cómo se estaba entendiendo en España la brecha abierta en los CIAM. En aquel momento, también aquí se habían aceptado ampliamente los principios de la arquitectura moderna y las críticas ponían mucho en juego precipitadamente, incluido el temor a la vuelta al pasado. Tal y como explicó Moneo años más tarde, la proximidad entre el triunfo de la arquitectura moderna y las primeras críticas provocó cierto estado de confusión⁴. Esta situación se reflejaba en los contenidos de las revistas. Por un lado, se hacían eco de los acontecimientos externos y publicaban textos de algunos de los protagonistas como Reyner Banham o Ernesto N. Rogers⁵. Y por otro, canalizaban las opiniones particulares del debate en España, donde se defendía el incipiente desarrollo de la arquitectura moderna en general, aunque algunos intentaban llevarlo más allá, aprendiendo del exterior para evitar los excesos y fracasos.

Sirva como muestra de las matizadas posturas que se adoptaron en dicho debate que, en el mismo número en el que se publicó este artículo de Moneo, Carlos Flores escribía “Comentario en defensa del funcionalismo”⁶, donde reconocía la crisis y se posicionaba al respecto⁷, rechazaba que el funcionalismo tuviera que ser esquemático y defendía que podía ser complejo, e incluso ornamentado. Como se ve, la trascendencia del debate obligaba a cada cual a precisar la postura que adoptaba.

INFORMES DE VIAJE

Pasaron tres años hasta que Moneo volviera a publicar dos textos, casi a la vez, en dos revistas diferentes. Había ganado el Premio de Roma y había pasado allí aquel año, desde donde mandó aquellos artículos informando sobre noticias arquitectónicas ocurridas en esta ciudad. Uno de los artículos fue publicado en *Hogar y Arquitectura*: “Notas sobre el desarrollo urbanístico de Roma en los últimos cien años”⁸. En él se centraba en este tema específicamente y, sólo al final, incluía una defensa de la vinculación entre la urbanística y la realidad, considerándola parte de la vida.

El otro texto, “Sobre un intento de reforma didáctica”⁹, fue publicado en *Arquitectura* y en él informaba sobre las reuniones que habían tenido lugar en Roma para atajar la “profunda crisis en que hoy se ve envuelta la enseñanza de la arquitectura”¹⁰. También era un tema de actualidad en España y se trataba habitualmente en las revistas especializadas. La enseñanza no había evolucionado suficientemente para adaptarse a la aceptación de la arquitectura moderna, lo cual provocaba su ineficiencia y su desconexión de la realidad social y profesional. De nuevo, Moneo opinaba que la situación de la arquitectura moderna había cambiando y que había que dar un paso más: “Pasado el fervor

4. “En otras palabras el retraso con que en Madrid se produce la llegada de la arquitectura moderna hace que se confundan materialmente el triunfo con las primeras críticas, sin que haya tiempo ni distancia para que, quienes participan en ambas, sean capaces de apreciar lo que está ocurriendo”. MONEO, Rafael: “28 arquitectos no numerarios”, en *Arquitecturas Bis*, 1978, n. 23-24, p. 23.

5. BANHAM, Reyner, “Balance 1960. La tradición. La tecnología”, *Arquitectura*, febrero 1961, n. 26, pp. 2-18. También referencias a los textos de Ernesto N. Rogers. Como el editorial sin firma “¿Crisis o continuidad?”, *Cuadernos de arquitectura*, 1958, n. 32, pp. 2-4. En referencia al publicado por Rogers “Continuidad o crisis?”, en *Casabella - Continuità*, abril-mayo 1957, n. 215, pp. 3-4.

6. FLORES, Carlos, “Comentario en defensa del funcionalismo”, en *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1961, n. 34, pp. 29-31.

7. “La disolución del CIAM y la postura definida por Rogers ponen de manifiesto esta crisis que hoy afecta a la arquitectura, la aparición de un formalismo de corte moderno que, en ocasiones, pone en peligro muchas de las conquistas de tipo funcional que fueran logradas por el movimiento moderno”. *Ibid.*, p. 30.

8. MONEO, Rafael, “Notas sobre el desarrollo urbanístico de Roma en los últimos cien años”, en *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1964, n. 50, pp. 35-49.

9. MONEO, Rafael, “Sobre un intento de reforma didáctica”, en *Arquitectura*, enero 1964, n. 61, p. 42-46.

10. *Ibid.*, p. 43.

Año de publicación	Análisis crítico de obras y trayectorias de arquitectos	Análisis y opinión sobre temas de actualidad	Análisis y reflexiones sobre temas históricos	Análisis positivo (generalmente documentado en bibliografía ajena) y reseñas bibliográficas
1961	"El poblado dirigido de Entrevías"			
1962-1963				
1964		"Sobre un intento de reforma didáctica" "Una obra de Gardella"		"Notas sobre el desarrollo urbanístico de Roma en los últimos cien años"
1965	"Una visita a Poissy"	"A vueltas con la metodología"	"Sobre Gaudí" "Notas sobre la arquitectura griega"	
1966		"A la conquista de lo irracional"		
1967	"Iglesia en Collevatenza, Italia" "Edificio Girasol" "Jorge Oteiza arquitecto"			"Un arquitecto del seiscientos: Bernardo Vittone" "Madrid. Los últimos veinticinco años: 1940-1965" "Alfonso XII. Notas a un desarrollo"
1968	"Un viejo tema"	"Sobre el escándalo de Sidney"		
1968		"La llamada 'Escuela de Barcelona'"		
1970-1972				
1973	"La obra de Julio Lafuente"			
1974	"La obra de Sabater, Domènech y Puig" "Il Giardinello da Correa/Milà" "Gregotti y Rossi"			"Arquitectura del siglo XIX en Madrid, Valencia y Mallorca" "Vitruvio y el buen salvaje"
1975	"Grandeza y decadencia del imperio de Adriano Olivetti. La Olivetti de La Corbusier"	"Si te dicen que caí. Las últimas obras de J. L. Sert en Barcelona"	"Melnikovianos españoles"	
1976	"Arquitecturas en las márgenes"	"Rey Muerto, sin Rey puesto"		
1977				
1978		"Entrados ya en el último cuarto de siglo" "Madrid '78. 28 arquitectos no numerarios"		

Fig. 2. Clasificación por géneros de los artículos escritos por Rafael Moneo y publicados en revistas de arquitectura españolas entre 1961 y 1978. Algunos textos combinan varias categorías, pero se ha creído conveniente registrarlas en la categoría predominante en favor de la síntesis.

racionalista, sin tener ya que romper lanzas en defensa de la arquitectura moderna, antes bien tratando de someterla a riguroso análisis crítico, la situación es hoy bien distinta”¹¹.

Por ello, después de conocer las opiniones italianas, él pensaba que en la universidad podían ensayarse métodos para resolver los problemas que la sociedad demandaba al arquitecto. Además, era elocuente el interés que se tomaba por la enseñanza de la historia, fijándose en el valor que le daban los italianos y reivindicando su prestigio como “vital instrumento didáctico”¹². Este artículo fue contestado por Luís Moya, que atribuía los problemas de la enseñanza a la masificación de la universidad¹³. Así pues, Moneo seguía tomando parte en los debates más palpitantes del momento.

El segundo año de su estancia en Roma realizó varios viajes que dieron lugar a otra serie de artículos. En cada uno analizaba ejemplos concretos a partir de su visita, pero en todos prevalecía un espíritu crítico y añadía meditaciones sobre la actualidad, relacionándola con las obras que analizaba.

En “Una obra de Ignazio Gardella” (1964)¹⁴, aborda las relaciones entre la arquitectura moderna y la arquitectura histórica, considerando que son “problemas candentes que conviene no olvidar”¹⁵. En “Una visita a Poissy” (1965)¹⁶, constata el deterioro de la construcción basada en el avance de la tecnología que había abanderado la arquitectura moderna. En “Sobre Gaudí” (1965)¹⁷, procura desmontar el intento de los historiadores de racionalizar la obra de este arquitecto. Y en “Notas sobre la arquitectura griega” (1965)¹⁸, se interesa por la evolución y la formación de esta arquitectura, tratando de superar el conocimiento de sus tópicos, órdenes o paradigmas.

En estos textos, Moneo repetía varias de sus reflexiones sobre arquitectura y continuaba construyendo su postura crítica. Se enfrentaba a los dogmatis-

11. Ibid., p. 44.

12. Ibid., p. 46.

13. MOYA, Luis, en *Arquitectura*, enero 1964, n. 61, pp. 46-47.

14. MONEO, Rafael, “Una obra de Ignazio Gardella”, en *Arquitectura*, noviembre 1964, n. 71, pp. 43-50.

15. Ibid., p. 43.

16. MONEO, Rafael, “Una visita a Poissy”, en *Arquitectura*, febrero 1965, n. 74, pp. 35-41.

17. MONEO, Rafael, “Sobre Gaudí”, en *Arquitectura*, marzo 1965, n. 75, pp. 9-14.

18. MONEO, Rafael, “Notas sobre la arquitectura griega”, en *Hogar y Arquitectura*, julio-agosto 1965, n. 59, pp. 67-82.

mos en arquitectura, tanto en relación con el Movimiento Moderno, como con los órdenes de la arquitectura griega. En este sentido, no vacilaba en criticar a Le Corbusier ni en abogar por Gardella en su “valoración de lo real, de lo concreto frente a posibles utopías, frente a la tiranía de una ideología”¹⁹. También, concedía gran importancia al papel del arquitecto, que es quien concreta las ideas de la arquitectura en una obra con su actividad creativa. Apreciaba la “profunda originalidad de Gardella”²⁰, estimaba que “la obra de Gaudí es, ante todo, el fruto del trabajo de un hombre” y va “más allá de cualquier automatismo determinista”²¹ y consideraba el que:

“... tras el Partenón haya un arquitecto ayuda decisivamente a echar por tierra la opinión de aquellos que quieren hacer de la arquitectura un mecánico reflejo de la estructura de la sociedad, sin contar con la presencia de un creador, que es quien, en última instancia, es responsable de la obra”²².

Finalmente, de los temas elegidos se deduce la importancia que concedía a la historia y el contexto de la obra arquitectónica:

“... el respeto hacia el pasado, hacia un determinado ambiente, hacia un paisaje, es señal de madurez que alcanza quien ha comprendido que un dogmatismo a ultranza, lejos de suponer libertad, disminuye la capacidad creadora, proponiendo soluciones idénticas para problemas enteramente diversos”²³.

“A VUELTAS CON LA METODOLOGÍA” Y “A LA CONQUISTA DE LO IRRACIONAL”

El debate sobre la vigencia de los principios modernos aumentó su presencia en las revistas de arquitectura españolas según avanzaban los años sesenta. Siguieron traducándose artículos y publicándose obras procedentes del exterior, al tiempo que aumentaron los arquitectos españoles que tomaban partido en él. En este contexto, Carlos Flores escribió otro texto destacable, “La ‘superación’ del movimiento moderno”²⁴, en el que hablaba de este debate, movido por la presencia mediática del mismo²⁵. En él, Flores seguía defendiendo estos principios, pero en esta ocasión, aceptaba que algunas cuestiones necesitaran revisarse.

El mismo año, y de regreso de Roma, Moneo publica “A vueltas con la metodología”²⁶, muy influenciado por el realismo italiano, volviendo a intervenir sobre una de las inquietudes del momento. Su texto replicaba directamente a quienes frente a la necesidad de “redefinición” de la disciplina arquitectónica proponían “una rigurosa investigación metodológica”. Y su propuesta era reflexionar sobre el “afán de método” y la situación que había llevado a demandarlo²⁷. En su opinión, el método perseguía la coherencia con la realidad: “la forma arquitectónica define un espacio en el que se condensan todos los deseos y se resuelven todos los problemas que tenía planteados una sociedad”²⁸.

Así, cuando la arquitectura se desliga de su realidad y atiende a planteamientos utópicos, normativos, convencionales... el método se abandona y se propicia un estancamiento. En este sentido, él criticaba varios ejemplos, como la obcecación de la arquitectura *Beaux-Arts*, la falta de realismo de la utopía técnica o el funcionalismo extremo. Su alternativa era volver al método, a su definición realista y a la de la disciplina arquitectónica como su campo de actuación.

19. MONEO, R., “Una obra de Ignazio Gardella”, cit., p. 49.

20. *Ibid.*, p. 46.

21. MONEO, R., “Sobre Gaudí”, cit., p. 11.

22. MONEO, R., “Notas sobre la arquitectura griega”, cit., p. 80.

23. MONEO, R., “Una obra de Ignazio Gardella”, cit., p. 49.

24. FLORES, Carlos, “La ‘superación’ del movimiento moderno”, en *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1965, n. 58, p. 21.

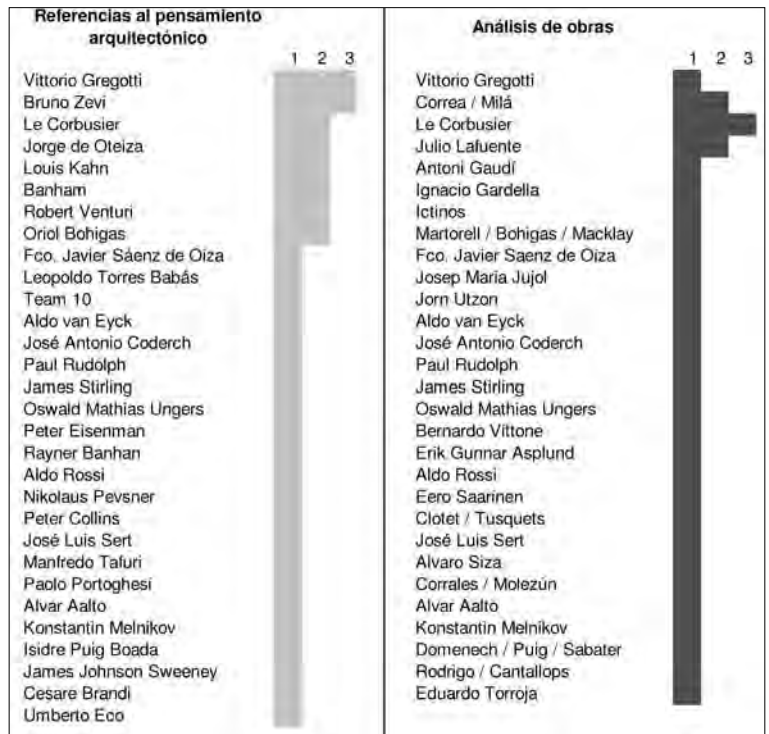
25. “Basta hojear unas cuantas revistas para adquirir la certeza de que las obras más recientes de muchos arquitectos tenidos por prestigiosos suponen una negación de los principios del movimiento moderno, principios que en general siguen teniendo completa vigencia”. *Ibid.*, p. 21.

26. MONEO, Rafael, “A vueltas con la metodología”, en *Arquitectura*, octubre 1965, n. 82, pp. 9-14.

27. *Ibid.*, p. 9.

28. *Ibid.*, p. 10.

Fig. 3. Registros estadísticos de los arquitectos referenciados por Rafael Moneo en sus artículos escritos y publicados en revistas de arquitectura españolas entre 1961 y 1978. Se han omitido aquellos que se citan en los textos como meros ejemplos sin desarrollar la referencia.



Al año siguiente, escribió “A la conquista de lo irracional”²⁹, en el que repetía algunas reflexiones iniciadas en el anterior artículo, completaba otras que ahondaban en otros aspectos de la vigencia de los principios de la arquitectura moderna y reintroducía ideas ya abordadas anteriormente. El comienzo de este texto no deja lugar a dudas, Moneo constataba que se había producido un cambio respecto del “fervoroso dogmatismo de la primera mitad del siglo XX”³⁰ y lo identificaba con el intento de recuperación de elementos irracionales olvidados por aquel racionalismo dogmático. Si bien, para él esta situación estaba vinculada al momento cultural y no era exclusiva de la arquitectura. Según advertía, la arquitectura estaba “de nuevo interesada en las posibilidades de comunicación a través de la forma en el espacio... vuelve a pensar en la capacidad de contenido de la forma”³¹.

Aunque Moneo no se detenía a analizarlo, este interés procedía de las primeras críticas a la arquitectura moderna, por la limitación semántica que había producido el funcionalismo al reducir los significados de la arquitectura a la relación entre la función y la forma. A su vez, dicha limitación había restringido las relaciones entre la arquitectura y la sociedad, distanciándolas. De ahí, el protagonismo que había adquirido la recuperación de las posibilidades semánticas de la arquitectura, sobresaliendo entre los contenidos de las revistas, y que, tal y como comentaba Moneo, se correspondía con el descubrimiento de mecanismos semánticos aplicables a diversas disciplinas.

En su artículo, él asumía el fracaso del funcionalismo estricto, pero estudiaba con distancia las alternativas que se estaban proponiendo para recuperar

29. MONEO, Rafael, “A la conquista de lo irracional”, en *Arquitectura*, marzo 1966, n. 87, pp. 1-6.

30. *Ibid.*, p. 1.

31. *Ibid.*, p. 2.

dichas posibilidades. Además de examinar estas opciones con precisión, aprovechaba para comentar, desde este enfoque, obras muy relevantes del momento. Reconocía el interés de los objetivos semánticos y explicaba las dificultades que percibía para lograr aquellos que se proponían en cada caso. En su opinión, al asumir la capacidad semántica de la arquitectura, era difícil desentenderse del “mundo formal del pasado”³², pero tampoco estaba en manos de los arquitectos constituir nuevos símbolos que la sociedad aceptara como tales. De manera que la radicalización de las opciones no conseguía la revitalización semántica pretendida.

La alternativa que él contemplaba sumaba reflexiones de diversos autores, separándose de los extremos de las dos vertientes principales. En correspondencia con Bruno Zevi, pensaba “que la recuperación de las técnicas, de la realidad, nos proporcionaría elementos lingüísticos más que suficientes para satisfacer todos aquellos deseos que el hombre busca en la arquitectura”³³. Y de la mano de Suzanne Langer, “amplía la noción de símbolo entendiéndolo como forma expresiva”³⁴ y no sólo como forma de representación.

Este artículo se publicó el mismo año que los dos libros que articularon la necesidad de revisar los principios de la arquitectura moderna: *La arquitectura de la ciudad* y *Complejidad y contradicción en la arquitectura*³⁵. Obviamente, Moneo desconocía estas referencias cuando escribió su artículo, pero la coincidencia vuelve a demostrar su consonancia con los temas que se abordaban internacionalmente y su interés por construir su propia postura al respecto³⁶.

EN LOS CONSEJOS DE REDACCIÓN DE ARQUITECTURA, NUEVA FORMA Y ARQUITECTURAS BIS

Coincidiendo con el comienzo de su etapa como docente, Moneo formó parte de varios consejos de redacción de revistas de arquitectura. En Madrid, a comienzos de 1967, se incorporó al Comité de Redacción de la revista *Arquitectura*, del que formó parte durante dos anualidades completas. Casi al mismo tiempo, entró como consejero de redacción en *Nueva Forma*, en el que permaneció hasta 1969.

Durante este periodo, habitualmente, sus artículos formaban parte de números dedicados a temas específicos y presentaban un carácter más analítico y menos crítico. Si bien, en ocasiones, siguió introduciendo el estudio de alguna obra apoyándose en el panorama crítico internacional. Concretamente, a finales de los sesenta, centró su atención en analizar la pluralidad con la que se enfocaba la teoría arquitectónica frente a la unidad moderna. De este tema se ocupó en “Iglesia en Collevalenza”³⁷ y en su contestación a Félix Candela en “Sobre el escándalo de Sidney”³⁸, que utilizó para profundizar sobre dicha discusión:

“El proyecto de Sidney plantea claramente uno de los problemas claves de cualquier posible teoría de la arquitectura: ésta ¿se produce tan sólo trabajando sobre contenidos formales y semióticos bien definidos? O, por el contrario ¿Cabe esperar una contribución creadora, capaz de incidir sobre esquemas predeterminados?”³⁹

Otro artículo de Moneo que destaca en aquellos años es “La llamada ‘Escuela de Barcelona’”⁴⁰, que presentaba obras del grupo así denominado por

32. *Ibid.*, p. 5.

33. *Ibid.*, p. 5.

34. *Ibid.*, p. 6.

35. ROSSI, Aldo, *L'Architettura della Città*, Marsilio Editore, Padua, 1966. VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art and Graham Foundation, Nueva York, 1966.

36. “A la conquista de lo irracional... refleja plenamente la conciencia de la superación del rigorismo racionalista y la comprensión de la aportación internacional de la ‘tercera generación’ abriendo nuevas vías de revisión formal”. HEREU, Pere/ MONTANER, Joseph Maria/ OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p. 290.

37. MONEO, Rafael, “Iglesia en Collevalenza, Italia”, en *Arquitectura*, septiembre 1967, n. 105, pp. 9-13.

38. MONEO, Rafael, “Sobre el escándalo de Sidney”, en *Arquitectura*, enero 1968, n. 109, pp. 52-54.

39. *Ibid.*, p. 53.

40. MONEO, Rafael, “La llamada ‘Escuela de Barcelona’”, en *Arquitectura*, enero 1969, n. 121, pp. 1-5.

Fig. 4. Registro estadístico de las ideas recurrentes en los artículos escritos por Rafael Moneo y publicados en revistas de arquitectura españolas entre 1961 y 1978. Sólo se han incluido aquellos temas que se repiten en dos textos como mínimo.



Oriol Bohigas unos meses antes⁴¹. Por entonces, la posible distinción de “escuelas” entre Madrid y Barcelona fue un tema recurrente en las revistas especializadas españolas⁴². En su caso, Moneo volvía a establecer su visión de lo local con mayor amplitud, situando el análisis de la “Escuela de Barcelona” en la coyuntura internacional y planteaba las relaciones del tema con referencias afines, como el libro que había publicado recientemente Vittorio Gregotti:

“El terreno de juego, “el territorio de la arquitectura”, no está hoy, desgraciadamente, bien definido y el profesional es víctima tanto del sistema como de la utopía, evadiendo las más de las veces el problema de lo cotidiano. Reconocer abiertamente esta crisis, sin depositar la confianza en las apresuradas soluciones que hoy se ofrecen, tan esquemáticas como provisionales es, en nuestra opinión, la conciencia definitiva que da valor de grupo a este puñado de arquitectos de Barcelona”⁴³.

A comienzos de los años setenta, su producción escrita disminuye, pero se compensa con su presencia en las revistas especializadas a través de la publicación de sus proyectos, a veces, incluso con monográficos dedicados a su obra⁴⁴.

En 1974, cuando llevaba tres años dando clases en Barcelona, intervino en la fundación de la revista *Arquitecturas Bis*, formando parte de su Consejo de Redacción. En sus páginas publicó reseñas de libros comentadas, análisis de obras recientes y colaboraciones en números monográficos. Con relación al tema que nos ocupa, hay que mencionar especialmente su participación en el número en el que la revista publicó varias obras de Vittorio Gregotti y Aldo Rossi. Moneo escribió la introducción y en ella ponía de manifiesto las diferencias entre ambos, a pesar del paralelismo de sus trayectorias profesionales⁴⁵. Presentó la obra de cada uno a través de la referencia al “compromiso teórico” que los dos habían demostrado. Desplegó las ideas que estos arquitectos defendían en sus respectivos libros y que, en ambos casos, eran deudoras de las críticas y discusiones en torno a la arquitectura moderna que tuvieron lugar en Italia en los cincuenta y los sesenta.

Moneo fue especialmente preciso al analizar las diferencias entre las críticas de cada uno a la arquitectura moderna y al estudiar las alternativas que proponían y cómo se reflejaban en sus obras. También se detuvo en distinguir el papel que cada uno otorgaba a la historia en la arquitectura y en estudiar los dibujos de estos arquitectos en relación con las ideas críticas. En definitiva, Moneo analizaba en este artículo los temas por los que compartía interés con los dos arquitectos italianos, y así ha quedado demostrado ya que ha seguido escribiendo sobre todos ellos a lo largo de su carrera.

41. BOHIGAS, Oriol, “Una posible Escuela de Barcelona”, en *Arquitectura*, octubre 1968, n. 118, pp. 24-30.

42. FULLAONDO, Juan Daniel, “S.C.A. La Escuela de Madrid”, en *Arquitectura*, octubre 1968, n. 118, pp. 11-20.

43. MONEO, R., “La llamada ‘Escuela de Barcelona’”, cit., p. 49.

44. “Obras de Rafael Moneo”, en *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1968, n. 76; “Anteproyecto de 62 viviendas en la Avenida de la Habana”, en *Nueva Forma*, junio 1970, n. 53, pp. 54-55; “Edificio Urumea”, en *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1972, n. 98, pp. 98-102; “La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1962-1974”, en *Nueva Forma*, enero 1975, n. 108.

45. MONEO, Rafael, “Gregotti y Rossi”, en *Arquitecturas Bis*, noviembre 1974, n. 4, pp. 1-4.

"ENTRADOS EN EL ÚLTIMO CUARTO DE SIGLO"

A partir de 1976, Moneo comienza a publicar artículos también fuera de España⁴⁶, convirtiéndose en el arquitecto español que participó en este debate de forma más activa internacionalmente. Sin embargo, el estudio aquí presentado se prolonga hasta la publicación de "Entrados ya en el último cuarto de siglo"⁴⁷ en 1978, por su relevancia como síntesis de esta etapa. Este artículo encabezaba el número de *Arquitecturas Bis* dedicado a la reunión organizada por la revista *Oppositions* en Nueva York para hablar de la superación de la arquitectura moderna y a la que asistió *Arquitecturas Bis* como revista invitada⁴⁸. Este acontecimiento confirma el alcance que había adquirido la consideración de dicha superación en las revistas españolas y las del resto del mundo.

Así, el artículo de Moneo comenzaba por constatar que se había extendido "una conciencia de que estamos ya 'after modern architecture'"⁴⁹, habida cuenta de que los últimos años se habían caracterizado por "las críticas al Movimiento Moderno, tanto desde dentro como desde fuera"⁵⁰. Después, repasaba las referencias principales de los ataques a la radicalización de los principios de la arquitectura moderna. Sin embargo, al darnos su punto de vista, advierte que el peso del Movimiento Moderno no se había sustituido por una alternativa y que la polémica seguía abierta. Por el contrario, indicaba que la falta de elección había conducido a un vacío que podía llenarse peligrosamente con vueltas al pasado y tentativas formalistas. Él recordaba, como opción, "que siempre la construcción de la arquitectura ha supuesto la invención de la forma"⁵¹, lo cual, en definitiva, ha sido su postura programática en toda su producción escrita, proyectada y construida.

Las conclusiones fundamentales de lo expuesto en esta comunicación son dos. La primera que la reiteración y la continuidad de Rafael Moneo al reflexionar sobre la revisión de los principios de la arquitectura moderna, le otorgan un papel protagonista con relación a este asunto en el ámbito español. Sus textos informaban de los acontecimientos y los referentes principales describiéndolos y analizándolos. Estos artículos nos aportan datos esenciales para entender la evolución de esta fase de la arquitectura moderna en España. Concretamente, sobre lo que se conoce e interesa, las relaciones que se establecen entre lo local y lo internacional y los matices que se destacan según los intereses contextuales y personales.

La segunda conclusión es que Moneo fue más allá del análisis de los argumentos con los que se criticó el Movimiento Moderno y construyó su propia postura en el debate. En los artículos de este periodo estudiados, todos publicados en revistas españolas, se manifiesta cómo él toma conciencia de la necesidad de superar la ortodoxia de la arquitectura moderna y cuál fue la dirección que adoptó al respecto.

En su caso, advirtió que la manera con la que los arquitectos del Movimiento Moderno proponían alcanzar sus planteamientos utópicos, intentando determinar la forma arquitectónica de manera única y racional, se desvinculaba del contexto físico y social que la producía, negaba la intervención personal del arquitecto, en favor del mecanicismo, y rechazaba otras posibles decisiones que han propiciado destacadas arquitecturas del pasado.

46. El primero de ellos "Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery", en *Oppositions*, verano 1976, n. 5, pp. 1-30.

47. MONEO, Rafael, "Entrados ya en el último cuarto de siglo", en *Arquitecturas Bis*, mayo 1978, n. 22, pp. 2-5.

48. En febrero de 1977.

49. *Ibid.*, p. 2.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 5.

Partiendo de estas observaciones, fundamentalmente, se enfrentó a una consideración determinista de la producción de la arquitectura y su promoción por parte de la ortodoxia del Movimiento Moderno. Estas ideas han tenido una gran trascendencia en su trayectoria posterior, puesto que definen la misma postura crítica que ha mantenido a lo largo de toda su carrera.

DOS REVISTAS EN LA ENCRUCIJADA RELATO DE UNA POLIFONÍA CRÍTICA EN TORNO A ARQUITECTURA Y CUADERNOS DE ARQUITECTURA (1959-1961)

Carmen Rodríguez Pedret

La comunicación recoge los ecos de una singular polifonía crítica en torno a las dos principales revistas españolas de arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. La atención a este episodio concreto no sólo permite revisar históricamente los términos en los que se producía el debate arquitectónico en estos medios sino que, especialmente, se dirige a señalar la vigencia de algunas de aquellas propuestas y a situar el problema de la difusión como una cuestión fundamental para comprender las derivas ideológicas de la arquitectura en el tiempo¹.

En marzo de 1959, Francisco Sáenz de Oiza publicaba en *Arquitectura* de Madrid una extensa declaración de intenciones sobre el camino que debía emprender la publicación en su nueva etapa de retorno al COAM, tras finalizar el tiempo de la *Revista Nacional de Arquitectura* (1941-1958) y de su dependencia del Ministerio de Gobernación. Apenas habían transcurrido dos números desde que Carlos de Miguel renovara la revista con un comité de redacción que incluía a Luis Blanco Soler (presidente), Emilio Larrodera, Antonio Vallejo y Manuel Rodríguez como vocales.

En el artículo, titulado “Perspectivas de una revista española de arquitectura”² (Fig. 1), Sáenz de Oiza abría nuevas expectativas a la reflexión disciplinar a la vez que fijaba las coordenadas de las condiciones en las que debía producirse la difusión pública de la arquitectura realizada. En el centro de interés común, el arquitecto navarro situaba al hombre, “individual o colectivo, y su ambiente; la casa, la ciudad, aquellos aspectos sociales, técnicos, biológicos y artísticos que quedan encuadrados dentro del ámbito de la propia arquitectura”³. Para lograr el objetivo, era preciso revisar el papel de la revista y actuar en consecuencia con la realidad del momento:

“*Arquitectura* (...) debe presentar a sus lectores los aspectos sociales y humanos, técnicos y artísticos derivados e implicados en la edificación y en el urbanismo, donde el hombre, cada hombre individual y personal y la comunidad como conjunto social sean el fundamento de todo trabajo de investigación o de creación arquitectónica”⁴.

La de Sáenz de Oiza era una apelación a la acción colectiva desde la perspectiva de un humanismo que buscaba atenuar “la fuerza avasalladora de una mecanización omnipotente que ha roto las barreras de lo lícito” (...) y “la complejidad de una tecnología extensiva...”⁵. A través de sus palabras, el medio de difusión se convertía en el territorio de indagación de una arquitectura de la conciencia que debía dar respuesta a las exigencias doctrinales y críticas, siguiendo el curso de una realidad cada vez más compleja.



Fig. 1. SÁENZ DE OIZA, Francisco J., “Perspectivas de una revista española de arquitectura”, en *Arquitectura*, marzo de 1959, n. 3.

1. La aportación surge como resultado de una experiencia docente en la ETSAB en el contexto de unos cursos de postgrado (2010-2011) dedicados a estudiar el papel de los medios de difusión en la transmisión de la ideología y de la imagen de la arquitectura moderna.

2. SÁENZ DE OIZA, Francisco J., “Perspectivas de una revista española de arquitectura”, *Arquitectura*, Madrid, marzo de 1959, n. 3, pp. 3-10.

3. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 3.

4. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 8.

5. Ibid.

El arquitecto conocía bien las principales publicaciones foráneas de la época y la fascinación que despertaban entre sus colegas españoles. Como estrategia para contrarrestar el pernicioso efecto de este encantamiento, *Arquitectura* no podía ser una revista de fáciles concesiones; debería reinventarse en forma de publicación “difícil”, alejada de aquellos modelos de la difusión arquitectónica que ofrecían únicamente una “mayor facilidad de digestión y comprensión del lector”⁶. Sáenz de Oiza partía de una posición deliberada, consciente y obstinada, para abordar, más allá del caso concreto, la problemática del ejercicio de la mediación que consideraba una peligrosa forma de suplantación de la experiencia inmediata que el individuo debiera tener del objeto arquitectónico y de su lugar en el mundo.

En el breve lapso de su declaración de intenciones, *Arquitectura* se transformaría en una encrucijada ideológica desde la cual plantear nuevas estrategias de mediación y la posibilidad de trascender la mera superficialidad iconográfica para ofrecer al lector un acercamiento consciente a la obra. La perspectiva filosófica se convertía en el sustrato ideal para sostener sus argumentaciones. En esta dirección, el arquitecto recuperaba el vitalismo de Henri Bergson a través de la mediación del filósofo español Manuel García Morente⁷; la pertinencia de las ideas de Bergson recobraba intensidad en el contexto de una crisis que traspasaba el ámbito arquitectónico y afectaba a la conciencia intelectual del existencialismo post-bélico. *Arquitectura* podía convertirse en el medio para “vivir la arquitectura”:

“La revista *Arquitectura* nunca debe pretender otra cosa que llevar al lector al deseo de conocer de cerca las obras del arte de construir. Una revista que sólo sea mera recopilación de planos de fachadas o detalles de instalaciones puede tener su interés técnico o de archivo. (...) Pero nunca será una verdadera y completa revista de arquitectura en cuanto que con tales medios sólo indirectamente el lector se encontrará movido a vivir el propio tema. El propio tema es el contacto, la vivencia directa del edificio en su real, última y definitiva corporeidad. (...) La revista *Arquitectura* debe orientar su meta a esos caminos: a sentir y hacer sentir en cada uno de nosotros aquella visión directa, íntima, de la obra construida, del espacio habitado”⁸.

La tarea no era sencilla; había que considerar el impacto de unas arquitecturas cada vez más dispuestas al consumo y, por ello, el objetivo prioritario sería definir con claridad el sentido de la publicación. Surgía el conflicto entre las limitaciones de un órgano profesional y la aspiración de poder constituir lo que Sáenz de Oiza denominaba “una tribuna de ensayos”. Para ello, retomaba la confrontación entre la realidad y la abstracción de la arquitectura. Y, de nuevo, lo hacía recurriendo a una voz de la filosofía más cercana -la de Ortega y Gasset-, para afirmar la trascendencia de la arquitectura más allá de su condición material, como la abstracción de una “realidad superior que es el hombre, y el vivir del hombre, el acontecer del hombre”⁹. *Arquitectura* podía comprometerse a dirigir una mirada al objeto arquitectónico más allá de sus ataduras materiales, asimilando la esencia del habitar en su dimensión más espiritual. Esta era una visión de capital importancia “para que la revista no sea una mera exposición de hechos físicos, de realidades tangibles”¹⁰, pues toda publicación que omitiera o silenciara al ser humano sería una voz muerta.

Otra de las cuestiones fundamentales que planteaba el artículo recogía los ecos debate que, a lo largo de la década de los cincuenta, había tomado fuerza en Europa en torno a la asimilación de la tradición. También en este punto el medio de difusión estaba obligado a jugar un papel protagonista y a no dar

6. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 4.

7. Manuel García Morente (1866-1942) publicó en 1917 el discurso que Henri Bergson había pronunciado el 1º de Mayo de 1916 en la Residencia de Estudiantes de Madrid: *La filosofía de Bergson*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1917.

8. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 4.

9. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 6.

10. Ibid.

cabida a la ambigüedad; cualquier publicación que pretendiera tratar los temas humanos debía incorporar en sus páginas la conciencia de la continuidad histórica en el contexto de la modernidad. La estela de E.N. Rogers y de los distintos debates que habían puesto la temática en el centro de interés del pensamiento arquitectónico, reaparecía en la propuesta de Sáenz de Oiza para aclarar los términos de la relación de la arquitectura española con la tradición. Nuestro arquitecto invocaba a Unamuno para fundamentar la idea de una arquitectura que, partiendo de la tradición, permitiera reconsiderar la inconveniencia y los peligros de un folklorismo que impedía recuperar los valores esenciales de la arquitectura popular; porque “hablar de tradición es hablar de continuidad, y hablar de continuidad es hablar de hacer, de hacer siempre una cosa distinta de lo que fue, de lo que ya pasó”¹¹. Serían finalmente las palabras de Julián Marías las encargadas de asentar el verdadero significado de la continuidad como aquello que “quiere decir justamente necesidad de continuar. Nada más opuesto a ella que el estancamiento o la repetición...”¹².

En este entramado de voces diversas, aflora la preocupación del arquitecto por la ausencia de una crítica específica de la arquitectura y la incapacidad de la disciplina de superar sus limitaciones y abandonar las interpretaciones estrictamente gremiales. La verdadera visión del objeto arquitectónico sólo sería posible si la revista se abría a una auténtica “diversidad de visiones”:

“La revista debe aceptar el esfuerzo, la visión personal de cada uno de nosotros cuando esta visión personal sea un nuevo punto de perspectiva que contribuya a la interpretación o comprensión de la creación arquitectónica. Nunca cuando se trate de una visión personal que, al comentar o criticar un trabajo, imponga, sobre imponga a los puntos de vista de su creador el propio criterio del que juzga...” (...) “La revista *Arquitectura*, personal y directa como todas las buenas revistas, no puede caer, sin embargo, en la extrema visión limitada por una perspectiva particular de cada uno de sus redactores”¹³.

Arquitectura ofrecería una perspectiva múltiple e integradora a través de los diferentes “puntos de vista en una doctrina unitaria”¹⁴. La publicación debía estar dispuesta además a incorporar todo tipo de colaboraciones externas –de las artes, de las ciencias, de la filosofía, la medicina, la sociología o el humanismo–; pero estas invitaciones no serían un simple ornamento que acompañara la palabra y la obra del arquitecto. Deberían ser, por el contrario, los instrumentos indispensables para abordar la realidad del hombre, “que debe ser el objeto final de toda investigación o creación”¹⁵. La integración de otras miradas extra-disciplinares permitía ajustar los términos de la nueva situación; en este sentido, tendría especial relevancia lo que Sáenz de Oiza denominaba “el plato fuerte”, es decir, el artículo editorial. El editorial podría ser una declaración de principios que, en función de cada temática monográfica, se encargaría a alguna personalidad destacada de cada ámbito de conocimiento. Otros espacios de la revista estarían dedicados a cuestiones técnicas, a las noticias históricas, arqueológicas, biográficas, y a artículos sobre artes plásticas, diseño industrial o teatro. La diversidad argumental sería tarea estéril si *Arquitectura* no fuese capaz de articular toda esta polifonía crítica en torno a la problemática humana y social: “desde un problema elemental a simple medida o escala del hombre, a un tema de verdadera trascendencia”¹⁶. La revista se convertiría una forma de “rappel à l’ordre”, una publicación de “método, de sistema, de doctrina”¹⁷, que serían los imperativos ineludibles para poder reflejar todas las etapas, escalas y condicionamientos del proceso creativo.

11. SÁENZ DE OIZA, F.J. op. cit., p. 7.

12. Ibid. Sáenz de Oiza se refiere al prólogo de Julián Marías en su obra *La filosofía española actual*. Unamuno, Ortega, Morente, Zubiri. Espasa Calpe, Madrid, 1948.

13. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 5.

14. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 9.

15. Ibid.

16. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 10.

17. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 9.



Fig. 2. *Arquitectura*, enero de 1960, n. 13.

Fig. 3. *Arquitectura*, dedicado a la Exposición del Equipo Doméstico, septiembre de 1960, n. 21.



Después de recordar la necesidad de publicar periódicamente la noticia concreta de una obra nueva de arquitectura española, el arquitecto expresaba su desconfianza ante unas imágenes cada vez más dispuestas a ensombrecer la impronta de las escasas ideas expresadas en los textos. El conflicto se agravaba intensamente cuando las publicaciones sacrificaban el limitado espacio que destinaban a reflexionar para registrar apresuradamente los avatares de una actualidad cada vez más imprevisible y exigente. La realidad corría así el riesgo de quedar enmascarada entre las páginas de la revista escaparate:

“Es pues fundamental que el empeño de esta revista en tratar valores permanentes no quede menguado por lo que en sí la revista tiene que tener de ocasional, de responder a un momento concreto de nuestro vivir cotidiano, y que, por tanto, no debe preocuparse *Arquitectura* porque sus trabajos sean siempre superados por la evolución del hombre o simplemente por la evolución de la técnica del hombre. Todos sabemos que nada es más pasajero que la técnica”¹⁸.

Finalmente, Sáenz de Oiza lanzaba una invitación a todos los arquitectos para disfrutar de lo que definía como unas “vacaciones del tablero de dibujo”, con el fin de que

“reconsideren la labor que realizan, piensen sobre ella y dediquen este tiempo a actuar, a colaborar en esta revista, estudiando lo que deben ser orientaciones, caminos, para lograr una mejor edificación y una mejor ciudad, más humana, más alegre, más agradable, más sencilla”¹⁹.

Durante 1959 aparecieron en la revista nuevas secciones dedicadas a la pintura y a la escultura, así como una especial sobre “Crítica de Arquitectura”. Pero no sería hasta enero de 1960²⁰ cuando se constituía un nuevo comité de redacción formado por el director, Carlos de Miguel, un redactor-jefe, Luis Moya y un secretario de redacción, Antonio Fernández Alba²¹; además de otro comité de gerencia, presidido por Alejandro de la Sota, con los siguientes vocales: Pedro Casariego, Javier Lahuerta, Emilio Larrodera, Alfonso Quereizaeta, Manuel Rodríguez, José Luis Romany y Miguel Sánchez Conde. La nueva redacción publicaba una declaración conjunta para concretar el rumbo que *Arquitectura* emprendería en el futuro (Fig. 2).

18. SÁENZ DE OIZA, F.J., op. cit., p. 8. 19. *Ibid.*

20. *Arquitectura*, año 2, Madrid, enero de 1960, n. 13, p. 1.

21. Un mes después Fernández Alba sería sustituido por Francisco de Inza.



Fig. 4. *Arquitectura*, diciembre de 1960, n. 24.

La declaración recogía, sólo parcialmente, algunas ideas sugeridas por Sáenz de Oiza -como la de incluir voces críticas procedentes de otros ámbitos del conocimiento-, y se dirigía a establecer una serie de resultados concretos a corto plazo. A lo largo de 1960, los principales logros se traducirían en la publicación de una serie de números monográficos -sobre urbanismo y vivienda, arquitectura religiosa, el Plan de Industrialización de Construcción de Viviendas, arquitectura hospitalaria, la exposición del equipamiento doméstico EXCO (Fig. 3) y arquitectura escolar-. En todos estos números aparecían las aportaciones de especialistas ajenos a la arquitectura pero vinculados a cada temática planteada en las páginas de la revista. La actualidad se concentraba a través de una sección de noticias que, desde el mes de agosto, aparecía con el nombre de “Temas del Momento”, una especie de tribuna abierta a la colaboración de cualquier arquitecto que estuviera interesado en hacer oír su voz. El cambio de dirección no tuvo sin embargo resonancias inmediatas entre la profesión, por lo que el comité de redacción denunciaba “la más brillante indiferencia hacia la Revista por parte de la casi totalidad de los arquitectos”²². Después de un año de esfuerzos y de haber consensuado una posible tesis directora, parecía que la hoja de ruta se resistía a aparecer. En estas condiciones, el número 24 (diciembre de 1960) iba a convertirse en un balance de resultados, recogiendo la opinión de tres arquitectos sobre la revista (Fig. 4). Los implicados ofrecieron un retrato bastante preciso de las condiciones de la mediación pública de la arquitectura española en la postguerra. Dos de ellos eran miembros de la generación del 25, Luis Gutiérrez Soto (entonces Presidente del Consejo Superior de Colegios) y Luis Blanco Soler (Decano del COAM en aquel momento); se añadía, además, Antonio Vázquez Castro, como representante de la joven arquitectura española y del “hombre de la calle” (Fig. 5).

A través de esta confrontación de opiniones en torno a la revista, resurgía el conflicto de la conciliación entre la mera exposición de proyectos -o la simple información periodística- y la construcción de un relato crítico, sólido y coherente, capaz de orientar la trayectoria de una arquitectura a la deriva. Ningún aspecto podía quedar al margen: desde los procedimientos de encuadernación hasta la calidad de los anuncios, desde la mirada a la tradición hasta la necesidad de contener los entusiasmos colectivos por las arquitecturas foráneas.



Fig. 5. *Arquitectura*, diciembre de 1960, n. 24.

22. Comité de Redacción. “Opiniones sobre la revista”; *Arquitectura*, año 2, Madrid, diciembre 1960, n. 21, p. 8.

El comité de redacción había promovido la encuesta para animar el debate crítico en un ambiente profesional que se mostraba impermeable a cualquier propuesta procedente de *Arquitectura*: "...trabajamos en el más espantoso vacío" (...) "Nosotros, en la Revista, lo que hacemos es monologar, y para que esta Revista, como otra cualquiera de tipo profesional tenga interés, lo que se requiere es un diálogo"²³. Era una evidencia el fracaso de las nuevas secciones que se habían abierto a la participación de los colegiados - "Temas del momento" y "Cartas al director"-, ya que no habían provocado ninguna resonancia pública. A juicio de Vázquez de Castro, era preciso afrontar el "desencuentro" entre *Arquitectura* y sus lectores: "los arquitectos no dialogan porque no consideran bastante atractiva la Revista; y, a su vez, la Revista no es bastante atractiva porque no hay diálogo"²⁴.

Cabía plantearse la posibilidad de que *Arquitectura* recuperase su carácter de foro –si es que alguna vez lo tuvo- como estrategia para asumir la variedad de interpretaciones y revitalizar así la confrontación ideológica: "Este contraste es lo que precisamente le daría vitalidad. Como tienen contraste las calles y la misma vida"²⁵. Vázquez coincidía en este punto con las preocupaciones de Gutiérrez Soto que también lamentaba la ausencia de vida en las páginas de la publicación, la carencia de lo que denominaba "mordiente o pimienta". La situación se agravaba especialmente en la relación que el medio había establecido con la producción autóctona, acusando la escasa visión crítica de sus contenidos. Para superar los obstáculos, Gutiérrez Soto y Blanco Soler reclamaban a *Arquitectura* una mayor implicación hacia lo que acontecía fuera de nuestras fronteras, justificando así la necesidad de ampliar la presencia de la arquitectura extranjera por ser la que presentaba mayor inconveniente al conocimiento directo. Vázquez de Castro se quedaba solo defendiendo la necesidad de reforzar la presencia autóctona en las páginas de la revista y recordando además la necesidad de "exponerla como enmarcada en relación a todo lo que se va haciendo en el mundo"²⁶.

Gutiérrez Soto ponía el dedo en la llaga cuando insistía en preservar la función informativa de la revista, pidiendo que se atenuara su intensidad doctrinal y sus pretensiones literarias para no caer el modelo de una publicación de "tendencia" o "tendenciosa": "Así que esta tendencia doctrinal con la que veo estáis muy encariñados, yo la reputo peligrosísima, porque va a conducirnos a un callejón sin salida, a hacer una cosa pesadísima y pretenciosa que no haya quien la aguante"²⁷. Desde una perspectiva opuesta, Vázquez de Castro dudaba que la revista tuviese una tendencia y, si ésta existía, probablemente era "algo tímida y difusa"²⁸, ya que la mayoría de artículos publicados no expresaban ninguna dirección concreta: "No significan nada. Carecen de interés y de calidad, aun en lo informativo"²⁹. Se manifestaba de esta forma la problemática de la falta de orientación y las limitaciones de *Arquitectura* para enfrentar una realidad que no podía ser otra que la que había.

Con frecuencia, los arquitectos buscaban respuestas en otras publicaciones modélicas; según Gutiérrez Soto, *Arquitectura* salía malparada si se la comparaba con *Bauen Wohnen* o con *Cuadernos de Arquitectura*; la consideración le permitía ser especialmente crítico con la imagen global de la publicación del COAM, con la baja calidad de sus fotografías y de sus anuncios (Fig. 6), y también con su inadecuado formato. Como contrapartida, proponía buscar un sistema homogéneo y coherente para publicar las plantas, las secciones y los

23. *Ibid.*24. VÁZQUEZ DE CASTRO, A., "Opiniones sobre la revista", *op. cit.*, p. 10.25. *Ibid.*26. *Ibid.*27. GUTIÉRREZ SOTO, L., "Opiniones sobre la revista", *op. cit.*, p. 7.28. VÁZQUEZ DE CASTRO, A., "Opiniones sobre la revista", *op. cit.*, p. 10.29. *Ibid.*



Fig. 6. Publicidad en la revista *Arquitectura*, junio de 1961, n. 30.

detalles de los proyectos. Blanco Soler –que coincidía con Gutiérrez Soto al reclamar mayor atención a las condiciones gráficas y a la publicidad- entendía que la revista debía convertirse en una guía para la joven arquitectura española, a la vez demandaba una mayor implicación crítica para poder dirigir esta orientación:

“Adónde vamos copiando sin pensar antes bien lo que hacemos? Os repito, y perdonadme que me ponga tan pesado, que lo que hay es NECESIDAD DE CRÍTICA; pero, por favor, que no sea dogmática y pedante, que sea ligera, normal, con calidad de un normal diálogo para convencer y explicar”³⁰.

La encuesta devino un particular ejercicio de psicoanálisis para *Arquitectura* cuyas consecuencias inmediatas comenzaron a manifestarse en el número siguiente -enero de 1961- con una nueva composición del consejo de redacción, con Carlos de Miguel y Luis Moya –que mantenían sus funciones- y con Francisco de Inza como secretario de redacción. Desaparecía el comité de gerencia y sólo permanecía de la Sota como presidente. Pero en el número de febrero de 1961, y con motivo de la publicación del artículo que Reyner Banham había escrito en *Architectural Review* a modo de balance crítico de la arquitectura de la década de 1960³¹, algunos miembros de la redacción reaparecían en una comisión de debate colectivo. A través de una propuesta de Fernando Ramón -que había traducido el artículo de Banham para su publicación-, se constituyó un selecto grupo de discusión compuesto por Casariego, de Miguel, Fisac, Fernández Alba, de Inza, Lafuente, Moya, Ramón Moliner, Sáenz de Oiza y de la Sota; la intención era plantear un intercambio crítico en torno a las ideas expresadas por el autor británico, además de valorar su incidencia en el contexto español.

El episodio quizás sería menos significativo si no tuviéramos en cuenta que dicho intercambio de pareceres suponía un experimento singular para la revista. La justificación se encuentra en un escrito titulado “Proceso de un artículo” y publicado en el mismo número, en el cual se revelaba que la publicación del texto de Banham era un pretexto y una ocasión para reaccionar frente a la crítica sobre la falta de contenidos y de orientación que habían formulado los arquitectos encuestados en el número de diciembre del año anterior:

30. BLANCO SOLER, L., “Opiniones sobre la revista”, op. cit., p. 9.

31. BANHAM, R., “Stocktaking”, *Architectural Review*, Londres, febrero de 1960.

“Damos cuenta a nuestros lectores del proceso que ha seguido este artículo que se publica en las páginas de *Arquitectura*, porque nos parece interesante dar a conocer cómo, siguiendo procedimientos parecidos a éste, se puede conseguir el “mordiente” que unánimemente echaron en falta en nuestra publicación los tres arquitectos consultados en nuestra última encuesta. Mordiente que está principalmente basado en la colaboración en estas tareas de todos los arquitectos, toda vez que nosotros, los encargados de darlas realidad, no somos más que simples emisarios de las ideas y necesidades de toda la profesión” (...). “Este procedimiento que aquí se inicia nos parece que tiene posibilidades para conseguir este interés que se ve es necesario para nuestra Revista. El que un arquitecto plantee un tema a la Redacción de la Revista y que ésta organice esta especie de Seminario restringido, abre un campo amplísimo a la conversación sobre *Arquitectura* y al libre juego del intercambio de ideas y pareceres”³².

Con las conclusiones de la reunión, la revista se daba un respiro para retomar más adelante la reflexión sobre su limitada incidencia pública mientras practicaba el sano ejercicio de desentrañar las claves de un discurso importado. En junio del mismo año³³ aparecía un extenso artículo-catálogo titulado “Panorama de la arquitectura en 1960” (Fig. 7) que se inspiraba directamente en el que había publicado en enero la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*. Se trataba de una nueva tentativa de análisis general de la arquitectura realizada en 1960, que surgía también a partir de una serie de sesiones críticas y de una clasificación temática realizada por Luis Moya. Al mes siguiente, llegarían otras novedades, esta vez en forma de secciones de economía, de filosofía o de artes plásticas; ahora, el cambio se interpretaba claramente como la necesaria apertura sociológica de la disciplina:

“*Arquitectura* abre ventanas. La afirmación sirve igualmente en su sentido general que en el particular de hoy, referido a esta Revista. Y las abre con toda alegría, y también con toda responsable conciencia, a los panoramas múltiples del arte de nuestros días, tan vario, tan contradictorio y, en definitiva, poco conocido. Nadie como los arquitectos están obligados a conocer el panorama mundial del arte en cada momento”³⁴.

Sólo un tiempo después, Oriol Bohigas aprovechaba la resonancia de una carta de Joaquín Gili³⁵ en *Arquitectura*, en la que éste criticaba el sistema de encuadernación de la revista madrileña, para reavivar el debate desde Barcelona, incorporando al mismo a la revista del COACB, *Cuadernos de Arquitectura*. Lo hacía también mediante una larga carta al director, Carlos de Miguel, que finalmente respondería Francisco de Inza. Bohigas repasaba las patologías comunes a ambas publicaciones y detectaba un retroceso mayor en el órgano madrileño debido al tránsito desde RNA. En sus palabras, reaparecía la preocupación por la imagen de *Arquitectura* mientras proponía asimilar, en la medida de lo posible, la modélica composición gráfica de *The Architectural Review*. Pero, más allá del consenso sobre la necesidad de modernizar la imagen global de la revista, el problema se centraba de nuevo en los contenidos y en el exceso de arquitecturas regionales que, a juicio del arquitecto barcelonés, afectaba tanto a *Cuadernos* como a *Arquitectura*. Tras el abandono de los temas arqueológicos e históricos por parte de ambas publicaciones, era urgente corregir las deficiencias culturales de los arquitectos “perdidos entre el arqueologismo y el snobismo de lo moderno”³⁶.

Bohigas consideraba que el mayor defecto conceptual de la revista del COAM era “un cierto espíritu aislacionista” que debilitaba sus posibilidades de adoptar mayor compromiso ideológico. Uno de los puntos clave para el arquitecto catalán residía en la ausencia de tesis directora de las dos publicaciones españolas; esto no sucedía en las tres revistas ejemplares de la época,

32. “Proceso de un artículo”, *Arquitectura*, año 3, Madrid, febrero de 1961, n. 26, p. 19.

33. “Panorama de la arquitectura en 1960”, *Arquitectura*, año 3, Madrid, junio de 1961, n. 30, pp. 2-15.

34. RAMÍREZ DE LUCAS, J., “Notas de arte. Unas palabras para empezar”, *Arquitectura*, año 3, Madrid, julio de 1961, n. 31, pp. 51-53.

35. “Temas del momento. Encuadernaciones”, *Arquitectura*, año 3, Madrid, mayo de 1961, n. 29.

36. BOHIGAS, O. “Carta al director”, *Arquitectura*, año 3, Madrid, agosto de 1961, n. 32. Un extracto de esta carta se publicaba asimismo en *Cuadernos de Arquitectura*, 1961, n. 45.



Fig. 7. "Panorama de la arquitectura en el 1960", *Arquitectura*, junio de 1961, n. 30.

The Architectural Review, *L'Architettura* y *Casabella* "porque son tres publicaciones que se proponen algo concreto y sirven para algo a sus lectores"³⁷. Buscando una solución, insistía en la necesidad de reforzar el flanco crítico de ambas revistas:

"Si el país dispusiera de un Pevsner, un Banham, un Zevi, un Argan, un Giedion o un Rogers, el panorama sería otro. Pero ¿nuestras revistas han intentado a fondo la colaboración de los pocos críticos solventes que tenemos? ¿No sería interesante intentar, por ejemplo, un comentario de Valverde sobre la obra de Coderch, o uno de Cirici sobre Molezún, o uno de Teixidor sobre Sostres, o uno de Bergamín sobre los nuevos pueblos, en vez de limitarnos a esa colección de planos y fotografías con un simple extracto de las memorias de los arquitectos? En el fondo, siempre el aislacionismo. Ya no sólo de las corrientes europeas, sino incluso del propio mundo intelectual español"³⁸.

Francisco de Inza valoraba la insólita circunstancia de que *Arquitectura* hubiera recibido una misiva con la finalidad de retomar el debate crítico sobre la función del medio y respondía punto por punto a las observaciones de Bohigas. La ocasión significaba una nueva oportunidad para abrir nuevas vías a la reflexión, demasiado endogámica, que se había generado en torno a la revista madrileña; con toda seguridad, existía la posibilidad de plantear unas problemáticas comunes a ambos medios.

De Inza apuntaba una cuestión fundamental, basada en la necesidad de asumir la identidad de los destinatarios de dichas publicaciones: "esta Revista se escribe para los arquitectos españoles; los arquitectos españoles no se interesan por esta revista; luego a esta revista le pasa algo"³⁹. El hecho de que fueran órganos de los dos principales colegios profesionales españoles obligaba a asumir un planteamiento ideológico alejado de los términos elitistas y orientado a una amplia –y también más difusa– mayoría de profesionales, con formaciones culturales heterogéneas y distantes. Por este motivo, no era posible parangonar a *Arquitectura* y *Cuadernos* con otras publicaciones que no estaban sometidas a las condiciones del corporativismo profesional. El determinismo del arquitecto identificaba los síntomas de la carencia de tesis directora con la situación de la arquitectura autóctona del momento, incapacitada todavía para decidir por sí misma una trayectoria concreta.

37. BOHIGAS, O., op. cit.
38. BOHIGAS, O., op. cit.
39. DE INZA, F., "Contestación", *Arquitectura*, año 3, Madrid, agosto de 1961, n. 32.

Los distintos tiempos del debate trazan una cartografía crítica de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX, de su conciencia y de su compromiso por superar el retraso cultural y tecnológico; también de su empeño por encontrar un lugar propio en el contexto internacional. A través de este particular ejercicio de autoanálisis en las páginas de las revistas, es posible valorar su condición de cajas de resonancia ideológica y su función determinante para desentrañar algunas claves de la arquitectura de aquel momento.

AC VERSUS CIVITAS; DISPARIDAD FORMAL Y CONVERGENCIAS CONCEPTUALES

Roger Sauquet

En 1913 se fundó en Barcelona la Sociedad Cívica la Ciudad Jardín (SCCJ) con el objetivo de estudiar, debatir y proponer una forma de planear las ciudades y el territorio basada en los preceptos de la “ciencia cívica”. En 1930 se fundó el GATEPAC, Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea. *Civitas* fue la revista que difundió las ideas de los primeros y *AC Documentos de Actividad Contemporánea* la revista que difundió las ideas de los segundos.

Desde su convicción moderna, el GATEPAC quiso siempre subrayar la distancia que separaba los mundos que concernían a cada entidad y a sendas revistas. Tachaduras de planos y fotografías, ridiculizaciones y rechazo de posibles colaboraciones. Ya sea por la juventud de sus miembros, ya sea por la necesidad de radicalizar en el plano conceptual lo que en el plano estético era un salto formal sin precedentes, nada recomendaba inmiscuirse en los postulados de los defensores de las casas con jardín, el ornato y lo “típico”. Al contrario, hacía falta resaltar los antagonismos. Ante las casas baratas: la casa bloc; ante el paseo marítimo: la Ciudad de Reposo. A su modo de ver, muchas eran las transformaciones que tenía que sufrir la teoría arquitectónica en España para encajar con los tiempos que discurrían en la Europa mecanizada.

Sin embargo, el ideal de la ciudad jardín no se asentaba solamente en el seno de una revista: su mitificación se propagaba mediante artículos en los medios de comunicación, congresos políticos, lecciones de escuela. La labor de difusión que realizaron los miembros de la SCCJ caló hondo en el imaginario colectivo de la sociedad barcelonesa preocupada por su ciudad masificada, desbordada por la inmigración, desorganizada, insalubre. Buena prueba de ello es la exaltación republicana de la “casita con huerto”, final de recorrido de la entelequia de la “Barcelona Jardín”, esa ciudad ajardinada que, desde el “*rurizad* lo urbano” de Ildefonso Cerdá, tanto había debatido la intelectualidad catalana.

En el artículo revisaremos, a través de la comparación entre ambas revistas, qué valores se encuentran en el seno de las propuestas del Grupo Este del GATEPAC, también denominado GATCPAC, y que, según nuestro criterio, provienen del pósito conceptual de la ciudad jardín. Los hemos agrupado en tres temáticas: por un lado, la necesidad de contacto con el aire libre y con la tierra; por otro, la idea de preservación arquitectónica y paisajística y por último, la colectivización y la cooperación como alternativas a la especulación del suelo. Finalmente revisaremos esta influencia en dos proyectos urbanísticos del grupo: el Plan de Saneamiento de Ciudad Vieja y la Ciudad de Reposo; dos propuestas que, a pesar de su inclusión en el Plan Maciá de Barcelona, nunca gozaron de la completa aprobación de Le Corbusier.

La “idea de ciudad” del GATCPAC¹ está ensombrecida por la figura de Le Corbusier. Sus teorías, claramente presentes en la formalización del Plan Macià, mantienen una relación directa con el urbanismo del grupo. Sin embargo, existen indicios de una línea particular del propio GATCPAC que se desmarca de esta influencia. Esta línea la dibujan todos los proyectos que quedaron al margen del propio Plan, o que el mismo Le Corbusier criticó o rehusó abiertamente. Estamos hablando del Proyecto de Urbanización de la Avenida Diagonal, del Proyecto de la Ciudad de Reposo y del Plan de Saneamiento de Ciudad Vieja. Este artículo se centra en los dos últimos.

Se intuye lo que es genuino en el urbanismo del GATCPAC a través del propio Plan Macià si comparamos la versión que el Grupo desarrolló para la exposición de 1934 en Barcelona² y la versión que Le Corbusier publicó en *La Ville Radieuse*³. Si nos fijamos en la Ciudad de Reposo, Le Corbusier criticó su urbanización considerándola de “dispersa y rota”⁴ y en las páginas de *La Ville Radieuse* fue reducida a una pequeña “mancha” en un plano de emplazamiento. Igualmente el Plan de Saneamiento de Ciudad Vieja, que el GATCPAC consideraba de urgencia, consistente en una intervención realista, “de cirujano”⁵, dónde se seleccionaban las manzanas más insalubres y se derribaban para generar pequeñas plazas, no apareció en *La Ville Radieuse* sino que fue reemplazado por un proyecto elaborado por el autor a título personal⁶, que sólo mantenía las calles principales del distrito y derribaba masivamente el resto generando grandes manzanas con un parque en su interior. Sumando estas diferencias al análisis profundo de sendos proyectos se nos aparece un GATCPAC sensible a la historia, al mantenimiento del paisaje, preocupado por el impacto de sus intervenciones.

Al investigar de dónde surgen tales preocupaciones se pone de manifiesto la importancia que en el seno de la cultura arquitectónica catalana tuvo la Sociedad Cívica la Ciudad Jardín (SCCJ), una organización nacida en 1913 y cuya plataforma de divulgación era la revista *Civitas*. La SCCJ tuvo dos etapas. La más interesante y relacionada con el urbanismo del GATCPAC es la primera, que empieza en 1914 con la publicación del primer número de la revista y acaba en 1919, con la emigración a Estados Unidos del intelectual Cebrià de Montoliu, su líder. Montoliu importó la Teoría de la Ciudad Jardín de Howard y divulgó sus consecuencias urbanísticas y sociales a través de múltiples artículos y libros. Su conocimiento de la cultura anglosajona procedía de la traducción de libros de William Shakespeare y John Ruskin. El movimiento tardo-modernista y el “noucentista” quedaron influenciados con los temas tratados en *Civitas* impregnados, siempre, de una visión utópica de la relación hombre-naturaleza.

La relación entre el GATCPAC y la SCCJ no es directa. El GATCPAC quiso distanciarse de cualquier propuesta o idea proveniente de SCCJ⁷, aunque la entidad que conoció el grupo durante los años veinte se había alejado notablemente de la utopía urbanística de la etapa liderada por Montoliu. Sin embargo, se puede responsabilizar al movimiento de la Ciudad Jardín de parte del discurso urbanístico del GATCPAC, teniendo en cuenta que sus ideas estaban presentes en la sociedad catalana⁸ y en la docencia de la Escuela de Arquitectura de Barcelona⁹ (Fig. 1). Hemos comparado la plataforma de divulgación del GATEPAC¹⁰, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, con la plataforma de la SCCJ, la revista *Civitas*, para identificar la naturaleza de tales influencias.

1. Las siglas significan Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

2. La exposición se tituló “*La Nova Barcelona*” y se realizó en junio de 1934 en los bajos de la Plaza de Cataluña de Barcelona.

3. LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, Ed. Vincent, Paris, (1935) 1964.

4. Carta de Le Corbusier a J. L. Sert de 5 de julio de 1934, en: TIELEMAN, Mathilde, *Le Corbusier - José Luis Sert correspondance 1928-1965*, Ed. Linteau, Paris, 2009.

5. GATEPAC Grupo Este, “Notas previas a un estudio urbanístico sobre Barcelona”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1934, n. 13, p. 20.

6. Le Corbusier comunica esta decisión a J. L. Sert en una carta del 22 de enero de 1935, en: TIELEMAN, Mathilde, op. cit.

7. El GATCPAC rehusó una petición Rubió y Tudurí de colaborar con su “Regional Planning” de 1932 (encargo de la Generalitat). Acta de la Junta del GATCPAC de 10 de diciembre de 1931, Fondo GATCPAC, Archivo Histórico de la Delegación de Barcelona del COAC.

8. Un ejemplo es la popularidad del término “casita y huerto”. Es conocida la promesa del presidente de la Generalitat Republicana, Francesc Macià, lanzada en 1931, que cada catalán tendría acceso a una “caseta i hortal”.

9. En el gráfico: GATEPAC, “Lo que se enseña en las escuelas superiores de arquitectura”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1934, n. 13, p. 13, el grupo tacha con una cruz roja algunos planos aparecidos en *Civitas*.

10. GATEPAC, el grupo español, es quien edita la revista. Sin embargo el GATCPAC es quien se hace cargo de su publicación. En los artículos el GATCPAC firma como Grupo Este del GATEPAC.

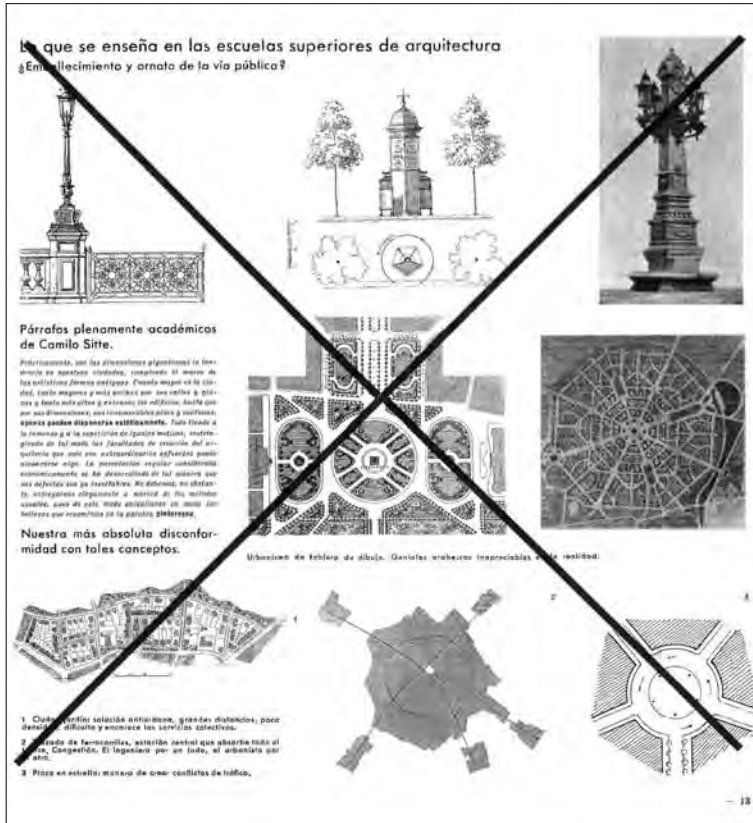


Fig. 1. Gráfico que ilustra la Editorial de AC n. 13, 1934, donde aparecen algunos planos publicados en *Civitas*.

COMPARACIÓN VIS-À-VIS

Entre el primer número de la revista *Civitas*¹¹ y el primer número de *AC*¹² pasaron diecisiete años. Durante este período comprendido entre 1914 y 1931 el panorama de la arquitectura de vanguardia en Cataluña pasó del “*noucentisme*” a la modernidad racionalista. El cambio puede plasmarse en las portadas de sendos primeros números. (Figs. 2 y 3).

Las dos revistas difieren en muchas cuestiones. En el primer número de *AC* el GATEPAC lanza un mensaje a la comunidad arquitectónica internacional: la arquitectura moderna que nace en España no va a ser la de las “grandes superficies vítreas” sino la que usa “terrazas, toldos, losas voladas, luz tamizada”¹³. El grupo reúne, en este mismo número, una visión retrospectiva: las imágenes de casas de pescadores de Sant Pol de Mar asegurando que en la construcción popular mediterránea “aparece el Standard”¹⁴; un proyecto contemporáneo: el concurso de la Ciudad Verde de Moscú; y un planteamiento de futuro: el posible crecimiento de Barcelona hacia el Llobregat. *Civitas*, por el contrario, define como un objetivo “Fomentar el embellecimiento y ornato de las poblaciones por todos los medios a su alcance, procurando conservar y realzar lo típico de cada una y cuantos elementos de belleza posean”¹⁵. Y en su primer número aparece un artículo sobre la ciudad clásica, otro sobre la ciudad ideal, planimetrías del Foro de Pompeya, de la ciudad de Efeso...

11. Publicación de la SCCJ. La primera edición salió en Marzo de 1914.

12. Publicación del GATEPAC. La primera edición salió el primer trimestre de 1931.

13. GATEPAC, “Editorial”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1931, n. 1, p. 13.

14. La cita continúa diciendo “ausencia de toda preocupación estética”. GATEPAC, “Elementos “Standard” en la construcción”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1931, n. 1, p. 25.

15. SCCJ, “La sociedad cívica la Ciudad Jardín”, *Civitas*, 1914, n. 1, p. 2.

Fig. 2. Portada del primer número de *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1931.

Fig. 3. Portada del primer número de *Civitas*, 1914.



Sendas revistas explicitan cual es la raíz ideológica de su línea editorial en el primer número. Si *Civitas* arranca a partir de un posicionamiento moral ante la vida, *AC* se sitúa en el paradigma renovador de la Era Maquinista. El credo redactado para el primer número de *Civitas*, nada tiene que ver con la editorial del primer *AC*. El credo habla de una actitud ante la vida:

- Creo en la nobleza de la vida.
- Creo en la dignidad del trabajo honrado, llevado a cabo con alegría y debidamente remunerado.
- Creo en la utilidad de los buenos descansos y los sanos recreos.
- Creo que cada familia debiera tener su casa y cada casa su jardín.
- Creo en la necesidad de una buena alimentación.
- Creo en la cultura del cuerpo tanto como en la cultura del alma, para la salud de una y otra.
- Creo en el encanto de las flores y de las bellezas naturales.
- Creo en la alta vocación de la mujer en la santificación de la infancia.
- Creo en la ciudad dichosa.
- Creo en el soberano poder de la Belleza.
- Creo en el Amor y la Bondad.
- Creo que la Verdad existe y cabe buscarla.
- Creo que la Felicidad es de este mundo y cabe ganarla¹⁶.

La editorial del primer *AC* de la evolución que debe seguir la arquitectura ante una nueva sociedad:

Los sistemas arquitectónicos, históricos, no fueron obra de fantasía y de capricho, expresan los caracteres esenciales de una época y de una región; estructura social, procedimientos de construcción, materiales propios, necesidades económicas, exigencias espirituales.

Nuestra época se caracteriza por un gran movimiento universal de renovación. Nuevas estructuras sociales aparecen. Las sociedades modernas tienden a ser regidas por las necesidades colectivas i guales para todos los países cultos. Fábricas, escuelas, deportes. Habitaciones, espectáculos. Transportes vías de comunicación. URBANISMO. Se conocen nuevos procedimientos y materiales de construcción de uso universal. Debemos adoptarlos. La estructura de un edificio cambia con los materiales. Las necesidades económicas –LEY DE ECONOMÍA– exigen la rapidez sin olvidar la perfección. La industria (maquinismo) puede resolverlo produciendo elementos-tipos fabricados en gran cantidad. SERIE.

16. SCCJ, "Credo de la Ciudad Jardín", *Civitas*, 1914, n. 1, p. 24.

Estamos en presencia de un estado de espíritu nuevo que anula costumbres y tradiciones y que tiende a ser universal. La Arquitectura contemporánea, debe estar de acuerdo con estos caracteres. Adaptar un sistema histórico, es falsear el sistema, y negar la época. En las Arquitecturas regionales, producto de las condiciones de clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, sólo el clima tiene un valor absoluto. Lo esencial subsistirá. Lo episódico, lo accidental, debe desaparecer¹⁷.

Difícil, es, por lo tanto, encontrar puntos de contacto entre ambas revistas. Las divergencias arquitectónicas son múltiples y evidentes. Por ejemplo, en 1918 en *Civitas* se publicaba una propuesta de Paseo Marítimo para Barcelona¹⁸, un eje recreativo con casinos, balnearios, parques deportivos inspirado en los paseos de San Sebastián, Santander o Boston, realizado con “porches, terrazas de pórticos, kioscos, miradores”¹⁹ (Fig. 4). “Es una mejora que abrigará sus timbres de metrópoli europea y contribuirá a afianzarla en sus anhelos de capitalidad del Mediterráneo”²⁰ aseguraban.

El GATEPAC imagina un frente marítimo distinto. La virginidad de la playa de Castelldefels es un punto a favor para el proyecto de Ciudad de Reposo:

“En el año 1932, una ciudad de más de un millón de habitantes encuentra en sus inmediaciones una gran playa bordeada de árboles, en estado absolutamente virgen, sin edificios, sin casinos y chalets (tipo Côte d’Azur) que hubieran hecho de ella, algo completamente inaprovechable para la realización del programa que proponemos”²¹.

En su actuación el GATEPAC rehúsa urbanizar más de lo estrictamente necesario. Con la exposición sobre la Ciudad de Reposo de marzo de 1933²² se distanciaban de las urbanizaciones predominantes en el urbanismo costero tachando un ejemplo con una cruz y mostrando lo que, a su parecer, era una lógica ordenación urbana destinada al descanso y al recreo (Fig. 5).

Estas formalizaciones dispares, sin embargo, esconden un mismo objetivo: la apertura de Barcelona al mar. En *Civitas* se opina que “Barcelona necesita, para disfrutar en todo el tiempo de su privilegiada situación, poder asomarse a contemplar las bellezas siempre atractivas del mar que la baña, y acercarse a él para saturarse de sus tónicas y refrescantes brisas”²³. Y en *AC* el GATEPAC comenta que “se ha repetido insistentemente –y siempre con razón– que la Barcelona actual vive separada del mar”²⁴.

La vivienda obrera es otro tema sobre el que divergen las revistas. Desde *Civitas* se apuesta por el modelo de casa individual rodeada de un jardín. En su defensa, criterios de higiene y salud:

“Ninguna casa obrera puede ser considerada como convenientemente acondicionada, si no tiene un jardín, por pequeño que sea. Por preciosos que sean los jardines públicos no satisfacen ciertamente la misma necesidad del jardín privado. Este jardín puede no tener más que algunos metros cuadrados, pero dará a la mujer y a los niños la ocasión de gozar del aire puro y de la luz directa del sol, sin abandonar el suelo de su casa”²⁵.

Los ejemplos: proyectos concretos, como los modelos de casas de distinto tamaño en función de la renta de sus inquilinos, de Jeroni Martorell, promovido por la Caja de Pensiones y Ahorros de Barcelona²⁶.

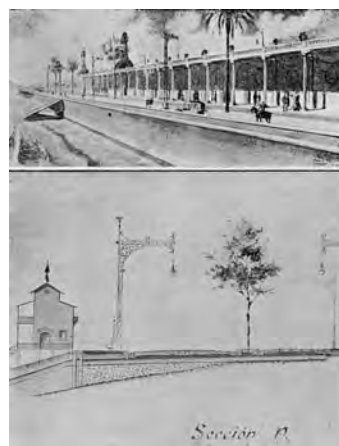


Fig. 4. José Ortega, Paseo Marítimo de Barcelona. Publicado en *Civitas* número 16, 1918.

17. GATEPAC, “Editorial”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1931, n. 1, p. 13.

18. Se trata de un proyecto del ingeniero de caminos José Ortega con la Jefatura de Obras Públicas de la Provincia, promovido por el Ayuntamiento de Barcelona.

19. *Ibid.*, p. 14.

20. CIVIS, “El Paseo Marítimo de Barcelona”, *Civitas*, 1918, n. 16, p. 13.

21. GATEPAC, “La Ciudad de Reposo que necesita Barcelona”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1932, n. 7, p. 25.

22. Exposición montada en los bajos de la Plaza Cataluña. La tela número 12 no está en el Archivo de la Delegación de Barcelona del COAC pero puede encontrarse en: GATCPAC, *Memoria del proyecto de la Ciudad del Repós*, Fondo GATCPAC, C37/245, CRV de marzo de 1933.

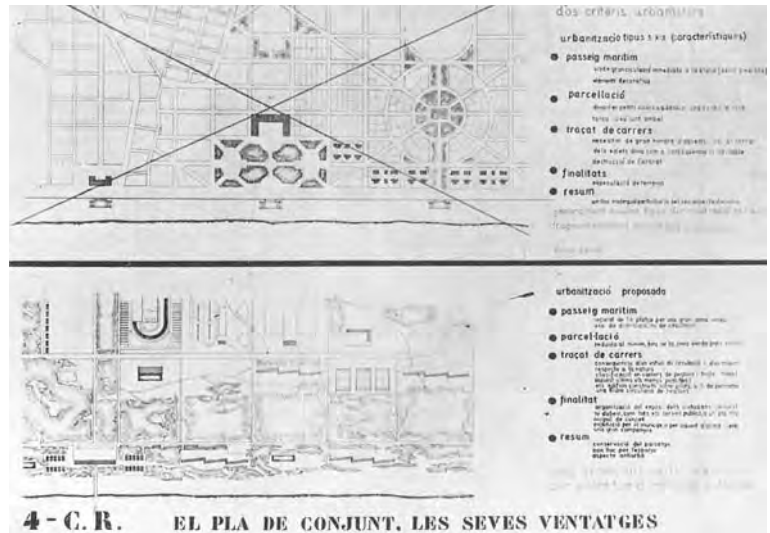
23. CIVIS, *op. cit.*, p. 13.

24. GATEPAC, “La Ciudad de Reposo...”, *cit.*, p. 25.

25. ALDRIDGE, H., “La Habitación Popular y la Construcción Cívica”, *Civitas*, 1916, n. 9, p. 39.

26. Casas publicadas al artículo: SCCJ, “Las Casas Baratas de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Barcelona”, *Civitas*, 1916, n. 11, pp. 97-103.

Fig. 5. GATCPAC, panel número 4 de la exposición sobre la Ciudad de Reposo del marzo de 1933, publicado en *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 13, 1934.



La opción de la casa aislada es descartada por el GATEPAC por antieconómica y poco racional. El grupo plantea la construcción de “casas bloc”²⁷ aunque, en sus inicios, los primeros tanteos de casas baratas también se basaron en el modelo unifamiliar emparedado²⁸. El rechazo del GATCPAC a la casa aislada estriba en sus consecuencias urbanas argumentando que “ensancha la ciudad desmesuradamente, aumenta el presupuesto de conservación urbana, encarece y complica la vida por las grandes distancias a recorrer y el coste del transporte”²⁹.

Los dos grupos defienden la importancia de su modelo residencial de referencia desde escalas muy distintas. Los defensores del jardín privado insisten desde *Civitas* en la necesidad del espacio exterior en tanto que derecho individual, en tanto que espacio de la dignidad, en tanto que medida higiénica. Mientras que las preocupaciones modernas están centradas en la dimensión del colectivo obrero y la repercusión que su modo residencial tendrá en la ciudad. Hay que entender que entre 1916 y el 1933 (fechas de las citas anteriores), Barcelona pasó de tener 600.000 habitantes a sobrepasar el millón. Ortega y Gasset empezó su *Rebelión de las Masas* de 1929 hablando del “Hecho de las aglomeraciones”³⁰. El GATCPAC era plenamente consciente de la presencia de la “masa” urbana al proponer su “Casa Bloc” como modelo de vivienda obrera. Como también era plenamente consciente de la misma al proponer la Ciudad de Reposo como jardín colectivo de su modelo de vivienda colectiva³¹.

Sin embargo nunca descuidó la necesidad de contacto con la tierra de los habitantes de la ciudad, necesidad ineludible para la SCCJ. Sirva de ejemplo la petición que hicieron a Le Corbusier para que diseñara, en adición a sus bloques *redent* del Pla Macià, un barrio de viviendas obreras pensadas para los inmigrantes provenientes del campo —“a esas masas de inmigrados no se les puede incorporar a la vida urbana si no es paulatinamente, lo que plantea el problema de buscar un tipo de vivienda más en armonía con sus hábitos”³²— petición que derivó en las “Casas Árbol”. También sirvan de ejemplo los 2.700 huertos de alquiler proyectados para la Ciudad de Reposo, los cuales suponían un tercio de su superficie. El GATCPAC daba una dimensión higiénica al huer-

27. Casa Bloc, proyecto de vivienda colectiva del GATCPAC ubicado en el barrio de San Andrés de Barcelona, desarrollado por J. L. Sert, J. Torres Clave y J. B. Subirana (1934-1937).

28. Viviendas de Casas Baratas de la calle Torres y Bages, inauguradas por el Presidente de la Generalitat Francesc Macià en marzo de 1933.

29. GATEPAC G. E., “Ensayo de distribución de la zona edificable en una manzana del ensanche de Barcelona a base de un tipo de vivienda obrera”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1933, n. 11, p. 27.

30. ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, (1930) 2006.

31. SAUQUET, Roger, “La Ciutat de Repòs i Vacances del GATCPAC (1931-1938). Un paisatge pel descans”, Tesis Doctoral UPC, Barcelona, 2012, p. 385.

32. GATEPAC, “Estudio de viviendas mínimas para Barcelona. Arquitectos: Le Corbusier y Pierre Jeanneret”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1934, n. 13, p. 31.

to muy similar a la que le daban los urbanistas a través de *Civitas*, opinando que “representa moderadamente uno de los sedantes más energéticos y establece un contraste saludable con la vida antihigiénica y mecánica de la ciudad moderna”³³.

Por lo tanto, la distancia entre el modelo del GATCPAC y el de la SCCJ no yace en las necesidades vitales de la población –en eso más bien coinciden–, sino en las consecuencias urbanas que el modelo puede acarrear. A propósito de estas “coincidencias vitales”, hemos reseguído los puntos de encuentro entre ambas revistas y los hemos agrupados en tres puntos: la necesidad de contacto con el aire libre y la naturaleza; la idea de preservación arquitectónica y paisajística y la colectivización y la cooperación como alternativas a la especulación del suelo.

LA NECESIDAD DE CONTACTO CON EL AIRE LIBRE Y LA NATURALEZA

Hemos visto que el credo de la SCCJ rezaba: “creo en la utilidad de los buenos descansos y los sanos recreos” o “creo en la cultura del cuerpo tanto como en la cultura del alma, para la salud de una y otra”³⁴. También en *AC* se da importancia al cuidado del cuerpo vinculándolo a la actividad al aire libre:

“El deporte, la vida higiénica al aire libre, el perfecto equilibrio físico, constituyen hoy día una necesidad ineludible para las masas.

El ritmo veloz, absorbente y dinámico de la vida moderna, exige estos paréntesis de contacto directo con una atmósfera absolutamente sana.

(...) Es un hecho vivo el cambio de costumbres y necesidades de los últimos veinte años. Existe un afán de contacto directo con la naturaleza (reacción psicológica contra la vida urbana). Y la humanidad busca instintivamente los medios de mejorar el individuo”³⁵.

En *Civitas*, la “reacción psicológica contra la vida urbana” a la que se refiere el GATCPAC se traslada también al exterior:

“Los hombres envejecen rápidamente. Perdemos demasiado pronto nuestra juventud. La ciudad produce excitación, mas requiere su tributo de energía nerviosa. No puede caber duda sobre la importancia de este objeto. De todas las modernas demandas que tienden a obtener mejoras de condiciones, la demanda de espacios suficientes para jardines es ciertamente la más notable”³⁶.

En un artículo sobre la ciudad ideal, Frederic Rahola habla de cómo la decadencia de la salud debido a la vida urbana debe traducirse en una mayor presencia de vegetación en la ciudad:

“La ciudad que ejerce esos dos vivos influjos contrapuestos, el uno que impulsa al mundo hacia el progreso y el otro que lleva al hombre hacia la decadencia física, elevando así, a la vez, su espíritu y quebrantando su cuerpo, ha dado margen a una reacción poderosa que se manifiesta en el desarrollo de los deportes y en el ansia de dotar a la ciudad de algo que les restituya los dones de la naturaleza, de la cual lentamente se ha ido alejando”³⁷.

La obsesión sobre el contacto con la naturaleza de los ciudadanos demostrada por ambos grupos influenció a los movimientos internacionales con los que estaban relacionados. Así, la SCCJ promovió en el Congreso Internacional de Ciudades Jardín y Construcción Cívica de 1914, una conclusión que destaca la importancia que las casas tuvieran un jardín³⁸. El GATCPAC, por su parte, estuvo detrás de la redacción de la conclusión del IV CIAM que abordaba el tema de las “zonas de reposo”³⁹. La escala es lo que distingue tales

33. GATCPAC, *Memoria...*, cit.

34. SCCJ, “Credo...”, cit. p. 24.

35. GATCPAC, “La necesidad de la vida al Aire Libre”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1932, n. 7, p. 17.

36. ALDRIDGE, H. op. cit., p. 39.

37. RAHOLA, Frederic, “La Ciudad Ideal”, *Civitas*, 1914, n. 1, p. 9.

38. Celebrado en la Ciudad Jardín de Letchworth en julio. La resolución dice: “El Congreso considera como la forma racional de habitación la casa pequeña (de una familia), destacado o de otro modo con jardín”, en SCCJ, “Resoluciones del 1er Congreso Internacional de Ciudades Jardines y Construcción Cívica”, *Civitas*, 1915, n. 6, p. 182.

39. Así se asegura en: DI BIAGI, Paola, “El 1er CIAM versus Atenas: espacio habitable y ciudad funcional”, *El GATCPAC y su tiempo*, Actas del V Congreso DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 2005. La conclusión habla de que “Hay que exigir también la creación de grandes zonas de esparcimiento próximas a la ciudad (zonas de reposo). Estas zonas deben ocupar los emplazamientos que reúnan las mejores condiciones y más atractivos naturales (proximidad a lagos, playas o ríos, arbolado, buena orientación y buenas condiciones climáticas)”, en *AC*, 1933, n. 16, p. 16.

aportaciones. Si para los primeros el contacto con el aire libre pasa por el jardín privado, para los segundos este contacto puede ejercerse mediante zonas de reposo situadas en la periferia.

PRESERVACIÓN ARQUITECTÓNICA Y PAISAJÍSTICA

La preservación es una de las reivindicaciones de la SCCJ. Desde *Civitas* se daba a conocer la primera propuesta de ley de Parques Nacionales promovida por el Marqués de Villaviciosa de Asturias transcribiendo su discurso al Senado⁴⁰. Igualmente se denunciaban atentados paisajísticos con un lenguaje agresivo comparable al que, años después, el GATEPAC usó contra el eclecticismo de los “académicos”: “Notas de guerra por los campos atrincherados del Tibidabo. Ejemplos típicos de incuria y devastación de uno de los más hermosos parques naturales de las inmediaciones de la ciudad”⁴¹ es el título enfadado de un artículo-denuncia. La SCCJ es pionera en la integración de la protección artística con la paisajística. En el artículo titulado “Para la protección de los monumentos naturales y artísticos, particularmente los primeros”⁴² se propone la colaboración de los Centros Excursionistas, así como de los Círculos de Bellas Artes, para inventariar todo lo que fuere susceptible de protección. A la vez, estaban al corriente de las leyes que otros países habían desarrollado sobre preservación destacando que el “Touring Club de Francia, promulgó una ley prohibiendo la colocación de toda suerte de anuncios en los parajes cuya belleza aconseja esta forma de protección”⁴³.

El tema de la preservación no es un tema proscrito en *AC*. Al contrario. Pero, la forma de abordarlo difiere de la consideración puramente estética o visual de la SCCJ. En el Plan de Saneamiento el GATCPAC considera que Ciudad Vieja “tiene un ambiente de calles que debe respetarse” y, en contraposición al Plan Baixeras que proponía el ensanchamiento de las principales vías del distrito, aducían que su actuación es “más respetuosa con el pasado”⁴⁴. En cuanto a la intervención en los edificios históricos el grupo apuesta por una intervención sin prejuicios, usando, si hiciera falta, materiales “actuales”. Esta idea difiere profundamente de lo expuesto en *Civitas* –donde se ensalzan reformas “interpretativas” acaecidas en Brujas, Berna o Núremberg⁴⁵– y ya se esgrime en el segundo número de *AC*, en un artículo titulado “Respetamos la buena arquitectura del pasado” en el que, con frases como “no queremos tocar ni una sola piedra del pasado digno” o “no creemos que nadie con suficiente autoridad para modificar (nos horrorizan las restauraciones) un sola de esas obras admirables que son orgullo y elementos de educación para nuestro espíritu”, el grupo critica quienes realizan “interpretaciones arqueológicas”⁴⁶.

Las profundas diferencias en cómo intervenir en el patrimonio arquitectónico no las encontramos en materia de preservación del paisaje natural. En la exposición sobre la Ciudad de Reposo de 1933 el grupo escribía en la tela número 12 que la urbanización de la ciudad “no significa la destrucción del paisaje sino que es la garantía de conservación de sus ventajas naturales”⁴⁷. Igualmente el grupo promovía la declaración de las 1.200 hectáreas que ocupaba la ciudad como Parque Natural amparándose en la experiencia de los parques americanos. En la memoria del proyecto se argumenta que “*el destinar aquesta zona a parc marítim ens permet la conservació de tot l’arbrat que, d’altra manera, desapareixeria a ben segur en un espai de temps molt breu*”⁴⁸. Se podría considerar que el principio de “sinceridad constructiva” del GATC-

40. Fragmento del discurso del Marqués de Villaviciosa de Asturias al Senado: “¡Qué pléyade de artistas de pintores, de músicos, de poetas no avalora constantemente el tesoro del Arte que poseemos en España! Pues en la Naturaleza no existe eso, porque en la Naturaleza, ¿dónde creamos la Naturaleza; dónde renovamos el valor de la Naturaleza? ¿Dónde está la política forestal que debe privar sobre todas las otras? (...) Es triste, ciertamente, y si dejando la llanura de Castilla nos aventuramos al norte, cuando me pierdo en los bosques de Asturias o del Pirineo y me quedo absorto contemplando la magnificencia de la Naturaleza, hay un ruido monótono y seco que me encoragina y desespera. ¿Sabéis cuál es, señores Senadores? Es el hacha, ¡el hacha del salvaje español, al que no hemos logrado civilizar todavía!” en: VILLAVICIOSA DE ASTURIAS, Marqués de, “Discurso pronunciado per el Excmo. Sr. Marqués de Villaviciosa de Asturias en el Acto de presentar al Senado el Proyecto de Ley sobre Parques Nacionales”, *Civitas*, 1915, n. 5, p. 139.

41. SCCJ, “Notas de Guerra por los Campos Atrincherados del Tibidabo (Barcelona). Ejemplos típicos de Incuria y Devastación de uno de los más hermosos Parques Naturales de una gran ciudad”, *Civitas*, 1915, n. 5, p. 141.

42. GÜELL, Joan, MONTOLIU, Cebrià, “Para la protección de los Monumentos Naturales y Artísticos, particularmente los primeros”, *Civitas*, 1915, n. 4, p. 129.

43. SCCJ, “Notas de Guerra...”, cit., p. 140.

44. GATEPAC Grupo Este, “Notas previas...”, cit., p. 20.

45. Véase en SCCJ, “Reforma interior de Poblaciones”, *Civitas*, 1915, n. 4, p. 99.

46. GATEPAC, “Respetamos la buena arquitectura del pasado...”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1931, n. 2, pp. 22 y 23.

47. Tela número 12, GATCPAC, *Memoria...*, cit.

48. Memoria de la Ciutat de Repòs, cit., apartado “Parque Marítimo”.

PAC planteado para intervenir en el patrimonio arquitectónico se traduce al patrimonio natural con el principio de “intervención mínima”; sólo se construye aquello que es estrictamente necesario.

Son curiosas las coincidencias que respecto a este punto encontramos entre los arquitectos modernos y los defensores de la Teoría de la Ciudad Jardín. Si para urbanizar la Ciudad de Reposo, cuyas construcciones se insertan en el paisaje respetando las franjas ecológicas y sin necesitar calles pavimentadas ni paseos marítimos, el GATCPAC explicaba que “la modificación de las rasantas se ha reducido al mínimo, para con el menor movimiento de tierras posible obtener un acondicionamiento suficiente para un tránsito normal”⁴⁹, de igual manera Raymond Unwin, en la conferencia “El arte de urbanizar” leída en Barcelona planteaba:

“Podemos decir que es imposible llevar a término felizmente una obra de tanta importancia como la construcción de una nueva ciudad si no se empieza por aceptar, lisa y llanamente, las condiciones naturales del terreno donde tenga que construirse, siguiendo después con firmeza el orden definido en un plan que descansa felizmente sobre la base natural topográfica. Desviar un río, arrasar una colina, rellenar un valle, o simplemente, sacrificar un grupo de árboles frondosos a los arabescos arbitrarios de un dibujo preconcebido serían otras tantas locuras. Estas características naturales deben tomarse como clave de composición, aunque procurando, por otra parte, no caer en una falsa imitación de las mal llamadas líneas naturales”⁵⁰.

LA COLECTIVIZACIÓN Y LA COOPERACIÓN COMO ALTERNATIVAS A LA ESPECULACIÓN DEL SUELO

Respecto a este punto encontramos también coincidencias entre los dos colectivos. Puig i Cadafalch opinaba en *Civitas* que hay que “regular en beneficio de los intereses colectivos el movimiento de precios de las tierras, evitando las alzas excesivas que produce la especulación”⁵¹. Cuando, el GATEPAC publica las conclusiones del IV CIAM, desarrollado en verano de 1933⁵² advierte de la “urgencia de reorganizar el terreno urbano, de manera que las necesidades de orden colectivo, así como las de cada individuo, dentro del organismo ciudad, puedan satisfacerse plenamente. Los intereses privados deben siempre someterse a los de orden colectivo”⁵³. En otro número el grupo apunta que “no se puede continuar ignorándose (...) que los abusos de la especulación particular son la causa principal del caos urbano actual”⁵⁴.

En cuanto a organización social debe mencionarse que la Cooperativa creada por el GATCPAC para desarrollar la Ciudad del Reposo⁵⁵ no difiere demasiado de la organización social de la Ciudad Jardín imaginada por Cebrià de Montoliu desde *Civitas*, basada en la desaparición de las “propiedades individuales” –una idea, por cierto, que se mantiene muy alejada del suburbio jardín de propiedad promovido por algunos miembros de la misma SCCJ. Esta organización “debe asegurar su permanencia, sometiendo su desarrollo a un plan económico y administrativo que impida la especulación privada de terrenos o la haga redundar en beneficio exclusivo de la comunidad”⁵⁶. El GATCPAC plantea la Ciudad del Reposo también como una iniciativa eminentemente y necesariamente colectiva⁵⁷. Lo que motiva la ciudad es un anhelo popular: “la orientación general del proyecto es profundamente democrática; (...) Hay que evitar, sobre todo, que se cree en dicha zona un centro de explotación, un negocio con clientela de clases privilegiadas”⁵⁸.

49. Memoria de la Ciutat de Repòs, cit., apartado “Urbanización”.

50. Conferencia leída en el Ateneo Barcelonés el 25 de abril de 1914 y publicada en UNWIN, Raymond, “El arte de la Urbanización”, *Civitas*, 1916, n. 11, p. 105.

51. PUIG i CADAFALCH, Josep, “Informe que la Sociedad Cívica la Ciudad Jardín eleva al Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona relativo al Proyecto Consistorial de Adquisición de Terrenos para Casas Baratas”, *Civitas*, 1915, n. 7, p. 207.

52. El CIAM IV se desarrolló a bordo del barco Patris que viajó de Marsella a Atenas entre Julio y Agosto de 1933. Las conclusiones quedaron recogidas en la “Carta de Atenas”.

53. GATEPAC, “Conclusiones del IV Congreso Internacional del CIRPAC sobre Ciudad Funcional”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1933, n. 12, p. 14.

54. GATEPAC, “Editorial”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1934, n. 13, p. 12.

55. La Cooperativa se creó en diciembre de 1933. Estaba formada por socios particulares y socios corporativos, entidades, federaciones, mutuas, etc. que apoyaban el proyecto.

56. SCCJ, “Definiciones”, *Civitas*, 1914, n. 1, p. 8.

57. Hay que tener en cuenta que la rotación permanente de usuario garantiza la viabilidad del proyecto, porque en las 1.200 hectáreas de la ciudad sólo hay 12.370 camas. Ver las cifras en SAUQUET, cit., p. 126.

58. GATEPAC, “La Ciudad de Reposo...”, cit., p. 28.

NOTAS FINALES

Como comentaba al comienzo del artículo encontramos claras influencias de lo expuesto en *Civitas* en los proyectos de la Ciudad de Reposo y en el Plan de Saneamiento de Ciudad Vieja del GATCPAC. Cabe destacar que la Ciudad de Reposo, aparte de permitir el acercamiento del ciudadano a la naturaleza, de tener la preservación del paisaje como premisa, de ser organizada por una cooperativa, tiene una configuración similar a la de los núcleos de Howard: es un asentamiento satélite, separado de la ciudad mediante un cerco agrícola, donde se llega con transporte público, donde no existe la propiedad privada. La Ciudad Vieja imaginada por el GATCPAC y la Ciudad de Reposo conforman un binomio inseparable. Se puede proponer una reforma mínima de Ciudad Vieja si sus ciudadanos cuentan con una 'alternativa natural' que los acerque a la tierra.

La proximidad del GATCPAC a las tesis de la Ciudad Jardín es, al mismo tiempo, un distanciamiento a las tesis de Le Corbusier. El respeto a la afición del cultivo *amateur* de los ciudadanos contrasta con la propuesta de profesionalización de la agricultura suburbial lanzada desde *Urbanisme*⁵⁹. También la sensibilidad demostrada en la preservación del paisaje de la Ciudad del Reposo contrasta con la forma de ordenar la *Cité Balnearie* del proyecto A de Alger. Igualmente el cuidado con que el GATCPAC selecciona los derribos de Ciudad Vieja contrasta con el derribo masivo del Plan Obús para París. Contrastes que nos demuestran la independencia y originalidad de la forma de entender la ciudad del GATCPAC, una 'idea de ciudad' que, sin embargo, quedó parcialmente escondida tras el enlace 'de conveniencia's que supuso el Plan Macià.

59. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Ed. G. Cres Et Co., París, 1925, pp. 195-197.

FROM MODERNIZATION TO HUMANISM: SPAIN'S EVOLVING IMPRESSIONS OF RICHARD J. NEUTRA

Brett Tippey

There is no doubt that Spain's professional architectural journals propelled the country's mid-century transition from nostalgic traditionalism to vibrant modernity. Along this journey, these journals eventually broke free from the international isolationism that had characterized Spain in the 1940s, they increasingly searched abroad for both inspiring and practical models of modern architecture, and they frequently included commentaries written by well-known Spanish architects on the applicability of these international models to the specific Spanish situation. Richard Neutra served these journals as a continual source of exemplary modern architecture, and the Spanish journals tirelessly promoted him to Spain's architects as an unquestioned authority.

It is important to note that Spain's early postwar perception of Neutra does not derive from one local, geographical source. On the contrary, it derives from multiple professional journals such as *Revista Nacional de Arquitectura*, *Informes de la Construcción*, *Cuadernos de Arquitectura*, and *Hogar y Arquitectura*. Representing both centers of Spanish architecture (Madrid and Barcelona), as well as a nationwide readership, the unified image of Neutra as presented by these journals undoubtedly shaped the general impression of him held by Spanish architects across the country (Fig. 1).

Even before the Spanish Civil War, Neutra enjoyed an unparalleled level of prominence in Spain's architectural press with several appearances in the GATEPAC publication *A.C. Documentos de la Actividad Contemporánea*; over its short life that journal published more photographs of Neutra's work than that of any other architect, either Spanish or foreign¹ (Fig. 2). Then, after a ten-year hiatus during which Spain experienced a resurgence of traditional architecture and a general distrust of foreign ideas, by the 1950s Spain began to recognize its need for modernization and quickly returned to Neutra as a primary standard bearer. Initially, the handful of articles that in some way mention Neutra published in Spain in the early 1950s were seldom written by Spaniards; most were written by foreign architects such as Alfred Roth or Alberto Sartoris for original publication in non-Spanish journals such as *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Vetro e Cristallo* (Milan), *Building Digest* and *Techniques et Architecture*. However, the fact that Spanish journals such as *Informes de la Construcción* and *Cortijos y Rascaielos* would take the effort to translate these articles and to reproduce them for a Spanish readership indicates strong interest in Neutra on behalf of Spaniards. Furthermore, regardless of the national origin of these articles, they undoubtedly affected the Spanish readership's impression of such an internationally famed figure.



Fig. 1. "Interrogation of the client: An art, a science"; article written by Neutra and published in Spanish in number 119 (1960) of *Informes de la Construcción*. The photograph is of Neutra's Kauffman Desert House. Image: Brett Tippey.

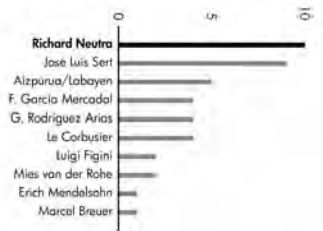


Fig. 2. Number of photographs of distinct works by individual architects published in *A.C. Documentos de la Actividad Contemporánea* (1931-1937).

1. For Neutra's extended relationship with *A.C. Documentos de la Actividad Contemporánea* see ALCOLEA, Rubén A., "De AC a De 8 en Opbouw: Lovell Health House". AA.VV., in *El GATEPAC y su tiempo: política, cultura y arquitectura en los años treinta*, Fundación DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 2005.

These articles of the early 1950s closely followed the precedent set by *A.C. Documentos de la Actividad Contemporánea* two decades earlier by promoting Neutra's architecture to exemplify such modern construction matters as industrialization, standardization, prefabrication, prototype dwellings, streamlined construction budgets, mechanical heating and cooling systems, electrical systems, modern hygiene and the updated use of materials such as wood, glass, aluminum, steel and concrete². For example, an article published in *Informes de la Construcción* in 1950 utilizes photographs of Neutra's 1942 Nesbitt House to demonstrate the proper and ample use of glass and new approaches to older traditional materials such as wood³. Then, a 1951 article published in *Cortijos y Rascacielos* presented Neutra's little-known Sokol House for its appropriate use of glass, the resulting light-filled interiors, the use of daylight and the integration of interior and exterior space⁴. Perhaps Spaniards' initial impression of Neutra was most acutely manifest in autumn of 1952 when *Revista Nacional de Arquitectura* published a special double issue dedicated to glass and its architectural applications. This number represents the first instance in which the journal dedicated so many pages to the use of a particular building material, and especially one of such importance to modern architecture (Fig. 3). Extensively reproducing photographs of Neutra's adept use of architectural plate glass, the author of the article entitled "Glass and Architecture", Francisco Sáenz de Oiza, was clearly impressed by Neutra's use of this relatively new material⁵.

However, this initial impression of a technically savvy Neutra did not leave Spaniards with the idea that he was merely a technocrat. In a 1950 article published by *Cuadernos de la Arquitectura* Gabriel Alomar described Neutra and Eliel Saarinen as the first pioneers of European rationalism in the USA. However, Alomar also recognized that Neutra's architecture remained in a continual state of evolution and that his rationalism was increasingly tempered by influences from the local place, culture and environment⁶.

"...the functionalism of Neutra, as also that of his colleagues, is not the same; that 'cubist' house, of rigid artists, mechanical, has been humanized, having made peace, not only with the concept of the reality of regional differences, but [also] with the popular element and with traditional materials".

In this way Alomar identified with Neutra's argument for place-responsive architecture, which eventually formed the core argument of the 1951 text *Mystery and Realities of the Site*, published by Neutra only months after Alomar's article in *Cuadernos de Arquitectura*⁷. This connection clearly impacted Alomar; although no evidence exists to suggest a formal relationship between Alomar and Neutra. It is no surprise that Alomar's work eventually emerged as a primary example of the care of local tradition and culture that characterizes modern architecture in Spain even today. The second observation made by Alomar in the 1950 article is also important; he recognized that Neutra was capable of using natural, traditional and inherently more human materials in the creation of highly modern and rational architecture. Furthermore, Alomar was not alone in this revelation; many other Spanish authors cited Neutra's work in articles published in the early 1950s. In a 1953 article in *Revista Nacional de Arquitectura*, Carlos de Miguel cited Neutra's Northwestern Mutual Fire Association as an example of the successful fusion of interior and exterior spaces⁸. In 1951 and 1953 *Informes de la Construcción* cited Neutra's Case Study House #20, the Tremaine House and the Treweek House for the

2. For a numerical analysis of the ways in which the Spanish press presented Neutra's architecture as the paradigm of modernization see Appendix 04 of TIPPEY, Brett, *Richard Neutra and Spain's Transition to Modernity*, Doctoral Dissertation (unpublished), University of Navarra, Pamplona, 2011.

3. DE MARE, Eric, "Ventanas de madera (Wood framed windows)", in *Informes de la Construcción*, 1950, n. 22, article 199-8.

4. "Una 'villa' de Ricardo Neutra en Los Angeles", in *Cortijos y Rascacielos*, 1951, n. 64, p. 27.

5. SÁENZ DE OIZA, Francisco, "El vidrio y la arquitectura", in *Revista Nacional de Arquitectura*, 1952, n. 129, p. 11.

6. ALOMAR, Gabriel, "El momento actual en la arquitectura norteamericana", in *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 11, p. 30. Original quote: "...el funcionalismo de Neutra, como también el de sus compañeros, no es el mismo; aquella vivienda 'cubista', de artistas rígidas, mecánica, se ha humanizado, habiendo hecho las paces, no tan sólo con el concepto de la realidad de las diferencias regionales, sino con el elemento popular y con los materiales tradicionales".

7. NEUTRA, Richard, *Richard Neutra on Building: Mystery and Realities of the Site*, Morgan and Morgan, Scarsdale (New York), 1951.

8. DE MIGUEL, Carlos, "Oficinas de una compañía de seguros, Los Angeles", in *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, 138, p. 35.

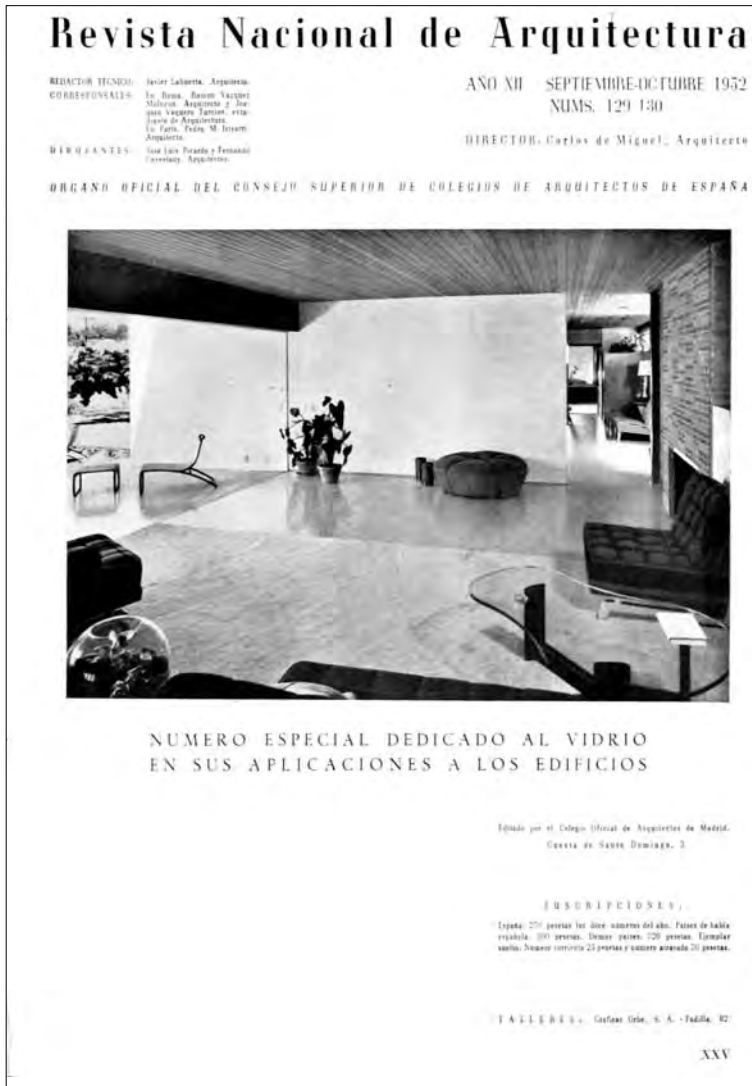


Fig. 3. Neutra's 1949 Wilkins House, featured on the cover of a "special number dedicated to glass in its applications to buildings". *Revista Nacional de Arquitectura*, September-October 1952, numbers 129/130.

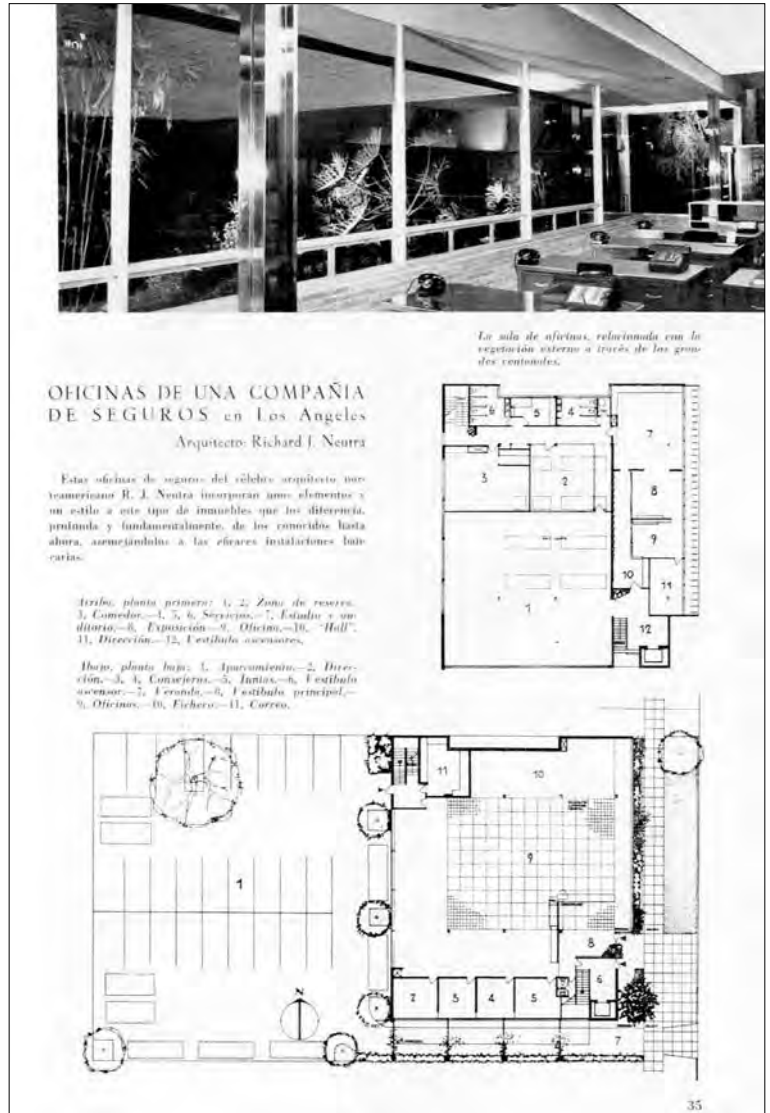
integration of nature and architecture⁹. Therefore, even as they considered Neutra's work as a model for the technical aspects of modernization, Spaniards became increasingly aware of Neutra's rational attention to the more human matters of place, material, culture, tradition and environment¹⁰. In this way, thanks to a handful of articles on Neutra's work published in the Spanish press early in the 1950s, Spanish architects enjoyed a preview of Neutra's version of modern humanism even before the publication of his key texts such as *Mystery and Realities of the Site* (1951) and *Survival through Design* (1954).

Then, Spain's shifting perception of Neutra was further catalyzed by his short personal visit in 1954, which was mostly facilitated by his increasing presence in Spain's postwar architectural press. The groundwork for this visit was laid primarily by Eduardo Torroja, Miguel Fisac, Carlos de Miguel and the

9. "Dos viviendas proyectadas por R. J. Neutra", in *Informes de la Construcción*, 1951, n. 35, article 161-15 (originally published in *l'Architecture d'Aujourd'hui*); and "Casa de un médico en Los Angeles", in *Informes de la Construcción*, 1953, n. 51, article 161-27 (originally published in *l'Architecture d'Aujourd'hui*).

10. For a full rendition of Neutra's concept of the "machine in the garden" see VELA CASTILLO, José, *Richard Neutra. Un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural*, Colección Kora, Sevilla, 2003.

Fig. 4. Carlos de Miguel's 1953 article on Neutra's Northwestern Mutual Fire Association in Los Angeles, published in number 138 of *Revista Nacional de Arquitectura*.



11. Carlos de Miguel's habit of sending Neutra copies of *Revista Nacional de Arquitectura* in which Neutra's work was featured is documented in a string of correspondence, dating between 10 January 1955 and 25 March 1955, among de Miguel and both Richard and Dione Neutra. Richard and Dion Neutra Papers (Collection Number 1179), Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, box 1941 folder 6.

12. Rubén Alcolea has extensively documented this habit in his account of Neutra's relationship with the Spanish journal *AC. ALCOLEA, R.*, in *El GATCPAC...*, cit., pp. 211-214.

editorial staffs of *Revista Nacional de Arquitectura* and *Informes de la Construcción*. From the eastern side of the Atlantic, the preparations for the 1954 visit probably began to take shape as early as 1952, with the publication of Sáenz de Oiza's article "El vidrio y la Arquitectura". In spite of the fact that no corroborating evidence exists, it is likely that Carlos de Miguel sent a copy of this issue of *Revista Nacional de Arquitectura* to Neutra's Los Angeles studio, as was his custom with subsequent articles that mentioned Neutra's works; Carlos de Miguel presumably intended to show Neutra the great publicity his works were again receiving in Spain¹¹. If indeed it existed, this communiqué would have represented the first correspondence between Neutra and a post-war Spanish publication. For his part, Neutra normally responded to these friendly gestures by sending a few photographs of one of his most recently constructed works to the editorial staff for publication in the journal¹².

Although this string of communication cannot be corroborated in the archives, it is no surprise that by 1953 *Revista Nacional de Arquitectura* would have at its disposal enough photographs and textual information of Neutra's 1950 Northwestern Mutual Fire Association in Los Angeles to publish an entire monographic article on this project, which had already won five regional and national prizes¹³. Indeed, the 1953 article represents the first time a Spanish author penned a monographic article about a Neutra project specifically for its publication in a Spanish journal. It is also likely that Carlos de Miguel would have sent Neutra complementary copies of this issue (June 1953), along with the May 1954 issue, which includes photographs of three other Neutra projects¹⁴. This alleged epistolary relationship between Neutra and *Revista Nacional de Arquitectura* must have provided the necessary impetus for Carlos de Miguel and Miguel Fisac to write Dione Neutra in November of 1954 in order to organize the couple's journey from Berlin to Madrid¹⁵ (Fig. 4). The primary purpose of the visit was Neutra's keynote address at the ITCC entitled "Architecture as a human factor"; the visit was also designed to "spread among Spanish professionals the ideas of this first-rate architectural theorist [and] veteran collaborator of the publications of the Institute"¹⁶. He was also invited to give a more spontaneous lecture at the School of Architecture in Madrid, which subsequently became an important catalyst in Spain's fusion of modern ideas with Spanish tradition¹⁷.

In spite of its brevity, the 1954 visit to Spain turned out to be highly beneficial. Based on the groundwork they and other Spanish authors had laid during the previous few years in the Spanish press, Carlos de Miguel and Miguel Fisac were confident that the world-famous architect from California would be received in Spain as a voice of authority on modernization. Indeed he was, as can be demonstrated by the exaggerated post-1954 preference of all Spanish journals to publish Neutra's infrastructure projects, such as his schools, health centers, neighborhood planning and municipal projects, which Spaniards deemed appropriate models for the modernization of Spain.

However, among the many contributions of this visit to Spain's modernization project, the injection of Neutra's modern humanism had the greatest impact. The shift towards Neutra's modern humanism initiated by the lectures he gave in Madrid was augmented exponentially by an explosion of post-visit articles in the Spanish press dedicated to his concept of humanism as well as other articles on his life and work (Fig. 5). *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* inaugurated this increase with its December 1954 issue, which came out only days after Neutra's visit; the issue opened with the proud proclamation that "the celebrated architect Richard Neutra has spent a few days in Spain", which appeared in the introduction to the full transcript of Neutra's impromptu lecture at the School of Architecture in Madrid¹⁸. A few pages later the editors published Cesar Ortiz-Echagüe's beautifully personal account of his excursion with Neutra and Miguel Fisac to various landmarks of Spanish architectural tradition. Entitled "Con Neutra por tierras de Castilla" the article revealed to Spanish architects Neutra's great fascination with traditional Spanish architecture¹⁹. Then, the issue concluded with a brief synopsis of Neutra's 1954 lecture at the *Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento* (ITCC); this last article presented Neutra to its Spanish readership as "one of the best current architects, [whose] buildings constitute a definitive contribution to the architecture of our time"²⁰.

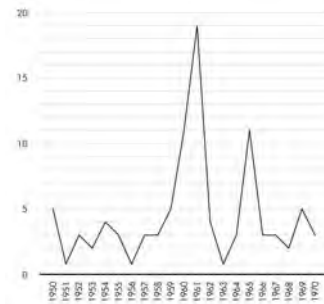


Fig. 5. Total number of individual articles per year that mention Neutra, published in *Arquitectura*, *Informes de la Construcción*, *Cuadernos de Arquitectura* and *Hogar y Arquitectura*. Image: Brett Tippey.

13. In an inter-office memorandum Neutra documented the five different regional and national prizes the Northwestern Mutual Fire Association had won by 1955. Richard and Dion Neutra Papers..., cit., box 1408, folder 1.

14. "Arquitectura en Estados Unidos", in *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, n. 149, p. 28.

15. In a Letter from Carlos de Miguel and Miguel Fisac to Richard Neutra dated 15 November 1954 (Richard and Dion Neutra Papers..., cit., box 1941, folder 6), Carlos de Miguel acknowledges receipt of a previous letter written to him by Dione Neutra, presumably dated 10 November 1954; no copy of the first letter exists in the UCLA archive.

16. NEUTRA, Richard, *La arquitectura como factor humano*, Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, Madrid, 1954, p. 3. Original quote: "difundir entre los profesionales españoles, las ideas de este primerísimo teórico de la arquitectura, antiguo colaborador de las publicaciones del Instituto".

17. NEUTRA, Richard, "Recepción del arquitecto Richard Neutra en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid", in *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1954, VIII.4, pp. 11-14.

18. NEUTRA, R., "Recepción del arquitecto...", cit.

19. ORTÍZ-ECHAGÜE, César Ortiz, "Con Neutra por tierras de Castilla", in *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1954, VIII.4, p. 22.

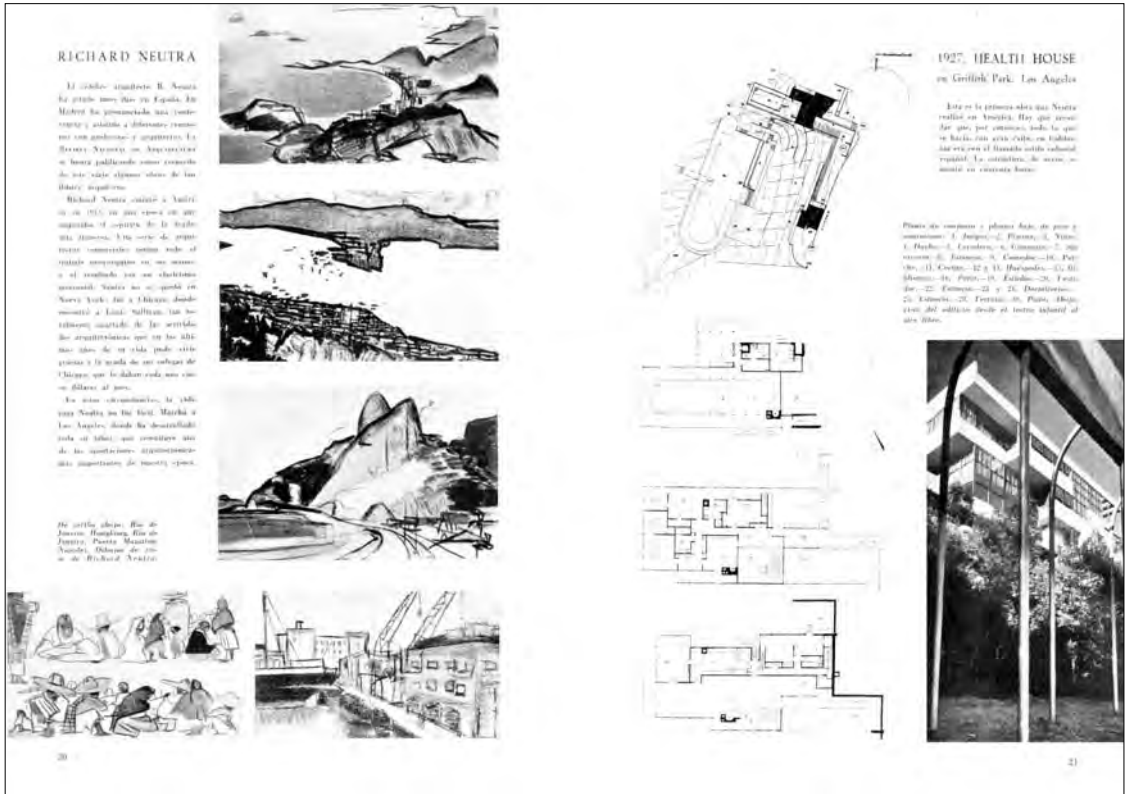
20. "Noticias: Conferencia del arquitecto Richard Neutra", in *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1954, VIII.4, p. 33. Original quote: "uno de los mejores arquitectos actuales, y sus edificios constituyen una definitiva aportación a la arquitectura de nuestro tiempo".

Fig. 6. "With Neutra through lands of Castile"; article written by César Ortiz-Echagüe, published in the December 1955 issue of *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*.



The visit also incited Carlos de Miguel to pen a similar article in the January 1955 issue of *Revista Nacional de Arquitectura*, which he dedicated as a monograph to Neutra's works²¹ (Fig. 6). It was only the third time in the journal's history that *Revista Nacional de Arquitectura* published such an article dedicated to the professional and personal biography of an individual architect, whether Spanish or foreign²². Following a series of Neutra's travel sketches, the article presented photographs and descriptive text of the Lovell Health House (1929) and the Beard House (1934), both of which appeared previously in *A.C., Documentos de la Actividad Contemporánea*; it also included information about the McIntosh House (1939) and the Kaufmann Desert House (1946), neither of which had ever appeared previously in any Spanish journal (Fig. 7). In this way, *Revista Nacional de Arquitectura* initiated an overall trend to report on Neutra's personal and professional biography, rather than to merely reproduce photographs of his built projects. Therefore, the January 1955 article on Richard Neutra clearly indicates *Revista Nacional de Arquitectura's* evolving attitude towards Neutra as one of the most important figures in modern architecture worldwide.

21. DE MIGUEL, Carlos, "Richard Neutra", in *Revista Nacional de Arquitectura*, 1955, n. 157, p. 20.
 22. The first two, published in 1950 (number 98) and 1951 (number 118), were dedicated to Frank Lloyd Wright.



However, among Spanish journals and their corresponding institutions, the ITCC and *Informes de la Construcción* were the most impacted by Neutra's 1954 visit. In a separate, fully-illustrated pamphlet, the ITCC published the transcript of Neutra's lecture "La arquitectura como factor humano"²³; while the extent of its distribution throughout Spain is unclear, this pamphlet nonetheless represents an important, original Spanish-language publication of Neutra's modern humanism. *Informes de la Construcción* never specifically mentioned the 1954 visit, yet it was precisely during that short week that Neutra met key figures in the ITCC such as Fernando Casinello and Vicente Más, who later were responsible for the unprecedented number of articles on Neutra published in the ITCC's journal in the late 1950s and early 1960s²⁴. In fact, between 1959 and 1962, *Informes de la Construcción* published twenty-seven monographic articles written by Neutra and translated by the editorial staff, most of which described the major principles of his modern humanism. Among Spanish publications, Neutra's phenomenal presence in *Informes de la Construcción* was unmatched, and it is unlikely that his theories enjoyed such unqualified attention in any other journal worldwide.

Admittedly, this singular, exaggerated publication of Neutra's works and theories in *Informes de la Construcción* is partially a product of the ever-active Neutra propaganda machine. Just as was the case with the rather exaggerated publication he received twenty years before in *A.C. Documentos de la Actividad Contemporánea*, the series of monographic articles published in *Informes de la Construcción* was a direct result of the continual flow of photographs and

Fig. 7. Carlos de Miguel's 1955 article entitled "Richard Neutra", published in number 157 of *Revista Nacional de Arquitectura*.

23. NEUTRA, R., *La arquitectura como factor humano*, cit.
 24. CASINELLO, Fernando, ed., Richard J. Neutra, Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, Madrid, 1968, prologue.

manuscripts the Neutra studio was more than willing to send to the ITCC. The initial correspondence between Los Angeles and Madrid began in 1955, immediately following Neutra's first visit to Spain. At that point Dione Neutra sent a letter to Casinello in which she proposed that *Informes de la Construcción* should begin a more concentrated effort to promote her husband's work and theories in Spain²⁵. Casinello quoted the letter in the prologue to the ITCC's 1968 Neutra monograph and included his own commentary²⁶:

"...one day I receive a letter in which I am told: 'the reason for writing you is to ask you if you would like the project of loaning your archives in order to treasure in them all the ideas the Mr. Neutra has written in his long life experience and that he is still writing. Perhaps this personal effort could later give you satisfaction or some income, although 'post-mortem,' if you publish in your country. You could, in fact, utilize these articles now, like the famous Eckerman, who gathered the thoughts of Goethe...'"

In this masterfully written letter, Dione persuaded Casinello to utilize the journal as a veritable Neutra archive open to the consultation of all Spaniards. In all, thanks to his unprecedented presence in *Informes de la Construcción*, Neutra quickly became the most published foreign architect in all the Madrid journals²⁷.

The majority of these post-1954 articles published in *Informes de la Construcción*, as well as the entirety of 1965 monographic issue published by *Arquitectura*, consisted of Neutra's revision of modern humanism. His clear, profound and repeated call for architecture that truly responds to the physiological, psychological and spiritual needs of the individual human being must have piqued the interest of Spanish architects and likely left them craving more information on the subject. Therefore, Spanish journals no longer emphasized Neutra as an example of modern construction; instead, they converted him into a prophet of modern humanism. To facilitate this interest, Spanish architectural journals occasionally promoted Neutra's original texts to their readership: on one of these occasions Fernando Casinello suggested that those readers of *Informes de la Construcción* interested in knowing more about Neutra's humanism should consult *Architecture of Social Concern, Mystery and Realities of the Site, Survival through Design* (mentioning both English and Spanish versions) and *Realismo Biológico: Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*²⁸. Moreover, letters in the UCLA archive show that Richard and Dione personally gave copies of these texts to many Spanish architects, architecture students, and non-architects interested in his ideas, many of them personally dedicated by the author²⁹.

In the end, such widespread familiarity with Neutra's architectural theory in Spain led Dione to write a 1969 letter to Fernando Casinello, in which she emphasized³⁰.

"...how enthusiastic the students were and what Mr. Neutra's visit seems to have meant to them, a memory to be cherished all their lives. But not only they, also their professors told us that Mr. Neutra's ideas on BIOREALISM may have a lasting impact on Spanish architecture and this makes us very happy indeed as it surely would have made Eduardo Torroja happy".

As if to demonstrate the enthusiasm with which Spanish architects pursued Neutra's model of humanism, only weeks following his first visit, *Informes de la Construcción* published the results of a survey conducted by Fernando

25. The UCLA archive does not keep a copy of this letter, although its existence is clearly cited in the ITCC monograph. The contextual evidence of the monograph indicates that the date of the letter was sometime after February 1956 (when Neutra and Casinello met for the second time in Madrid) and fall 1959 when the first articles authored by Neutra began to appear in *Informes*.

26. CASINELLO, Fernando, ed., *Richard J. Neutra*, cit. Original quote: "... un día recibo una carta en la que se me dice: 'el motivo de escribirle a usted es para preguntarle si le agrada el proyecto de prestar sus archivos para atesorar en ellos todas las ideas que Mr. Neutra ha escrito durante la larga experiencia de su vida y que aún sigue escribiendo. Quizás este esfuerzo personal pueda dar a usted luego, aun "post-mortem", satisfacción o algún ingreso si hace publicaciones en su país. Acaso pueda utilizar estos artículos actualmente, como el famoso Eckerman, el cual recogió los pensamientos de Goethe...'"

27. ESTEBAN MALUENDA, Ana María, *La Modernidad Importada: Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Doctoral dissertation (unpublished), Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2007.

28. Casinello promoted these texts in his introduction to NEUTRA, Richard, "Nuestro peligro y nuestra salvación", in *Informes de la Construcción*, 1959, 114, article 100-24.

29. Box 1502, folder 9 of the UCLA archive contains letters between Neutra and F. J. Barba Corsini, José Ignacio López Brea, Francisco López Rodríguez, Fernando Venero Friebe, Carlos Serra-Solis, Manolo Fernández and Norman Baraclough. Box 1941, folder 6 contains letters between Neutra and Rafael de la Joya and José Fonseca. Box 1362, folder 4 contains a letter between Neutra and Diego Moreno. These letters all mention copies of Neutra texts that Neutra personally gave to these Spaniards.

30. Letter written by Dione Neutra to Fernando Casinello dated 14 June 1969. Richard and Dion Neutra Papers..., cit., box 1502, folder 10. Emphasis original.

Casinello in which several noted architects, both Spanish and foreign, were asked a series of questions regarding their personal views on the current state of modern architecture. Not only was Neutra included in the list of architects interviewed, but the ten survey questions even seem to have been formulated according to his form of humanism. With interview questions such as “How do you value construction materials in accord with the needs of man?”, “In what relationship do you see architecture with man?” and “Role of Nature and color in architectural composition”, it appears that Casinello inadvertently required other noted modern architects, such as Marcel Breuer and Alfonso Reidy to respond to Neutra’s theory³¹. Moreover, Miguel Fisac’s response to the survey closely follows Neutra’s promotion of architecture that responds to the holistic needs of the human being. When asked about the fundamental problems of today’s architecture, Fisac argued that³².

“I believe that the fundamental problem that Architecture faces today is its humanization. That it should be at the measure of man. But of the complete man, with all his physical, psychological and spiritual circumstances. Without losing itself in the de-humanized naturalism of organic architecture, or in an equally de-humanized technicism like that of rationalist architecture”.

A similar situation occurred in 1957 when *Revista Nacional de Arquitectura* partially reproduced the text of John Peter’s 1956 volume *Aluminum in Modern Architecture*³³. The journal reprinted the opinions of Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Richard Neutra, Walter Gropius and Marcel Breuer regarding the appropriate uses of aluminum. While the commentaries the journal chose to reproduce for the other architects were highly technical in nature, Neutra’s comments centered on aluminum’s ability to house the holistic human being, quite possibly leaving the journal’s readership with the impression that Neutra was more concerned with the modern human being than the others. *Hogar y Arquitectura* also contributed to Spain’s perception of Neutra as a great humanist of a new order. In 1958 editor Carlos Flores situated Neutra as one of the most important American artists of the 20th century and compared him to other important artists such as William Saroyan, William Faulkner, Harry Belafonte, Ezra Pound and Elia Kazan, whose work truly expressed current life in the United States³⁴. Flores also included Neutra among the greatest twentieth-century architects, referring to this group of ‘pioneers’ and ‘masters’ as having established “a doctrinal body of great solidity generally valid for our age”³⁵.

Therefore, while the first impressions of Neutra as portrayed by Spain’s professional journals might have emphasized his approach to the more technical processes of modernization, these same journals eventually came to promote him as a quintessential humanist of an entirely new order. As a result, Neutra’s unique modern humanism became one of the hallmarks of Spain’s postwar modernization project. Spanish architect Javier Carvajal eloquently expressed the extent of this shift and its impact on individual Spanish architects in a 1965 article published in *Arquitectura*’s Neutra monograph³⁶:

“I met Neutra personally a few years ago.

Before, for me, he was only an illustrious name among the masters of contemporary Architecture, supporting a brilliant, well-known and well-studied work by means of the information that around the 1950s –years of my first architectural education– came to us in the form of splendid photographs and small plans from the pages of the journals and books that began to arrive from abroad; [these images] unfolded, before the dazzled eyes of our generation, a fascinating panorama completely unknown.

31. CASINELLO, Fernando, “Los arquitectos opinan de arquitectura”, in *Informes de la Construcción*, 1955, n. 76, article 100-06. Original quotes: “¿Cómo valora usted los materiales constructivos de acuerdo con las necesidades del hombre?”, “¿En qué relación ve usted la Arquitectura con el Hombre?” and “Papel de la naturaleza y del color en la composición arquitectónica”.

32. FISAC, Miguel, “Los arquitectos opinan de arquitectura: Miguel Fisac”, in *Informes de la Construcción*, 1955, n. 76, article 100-10. Original quote: “Creo que el problema fundamental que tiene hoy planteado la Arquitectura es su humanización. Que esté a la medida del hombre. Pero del hombre completo, con todas sus circunstancias físicas, psicológicas y espirituales. Sin perderse en el naturismo deshumanizado de la arquitectura orgánica ni en un tecnicismo también deshumanizado, como el de las arquitecturas racionalistas”.

33. PETER, John, *Aluminum in Modern Architecture*, Edited by Edward A. Hamilton, Reynolds Metals Company, Louisville (Kentucky), 1956.

34. FLORES, Carlos, “60 días para la arquitectura”, in *Hogar y Arquitectura*, 1958, n. 17, p. 30.

35. FLORES, Carlos, “La ‘superación’ del movimiento moderno”, in *Hogar y Arquitectura*, 1965, 58, p. 20. Original quote: “establecer un corpus doctrinal de gran solidez, válido, en líneas generales, para nuestra época”.

36. CARVAJAL, Javier, “El humanismo de Neutra”, in *Arquitectura*, 1965, n. 81, pp. 31-35. Original quote: “Conoci a Neutra, personalmente, hace ya algunos años. Antes era, para mí, tan sólo un nombre ilustre entre los maestros de la Arquitectura contemporánea, respaldando una obra brillante conocida y estudiada a través de la información que en los alrededores de los años cincuenta –años de mi formación arquitectónica primera– nos llegaba en modo de espléndidas fotografías y pequeños planos, desde las páginas de las revistas y libros que del extranjero comenzaban a llegar y desplegaron ante los ojos deslumbrados de nuestra generación un panorama fascinador, totalmente desconocido. Neutra se nos aparecía entonces, a la crítica de nuestra autoformación inexperta e insegura, como un arquitecto racional, elegantísimo, a escala de millonarios, exquisito en el tratamiento de los materiales, con sensibilidad desbordada en cada uno de los soberbios encuadres de sus obras. Solamente más tarde, leyendo sus escritos, escuchando sus conferencias, hablando con él, Neutra fué [sic] despojándose de sus apariencias puristas, rígidas y fríamente racionales para llegar a mostrarse en su profunda humanidad, y la dimensión de Neutra acabó tomando para mí su auténtico perfil y medida”.

Neutra seemed to us then, to the criteria of our inexpert and unsure self-education, as a rational and elegant architect, on the scale of millionaires, exquisite in the treatment of materials, with overwhelming sensitivity in each one of the superb compositions of his works.

Only later, reading his texts, listening to his lectures, speaking with him, Neutra went about clearing away his purist, rigid and coolly rationalist appearances and came to show himself in his profound humanity, and for me, Neutra's dimension ended up taking its authentic profile and measure".

20 AÑOS DE COLONIZACIÓN A TRAVÉS DE LAS REVISTAS *COLONIZACIÓN* Y *VIDA NUEVA*

Antonio Álvaro Tordesillas

España, 1944. El Instituto Nacional de Colonización apenas acababa de comenzar su afanosa labor de puesta en riego y colonización. Los primeros pueblos se erigían sobre terrenos hasta entonces yermos, ahora fértiles. Y sus habitantes comenzaban a hacerse a la idea del cambio que iban a experimentar sus vidas. En sus manos, un arado y las páginas de unas revistas.

Durante los años 1944 a 1951, la revista *Agricultura*¹ se publicaba acompañada de un suplemento dedicado a la *Colonización*, así titulado, en forma de revista independiente. Los doce números que vieron la luz, poco puntuales, casi semestralmente, venían a relatar esto que el Instituto Nacional de Colonización estaba llevando a cabo en las Grandes Zonas Regables de nuestro país. Su vinculación al Ministerio de Agricultura, permitía que, tanto la propia labor constructiva, como la editorial, se apartaran de cualquier índole política y de 'estilo' que pudieran contaminarlas.

Y éste, su primer número, publicado en junio con el precio de cinco pesetas, se encargaba de avanzarles y explicarles, tanto a ellos como al resto de lectores interesados, la obra realizada, la de más inmediata ejecución y la orientación general que el Nuevo Estado pretendía llevar a cabo en semejante actuación. Dos artículos se encargaban de ello. Pero antes sí cabe, su portada (Fig. 1).

Esta portada era la perfecta imagen con la que la revista podía comenzar su andadura. Un sencillo dibujo que representaba y expresaba todo lo que el INC pretendía y quería decir. Una familia sana, rubia y con coloretos, artificialmente bella. La madre con el pequeño en brazos, saluda desde la ventana de su nueva vivienda al padre que, arado en mano, trabaja y cultiva las tierras recibidas en su lote. Lote que, por otro lado, se domina desde la vivienda. Esta portada muestra la nueva vivienda, limpia, luminosa, higiénica. Esta portada representa el nuevo entendimiento del territorio, la lotificación ordenada, los nuevos caminos que conducen a ellos, el color verde del campo simbolizando el nuevo regadío y la nueva fertilidad del territorio... En definitiva, todo un acertadísimo cartel propagandístico de la labor emprendida por el INC.

El primero de los artículos, escrito por el ingeniero agrónomo y primer Director General del Instituto, Ángel Zorrilla Dorronsoro, titulado "Parcelar y Colonizar", y con un estilo un tanto enrevesado a juzgar por quienes habían de leerle, esquematiza la transformación que en el campo español comenzaba a efectuarse. Desde la redacción de, podemos decir su Ley de Bases (1939) donde apuesta convencidamente por una colonización a partir de la iniciativa pri-



Fig. 1. Portada del primer número de la revista *Colonización*, junio 1944.

1. La revista agropecuaria *Agricultura* fue fundada en el año 1929 en Madrid y editada por la Editorial Agrícola Española. Surgió con el propósito de orientar a la "masa agricultora y ganadera española"; difundir las prácticas culturales y sistemas de explotación útiles y beneficiosos; condenar rutinas y combatir prejuicios que mermaban la producción; y defender los abandonados y maltratados intereses del agro español. Asimismo, abogó por un objetivo pedagógico ya que intentaba que sus artículos fueran comprensibles y útiles para los agricultores y ganaderos. Del mismo modo, pretendía proporcionar a la población rural española una información acorde con los progresos técnicos y científicos de la época. Y, lo más importante, reafirmó con convicción que la industria agropecuaria constituía el fundamento de la prosperidad, desenvolvimiento industrial e independencia económica nacional.



Fig. 2. Libreta del colono, *Colonización*, junio 1944.

vada y, por tanto, alienta la adquisición de fincas; hasta los beneficios que este proceder suponen para la construcción de nuevos pueblos y sus vías de comunicación y acequias de riego. Lo que no imaginaba don Ángel, era lo inoperante de esta Ley ante la desidia y temor de los recelosos propietarios, y la difícil adquisición del suelo.

El segundo venía firmado por Emilio Gómez Ayau, antiguo técnico en OPER² y por entonces, ingeniero agrónomo de gran presencia en el Instituto y en sus propuestas técnicas, que terminaría siendo Vicesecretario Técnico. Su título es suficientemente explícito: "Fases de la colonización". Con una prosa más cercana al agricultor, lo convierte en actor de la representación teatral colonizadora haciéndole ver que no es sólo actor de la obra, sino director, independiente y dueño de su papel; esto es, de su nueva vida, de su trabajo, su casa, su lote de cultivo. Se le narra su cambio de estado; cómo tras un Período de Tutela pasa a ser propietario, director de una pequeña explotación agrícola, arraigado a su tierra y su hogar. Pero también se le narra la relación que ha de mantener con el Organismo colonizador y las normas por éste establecidas (Fig. 2).

En general, el grueso de los números publicados no contiene artículos de tan amplio panorama, sino que se limitan a tratar aspectos más particulares. Y cuando aparecen, son casi siempre firmados por estos dos autores, o por Fernando Montero, segundo director del INC, o el arquitecto José Tamés Alarcón, jefe del Servicio de Arquitectura, o los ingenieros agrónomos Ángel Martínez Borqué o José García Atance.

Su contenido seguía un orden más o menos respetado. La maquetación se iniciaba con algunos artículos, seguidos de cinco secciones: informaciones, extranjero, consultas, legislación de interés sobre colonización, y libros y revistas. En aquellos, básicamente, siempre aparecían tres argumentos principales: algún ejemplo extranjero particularmente interesante, algún tema específico de la colonización española, y el desarrollo de algún proyecto válido para construir en cualquiera de los nuevos poblados que se estaban levantando.

Estos tres temas, por sí solos, suponen un resumen lo suficientemente acertado del estado de la Colonización en su momento, escrito por sus autores, que hacen de este suplemento un documento indispensable en la comprensión de este importante hecho histórico de nuestro urbanismo y arquitectura.

A lo largo de los artículos se puede seguir, no sólo el plan que el nuevo Estado tenía pensado para esta actuación como hemos visto en el primer número, sino el desarrollo que en estos siete años de publicación se llevaba a cabo. Si bien es cierto que tanto el estilo con el que se redactan como el contenido que abordan, poco puede atraer al agricultor al que se suponen van dirigidas.

Ángel Zorrilla insiste en dejar claro el tema de la inviolabilidad de la propiedad³ hasta que Franco visita la zona del Canal de Montijo, en Badajoz, y comprueba la necesidad de una política más activa, capaz de avivar el lento avance de los planes de regadío en curso. Ello supuso la redacción de una *Ley de Expropiación Forzosa*, en 1946, incompatible con la acérrima defensa de la propiedad de Zorrilla, y por tanto su sustitución como director por Fernando Montero. Sobre esta Ley escribirán el propio Zorrilla en tono de lamento⁴

2. Ley de Obras de Puesta en Riego, de 13 de abril de 1932, cuyo texto contemplaba la ocupación y desarrollo de las zonas regables provistas ya de obras hidráulicas y que se encontraban abandonadas por sus propietarios, involucrando al Estado en la realización de los trabajos de transformación y puesta en riego.

3. "Grandes y pequeñas explotaciones", n. 2, diciembre de 1944.

4. "La parcelación y los precios de la tierra", n. 4, diciembre de 1945.

y también Montero, en tono victorioso⁵ y Ángel Torrejón, sencillamente, en tono pragmático⁶.

Poco más adelante, en el número de abril de 1949, Fernando Montero publica un texto donde se explica la nueva y fundamental Ley sobre *Colonización y distribución de la propiedad de las zonas regables*⁷. Esta Ley está fuertemente influenciada por la experiencia que Ángel Martínez Borqué trae del otro lado del Atlántico. El subdirector de Explotación del Instituto, que más tarde ocuparía la Dirección, viaja a Estados Unidos con el propósito de estudiar los métodos y maquinaria empleados en las obras de preparación de tierras para riegos en gran escala y para ampliar datos sobre la legislación americana referente a regadíos. Ley que constituye el modelo para la elaboración de los primeros Planes Generales de Colonización⁸. Y de ello da cuenta, sobria y llanamente, la revista en dos artículos del número correspondiente al mes de agosto de 1950; uno de los más interesantes. El primero firmado por Montero, "Ante todo la colonización de nuestras zonas regables" y el segundo por Martínez Borqué "Planes Generales de Colonización".

Este número once de la revista, se completa con otros tres artículos que casi lo convierten en un pequeño compendio de lo que es la Colonización en el momento. José García Atance explica qué son los "Planes coordinados de obras" y Emilio Gómez Ayau, cómo funciona la "Explotación de los núcleos de colonización en las zonas regables". Un último texto nos pone al corriente de las "Realizaciones en grandes zonas" ya ejecutadas y próxima a comenzar. Parece que este número fuera consciente de la inminente desaparición de la revista y se afanara en reunir y resumir todo lo que hasta entonces había, se sabía y hacía.

Pero también, a lo largo de todos estos números, se entremezclan y tratan temas más del diario del colono agricultor. Desde los que se dedican al estudio de las nuevas explotaciones, de las nuevas cosechas o nuevas técnicas y aparejos⁹, a aquellos que divulgan los nuevos pueblos y obras de regadío que se van izando sobre la geografía¹⁰. Vemos artículos donde se habla del cuidado físico, cultural y religioso de los colonos, de la formación profesional de los colonos, o de la mejora de su régimen dietético¹¹.

Los ejemplos extranjeros que aparecen publicados lo hacen, bien como un artículo más entremezclado con los anteriores, bien dentro de un subtítulo específico. Los ejemplos que se traen a la editorial son de lo más variopintos y numerosos. Se analiza el Agro Pontino romano, la colonización en Argentina (incluida visita de Eva Duarte Perón a España), Uruguay, Venezuela, Dinamarca y, podríamos incluir, la del Protectorado español en Marruecos. Se publican la transformación de la agricultura Suiza durante la guerra, la creación de pequeños cultivadores en EEUU, la transformación agrícola en Brasil, Portugal, Turquía o Japón, por citar algunas o las obras del *Zuider Zee* en Holanda¹².

Sin embargo, tal disparidad, tanto en número como en calidad, no refleja una relación que las reúna como posibles influencias en la colonización española. Tamés Alarcón aseguraba no conocerse más experiencias foráneas que las llevadas a cabo por Mussolini y los *moshavs* y *kibbutzs* israelíes. Sobre las primeras se habla brevemente en un artículo en el primer número, pero sobre las segundas no se publica nada. Sin embargo, y aunque de un modo dema-

5. "La parcelación de fincas, obra de justicia social", n. 5, diciembre de 1946.

6. "La nueva legislación sobre colonizaciones de interés local", n. 6, junio de 1947.

7. "La empresa colonizadora de las zonas regables, según la nueva Ley", n. 9, abril de 1949.

8. El Plan General de Colonización sería el documento que organizara y articulara toda la actuación de transformación de una zona regable. En él se enumerarían todas las obras necesarias para la zona regable, se definirían las características de las nuevas unidades de explotación y cultivo, se establecerían las normas para la reserva de tierras, el número de familias colonas a instalar, etc.

9. "El árbol en la colonización", "La aparcería, su duración", n. 2, diciembre de 1944; "Las plantas textiles en la colonización", "Colonización y ganadería", n. 3, mayo de 1945; "Sustitución del ganado mular por el vacuno", n. 5, diciembre de 1946; "La piara ibérica de Oropesa", n. 7, enero de 1948; "Colonización y ganadería: una obra selectiva en ganado vacuno holandés", n. 8, julio de 1948; "El tapial en las construcciones agrícolas", n. 12, julio de 1951.

10. "Una colonización completa: el núcleo de fincas del Guadalcacín", n. 3, mayo de 1945; "Colonizaciones en marcha: Las Torres", "Colonización de grandes zonas, zona del Genil", n. 4, diciembre de 1945; "Núcleo de la finca de la Vid y Guma (Burgos) cuya transformación ejecuta actualmente el INC", "Colonizaciones en marcha: la gran zona de Montijo", n. 8, julio de 1948; "La zona regable del canal bajo del Alberche", "El problema de Linares del Arroyo. La solución del INC", n. 12, julio de 1951.

11. "La preocupación religiosa del INC", "Asistencia cultural", "Cultura física", "Capacitación agrícola", n.10, enero 1950; "Formación profesional", n. 5, diciembre 1946; "Mejora del régimen dietético de la población en las zonas regables colonizadas", n. 7, enero 1948.

12. Me pregunto si este alegre y confuso elenco no proviene del trabajo que había hecho en 1925 la Junta Central de Colonización y Repoblación Interior republicana.

Fig. 3. Colonización de grandes zonas. Canal de Aragón y Cataluña. Perspectiva de un nuevo pueblo, Gimenezells, *Colonización*, junio 1944.



siado conciso, se traen algunos retazos de lo que estaba aconteciendo en EEUU y que, aún no habiendo sido declarado por Tamés como referente, si lo fue hasta el punto de trazar el cuerpo de la importante Ley de Colonización de 1949. Uno titulado “La resurrección agrícola en el Valle del Tennessee”, en clara correspondencia con las Confederaciones Hidrográficas y que influirían decisivamente en la concepción de las cuencas hidrográficas, por parte del INC; y otro, sin firma pero probablemente dictado por Borqué, titulado “Transformación agrícola por el riego en el Oeste de los EEUU”¹³, donde se menciona el *U.S. Bureau of Reclamation* que redactaría las leyes y proyectos que habrían de servir de patrón, como hemos dicho, para las españolas.

El referente italiano abre y cierra los números de la revista. Este último recoge una serie de conferencias que enunciaron dos reputados técnicos de la colonización en Italia¹⁴. En ellas se puede comprobar cómo las referencias entre nuestros países eran mutuas, y difícil asegurar cuál iba por delante, pues si la *Bonifica* de Mussolini fue ejemplo para la Colonización española, ésta refinó el método y lo era ahora de la ‘reforma italiana’: “El INC ha adoptado este sistema de fincas donde construye nuevos pueblos, ha alojado a los colonos en viviendas provisionales y les ha incorporado a los trabajos de la transformación (...) el ejemplo será de gran utilidad para la Italia meridional (...)”.

Entre tanto, se publica briosamente (con profusión de fotografías y planos) la labor realizada hasta entonces, especialmente en la construcción de los pueblos. Gimenezells, en Lérida (1945), de Alejandro de la Sota; Láchar, en Granada (1942), de Rafael Arévalo; El Torno, en Cádiz (1942), de José Subirana; Las Torres, en Sevilla (1944), de Germán Valentín; Malpica de Tajo, en Toledo (1943), de Pedro Castañeda; La Vid, en Burgos (1946), de Jesús Ayuso (Fig. 3). No son representativos de la colonización en su conjunto, pero sí del modelo inicial con que se trazaron, sumamente ingenuo, cauto y tradicional. No obstante, eran los primeros ensayos y, como tal, en ellos aparecen agrupaciones de viviendas en poblaciones, aisladas o semidiseminadas. En este sentido, hay un artículo en el número de junio de 1947, que es importante reseñar por su clari-

13. Respectivamente en los números 3, mayo 1945, y 5, diciembre 1946. Martínez Borqué publicaría dos años después un texto con el título “La colonización de los regadíos del Oeste de los Estados Unidos” dentro de la *Serie Estudios*, n. 11, Ministerio de Agricultura, Madrid, 1948.

14. “Ciclo de conferencias sobre Bonifica y reforma del agro en Italia, por los profesores doctor Mario Bandini y doctor Nallo Mazzocchi”, n. 12, julio 1951.

dad, tanto en el tema que aborda como en su estilo. Escrito por José Tamés trata sobre esta ‘disposición de la vivienda rural en los nuevos regadíos’ que aún se seguía sondeando¹⁵. Tamés explica cómo se tiende a resolver la agrupación de las viviendas en pueblos en vez de hacerlo según modelos diseminados, como se venía haciendo en Italia, por el peso dado a los argumentos de tipo social frente a los económicos. Tema éste que, por otro lado, había traído de cabeza a todos aquellos que se lo habían cuestionado, antes incluso de la existencia del INC^{16 17}.

Años más tarde, entre 1956 y 1964, contamos con otra publicación de menor valor en cuanto a contenidos pero con un importante número de imágenes de los nuevos pueblos. De aparición irregular en sus treinta y cinco números, la revista *Vida Nueva* se dedica expresamente a los nuevos colonos. Nace como vehículo de comunicación entre el INC y aquéllos; así se relata incluso, como subtítulo¹⁸. Servía tanto de instrumento de relación y distracción entre ellos, como de guía e instrucción a seguir, así en temas propios de agricultura, como de moral del Régimen.

Es ésta una revista sencilla, estructurada con secciones para toda la familia: el hombre agricultor, la mujer ama de casa, e incluso los hijos. Un *Reader's Digest* para colonos españoles, donde se alternan alegres reportajes sobre las nuevas poblaciones construidas, las fotos de los colonos conociendo sus nuevas viviendas, sus testimonios..., con apuntes de horticultura, confort e higiene de la vivienda, notas de sociedad, noticias de la Sección Femenina, actividades de los Hogares Rurales, recetario de cocina, página de humor, información religiosa y calendario santoral del mes. Una revista donde se podía encontrar una fotografía de *Los Beatles* junto a otra de una piara de cerdos. En definitiva, una revista de fácil lectura y que seguro sería un atractivo aguardado por aquellas familias de colonos. Es fácil imaginar a éstas en la plaza del pueblo, o en la cantina, hojeando ávidamente sus hojas para encontrar-se retratados en uno de tantos concursos de bailes regionales que se publicaban a número íntegro, por poner un ejemplo.

Su redacción es, además, prolífica en lisonjas para con los colonos. Estrategia rentable en la medida que dulcifica y amansa a la servil masa obrera que, por una razón u otra, se ha visto desplazada de su residencia, generalmente precaria, para habitar en estos nuevos pueblos. Al Estado le interesa que la maquinaria que ha puesto en marcha funcione con sus condiciones, y para ello, se preocupa de sus colonos, hasta en el modo de escribir esta revista (n. 1, p. 9).

“(…) nos encontramos en las mañanas domingueras a las muchachas llenas de sol y de juventud, vestidas a la última moda (...) Y a los nobles varones que llegaron con sus brazos poderosos a entregarse en cuerpo y alma la tierra nueva, luciendo sus trajes bien cortados, la elegancia, el señorío, en definitiva”.

Bajo el expresivo título “España está en los pueblos” la revista expone periódicamente, sus realizaciones más orgullosas: El Torno, Gimeneles, Santa María de la Vid, Águeda del Caudillo, Suchs, Valdelcalzada, Alberche del Caudillo, Las Torres, Entrerríos, Esquivel, Vegaviana, Llanos del Caudillo, Torre de la Reina, Tierra Llana, Villalba de Calatrava, por citar las más conocidas (Fig. 4). Llaman la atención algunas ausencias, como Cañada del Agra o La Vereda, que se encontraban ya proyectadas y construidas.



Fig. 4. España está en los pueblos, Valdelcalzada, *Vida nueva*, 1960.

15. TAMÉS ALARCÓN, J. “Disposición de la vivienda en los nuevos regadíos” en *Vida Nueva*, n. 6, Ministerio de Agricultura-INC, junio de 1947, p. 18-24.

16. ÁLVARO TORDESILLAS, A. *Pueblos de colonización en la cuenca del Duero*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2010.

17. Ridruejo, Carrión, Edallo son los principales personajes a los que me refiero.

18. Para esta interrelación, la revista pide participación a los colonos para que, a través de las Juntas Culturales, envíen toda aquella actividad o información que consideren digna de ser “conocida por vuestros hermanos”.



Fig. 5. Campo y Escuela. Un momento de la clase en la escuela de niños de San Rafael de Olivenza, *Vida nueva*, octubre 1957.



Fig. 6. Nuevos pueblos en la geografía de España. Franco entregando los títulos depropiedad a un colono de Valdelacalzada, *Vida nueva*, diciembre 1956.

Es de destacar la preocupación educativa del INC por sus colonos e hijos. Así como su preocupación porque se conociera esta tan encomiable labor, pues son numerosas las alusiones al respecto, bien bajo el título de *Campo y Escuela* que aparecía en muchos números, bien mediante editorial, bien mediante artículo más extenso (Fig. 5). La importancia de las escuelas en la Colonización se refleja en los números. Superan las setecientas y ello es debido a que este equipamiento determinaba fuertemente la permanencia en el poblado. Y era ésta una de las mayores preocupaciones del Instituto al enfrentarse a la realidad de los nuevos pueblos, proponiendo cómo la mejor manera de atacar el analfabetismo era, precisamente, evitando que se produjera; obligando a los niños en edad escolar a asistir a las clases¹⁹.

Otro tema del que hace bandera la revista es de las numerosas visitas que hace Franco a las nuevas zonas regables y nuevos pueblos²⁰. Visitas que aprovechaba también, para entregar los títulos de adjudicación de lotes de tierra y de sus viviendas (Fig. 6).

Por último, llama la atención por anómala, la publicación que en dos de sus números intermedios se hace de dos tipologías de vivienda para dos zonas diferentes: La Mancha y Sevilla (Fig. 7). Se trata sencillamente de cuatro páginas, pero su contenido las hace especiales. Estos planos son dos ejemplos del resultado de una larga y difícil tarea para determinar una tipología habitacional rural, funcional, rentable, higiénica, confortable y crecedera²¹.

Aunque están sin firmar, esta idea de ‘célula-vivienda-mínima’ había sido definida por Gómez Ayau según un programa de cocina-comedor, tres dormitorios y despensa, acceso independiente de animales, fácil cuidado, desde la cocina, de la cuadra y del establo, máxima sencillez “siendo la forma, consecuencia de la satisfacción de las funciones”, capacidad crecedera de la vivienda, aislamiento apropiado, etc²².

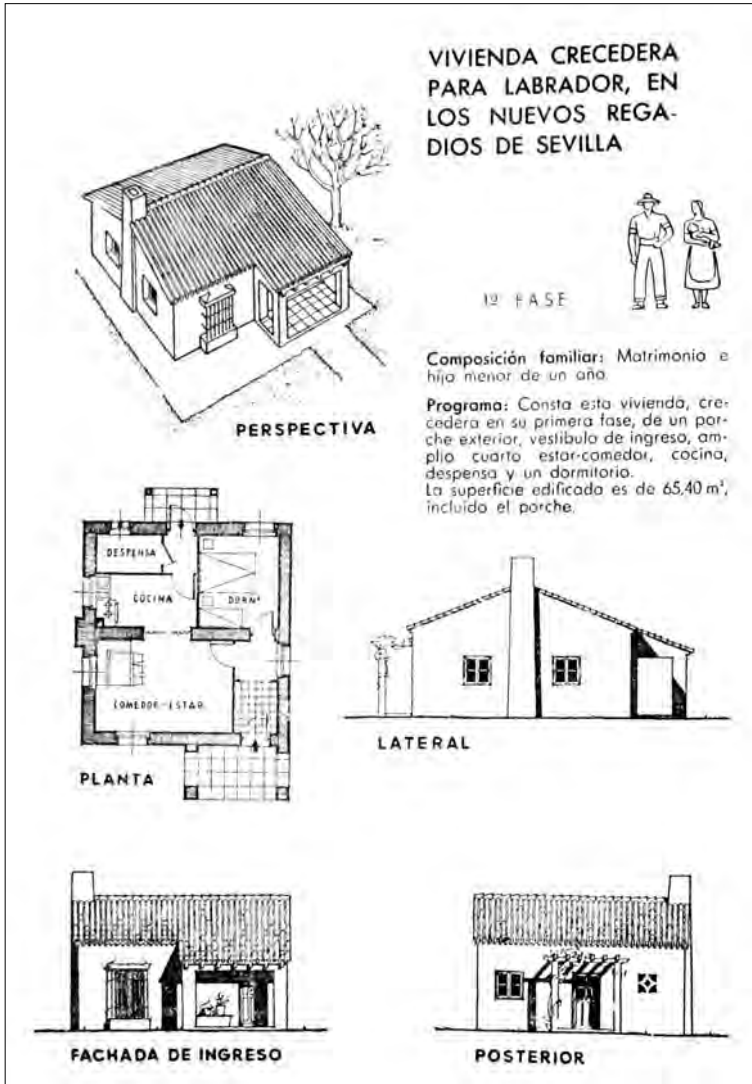
19. El número 7, de abril de 1957, publica un artículo titulado “Obligatoriedad de asistencia de los hijos de colonos a las escuelas”, firmado por Alejandro Torrejón.

20. “El Caudillo en los nuevos pueblos”, n. 4, octubre 1956; “Nuevos pueblos en la geografía de España”, n. 5, diciembre 1956; “El Instituto Nacional de Colonización en la Feria del Campo”, n. 14, octubre 1959; “Palabras del Caudillo al inaugurar los nuevos regadíos de Aragón”, n. 15, diciembre 1959; “El Caudillo en Andalucía”, n. 23 monográfico, mayo 1961; “Su Excelencia el Jefe del Estado recorrió la Zona del Bierzo”, n. 25, octubre 1961.

21. ÁLVARO TORDESILLAS, A. *Pueblos de colonización...* Ibid.

22. GÓMEZ AYAU, E. *Importancia del coste de la vivienda rural en la economía de las explotaciones familiares de los nuevos regadíos*, Serie 2ª - Estudios, n. 2, Ministerio de Agricultura-INC, Madrid, 1941.

Fig. 7. Vivienda crecedera para labrador, en los nuevos regadíos de Sevilla, *Vida Nueva*, 1961.



Planos que, por otro lado, estaban extraídos de la publicación *Viviendas rurales*, también del INC, donde aparecían, a modo de catálogo, diferentes tipologías de vivienda agrícola para cada región, modelo familiar y tipo de explotación.

A modo de curiosidad, descubrimos cómo hay un proyecto, para la construcción de un gallinero, que parece interesar de un modo especial al INC, pues se publica tanto en el suplemento de Colonización como en esta revista; si bien, allí es para cien gallinas y aquí sólo para la mitad. Además, se publica repetido en los números nueve y veinticinco.

Para concluir es preciso valorar estas revistas en su justa medida. Obviamente, dentro las circunstancias que las vieron nacer y morir. Es preciso comprender quién las escribió, en qué momento, con qué sentido y, por supuesto, para quién iban dirigidas. Pero, ¿qué revista no lo hace?

Las dos, a su modo, narran el hecho de la Colonización en España. Hecho que, como ya hemos señalado, supuso una vía alternativa de introducción de la modernidad en nuestro país; mucho más permisiva, a pesar de su proclamado carácter reaccionario. Y donde se pudo experimentar una nueva arquitectura y un nuevo urbanismo que reunieran modernidad y tradición en un mismo lugar.

Aunque es cierto que se cuenta desde dentro, no es motivo suficiente para aparcárselas, pues, independientemente del estilo con que se hace, que en la mayor parte de los casos es tan ingenuo que se delata por sí mismo, los proyectos y poblaciones están ahí, y muy bien documentados. Y su valor ha sido notablemente apuntado recientemente por numerosos estudios y publicaciones.

SERRA D'OR, 1959-70: HACIA UNA ARQUITECTURA REALISTA

Jorge Torres Cueco, Raúl Castellanos Gómez, Débora Domingo Calabuig

En mayo de 1962 Oriol Bohigas escribe en la revista *Serra d'Or* “Cap a una arquitectura realista” que, en la década de los sesenta, se convierte en el manifiesto más estructurado de lo que debía ser una arquitectura moderna realista. Resulta insólito que sea en una publicación del ámbito cultural catalán donde se conciba y difunda una tendencia arquitectónica que años antes había tenido una notable proyección europea con el neorrealismo italiano. Es *Serra d'Or*, a pesar de su limitada difusión en España por su publicación íntegra en catalán, el vehículo principal en la divulgación del realismo en todos los ámbitos de la cultura.

Si tiene algo de interés seguir las páginas de esta publicación es porque paulatinamente se advierte la eclosión de un nuevo movimiento que, influido por la arquitectura italiana de la posguerra europea y asumiendo los conceptos que la crítica asocia a una literatura de actitud realista, impone una forma de entender la arquitectura y unos códigos estilísticos y constructivos que caracterizan una buena parte de la arquitectura catalana de los años sesenta y setenta. *Serra d'Or* es una radiografía de todo ello y, en su tiempo, un sismógrafo de las sacudidas culturales que acontecieron en tan convulsa época.

SERRA D'OR, UNA REVISTA DE VANGUARDIA

Los orígenes de *Serra d'Or* se remontan a 1949, cuando Josep Benet, un antiguo miembro de la Escolanía de Montserrat y militante antifranquista, obtuvo la autorización del abad Aureli Maria Escarré para transformar *Germínabit*, el boletín interno de la Unió Escolania Monserrat, en una revista de ámbito general. En 1956 se incorporaron Ramón Bastardes y Max Cahner¹, con periodicidad mensual desde 1959 y con nuevas secciones dedicadas a las comarcas catalanas, música, arte y crítica de libros.

Desde febrero de 1955 los trabajadores de Montserrat publicaron el boletín bilingüe castellano-catalán *Serra d'Or*, portavoz del “Chor Montserratí”, que también progresivamente va ampliando sus intereses hasta establecer en enero de 1959 un consejo de redacción con un consiliario –el poeta Padre Jordi Maria Pinell–, un jefe de redacción –el médico Joan Pelegrí–, junto a varios intelectuales como Maurici y Lluís Serrahima Octavi Saltor, Joan Triadú y Osvald Cardona.

La grave crisis económica del año 1959 provocó en octubre la fusión de ambas publicaciones. *Serra d'Or* –con el subtítulo de “segunda época”, evi-

1. Es importante destacar que Max Cahner y Ramon Bastardes dirigieron la editorial en catalán Edicions 62, fundada en 1962 por Eulàlia Duran. Josep Maria Castellet fue su director literario.

denciando que se trataba de una nueva revista— asumió la línea editorial y el equipo de *Germinabit* con el Padre Pinell como consiliario y a Ramón Bastardes y Max Cahner como redactores. Desde octubre de 1959 se organiza en una serie de secciones definidas, que dan cuenta de los vastos intereses culturales que la sostienen, entre la renovación del catolicismo² a la oposición antifranquista y siempre bajo una reivindicación de la lengua y cultura catalanas³. No en vano, fue una de las primeras publicaciones íntegramente editadas en catalán. El hecho de ser una revista editada desde la Iglesia y al amparo del Concordato entre la Santa Sede y el gobierno español, permitió hasta 1964 estar al margen de la censura previa y convertirse en la plataforma reivindicativa del catalanismo progresista, católico y militante⁴.

NOTICIA SOBRE EL REALISMO

Desde mediados de los años cincuenta se inicia un proceso de recuperación de las corrientes de pensamiento que circulan por Europa. El existencialismo de Sartre o Camus protagoniza páginas de las revistas culturales, entre ellas *Serra d'Or*. El neomarxismo de Goldmann, Luckacs o Galvano della Volpe es otro de los referentes ideológicos y que tendrá influencia decisiva en las tesis sobre el “realismo histórico” enunciadas por Josep Maria Castellet a finales de la década. La influencia del neorrealismo italiano estaba presente en buena parte del ambiente cultural comprometido con una transformación de la situación política y social de España.

Baste recordar la correspondencia entre la filmografía de Roberto Rossellini, Lucchino Visconti o Vittorio de Sica en relación a Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga. Piénsese en la obra literaria de Cesare Pavese, Elio Vittorini, Carlo Levi o Alberto Moravia respecto a sus homólogos españoles como Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Laforet o Ignacio Aldecoa. En Barcelona, Josep Maria Espinàs con su *Com gavinets o flames* (Premio Joanot Martorell, 1953) representa un primer paso hacia una novela que pretende conseguir “agilidad”, “inmediatas formas expresivas”, “claro realismo”⁵. También en Cataluña, Francesc Vallverdú o Joaquim Horta son exponentes del auge de la “poesía social”, realista, política y combativa en aras de una transformación de la sociedad.

Serra d'Or fue un vehículo divulgador de esta tendencia que, poco a poco, fue alcanzando mayor relevancia. En 1962, Albert Manent presenta en dos sucesivos números la “Enquesta: la poesía social”⁶, en la que intervienen Gabriel Ferrater, Nuria Sales, Francesc Vallverdú, Joaquim Molas, Juan Peruchó, Jordi Maluquer, Joan Triadú, Joan Fuster y Josep Maria Castellet. Es este último quien propone la sustitución del término “social” por poesía de “actitud realista” definida por cinco caracteres dirimientes. El primero, la actitud personal del poeta ahora considerado como un “trabajador intelectual que se une a los demás hombres en el campo de la cultura”, que ofrece una “experiencia poética” únicamente válida como expresión de otra experiencia común “que el poema tipifica”. En tercer lugar, el método de abstracción de la experiencia real que ya no es mitológico-simbólico, sino histórico y narrativo. Del mismo modo, el lenguaje reivindica su función comunicativa y significativa cotidiana frente a la tradición simbolista. Finalmente el objeto de la poesía no es “el arte por el arte, sino una palabra, un canto, un grito dirigido a la comunidad de los lectores”⁷. Josep Maria Castellet se configura como el heraldo de

2. No es casualidad que el Concilio Vaticano II (1962-65) fuera anunciado por Juan XXIII, el 25 de enero de 1959, con la intención de renovar la Iglesia desde una apertura dialogante con el mundo moderno.

3. La sección “L'Evangeli i el temps”, a cargo de los monjes de Montserrat, acogió desde 1962 las diferentes páginas dedicadas a asuntos religiosos; “Les lletres” y, más tarde, “Llibres”, fue dirigida por Josep Vicens Foix y Albert Manent sucesivamente; “El teatre”, por Jordi Carbonell; “Història i arqueologia” por Agustí Duran i Sempere; Eduard Artells, corrector de la revista, se ocupó de la sección “De lingüística; “Geografia i economia” le correspondió a Enric Lluç y después a su hermano Ernest; “Cinema” a Miquel Porter; “La música” corrió a cargo de Francesc Miracle y Josep Soler; Alexandre Ciriç se responsabilizó de la sección de “Artes plàstiques”; y finalmente “Disney, arquitectura i urbanisme” fue dirigida por Oriol Bohigas.

4. Pocos años antes habían surgido *Laye* (marzo de 1950) como boletín cultural de los licenciados y doctores de Cataluña y Baleares, donde se reúnen personajes como el filósofo Manuel Sacristán, el crítico Josep Maria Castellet, Gabriel y Joan Ferrater o los poetas Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, que tratan de vincularse con la nueva cultura europea. Heidegger o Sartre figuran entre los filósofos sobre los que se dirigen nuevos estudios. También *El Ciervo* (junio de 1951), promovida por los hermanos Lorenzo y Joaquim Gomis representaba la eclosión de un cristianismo progresista y comprometido. La revista *Sprit de Emmanuelle Mounier* o los escritos del sacerdote belga Charles Mœller como *Littérature du XXème siècle et Christianisme*, eran los precedentes directos a estos movimientos que fueron muy activos en los primeros cincuenta.

5. FARRERAS, Martí. “Un novelista en casa”. *Destino*, 2 de enero de 1954, p. 26.

6. “Enquesta: la poesía social- 1ª part” *Serra d'Or*, 1962, n. 3, pp. 34-37 y “Enquesta: la poesía social- 2ª part” *Serra d'Or*, 1962, n. 4, pp. 41-43.

7. “Enquesta: la poesía social- 1ª part” *Serra d'Or*, 1962, n. 3, p. 35. Castellet desarrollará con mayor profundidad estos principios del “realismo histórico”, como prefería nombrar, en: *L'hora del lector* (1957), *Veinte años de poesía española* (1960), *Poesía catalana del siglo XX* (con Joaquim Molas, 1963) y *Poesía, realisme, historia* (1965).

este movimiento, el “realismo histórico”, presentado como un programa estético, preciso, concreto y, principalmente social ético y político, que podía ser extendido a todos los campos de la cultura⁸.

Por otro lado, este lento resurgir en Cataluña viene acompañado de una mirada hacia la “aspiración al realismo” de la arquitectura italiana posbélica. Se proclamaba, en primer lugar, la necesidad de contacto y comunicación con los hombres en una fusión de cultura popular e intelectual. Como dice Manfredo Tafuri, en la base de las poéticas realistas hay una “exasperada exigencia comunicativa” que funda sus raíces en las formas de las tradiciones populares en busca de un “*arché* originaria despojada de toda abstracción iluminista”. Por tanto, el recurso a formas y procedimientos constructivos tradicionales y la conexión con el ambiente preexistentes, son premisas de esta arquitectura. Frente al funcionalismo programático, se propone la espontaneidad; frente a la teoría, la praxis; frente a la tecnología, la manualidad, la artesanía y el gusto por el detalle. Las obras de Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Franco Albini, Ignazio Gardella o el equipo BBPR, fueron contempladas como la experiencia directa y física de aquel compromiso con la realidad técnica y social.

HACIA UNA ARQUITECTURA REALISTA

A finales de los años cincuenta la cuestión del realismo empieza a ocupar un lugar destacado en el imaginario de unos pocos arquitectos profundamente vinculados a la intelectualidad catalana. En 1957 Oriol Bohigas publica “Elogio de la barraca” que se configura como el primer texto de inspiración realista. Contra los “suburbios del paternalismo” de los polígonos residenciales marginales, carentes de servicios, fruto de la especulación más feroz y sin posibilidad de integración en la vida y la cultura urbana, defiende “la pobre pero alegre BARRACA será, pese a todo, una solución más humana, una solución mejor planteada urbanística, arquitectónicamente y ética”¹⁰. Y la postura ética será, para algunos, el realismo.

Éste es el inicio de una serie de artículos, publicados en su mayoría en *Serra d'Or*, donde va desgranando un corpus realista. En “Elogio del totxo”, manifiesta su preocupación social y política, por encima de cualquier consideración arquitectónica: “dar casa lo más dignamente posible al mayor número de personas en el menos tiempo posible”¹¹. No era posible “sacrificar a una generación” esperando el avance de la industria, por lo que “se inicia un cierto retorno a las formas de la artesanía, como una especie de claudicación ante el fracaso de la industria y atendiendo al problema inmediato y urgente de la habitación obrera”¹². Había que hacer un elogio del “totxo”, quizás provisional, hasta que se alcanzara una auténtica industrialización, pero hasta entonces la auténtica postura ética y social plausible es adecuarse a la realidad tecnológica del país.

Estas tesis tendrán su correlato en proyectos coetáneos de Oriol Bohigas y Josep Martorell. Las Casas Oller (1955-59) y Ripoll (1955-58) son los primeros ensayos de una arquitectura elemental en “totxo” y dinteles de hormigón que alcanza su máxima expresión en el Edificio Construcciones Nervión SA (1958-63) y, sobre todo, en la manzana de la calle Pallars (1958-59). Aquí se exhibe el vocabulario del nuevo realismo: paramentos quebrados y estructuras murarias, fábricas de ladrillo, bajantes vistas, jácenas de hormigón y revoltos, cubiertas de teja, etc. Hay una voluntad de sinceridad constructiva, del

8. Véanse tres ejemplos diferentes. Por un lado, Francesc Vallverdú en “Tres notes de la poesia realista” (*Serra d'Or*, 1963, n. 3, pp. 35-36) donde incide sobre la nueva literatura realista; por otro, Alexandre Cirici con “Nou realisme a Catalunya” (*Serra d'Or*, 1963, n. 10, pp. 37-38) dedicado a las artes plásticas; y, finalmente, el artículo “De l'arquitectura al humanisme” (*Serra d'Or*, 1964, n. 1, pp. 26-27), esta vez escrito por un crítico literario, Josep Maria Castellet. Sobre las interrelaciones entre arquitectura, crítica literaria y artes plásticas en Cataluña, véase: TORRES CUECO, Jorge, *Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968*. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia, 1991. En especial las entrevistas a Josep Maria Castellet, Oriol Bohigas y Tomás Llorens.

9. TAFURI, Manfredo. “Architettura e Realismo” en MAGNANO LAMPUGNANI, Vittorio (ed.): *Architettura Moderna: l'avventura delle idee 1750-1980*. Electa, Milán, 1985, pp. 122-136.

10. BOHIGAS, Oriol. “Elogio de la barraca” (1957) en *Barcelona, entre el pla Cerdà i el barraquisme*. Edicions 62, Barcelona, 1963, p.154. (En catalán en el original)

11. BOHIGAS, Oriol. “Elogio del totxo” (1960) en *Barcelona, entre el pla Cerdà i el barraquisme*. Ibid, p. 141.

12. Ibid, pp. 143-144.

Fig. 1. BOHIGAS, Oriol, "L'arquitectura entre l'indústria i l'artesania", *Serra d'Or*, 1960, n. 10. pp. 24-25.

Fig. 2. BOHIGAS, Oriol, "L'òpera de Sydney, símptoma de la crisi actual de l'arquitectura", *Serra d'Or*, 1960, n. 1, p. 27.



gusto por el detalle artesanal y una exaltación de la pobreza plástica que remite a modelos rurales y populares, fácilmente comprensibles por sus destinatarios, los obreros de una empresa metalúrgica.

Estos mismos argumentos vuelven a surgir en "L'arquitectura entre l'indústria i l'artesania". Entre líneas indica cuáles son sus nuevos referentes, la arquitectura italiana contemporánea, que desde ahora va a justificar: "Puede ser que con estas consideraciones encontraríamos la explicación justa de algunas posiciones revisionistas como la reciente de Italia, que a veces ha estado presentada como una crisis incongruente"¹³ (Fig. 1).

Otro comentario sobre la Ópera de Sydney representa el rechazo del "formalismo" moderno, a la que acusa de culto desorbitado de formas que no "son expresiones vivas de unos problemas y unos temas vivos". Estas deben ser no únicamente formas de expresión, sino "un resultado sencillamente constructivo"¹⁴ (Fig. 2). Bajo este prisma y como contrapartida se juz-

13. BOHIGAS, Oriol. "L'arquitectura entre l'indústria i l'artesania". *Serra d'Or*, 1960, n. 10. pp. 24-25.
14. BOHIGAS, Oriol. "L'òpera de Sydney, símptoma de la crisi actual de l'arquitectura". *Serra d'Or*, 1960, n. 1, p. 27.



ga la obra de arquitectos ingleses como Powell & Moya, Stirling & Gowan, Alison & Peter Smithson o Leslie Martin. De ellos se destaca su alto nivel de ejecución, su modestia y sinceridad, y una continuidad del oficio, que garantiza una buena resolución de problemas formales y constructivos. Estas serían las características de este “nuevo realismo británico” de origen “brutalista” y “lecorbusierano”¹⁵, que afinado en el Reino Unido, constituye otro de los referentes ideológicos fundamentales desde finales de los años cincuenta.

Éste es, también, un destacado asunto de su siguiente artículo donde se aborda el tema del realismo: “Rogers i Casabella, un nou camí de l’arquitectura” (Fig. 3). Bohigas considera las aportaciones italianas, representadas por la Torre Velasca y la revista *Casabella-continuità*, como “las más interesantes” también por su trascendencia cultural en su propósito de “liquidar y dar salida a degeneración amanerada en que ha caído aquello que podríamos llamar la fase polémica del movimiento moderno”¹⁶. Para ello hay dos caminos, la tradición y el realismo:

En el primero (...) hace falta empalmar con una serie de elementos tradicionales aún absolutamente válidos. En este sentido, entonces, estos italianos han conseguido introducir un respeto a los ambientes tradicionales a las tan discutidas “preexistencias ambientales”, a los contextos urbanos, a las formas y elementos locales y, sobre todo, una revitalización de antiguos conceptos espaciales....

En el segundo camino hay que valorar el retorno a lo que podríamos llamar un ‘realismo’. Realismo en la construcción, en el planteamiento social, en el económico y hasta en el político¹⁷.

La arquitectura moderna ha tratado de desarrollar unos prototipos para una futura construcción industrializada, que no han ido más allá de un formalismo amanerado. Como han hecho los arquitectos italianos, es necesario “un nuevo realismo” por el que la arquitectura se ajuste a la industria y a la sociedad que nos rodea. Bohigas, aun advirtiendo de los peligros de cierto revivalismo y de planteamientos aristocráticos, concluye esperando que los miembros del grupo italiano BBPR, prestos a iniciar el edificio Olivetti en Barcelona, vengán “a confirmar y orientar nuestro nuevo realismo”¹⁸.

Fig. 3. BOHIGAS, Oriol, "Rogers i Casabella, un nou camí de l'arquitectura", *Serra d'Or*, 1961, n. 9, pp. 25-27.

15. BOHIGAS, Oriol. "Actualitats. El nou realisme britànic". *Serra d'Or*, 1961, n. 9, p. 27.
 16. BOHIGAS, Oriol. "Rogers i Casabella, un nou camí de l'arquitectura". *Serra d'Or*, 1961, n. 9, p. 25.
 17. *Ibid.*
 18. *Ibid.* p. 27.



Fig. 4. BOHIGAS, Oriol, "La Rinascente" y "L'església de l'Austostrada del Sole", *Serra d'Or*, 1962, n. 4, pp. 27-29.

No deja de ser paradójico que tres años antes en la *Revista Nacional de Arquitectura* lanzara un duro alegato contra la Torre Velasca y estos arquitectos italianos que vehementemente ahora defiende: "Lo feo es que, de cuando en cuando, hay alguien que quiere genializar y se pone a invocar no sé qué estúpidas precedencias históricas y, naturalmente, sale un monstruo como la Torre Velasca de Rogers (...) la generación de los Sert y los Rogers no acaba de ser fiel a sí misma y a veces pierden el rigor inicial titubeando entre folclores e historicismos"¹⁹.

¿Qué es lo que ha ocurrido en este tiempo? Por un lado, la idea de una vanguardia realista se está extendiendo en los círculos progresistas catalanes y, muy especialmente, a través de las páginas de *Serra d'Or*. Josep Maria Castellet ha introducido el concepto del "realismo histórico" literario como un frente teórico, no exento de nacionalismo y compromiso social muy afín a los intereses de Oriol Bohigas. Los principios de esta tendencia pueden transcribirse perfectamente a la arquitectura. La posibilidad de ofrecer un frente común bajo la bandera del realismo es, en estos momentos suficientemente atractiva.

Esta vanguardia ha tenido en Italia un correlato arquitectónico convincente, con una obra de gran calidad y con una argumentación teórica, desarrollada principalmente por Ernesto N. Rogers en los editoriales de *Casabella-continuità*, bastante más sólida que el resto de las revistas europeas. Su rigor intelectual, su convencimiento moral, su actitud ética, y su filiación a una vanguardia realista respecto al anquilosamiento de las fórmulas "modernas" acriticas, hacen de Ernesto N. Rogers la figura de referencia en el panorama cultural catalán²⁰.

Además, Milán y Barcelona son consideradas ciudades muy próximas. No sólo por la distancia, sino por presentar problemas análogos: la similitud de los encargos en dimensiones y programas que se insertan en unas ciudades consolidadas, la presencia de una arquitectura patrimonial e, incluso, su declarada rivalidad frente a la capital de cada país. A todo ello se añade la fluidez de las relaciones personales entre ambos núcleos. En este caso, la presencia de Fede-

19. BOHIGAS, Oriol, "Piezas maestras de la arquitectura actual" *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n. 196, pp. 20-21.

20. La transcripción del editorial de Rogers "Continuità o crisi?" (*Casabella-continuità*, 1957, n. 215) en otro editorial sin firma "¿Crisis o continuidad?" (*Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32, pp. 3-4) es prueba ineluctable de todo ello. Véase al respecto TORRES CUECO, Jorge, *Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura*. 1945-1968. Op. cit.

rico Correa es fundamental en este giro hacia Italia y en el cambio de actitud de Bohigas sobre la Torre Velasca. La conocida anécdota de la discusión entre ambos sobre este edificio milanés, termina con la afirmación de este último: “finalmente va resultar que era la mejor obra de la arquitectura moderna”²¹.

No es de extrañar, por tanto, que piezas como La Rinascente de Franco Albini y Franca Helg o la Iglesia de l'Autostrada del Sole sean incluidas dentro de esta vanguardia realista “que hay que observar con atención”. La primera, por su perfecta conjunción entre una impronta metodológica moderna y las preexistencias ambientales; la segunda por la apertura de horizontes a un “nuevo y más amplio realismo”²² (Fig. 4).

En estas fechas Oriol ya considera que existen dos tendencias enfrentadas en la arquitectura y, concretamente, en Cataluña: el realismo “que se esfuerza en apoyarse en la realidad auténtica” y la tendencia idealista que “continúa planteando los problemas a partir de un sistema de ideas abstractas”. El “humanismo” de Alvar Aalto representa a los primeros, el “esquematismo abstracto” de Mies van der Rohe, a los idealistas²³.

1962. UN MANIFIESTO

El punto álgido de este desarrollo teórico es el artículo “Cap a una arquitectura realista”, escrito según una estructura y tono de manifiesto polémico. Aquí se sistematizan los puntos fragmentariamente desarrollados hasta el momento. Primero, la existencia de una crisis general en la arquitectura, manifestada en Cataluña coincidiendo con la inauguración del Colegio de Arquitectos de Barcelona. En segundo lugar, la supuesta evidencia de una contienda internacional entre el inconformismo de las revistas *Casabella* y *L'Architettura* frente a la posición más conservadora de *L'Architettura d'aujourd'hui* y *Bauen + Wohnen*. A continuación desarrolla el núcleo principal del discurso: la arquitectura moderna ha producido unos prototipos realizados por medios artesanales al servicio de una clientela pasada de moda y esperando un desarrollo de la industria de la construcción y una evolución social que no se ha producido. Para Bohigas es más difícil y anacrónico construir un perfil de acero perfectamente calibrado que una columna salomónica: “este estilo ‘moderno’ falsamente tecnicista ha llegado a convertirse en un auténtico refugio de lo aristocrático”²⁴.

Frente a ello propone un “nuevo realismo” que, más allá de promover una absoluta sinceridad constructiva, propone una profunda posición cultural:

El respeto por las “preexistencias ambientales” en contra del menosprecio insolitario –exhibición personalista– hacia el fragmento de ciudad viva que rodea un nuevo edificio. Una mayor consideración por el pequeño detalle de las actitudes de los que han de vivir en la casa (...) Un gusto por el diseño extraordinariamente ligado a las vicisitudes de la construcción, en contra de los elementos cerrados, acabados y pulidos. Un deseo de valorar la autenticidad del muro (...) El respeto a aquellas formas tradicionales que nada aconsejaba cambiar y que pueden entrar válidamente en nuestro ámbito cultural. Y, sobre todo, la lucha contra cualquier síntoma de formalismo, lucha en la cual puede que alguna vez los términos hayan sido polémicamente exagerados, y que hayan hecho caer a algunos “realistas” en inconfesables *revivals*²⁵.

Bohigas destaca también la correspondencia de la arquitectura realista con la cultura y la “poesía social”, especialmente a través del análisis del realismo

21. Véase al respecto: PIÑÓN, Helio; BOHIGAS, Oriol; FARGAS, Josep M^a, “Reposición de la polémica sobre el realismo”. *Annals*, 1984, n. 3, p. 40.

22. BOHIGAS, Oriol. “La Rinascente” y “L'església de l'Autostrada del Sole”, *Serra d'Or*, 1962, n. 4, p. 27.

23. BOHIGAS, Oriol. “Realistes e idealistes a l'arquitectura catalana”, *Serra d'Or*, 1962, n. 3, pp. 27-29. Entre los idealistas sitúa a Guillem Giráldez, Xavier Subias, Pedro López Iñigo, Enric Tous, Josep Maria Fargas y Xavier Busquets. La nómina realista está integrada por Antoni de Moragas, Josep Maria Sostres, Josep Maria Martorell, Alfons Milà, Federico Correa, David Mackay, Manuel Ribas Piera y él mismo. José Antonio Coderch y Manuel Valls serían idealistas en el planteamiento sociológico y realistas en el tratamiento constructivo, justo al contrario que Joaquim Gili y Francesc Bassó.

24. BOHIGAS, Oriol. “Cap a una arquitectura realista”, *Serra d'Or*, 1962, n. 5, p. 17.

25. *Ibid.* pp. 19-20.



Fig. 5. BOHIGAS, Oriol, "Cap a una arquitectura realista", *Serra d'Or*, 1962, n. 5, pp. 17-20.

histórico de Castelllet, cuyos términos relativos a la actitud personal del poeta, el método de abstracción de la experiencia real y su objeto, que no es el arte por el arte, sino eminentemente social. Es fácil comprobar cómo las categorías propuestas por el crítico literario son transcritas al terreno de la arquitectura (Fig. 5).

En el último párrafo, trata de legitimar su postura frente a los ataques de una ortodoxa formalista o idealista. Por un lado, se reclama la continuidad con el racionalismo únicamente posible desde el "realismo". Por otro, su afirmación que "no es casualidad que los arquitectos de mayor efectividad cultural y los que despiertan mayores entusiasmos entre la juventud no sean los tecnicistas alemanes ni los suizos desangelados", sino precisamente las personalidades afines al nuevo realismo como Louis Kahn, Franco Albini, Kenzo Tange, Paul Rudolph, Vázquez Molezún, Josep Maria Sostres, José Antonio Coderch, Antoni de Moragas y Josep Lluís Sert. Y concluye con una apelación a la razón, a la presencia del hombre y la naturaleza: "el nuevo realismo es el retorno a la razón y la única manera de pasar "racionalmente" de los prototipos (...) a las exactas condiciones del hombre y de la naturaleza, a las exactas premisas sociológicas, técnicas, económicas y políticas"²⁶. No es sólo un manifiesto constructivo o estético, sino una posición combativamente ideológica, defendida también en otras sedes²⁷.

Esta extensión de un frente realista es peraltada en la encuesta "¿Un momento de crisis en el disseny i l'arquitectura?" que Bohigas prepara tres números después de *Serra d'Or*²⁸. Con el trasfondo del diseño interior del Colegio de Arquitectos de Barcelona y tras una tendenciosa introducción donde se señala la existencia de los consabidos bandos contrapuestos –los formalistas y los realistas–, lanza cuatro preguntas a dos pintores (Ràfols Casamada y Modest Cuixart), cuatro críticos (Josep Maria Castelllet, Alexandre Cirici-Pellicer, Joan Teixidor y Joan Perucho), un escultor (Josep Maria Subirachs) y un arquitecto (Josep Maria Sostres). A excepción de Alexandre Cirici, más proclive a la continuidad de un "buen racionalismo", se destila una mayor proximidad hacia una tendencia "realista". Y es Josep M^a Castelllet quien defiende con mayor contundencia el realismo como sistema de pensamiento y como actitud ética y social (Fig. 6).

26. Ibid. p. 20.
 27. Como "Hacia una arquitectura menos moderna" será publicado en la revista *Summa* y sigue un año más tarde. También en 1963, aparecerá en castellano en *Hogar y arquitectura* con una breve nota de apoyo y adhesión de Carlos Flores. Así mismo, con la introducción "Els elements vàlids de la tradició" de su libro *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*, acompañada por los citados "elogios" vendría a cerrar el corpus teórico de esta vanguardia realista.
 28. AA.VV. "Una encuesta: ¿Un momento de crisis en el disseny i l'arquitectura?", *Serra d'Or*, 1962, n. 8-9, p. 22-29.



En artículos sucesivos irá, precisamente, señalando a aquellos arquitectos consagrados que son un referente para el “nuevo realismo”. Así, los premios del Instituto Nacional de Arquitectura Italiana (IN/ARCH) otorgados a obras de Ludovico Quaroni, Mario Fiorentino o Mario Ridolfi responden a un “juicio complejo y realista”²⁹. Quaroni será también el protagonista de la siguiente recensión sobre su reciente conferencia en Barcelona contemplada como un “llamamiento hacia el nuevo realismo”³⁰. Denys Lasdun será considerado —esta vez por su compatriota David Mackay— como “uno de los más avanzados neo-realistas informales de Inglaterra” que ha traspasado “el puente que va de los idealistas-rationales de la preguerra³¹ a los realistas-sociales de la posguerra”. Incluso Louis Kahn es valorado como “un buen ejemplo para la nueva generación realista” por su desinterés por las posiciones polémicas del vanguardismo y su admiración por la gran tradición arquitectónica, su respeto por las condiciones naturales del país donde construye —su “regionalismo”— y la manifestación de los espacios servidores frente a la táctica disimuladora de los puristas del racionalismo: actitudes propias de “la actual tendencia realista”³² (Fig. 7). Una glosa de la influencia “transcendental”³³ que tuvo la revista *Casabella-continuità* en la arquitectura italiana vendría a cerrar esta etapa de *Serra d’Or* en la que un pretendido frente realista es ensalzado como una única opción cultural plausible para la situación social y técnica del país.

Esta operación principalmente protagonizada por Oriol Bohigas en las páginas de *Serra d’Or* trasciende los límites disciplinares para proponerse como un programa cultural estrechamente ligado a otras parcelas: desde las artes plásticas —con el fracasado intento de ofrecer con Francesc Todó una tendencia pictórica realista de escaso predicamento en Cataluña³⁴— a la literatura y poesía realistas defendidas por Josep M^a Castellet. En todos los casos se insistía en la apremiante necesidad —política, cultural, constructiva, social, comunicativa y económica— para reforzar las bases de un programa ideológico que debería corresponderse con un entorno social que lo apoyara para que fuese creíble y socialmente útil y que, a su vez, se sintiera identificado con sus realizaciones arquitectónicas. Esta idea, que tiene su correlato en los contemporáneos estudios que Oriol Bohigas realiza sobre el *Noucentisme*, el Modernismo o el GATCPAC, donde la correspondencia entre archi-

Fig. 6. “Una encuesta: ¿Un momento de crisis en el disseny i l’arquitectura?”, *Serra d’Or*, 1962, n. 8-9, pp. 22-29.

29. BOHIGAS, Oriol. “Itàlia: els premis de l’IN/ARCH”, *Serra d’Or*, 1963, n. 2, pp. 24-25.
 30. BOHIGAS, Oriol. “Quaroni a Barcelona”, *Serra d’Or*, 1963, n. 7, pp. 22.
 31. MACKAY, David. “Denys Lasdun a Barcelona”, *Serra d’Or*, 1964, n. 4, pp. 20-21.
 32. BOHIGAS, Oriol. “Khan, un nou idol”, *Serra d’Or*, 1964, n. 9, pp. 23-25.
 33. BOHIGAS, Oriol. “La mort de Casabella”, *Serra d’Or*, 1965, n. 10, pp. 28-30.
 34. Bohigas, Castellet y Cirió en *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó* (Joaquín Horta editor, Barcelona, 1961) presentaron al artista Francesc Todó como una opción “realista”, alternativa al informalismo, con un arte comprometido y vocación de transformación social. La plástica realista tuvo poco predicamento en *Serra d’Or*. Por ejemplo, Alexandre Cirió escribió el ya citado “Nou realisme a Catalunya”, y “Segon front a València: Solbes Valdés, Toledo” (*Serra d’Or*, 1965, n. 4), o Tomás Llorens publicó “Un any d’estampa popular de València” (*Serra d’Or*, 1965, n. 11), movimiento éste que tuvo mayor repercusión en otras partes de España. Hacia 1965 el realismo en Barcelona ya estaba prácticamente agotado.



Fig. 7. BOHIGAS, Oriol, "Kahn, un nou ídol", *Serra d'Or*, 1964, n. 9, pp. 23-25.

itectura y sociedad sería ejemplar, sería anhelada unos años más tarde con un nuevo –y nuevamente fracasado– intento: la llamada Escuela de Barcelona. Pero el nuevo frente ya no se emprendió desde las páginas de una revista de extracción catalana y católica como *Serra d'Or*.

PASAR REVISTA. LA VOZ DEL PAISAJISMO EN ESPAÑA

Juan J. Tuset

Las páginas de la revista *Arquitectura* son testimonio directo de los intereses disciplinares y de las idas y vueltas teóricas que sucedieron en la arquitectura española entre los años 1918 y 1936. Asomarse en la actualidad a los textos publicados por la revista de la Sociedad Central de Arquitectos nos muestra el recorrido tortuoso que siguieron las ideas modernas en la arquitectura española a lo largo de los años 20 del siglo pasado. Encontramos relatos que describen la antigua arquitectura española, otros que reclaman la arquitectura histórica y unos pocos que describen la arquitectura del momento complementados con reflexiones y divagaciones. Artículos que presentaban al lector español los rascacielos americanos o impresiones de viajes, junto con apreciaciones personales sobre la arquitectura extranjera de la época¹.

A partir de 1924, la revista extendió su línea editorial a los acontecimientos contemporáneos, publicando diversos proyectos sobre la urbanización del extrarradio de Madrid acompañados de traducciones de textos de urbanismo de Alemania y Holanda. Ensayos de Paul Linder, Robert Mallet Stevens, Theo Van Doesburg o Le Corbusier evidenciaban el progresivo carácter aperturista de la revista². Pero, entre toda esta colección de textos de arquitectura y urbanismo, sólo vieron la luz tres artículos que introducían la emergente cuestión del paisajismo en el debate disciplinar español. En 1922 publicó “Jardines clásicos”, en 1927 “Resurgimiento del jardín clásico” y en 1928 “Arquitectura paisajista”³. Todos ellos firmados por la misma persona, el pintor jardinero sevillano Javier de Winthuysen y Losada (1874-1956).

HISTORIA, TRADICIÓN Y NUEVA DISCIPLINA

El primer artículo de Winthuysen en la revista *Arquitectura* es un sumario del estudio que él mismo realizó sobre los jardines históricos españoles entre 1919 y 1922, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios⁴. El texto describe varios jardines del centro de España –Castilla– por su estilo y evolución histórica. En éstos reconoce las formas y los trazados que todavía conservaban y, de alguno de ellos, cita descripciones hechas por poetas y literatos. La idea principal que transmite el artículo es que en España existe una gran diversidad de estilos de jardín y que, por ello, puede escribirse una historia completa del jardín español. Muchos de estos jardines habían llegado hasta al siglo XX no por la preservación o la existencia de una cultura proclive a estos lugares sino por la insidia e ignorancia de muchos propietarios y jardineros que los habían abandonado. Ante la desoladora situación en

1. Véase en *Arquitectura*: TORRES BALBÁS, L., “Rincones inéditos de la antigua arquitectura española”, 1920, n. 21; “Utopías y divagaciones”, 1920, n. 24; FERNÁNDEZ BALBUENA, R., “Los rascacielos Americanos”, 1922, n. 34; GARCÍA MERCADAL, F., “Notas de un cuaderno de viaje: Algunas impresiones de Italia”, 1922, n. 36; LACASA, L., “Arquitectura extranjera contemporánea: Oto Schubert”, 1923, n. 47.

2. Véase en *Arquitectura*: LINDER, P., “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana”, 1926, n. 81 y n. 86; MALLET STEVENS, R., “Las razones de la Arquitectura Moderna”, 1926, n. 92; VAN DOESBURG, T., “La actividad de la Arquitectura moderna Holandesa”, 1927, n. 96 y n. 98, 1928, n. 111; LE CORBUSIER, “Cinco puntos sobre una nueva arquitectura” y “Teoría de la azotea-jardín”, 1928, n. 107.

3. WINTHUYSEN, Javier, “Jardines Clásicos”, *Arquitectura*, 1922, n. 39, pp. 281-296; “Resurgimiento de jardines clásicos”, *Arquitectura*, 1927, n. 99, pp. 267-269; “Arquitectura paisajista”, *Arquitectura*, 1928, n. 106, pp. 62-63.

4. Este trabajo será la base del libro: WINTHUYSEN, Javier, *Jardines Clásicos de España: Castilla*, Compañía Ibero-americana, Madrid, 1930.

la que éstos se encontraban convenía no olvidar el valor de la tradición. Un valor que permitía al arte del jardín conservar el legado de la historia.

En “Resurgimiento de jardines clásicos”, Winthuysen adscribe su trabajo, como autor de jardines desde 1922, a la idea de regenerar el jardín español. Contra la imitación estilística propia del eclecticismo de los años 20, se atreve a formular que el jardín español no es una cuestión de estilo sino una forma asociada a un carácter propio: “recuadros bajos rodeados de setos vivos para que conserven la humedad, sirviendo de marcos a las diversas flores sombreadas por el ligero follaje, en el que no se excluía el frutal alternado con cipreses y arbustos diversos”⁵. Con el reconocimiento tipológico del espacio y la clasificación de sus elementos constitutivos, pretendía instigar un renacimiento de la jardinería española enlazándola con la rica tradición del jardín sevillano a fin de actualizar el concepto “moderno” de jardín español. Cada jardín, apuntaría, es “obra única que puede cobijar a todos en un bien común y esparcimiento”⁶.

La última colaboración de Winthuysen en *Arquitectura* es el provocativo texto “Arquitectura paisajista” realizado sólo diez meses después de su anterior artículo. El texto apareció poco después que la revista publicara una pequeña referencia sobre las artes decorativas en la que englobaba a la jardinería con la cerámica y la pintura⁷. Este emplazamiento de rango menor pudo despertar en Winthuysen cierto rechazo por la incompreensión de los arquitectos a su esforzada campaña por articular el resurgimiento del jardín español, que había expuesto en la revista *España Forestal*⁸. En “Arquitectura paisajista” se propone concienciar a los arquitectos de la necesidad de un nuevo tipo de formación específica que permita al arquitecto abordar el jardín y la naturaleza de manera moderna. El texto no excluye la relación existente entre jardinería y arquitectura sino que la reafirma: “armonizar espacios y macizos, sean éstos de naturaleza que fuesen, no es otra cosa que Arquitectura en el más puro concepto estético”⁹.

Winthuysen se dirige a los arquitectos para dejar claro que el orden arquitectónico debe estar presente en el jardín pero que el jardín en la ciudad, “es una remembranza de los campos, es el lazo que nos une a la naturaleza” y, este lazo, se hace bajo el orden que impone la Arquitectura¹⁰. Los nuevos proyectos de jardines urbanos requerían un profesional con preparación técnica y artística y esto sólo lo alcanzaba el nuevo arquitecto paisajista.

INTELECTUALES, PERIODISMO Y PEDAGOGÍA

El ambiente cultural de los intelectuales españoles previo a la II República se gestó, principalmente, en los clubes, cafés y mesas de redacción de periódicos y gacetas de Madrid. Los intelectuales se reunían en tertulias literarias que estaban consagradas a la discusión libre y abierta de asuntos culturales, políticos y económicos. Esta práctica estaba fuertemente condicionada por la aspiración a conquistar una nueva cultura y una nueva política, donde el discurso y la acción tenían el fin de conseguir una anhelada transformación radical de la sociedad. La aspiración del intelectual de principios del siglo XX era alcanzar una sociedad educada y, para ello, debía formar tanto a las clases dirigentes como a las clases más obreras y lidiar con las diferencias del carácter defensivo y conservador de las clases dominantes y el carácter más abierto y revolucionario de las clases obreras.

5. WINTHUYSEN, J. *Resurgimiento de jardines clásicos*, cit., p. 268.

6. *Ibid.* p. 269.

7. “Artes decorativas; La cerámica, la pintura y la jardinería”, *Arquitectura*, 1927, n. 104, p. 440.

8. En esta revista expone sus ideas sobre el jardín y la naturaleza y, también, el papel del nuevo técnico. En un segundo artículo desarrolla una propuesta de plan de estudios para la enseñanza superior de la jardinería en España. WINTHUYSEN, J. “El jardín y la naturaleza”, *España Forestal*, 1928, Octubre, n. 138, pp. 161-163; “Necesidad de crear en España una enseñanza superior de Jardinería”, *España Forestal*, 1928, noviembre-diciembre, n. 139-140, pp. 177-182.

9. WINTHUYSEN, J. *Arquitectura paisajista*, cit., p. 62.

10. Esta definición del jardín urbano se repite en numerosos textos de Winthuysen. *Ibid.* p. 62.

La idea de un diálogo instruido entre el intelectual y la sociedad civil encierra el sentido primero de la formación de las masas porque, “en la difusión de la cultura hay un fin deleitoso en sí mismo, es como el placer que proporciona la conversación culta”¹¹. Así, de esta sencilla manera, como si se tratara de una conversación culta en cualquier café literario de Madrid, Winthuysen accedió a participar por primera vez en la prensa diaria de Madrid. En 1923, el diario *La Voz* le publicó una carta abierta en respuesta a la pregunta que el crítico de arte Juan de la Encina le había formulado¹². Winthuysen argumenta su réplica con algunos de los temas que desarrollará posteriormente en los artículos de *Arquitectura* y sus colaboraciones futuras en prensa pero, sin duda, en sus palabras ya se advierte la construcción de un posicionamiento propio dentro del debate existente entre los intelectuales españoles. Un extremo estaba representado por Miguel de Unamuno y los intelectuales de la generación del 98, caracterizados por un sentimiento de pesimismo y dolor por una patria herida en la que se debía volver a mirar hacia el interior para buscar la salida. El “que inventen ellos” de Unamuno es la máxima de esta introversión nacional. En cambio, José Ortega y Gasset, como representante de la joven casta de intelectuales afines al progreso europeo, expresará su clara convicción de que “Europa es la solución”. Entre la mirada interior y la apertura al exterior, Winthuysen trató de encontrar una posición de equilibrio. Sin ser un intelectual de oficio mostró un carácter abierto a las técnicas modernas foráneas, convencido de la necesidad del estudio y aprendizaje de lo propiamente local, representado por el jardín clásico y su historia.

La figura de Ortega personifica la pedagogía social como programa político. Sus intentos de vincular la nueva casta de intelectuales con el poder de la prensa, le llevaría a fundar la *Revista de Occidente* (1923) y desarrollar una importante participación y colaboración en el periódico *El Sol* (1917) creado junto con el empresario Nicolás Urgoiti, como un medio de comunicación independiente de cualquier poder político que sirviera para la instrucción libre de las clases más elevadas. Para Ortega, el periódico es “un creador o educador de opinión, no un siervo de ella”¹³. *El Sol* fue un gran periódico a la europea, pensado para formar minorías selectas. En 1920, Urgoiti fundaría el vespertino *La Voz. Diario independiente de la noche* dirigido a las clases más populares. El ideal liberal de la nueva prensa trataba de restaurar las libertades en una España joven, en la que las mesas de redacción llenas de intelectuales y colaboradores, europeos por educación y profundamente patrióticos por convicción, tenían la tarea de educar a las masas, a moverlas y hacer que en ellas se despertaran corrientes de “voluntad”¹⁴. En este contexto, la voluntad de Winthuysen le llevaría a denunciar en prensa el destrozo del arbolado público de Madrid y el estado de abandono de sus espacios libres, lo que le malquistaría, como apunta en sus memorias, con los responsables de estas “atrocidades”¹⁵. Esto, sin lugar a dudas, le granjeó el rechazo de los arquitectos y urbanistas, por lo que su campaña de textos que introducían temas de paisajismo no continuó en la revista *Arquitectura* y tuvo que encontrar su “voz” en la prensa.

En octubre de 1928, Winthuysen empezó a colaborar de forma habitual en *La Voz*. Se unió al grupo de intelectuales españoles que estaba introduciendo las ideas modernas en la vieja política y cultura española. En este periódico asumió una participación continua de dos a tres artículos mensuales, que le permitieron tratar temas relacionados con el arte del jardín y el urbanismo.

11. Cita del escritor y político inglés Joseph Addison fundador del folletín cultural diario *The Spectator* (1711). EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 60.

12. En “Ruinas y desdichas de Madrid” de Juan de la Encina leemos: “Verdad amigo Winthuysen que un arquitecto jardinero pudiera realizar aquí, sin excesivo costo y trabajo, un portento de amenidad” (1923). WINTHUYSEN, Javier, “A muy poca cosa podría ser Madrid un portento de amenidad”, *La Voz*, 5/5/1923, p. 3.

13. JULIÁ, Santos, *Historia de los dos Españas*, Taurus, Madrid, 2004, p. 165.

14. *Ibid.*, p. 153.

15. WINTHUYSEN, Javier, *Memorias de un señorito sevillano*, Winthuysen Foundation Inc., Washington, 2005, p. 191.

Fig. 1. Artículos de Javier de Winthuysen en *La Voz*. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Colaboraciones de Javier de Winthuysen en <i>La Voz</i>				
Año	nº de artículos	Temas		
		específicos	generales	
1928	Otoño	3	Jardines de Madrid	<i>Jardinería y Urbanismo</i>
	Invierno	1	Arbolado	
1929	Primavera	3	Jardín Andaluz	
	Verano	4	Jardines de Madrid	
	Otoño	-	Arbolado	
	Invierno	-		
1930	Primavera	-		<i>Espacios libres de Madrid</i>
	Verano	7	Espacios Libres	
	Otoño	8	Barrios Bajos	
	Invierno	13	Proyectos de Reforma interior	
1931	Primavera	2	Paisaje Urbano	<i>Concurso de Anteproyectos</i>

Esta contribución le sirvió para sacar la nueva disciplina del paisajismo fuera de las revistas especializadas y abrirla a un medio con mayor alcance entre la sociedad civil, donde “pasaría revista” de los acontecimientos urbanos del momento. El sevillano fue recibido como “artista y técnico de la jardinería, figura eminente en dicha especialidad difícil, y pintor distinguido”¹⁶. En su primer artículo empezaba con una contundente afirmación:

“La carencia en España de escuelas especiales y de tratados sobre la historia y la estética de nuestros jardines han determinado su decadencia. Si las obras de jardinería, en épocas pasadas, estaban casi restringidas al orden privado, forman actualmente un cuerpo con la urbe, y hay que concederles, además de la importancia de sus valores intrínsecos, las de relación que su contexto social abarca”.

Las colaboraciones periódicas que realizó durante los cuatro años siguientes le permitieron desarrollar un pensamiento teórico sobre paisajismo, pionero en nuestro país, que trataba de dar forma al cuerpo disciplinar del arte del jardín, explicando cuáles eran sus valores tradicionales y modernos (Fig. 1). Todo ello revelando una producción dispersa de textos precursores de una teoría sobre el paisajismo en España.

VOCES PARA UNA TEORIA DEL PAISAJE

La colaboración de Winthuysen en *La Voz* se circunscribe a tres grandes temas: las relaciones entre la jardinería y el urbanismo, los espacios libres de la ciudad de Madrid y los proyectos del Concurso Internacional de Anteproyectos de reforma de Madrid. Tres temas que titularían sus columnas periodísticas.

Sobre el tema de la jardinería y urbanismo realizó un conjunto de escritos durante un año en los que volvió a insistir en temas expuestos previamente y, especialmente, en la importancia de la jardinería como el nexo que une al hombre de la ciudad con la naturaleza y que, las condiciones modernas urbanas, había ampliado. En España, un país que encerraba la historia completa de la jardinería, la implantación de las ideas modernas del jardín no podía hacerse al margen de la historia porque, en la tradición, sostiene Winthuysen, “se mantiene lo que es consustancial con la naturaleza”¹⁷. Lo foráneo, como la vegetación importada, cuando “agarra y prevalece” dejaba de ser exótico.

16. WINTHUYSEN, Javier, “Los jardines en Madrid”, *La Voz*, 5/10/1928, p. 2.

17. WINTHUYSEN, Javier, “Las necesidades modernas y la tradición”, *La Voz*, 19/11/1928, p. 6.

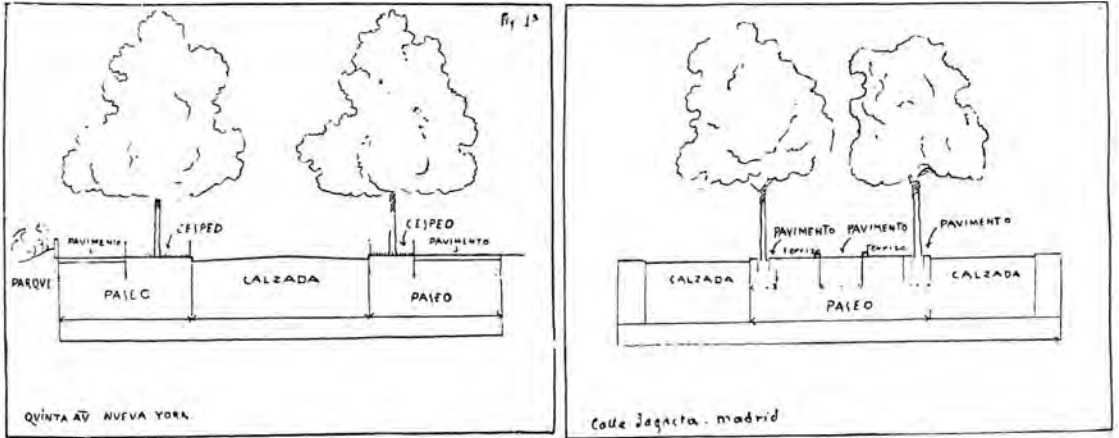


Fig. 2. Sección viaria. Fuente: *La Voz* 26-8-1929.

Un tema tratado también en estos artículos, es la denuncia de que los nuevos proyectos de jardín hacían una reinterpretación del jardín andaluz que él mismo bautizó como “estilo neosevillano”. Advierte del grave problema de hacer una interpretación banal y superficial que, a menudo, llegaba a formas absurdas y ridículas de jardín. El resurgimiento moderno del jardín lo había industrializado y prostituido, ofreciendo “al vulgo baratijas y colorines, muestrarios de cerámica” que adornan plazas y rincones de las nuevas calles y edificios¹⁸. La lectura que hace Winthuysen del jardín sevillano, como representante del carácter propio español, es el de un diseño de extrema delicadeza resultado de una apreciación estética completamente íntima de la vida doméstica¹⁹.

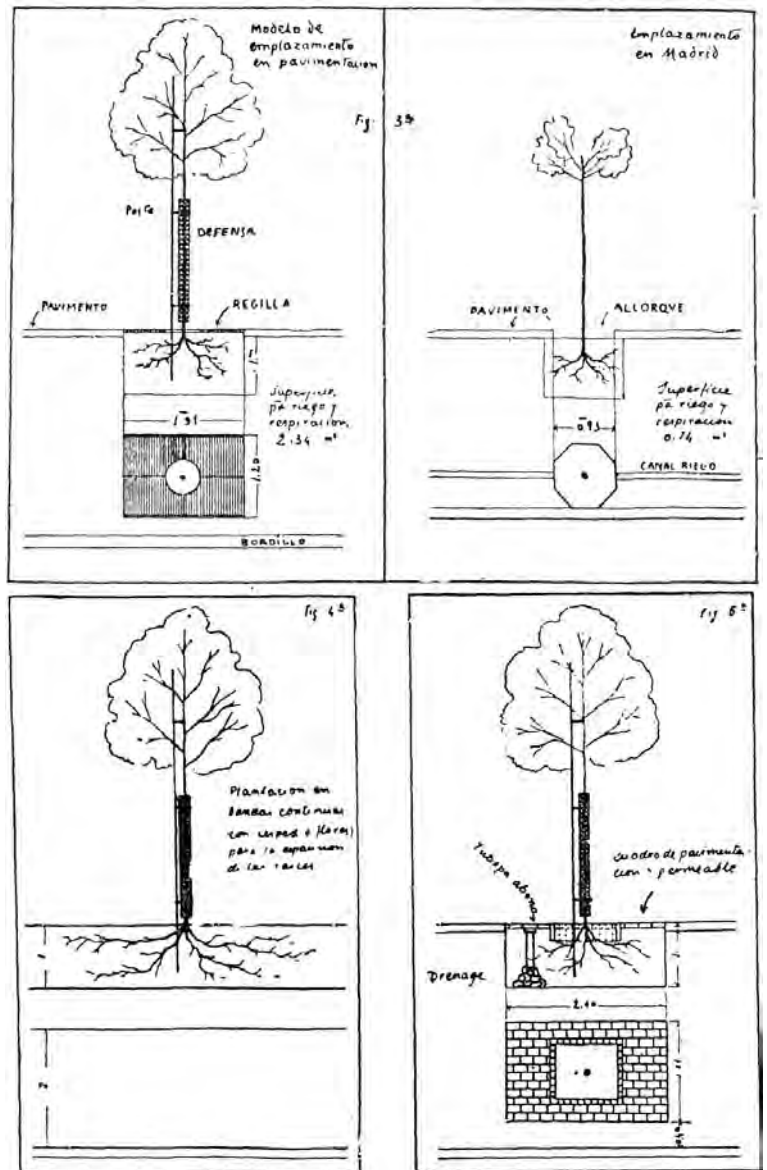
Sin embargo, uno de los temas que con más interés acomete es la problemática del arbolado en la ciudad. Denuncia el descuartizamiento del arbolado del Paseo de Recoletos y alecciona a los técnicos comparando su actuación con otros modelos de ciudades europeas, como París y Berlín, que presentaban una mayor preocupación por el árbol. La sustitución de la frondosidad del arbolado adulto por una multitud de plantones escuálidos hacía desaparecer la calidad paisajística de la ciudad, generando las primeras dudas y preocupaciones ante el sentido beneficioso del urbanismo moderno. Los defectos en lo relativo al mal emplazamiento del arbolado y a las disposiciones de la pavimentación, parecía más bien fruto de la ignorancia y de una desatención absoluta que pugnaba contra la vida del propio árbol.

Winthuysen utilizó estas colaboraciones en prensa para formar a los urbanistas. Ilustró sus artículos con dibujos propios, realizados a mano, con los que presentaba la solución adecuada al problema del emplazamiento del arbolado (Fig. 2). Comparaba la sección urbana de la Quinta Avenida de Nueva York con el caso específico de la calle Sagasta de Madrid, evidenciando la separación incorrecta de los árboles que impedían el crecimiento adecuado de sus copas, así como la distancia del pavimento y la calzada al árbol. Winthuysen abogaba por la práctica de observar previamente aquellas calles y paseos que funcionan bien. El aprender de los espacios tradicionales e históricos informaba a los urbanistas sobre las plantas que se adaptaban bien al suelo y al clima de las ciudades españolas. La forma de plantar, las distancias entre las hiladas de arbolado, la presencia de cemento y el tamaño del alcorque determinaban una

18. WINTHUYSEN, Javier, “Influencias de estilo Neosevillano”, *La Voz*, 5/7/1929, p. 4.

19. WINTHUYSEN, Javier, “Jardines sevillanos”, *La Voz*, 31/5/1929, p. 3.

Fig. 3. Emplazamiento del arbolado. Fuente: *La Voz* 4-9-1929.



estética urbana y un bienestar público que debía preocupar al urbanismo moderno (Fig. 3).

El segundo tema tratado por Winthuysen en *La Voz* son “los espacios libres de Madrid”. Aquí presenta la cuestión de cuál debe ser el sentido moderno de la ciudad que expande su trama urbana mediante tentáculos por el territorio. Este hecho, consecuencia inevitable del desarrollo moderno de la ciudad, implica el nacimiento de la noción del paisaje urbano y, por ende, la necesidad de especialistas preparados para su estudio y ordenación. Los proyectos de reforma urbana o “modernización” de la ciudad son planes, por lo general, pre-

concebidos que establecen la necesidad de reservar o programar espacios libres en relación con la densidad urbana. Estos espacios deben organizar bien la ciudad y permitir a los ciudadanos el bienestar, la expansión, el contacto con el aire puro y el aislamiento del ruido y del polvo. Sostenía Winthuysen, “para unos juegos, para otros reposo, encuentro para todos”²⁰.

La organización de la ciudad no debe estar sólo presente en las calles arboladas sino también en la secuencia de espacios libres. El sevillano indicaba que las plazas y jardines debían estar repartidos por la ciudad para que la comunicación entre ellos no fuera mayor de diez minutos de marcha normal, que los parques de barrio eran reservas de oxígeno en las que tenían cabida otros usos sociales, de recreo y las bellezas que ofrece el arte del jardín. Y, por último, la existencia en la periferia de la ciudad de parques naturales permitía la absoluta libertad de movimientos del ciudadano. En este grupo de artículos, Winthuysen establece indicaciones básicas hacia una orientación sobre el futuro de los espacios libres para los proyectos de reforma interior que la ciudad de Madrid estaba desarrollando. La visión aérea de la ciudad evidenciaba el gravísimo problema del desequilibrio existente entre las reservas de espacios libres naturales y su ausencia en la trama urbana construida y la consiguiente dificultad de implantar en ellos las necesidades de higiene modernas (Fig. 4). El plano de higiene y salubridad, en relación a las densidades de estos espacios libres por habitante y hectárea, resultaba complejo en estas áreas consolidadas. La falta de espacios de expansión en los barrios bajos es otro tema que Winthuysen desarrolló durante estos años²¹. El carácter viejo de las barriadas del centro de la ciudad confería una estética particular a sus estrechas calles, por lo tanto armonizar la jardinería entre el humilde vecindario haría posible la deseada reforma higienista, así como conseguir espacios de recreo y ornato.

Los proyectos de reforma interior convertían la ciudad en un cúmulo de edificios derribados que liberaban espacios que, a pesar de sus dimensiones reducidas, podrían embellecerse con obras de jardinería y subsanar la preocupación de darles otro sentido urbanístico. El esquema con el que superpone la superficie de parques públicos sobre el área reservada a la Real Casa de Campo y a la Ciudad Universitaria denotaba el desequilibrio existente de espacios naturales y libres y la precisa actuación de los proyectos de reforma interior dirigida a armonizar la naturaleza con el jardín (Fig. 5)²². Winthuysen expone los casos del parque de la Moncloa y de la Ciudad Universitaria, cuya explotación y extensión desmesurada, habían arruinado los bellísimos relieves y vistas que hacían del paisaje de Madrid un hecho estético de interés para poetas y pintores. El capitalismo moderno cercenaba un paraje único de la ciudad de Madrid por razón de una cultura nueva que exterminaba el único parque natural de la ciudad que “los tuberculosos utilizaban ante la escasez de sanatorios” (Fig. 6). Este caso y otros ponían de manifiesto, a juicio de Winthuysen, la falta de preparación o de cultura urbana de los técnicos que no sabían apreciar el legado paisajístico que ofrecían las grandes reservas de parques de la corona cedidos a la ciudadanía.

El tercer asunto de especial relevancia que trató Winthuysen en sus colaboraciones en *La Voz* fue la difusión entre el público lector de los resultados del Concurso Internacional de Anteproyectos para la reforma de Madrid. El concurso había despertado gran interés entre los arquitectos porque se ofrecía



Fig. 4. Esquema de Espacios libres de Madrid. Fuente: *La Voz* 17-6-1930.



Fig. 5. Comparativa de los Parques públicos de Madrid. Fuente: *La Voz* 3-7-1930.

20. WINTHUYSEN, Javier, “El problema de los espacios libres y los parques naturales”, *La Voz*, 6/6/1930, p. 3.

21. WINTHUYSEN, Javier, “Un problema que por humanidad no admite dilaciones”, *La Voz*, 1/9/1930, p. 7.

22. WINTHUYSEN, Javier, “La ciudad sin pulmones urbanos. I. Las lecciones del pasado”, *La Voz*, 3/7/1930, p. 3.



Fig. 6. Explanaciones en el Parque de la Moncloa. Fragmento del fotoplano de Madrid. Vuelo realizado en 1927. Fuente: Instituto de Estadística.

como la gran oportunidad de la ciudad de Madrid para introducir la moderna ciencia del Urbanismo y proponer soluciones a los problemas vigentes de la ciudad. El propio Winthuysen había participado en la redacción de una parte del informe municipal *Información de la ciudad* que sirvió de documento guía para los concursantes²³. Las crónicas de Winthuysen argumentan que no hay que perder la oportunidad que esta ocasión ofrece a la sociedad española de debatir el futuro urbano de “El Gran Madrid”, la capital de un país que empezaba su recuperación²⁴.

“Hay que llevar al público la sensación de su importancia, excitar su interés por lo que es su habitación, el adementamiento de su propia existencia, y despertar en él conocimiento, la dignidad ciudadana, en vez de sumirlo en la indiferencia, en el desconocimiento de sus problemas vitales”.

Esta actitud refleja el carácter pedagógico de las palabras de Winthuysen que, convertidas en crónicas periodísticas, trataban de educar y enaltecer la conciencia de la sociedad española.

Los artículos describen, críticamente, los resultados del concurso declarado desierto y analizan las diferentes propuestas en lo relativo a las soluciones dadas al problema de los espacios libres. Los comentarios sobre la propuesta de Secundino Zuazo y Hermann Jansen, calificada por el jurado en primer lugar, destacan que la solución imprime una fisonomía peculiar a la ciudad articulándola como un organismo vivo con su entorno. El esquema sintético, realizado por el propio Winthuysen, representa los amplios espacios que formaban la prolongación del Paseo de la Castellana que quedaba inscrito en la masa verde de la periferia formando un nuevo eje norte-sur²⁵.

23. La memoria “Información sobre la ciudad” fue un trabajo dirigido por el arquitecto municipal Don Eugenio Fernández Quintanilla. Winthuysen fue responsable de realizar el informe sobre los Espacios Libres de la ciudad que luego desarrollará en sus crónicas periódicas en *La Voz*.

24. WINTHUYSEN, Javier, “La exposición de anteproyectos”, *La Voz*, 5/1/1930, p. 2.

25. WINTHUYSEN, Javier, “Anteproyecto de los Sres. Zuazo y Jansen”, *La Voz*, 12/1/1930, p. 5.

“El carácter representativo de Madrid significa la comunicación grandiosa de norte a sur del Paseo de la Castellana hasta el paseo del Prado. La importancia característica de esta avenida estriba en su significación en relación con el plano total de Madrid, en su calidad de arteria fundamental siendo el nexo viario que une el norte con el sur de España”.

Citando estas palabras de los arquitectos, Winthuysen argumenta que la prolongación del Paseo de la Castellana —“La mejor calle de Europa en Madrid” como soñaba construir el arquitecto José Grases Riera²⁶— la habían convertido Suazo y Hansen en el eje simbólico que unían el norte con el sur de España y, además, conseguía prolongar el carácter histórico y tradicional del salón del Prado en un paseo ancho y moderno de gran esplendor que el viejo Madrid necesitaba²⁷. Un verdadero parque interior entre los núcleos de edificaciones que se articulaba con los parques de la periferia por medio de anchas franjas verdes que lo cruzaban y lo unían al oeste con la Dehesa de la villa y al este con el valle de Abroñigal (Fig. 7). El nuevo paseo dotaría a Madrid de una de las obras más bellas del mundo, devolvía a la ciudad una calle y un eje de perspectiva única de carácter monumental en el que la ordenación moderna encontraba acomodo.

CARÁCTER ESTÉTICO

El último artículo de Winthuysen en *La Voz* coincidió con la fiesta nacional de proclamación de la II República y en él plantea, relacionando estética y salud, su idea de jardín, afirmando que éste le provocaba una vibración emotiva que es el sentimiento de la belleza que emana de su carácter²⁸. La articulación del pensamiento teórico de Winthuysen, a través de los diferentes artículos publicados en prensa, estuvo totalmente dirigida a restablecer el carácter estético de la jardinería española en un momento caracterizado por su decadencia. Su “voz” abogó por el acercamiento a la naturaleza desde el arte y la ciencia para enmendar la ignorancia y el desconocimiento de la rica tradición española. Sus palabras querían enseñar e inculcar un pensamiento paisajista en la sociedad española. Recuperar la historia, valorar la tradición y formar la nueva disciplina del paisajismo es el propósito de los artículos del jardinero sevillano. Pasear por los nuevos barrios, entre los modernos edificios y hoteles le evidenciaban una sucesión de espacios en los que se apreciaban, “tristes jardines amanerados de *pensamientos* en fila o en ruedos, (...) conjuntos urbanísticos limpios de todo concepto social y estético y tan en pugna con la tradición y el carácter como con la modernidad”²⁹.

Los artículos publicados en *La Voz* son sólo la primera parte de una colección de textos que continuarían en los periódicos *Crisol* (1931) y *Luz* (1933), constituyendo un complemento incuestionable del proyecto intelectual que la revista *Arquitectura* nos ofrece hoy para comprender los primeros pasos en España de las ideas modernas de la arquitectura paisajista. El pensamiento único y solitario de Winthuysen se presentó a la sociedad por medio de sus artículos de opinión periodística y su mensaje, sincero y directo, recurrió a la pura esencia informativa para tratar de hacer verosímil la realidad cambiante del momento. El trabajo teórico-crítico de Winthuysen que emana de sus artículos periodísticos contribuyó a su proyección profesional, lo convirtieron en la figura más relevante del paisajismo de la España republicana y le llevaron a ser el primer Inspector General del Patronato de Jardines Históricos dependiente de la Dirección General de Bellas Artes.

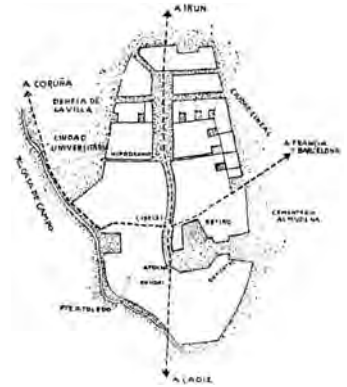


Fig. 7. Esquema del anteproyecto de Suazo y Jansen. Fuente: *La Voz* 12-1-1931.

26. GRASES RIERA, José, "La mejor calle de Europa, en Madrid. Gran Vía central de norte a sur", *Arquitectura y Construcción*, 1901, n. 107, pp. 229-233.

27. MAURE, Lilia (ed.), *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid: Suazo-Jansen: 1929-1930*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986.

28. WINTHUYSEN, Javier, "El Pardo y Madrid. Salud y estética", *La Voz*, 15/4/1931, p. 8.

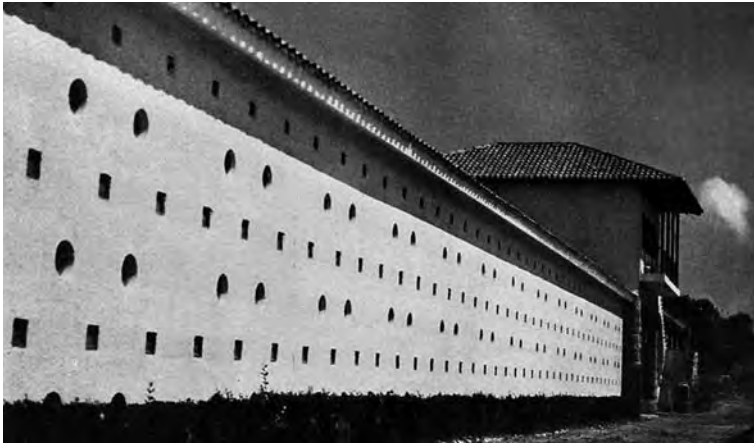
29. WINTHUYSEN, Javier, "Paisajes urbanos", *La Voz*, 26/3/1931, p. 9.

El rumor de fondo de las palabras que articulan la “voz” personal de Winthuysen, es la creencia de que el jardín establece un intenso disfrute que agrega, a la emoción de pura estética, las propias bellezas naturales que hablan directamente a los sentidos. Este mensaje fundamental no debía olvidarlo la “nueva” España que estaba operando su más ambiciosa transformación. La “voz” escrita de Winthuysen se sumó a la corriente de cambios políticos, culturales y sociales que transformaron nuestro país. Su insistencia en los asuntos de Madrid se explica como apoyo a la formación de un modelo que la capital de la “nueva” España debía extender al resto de ciudades históricas españolas.

CUANDO LAS REVISTAS SON LO QUE QUEDA DE LA HISTORIA

A PROPÓSITO DE UNA OBRA PERDIDA DE ÁNGEL HERNÁNDEZ MORALES

José V. Vallejo



La imagen que conservamos del almacén de patatas del Hogar Juvenil Cántabro, gracias a su aparición en el número 143 de la *Revista Nacional de Arquitectura* del año 1953¹, despierta la curiosidad por su grado de abstracción.

Pero esa curiosidad acaba en decepción después de búsquedas y rastreos al conocer que ya no existe y que, aparte de lo que ofrece esa revista, no se encuentra ninguna otra referencia a esa obra en ningún libro o publicación de historia de la arquitectura española contemporánea.

El autor de la obra, Ángel Hernández Morales, nació en Jaraíz de la Vera el 8 de agosto de 1911 y después de estudiar el bachillerato en Badajoz, se trasladó en 1928 a Madrid para comenzar los estudios de Arquitectura en la Escuela de Madrid donde, después de dos años de asistencia a academias para preparar Matemáticas, Física y Dibujo, ingresó en 1931. Fue alumno de Fernando García Mercadal, Luis Blanco Soler, Modesto López Otero y Leopoldo Torres Balbás entre otros. Su formación académica se vio interrumpida por la guerra civil, cuyo inicio le sorprendió por tierras de Guadalajara en un viaje de estudios para conocer la arquitectura cisterciense de la región. Con esa nueva circunstancia, el grupo –dirigido por D. Leopoldo Torres Balbás– se disolvió, dirigiéndose algunos de los componentes hacia Cataluña y otros hacia Zaragoza donde Ángel Hernández Morales termina por vincularse al mundo de la navegación aérea y la topografía.

¹ *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 143, pp. 15-17.

Finalizada la guerra, se reencuentra con la escuela y con compañeros como Francisco Asís Cabrero, continua los estudios y se titula en 1940.

Ese mismo año obtuvo una plaza de arquitecto municipal en el Ayuntamiento de Huelva, ciudad donde realizó sus primeros proyectos, el trazado de una de las nuevas Avenidas para la Ciudad y la nueva Estación de autobuses y construyó sus primeros proyectos; dos fuentes ornamentales y un austero puente, destacable por la fuerza y horizontalidad del tablero sobre el que apoyan las ligeras barandillas metálicas.

Simultaneó este trabajo con la participación en concursos. Junto a su compañero de la Escuela, Luis Cabrera Sánchez del Real, obtuvo en 1940 el primer premio en el concurso del Instituto de Higiene de Ávila, en 1941 ganó también el del Hospital psiquiátrico de Lérida y un accésit en el concurso del Hospital de Oviedo.

En 1943 consigue una plaza de arquitecto del Ayuntamiento de Sevilla a la que renunció después de una visita al norte de la península, donde su antiguo compañero de estudios Fernando Chueca Goitia le presentó a Carmen Loeck que terminaría siendo su esposa, y se presenta en 1944 al concurso de arquitecto de la Diputación Provincial de Santander, consiguiendo la plaza. Instalado en Santander, a partir de ese momento compatibiliza la actividad en la diputación con el ejercicio de la profesión desde su estudio.

En esa región realiza la mayor parte de su obra, con la excepción de los proyectos e informes de aeropuertos, vinculados a su condición de aviador.

En la ciudad de Santander aún se conservan obras suyas de esos primeros años que merecen destacarse, como el edificio de viviendas de la Plaza del Príncipe, en el que mantiene un lenguaje académico que manifiesta su sólida formación al estilo de la época.

Durante los años 50 colabora con Fernando Chueca Goitia en varias rehabilitaciones entre las que es destacable la de la casa solariega del Marqués de Villatorre en Quijas, junto a Torrelavega y comienza los edificios de la Universidad Menéndez y Pelayo en la vaguada de las Llamas y el aeropuerto de Santander. Ya en estas obras se constata que su estilo ha evolucionado hacia formas más modernas, en donde desaparece el ornamento y toma fuerza cierta abstracción atemporal, con la utilización de materiales naturales y la reinterpretación de los métodos y modos de la construcción regional.

Esta evolución tal vez pueda tener relación con esos contactos que mantuvo con Chueca Goitia, quien por esa época redactaba el Manifiesto de la Alhambra.

Así, en los años 60, su arquitectura alcanza la plenitud y se extiende por toda la región.

Otro edificio de viviendas, el del cine Capitol en la calle San Fernando es también muestra de la evolución de los planteamientos arquitectónicos en esos años.



Especialmente interesante es la iglesia de Espinama, planteada desde la relación con el entorno y utilizando como argumento el contrapunto entre el volumen de formas curvas del templo, resuelto con piedra, pavés y madera y la geométrica ortogonalidad del claustro conformado por una ligera losa de hormigón sustentada en pilares de acero. Indudablemente, con esta obra, la geometría y la abstracción ganaban enteros en la mente de AHM.

El edificio Sotoliva, en el puerto de Santander aporta una imagen de la nueva tecnología industrial que aun hoy es perceptible después de una reciente rehabilitación realizada por Jerónimo Junquera.

El complejo cívico y la iglesia de Braña Vieja, donde la rotunda planta se matiza con la expresividad de la cubierta de la iglesia y la utilización de la madera, el hormigón y el ladrillo pintado de blanco.

El teleférico de Fuente Dé y el monumento al indiano en Peña Cabarga, realizados en colaboración con el ingeniero Jose Calavera Ruiz, son ejemplos de gran fuerza expresiva donde sin embargo el programa funcional se resuelve sin concesiones.

En los años 70 y 80 continúa desarrollando interesantes proyectos como la Escuela de la Marina Mercante, el edificio de la Mutua montañesa o el Museo

Oceanográfico, todos ellos en colaboración con jóvenes arquitectos pero probablemente la obra señera sea el Museo de Altamira, planteado con una sensibilidad admirable, desde la implantación de unas geometrías rotundas en el paisaje.

De la calidad de su obra da muestra el hecho de que parte de ella ha sido recogida en el registro del Docomomo Ibérico². Solo esta circunstancia justificaría el estudio de la trayectoria profesional de Ángel Hernández Morales, pero la razón que hace interesante a este arquitecto en el ámbito de este Congreso no son esas obras sino precisamente una de sus obras desaparecidas, que pone en evidencia la importancia que, en aquel momento de maduración de la arquitectura española, tuvieron las escasas revistas que se publicaban y en concreto la *Revista Nacional de Arquitectura*, que fue un vehículo especialmente útil para difundir e intercambiar aciertos e ideas, mezclados a veces con errores y dudas. *RNA* actuó como catalizador de un proceso naciente y fue un refugio –referente en el que encontraron un respaldo para sus convicciones los personajes aislados, como es el caso de AHM en Santander.

2 En efecto. Su obra ha quedado recogida en los registros de la Fundación *Docomomo Ibérico*, publicados por la Caja de Arquitectos. En la colección *arquía/temas* número 30 Equipamientos I, lugares públicos y nuevos programas, de las ocho páginas con documentación gráfica referentes a edificios construidos en Cantabria, tres se corresponden a proyectos de Ángel Hernández Morales y otro proyecto suyo aparece citado entre las 5 referenciadas como otras obras de interés. El director de la investigación, José Miguel Remolina Seivane explica: "Son características destacables de la obra de Hernández Morales el cuidado manejo de los materiales y sus texturas, así como las experimentaciones con finísimas láminas horigón" En la colección *arquía/temas* número 32 Equipamientos II, ocio, deporte, comercio, transporte y turismo, de las siete páginas referentes a edificios construidos en Cantabria, una se corresponde a proyectos de Ángel Hernández Morales y otro proyecto suyo aparece citado entre las seis referenciadas como otras obras de interés.

3 De este modo, repasando la *Revista Nacional de Arquitectura* obtenemos cinco citas de cierta entidad referentes a Ángel Hernández Morales: Número 72, año 1947, página 322, "Confitería Irún", una foto, una planta, un alzado y dos secciones; Número 72, año 1947, páginas 369 a 371, "Vivienda Unifamiliar en el Sardinero", cuatro fachadas, dos plantas, dos fotos y secciones con detalles constructivos y de carpinterías; Número 78, año 1948, páginas 216 a 218, "Ampliación de la Iglesia de Nuestra Señora de Muslera para adaptarla en Museo Naval del Real Astillero de Guarnizo"; Número 143, año 1953, páginas 15 a 17, "Almacén de Patata en el Hogar Provincial Cántabro", una planta de situación, tres fotos, una planta y una sección; Número 165, año 1955, páginas 24 a 32, "Estaciones Aéreas Santiago y Santander", el aeropuerto de Santander con dos plantas, dos alzados, una sección y una acurela, y el aeropuerto provisional, una planta, un alzado y dos fotos. El aeropuerto de Santiago con dos plantas, dos alzados, tres secciones y diversos croquis; *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 143 pp. 15 a 17. La cronología de la revista permite averiguar incluso la evolución estilística de su obra. En 1947 un pequeño local y una vivienda unifamiliar. En 1948 la ampliación de una iglesia. En 1953 El almacén de patatas del Hogar Juvenil Cántabro. En 1955 el nº 165 de la *Revista Nacional de Arquitectura* dedica 9 páginas a los aeropuertos de Santander y Santiago.

Al repasar los números de *RNA* de aquellos años, sorprende la relativa frecuencia con la que aparecen publicadas obras de AHM³ sobre todo si se compara con el silencio en que caen esta y otras muchas obras de arquitectura construidas en la periferia, que desaparecen de las publicaciones de *Arquitectura* hasta la redacción del citado registro Docomomo o la documentación en exposiciones singulares como *Arquitecturas para después de una guerra*.

Esto permite extraer una primera conclusión acerca de *RNA*, como es el rigor documental –a pesar de la carencia de medios– con el que entonces se publicaba la arquitectura pensando en que lo publicado sirviera como muestra para transmitir conocimientos con honestidad y sin prejuicios más que en hacer conocidos a sus autores.

En ese sentido, no deja de resultar curioso el hecho de que de todos los edificios de AHM que aparecen en el Docomomo no haya referencias en otras publicaciones de la época. Probablemente el propio arquitecto no se encargó de mantener informadas a las revistas y estas, polarizadas a partir de los setenta por la rivalidad Madrid-Barcelona dejaron pronto olvidadas las referencias a las obras de provincias.

Sin embargo, en 1953, la visión de las revistas era mas limpia o tenía menos complejos; así el número 143 de la *Revista Nacional de Arquitectura* dedica tres páginas a una obra aparentemente insignificante pero muy singular por su forma y también por su función; se trataba de un Almacén de Patatas para el Hogar Juvenil Cántabro, una institución que acogía e instruía a los jóvenes de la región en aquella época.

La singularidad del tema, la extensión de la información y el hecho de que no se conserve el edificio a día de hoy, hacen especialmente relevante el papel documental de este reportaje, que merece ser considerado con atención.

Del análisis del documento, podremos extraer varias conclusiones que merecen ser consideradas.

En primer lugar, el modo de estar documentado. Tratándose de una obra menor, de un anexo de servicios de almacenaje, se documenta profusamente, con una planta de situación del entorno y de relación con otros edificios de la granja, se añaden una planta y una sección con el detalle suficiente como para poder leer las especificaciones, cotas y detalles constructivos, llegándose a marcar los redondos de acero con que se arma la estructura. El mismo cuidado se observa en la documentación fotográfica; tres fotos de alzados en los que se sigue la misma secuencia; una general, realizada desde la carretera de acceso en la que se muestra el carácter rural y el conjunto de la ladera y dos del alzado principal encuadradas desde ángulos opuestos.

En segundo lugar es interesante el estudio de su ubicación, una ladera a las afueras de Santander, que era una ciudad de menor importancia en el debate arquitectónico de entonces, lo que indica cierta atención por parte de *RNA* a las periferias, que después perdió. Este hecho nos hace reflexionar en los criterios de selección, el acto de referenciar una obra discreta por excelencia denota unos criterios de valoración en donde lo humilde no era ignorado y la condición abstracta y contemporánea de la imagen primó sobre el uso menor del propio edificio.

Por otra parte la obra también pone de manifiesto la inquietud de su autor por encontrar, en esos años, su camino para aportar nuevos modos plásticos aun en proyectos de cierta humildad y con un carácter de experimentación.

La lectura atenta de la memoria del proyecto –publicada parcialmente también en la revista– revela un estudio del programa funcional, una optimización de recursos y una sensibilidad ambiental que serían envidiables en el momento presente.

Así, en dicha memoria se recogen algunos aspectos constructivos que tienen consecuencias en el diseño; la utilización de determinados materiales como puede ser el empleo de ladrillos con revestimiento poroso y sin enlucido de cemento para facilitar la transpiración y evitar agua de condensación o la disposición de soluciones constructivas para la consecución de los objetivos programáticos. Las referencias a la necesidad de mantener una temperatura comprendida entre 2 y 8 grados sin disponer de aislamiento, por no existir como producto en aquella época, por lo que se utilizan cámaras de aire ventiladas.

También se señala la necesidad de mantener una suficiente renovación de aire, sin recurrir a medios mecánicos, basada en el aprovechamiento de las condiciones climáticas del lugar y en la orientación del propio edificio; se establece la entrada de aire por la fachada sur por ser la más seca y se conduce por los canales y cámaras verticales existentes en el interior del muro para hacerlo salir por toberas situadas justo en la parte inferior y superior de las bandejas donde se colocarán las patatas. La corriente de aire se regula –a modo del tiro de una chimenea– mediante unas compuertas situadas en las paredes de las chimeneas emplazadas en la pared norte.

La iluminación se tamiza mediante unos profundos huecos cuadrados que se alinean encima y debajo de las bandejas de madera, tanto estas como el trasdosado de la pared están formadas por empanelados a través de los que circula el aire.



La protección y el control de los accesos para evitar los roedores está prevista para que ninguno de los orificios destinados a la entrada o salida de aire puedan servir para ello. Se especifican las soluciones: tela metálica de malla fuerte y pequeña en los huecos y revestimiento de azulejo en las salidas de las chimeneas.

Una referencia especial merece el diseño de la estructura, definida de modo que sirva al mismo tiempo para sostener la cubierta y para apoyo de las bandejas que sujetan los tubérculos en un nuevo ejemplo de superposición de funciones y optimización de medios económicos.

También es digno de mención por su ejemplaridad la descripción del funcionamiento del edificio, el proceso de descarga del camión que se ha previsto “bajo techado” y se describe del siguiente modo:

“Sobre el camión y conducida por un mono carril, se sitúa una vagoneta en la que se cargan directamente los sacos, que son trasladados a lo largo de la nave a la altura deseada del piso de bandejas. La vagoneta acciona sus costados para la descarga, quedando enlazados con el suelo de las bandejas”.

Del mismo modo se dan instrucciones para el almacenaje...

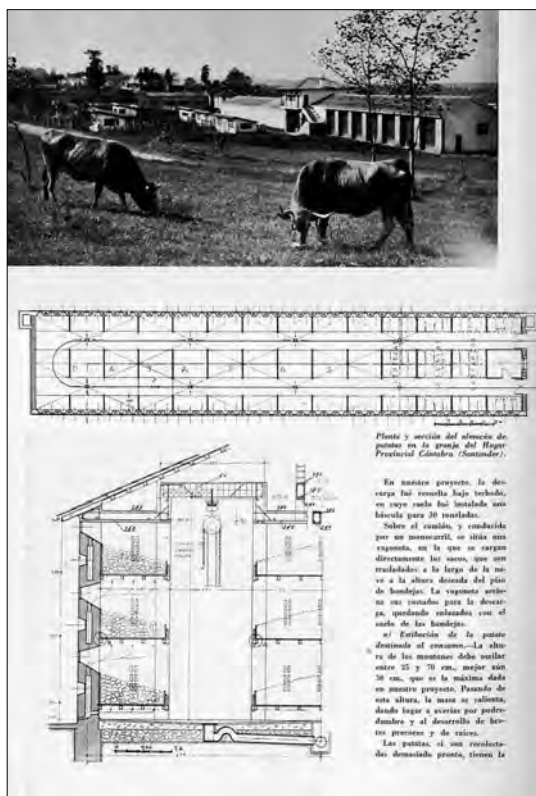
“La altura de los montones debe oscilar entre 25 y 70 cm., mejor aun 50 cm., que es la máxima dada en nuestro proyecto. Pasando de esta altura, la masa se calienta, dando lugar a averías por podredumbre y al desarrollo de brotes precoces y de raíces”.

Todas estas prescripciones ponen de manifiesto el interés con el que el arquitecto acomete la elaboración de un programa funcional de carácter menor optimizando los escasos recursos de que dispone. Así, la temperatura, la humedad, las corrientes de aire, la iluminación óptimas se utilizan como objetivos a alcanzar. La utilización de esta superposición de factores aplicados con un innegable sentido de la composición da como resultante una imagen en la que, además de una rotunda fuerza expresiva, cada gesto tiene una justificación lógica.

Los huecos circulares, de ventilación, los huecos cuadrados, de iluminación, la formación de estanterías de madera ligeramente separadas, el método de carga y descarga, el sistema estructural, la referencia a la limpieza y mantenimiento del pavimento hacen de la memoria un documento breve pero esencial, tan imprescindible para la construcción como la documentación gráfica.

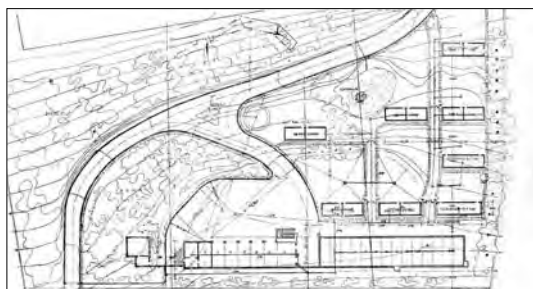
Todo ello debería hacer reflexionar sobre la evolución de una profesión fascinante para los que la ejercían con un entusiasmo que les llevaba a esforzarse técnica y plásticamente hasta cuando se trataba de programas tan aparentemente nimios como este que nos ocupa... Con seguridad los arquitectos como AHM recordaban a Frank Lloyd Wright en “Al joven que se dedica a la arquitectura” cuando decía “Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral. La dimensión del proyecto significa poco en arte por encima de la cuestión monetaria. Lo que en realidad vale es la calidad del carácter. El carácter puede ser grande en lo pequeño, o pequeño en lo grande”⁴. Es indudable que AHM tenía esa lección bien aprendida.

4 DE LA SOTA, Alejandro, “Alumnos de Arquitectura” 1959. Recogida en *Escritos, Conversaciones, Conferencias*, pp. 38-41, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2008.



Planta y sección del almacén de paja en la granja del Hogar Provincial Cabañero (Santander).

En nuestro proyecto, la descarga fue resuelta bajo techado, en cuyo canal fue instalada una bitola para 30 vacunos. Sobre el canal, y conducida por un monacril, se sitúa una rampa, en la que se cargan directamente los sacos, que son trasladados a la larga de la nave a la altura deseada del piso de bandejas. La rampa termina en sus tramos para la descarga, quedando cubiertos con el suelo de las bandejas. El forjado de la planta destinada al consumo.—La altura de los muros debe variar entre 25 y 70 cm., mejor aún 30 cm., que es la máxima dada en nuestro proyecto. Pasando de esta altura, la masa se reduce, dando lugar a ahorros por profundidad y al desarrollo de mejores procesos y de raíces. Los patios, si son resueltos de manera propia, tienen la



Planta de conjunto de la granja y porción del cuerpo de vivienda y almacén de paja.

plata y, por tanto, delicada.

Los muros en sus débiles aparecen en los muros; por ello hemos intercalado un empadado de madera, a través del cual circula el aire.

1) Eliminación de roedores.—Los huecos destinados a la entrada de aire han sido cerrados cuidadosamente con tela metálica de malla fuerte y pegada, y los extremos de los alfileros de salida de aire, resueltos con anillo.

2) Estructura.—La estructura de este almacén ha sido estudiada de tal forma, que sirve para soportar la cubierta, al mismo tiempo que es el apoyo de las bandejas de madera que soportan la carga de tabercoles.

El suelo del almacén es liviano, con sus correspondientes aislantes.

Los paramentos verticales de fachada son de ladrillo con cámara de aire. Las divisiones transversales, de ladrillo de 15 centímetros de espesor, soportan las bandejas y la cubierta, que está construida de hormigón armado, con placas de tablas de madera como encofrado portante.



Pero también nuestra reflexión debe plantearse sobre el sentido y la necesidad de tantas normativas y códigos contemporáneos, tan absolutamente inútiles y burocratizados como extensos y dispersos, planteados con el único objetivo de servir de guía y salvaguarda en cualquier ya habitual proceso judicial.

También nos hace reflexionar sobre el sentido de las propias revistas que, víctimas también de la banalidad del consumo, se olvidan de un fin tan importante como la transmisión y la enseñanza del buen hacer profesional en una carrera por sorprender del mismo modo que intentan brillar los arquitectos que en ellas se reflejan.

Por ello este proyecto de Ángel Hernández Morales y su aparición en la *Revista Nacional de Arquitectura* pueden ser sobre todo un ejemplo, una referencia de una actitud profesional que pudiera ser bueno rescatar en unas circunstancias como las actuales en las que, el objeto profundo de este congreso, La *Arquitectura*, su práctica y su transmisión están pasando por una situación de total incertidumbre.

De este modo, el tiempo no solo devuelve al arquitecto el lugar que —por sus obras— merece, sino que al hacerlo, pone en valor el importante papel desempeñado entonces por la *Revista Nacional de Arquitectura* como estímulo para los arquitectos españoles en defensa de la arquitectura correcta.

No solo eso, el reconocimiento del Registro del Docomomo no ha podido alcanzar a la obra más singular de las que entonces publicó la *RNA* que fue el almacén de patatas que apareció publicado como ya hemos dicho en el número 143 del año 1953.

Este testimonio documental, entre otros muchos, nos permite reclamar para RNA la categoría de Documento Histórico pues en sus páginas es el único lugar donde se puede estudiar y comprender ese edificio, derribado hace años.

LA ARQUITECTURA POPULAR EN LAS REVISTAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. DISTINTAS FORMAS DE ACERCAMIENTO E INTENTOS DE INTEGRACIÓN EN LA MODERNIDAD

Carlos Velasco Barral

Uno de los objetivos de la modernidad a principios de siglo fue el de integrar en una unidad toda manifestación arquitectónica. Eso entrañaba, entre otras cosas, la intención de, por un lado, cortar con la tradición, como liberación de muchos lastres y como diferenciación en fondo y formas de lo inmediatamente anterior o incluso contemporáneo, y por otro, recuperarla e intentar hacerla suya –sólo que de otro modo–, como confirmación de la esencialidad de la nueva arquitectura, y como prueba de su apertura a todo tipo de realidad artística, expresando una vocación de universalidad presente en la modernidad desde el principio.

En este marco podemos entender el acercamiento de la arquitectura moderna a la arquitectura popular. Se buscaba la ansiada salida a la decepcionante situación de la arquitectura, con su maraña inextricable de estilos, eclecticismos, tradicionalismos, regionalismos, y nacionalismos arquitectónicos, que ocultaban una búsqueda de lo realmente valioso y auténtico. Todas esas polémicas llevaban a la misma conclusión, de que sólo un reconocimiento claro de la esencia de la arquitectura podría llevar a una salida, siempre apuntando en la misma dirección: la búsqueda de la sencillez constructiva y volumétrica, respetar la racionalidad que impone el tiempo y la dureza de las condiciones de vida, la ausencia de decoración, la ausencia de intenciones espurias, cultas o eruditas, adaptación al clima, al suelo y a los materiales autóctonos. Es decir, arquitectura popular. Siempre permanecía velada tras la retórica de la arquitectura previa a la irrupción de la modernidad. Y ésta será la que consiga el rescate de esa arquitectura popular, su integración, e incluso su elevación a la categoría de modelo, expresada desde distintos puntos de vista.

Es verdad que siendo las revistas aquellos medios más propicios para los manifiestos y los planteamientos novedosos o hasta revolucionarios, la arquitectura popular mal podía ocupar un sitio significativo en sus páginas. El interés en la primera mitad de siglo por esta arquitectura a nivel de publicación es, o bien tradicionalista (en varias etapas, con distintas motivaciones y consecuencias), o bien paradójicamente moderno. Porque, obviamente, no es arquitectura de ‘actualidad’, sino más bien atemporal; y, o es parte del pasado o es indicio de un futuro. Se viven momentos de intensos cambios, en los que el presente no existe y la decantación por uno u otro se hace ineludible.

Sin embargo, se iniciarán varias búsquedas de esa esencia, también varios intentos de integración, y la difusión de la arquitectura popular se realizará,

con gran intensidad, de las dos maneras. Adoptará diferentes papeles y desarrollos en función de la revista, su época y su orientación, y ejercerá su influjo de tal modo que acabe ocupando portadas, editoriales, e incluso constituyendo números monográficos.

Es importante destacar que no se trata de hacer aquí una historia de la percepción general de la arquitectura popular en España, sino simplemente reflejar cómo han captado las revistas de arquitectura su evolución, y cómo han sido testigos de ésta y de sus cambiantes relaciones con la arquitectura moderna. También hay que entender este proceso como una dificultosa emancipación, ya que todos los -ismos: nacionalismo, regionalismo, tradicionalismo, etc., incluida la modernidad arquitectónica, han intentado utilizarla, por lo que se trata aquí más bien de un escapar de las polémicas que se suscitaron que de un intento de entenderlas o de describirlas. Este proceso se ha desarrollado como combinación de dos hechos que marcan la pauta y que se repiten en las revistas a lo largo de esta primera mitad del siglo XX, los del ‘descubrimiento’, y la ‘apropiación’ de la arquitectura popular.

PRIMEROS ACERCAMIENTOS

La revista *Arquitectura y Construcción*¹ aparece en 1897. De orientación tradicionalista y formas modernistas, no parece todavía capaz de dar determinados saltos, que quizás su pertenencia a una época demasiado temprana le impidió dar. En ella no podemos encontrar todavía la presencia expresa de la arquitectura popular por sí misma, sino como parte de otras arquitecturas. En la propuesta de inventario de monumentos de Baleares que hace Carlos Maura, en cuanto a Ibiza no aparece nada destacable fuera de restos prehistóricos o arqueológicos o de las iglesias renacentistas, y sin embargo veinte años más tarde será unánimemente elogiada su arquitectura popular². Sin embargo, se dan los primeros indicios de una búsqueda. Al principio sólo por su vinculación al mundo del folklore y a otras ramas de la cultura popular (literatura, música, orfebrería y artes menores) adquirirá sentido. También es posible reconocerla detrás del estudio de monumentos históricos, impulsado por personas como Vicente Lampérez³, o en los viajes realizados por los excursionistas⁴ y estudiosos del mundo rural. En ciertos momentos, aparece sólo como un elemento más en la batalla entre “tradicionalismos y exotismos”, como apunta Lampérez⁵, o de la propia concepción de la tradición, sobre la que polemizarán Rucabado y Ribes⁶. Por otro lado, se percibe la profunda herida que los dolorosos sucesos relacionados con la fecha de 1898 dejó, y que en arquitectura acabó generando la preocupación por una supuesta decadencia en arte, por un estilo nacional, y por sus intentos de recuperación y su definición, como reflejó Manuel Vega y March⁷. Abundaron las referencias a los regionalismos, en algunos momentos se habla por ejemplo de “arquitectura montañesa” refiriéndose a la arquitectura contemporánea de autores como Rucabado⁸, con lo cual se explican las dificultades de comprensión de lo que es la verdadera arquitectura popular en aquellos momentos. De cualquier modo, es una revista de “descubrimiento” de la arquitectura popular, aunque sea todavía sin reflexión suficiente.

*La construcción moderna*⁹ es la siguiente revista en la que buscaremos la presencia de la arquitectura popular (Fig. 1). Se trata, en origen, de un tipo de

1. *Arquitectura y Construcción* 1897-1922. Barcelona. Fundada y dirigida por Manuel Vega y March. Quincenal hasta 1901, mensual hasta 1917, cuando se transforma en Anuario.
2. MAURA, Carlos, "Inventario monumental de España", en *Arquitectura y Construcción*, 1909, n. 201, pp. 107-109.
3. Uno de sus importantes estudios es: LAMPÉREZ, Vicente, *Arquitectura civil española siglos I-XVIII*, 1922. Consultada la edición de Edt. Giner, Madrid, 1993.
4. Las primeras informaciones sobre arquitectura popular se dan bajo la iniciativa ilusionada e ingenua de los excursionistas, integrantes de las numerosas sociedades de excursiones que proliferaron, y que dieron lugar a publicaciones, como la del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arqueología, historia* 1893-1954. Madrid. Trimestral.
5. LAMPÉREZ, Vicente, "La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos", en *Arquitectura y Construcción*, 1911, n. 228, pp. 194-199. También más adelante en *La Construcción Moderna*, 1911, n. 13, pp. 261-267.
6. RUCABADO, Leonardo, "La Tradición en Arquitectura", en *Arquitectura y Construcción*, Anuario 1917, pp. 27-42.; y la respuesta de RIBES, Demetrio, "La Tradición en Arquitectura", en *Arquitectura y Construcción*, Anuario 1918, pp. 21-28.
7. VEGA Y MARCH, Manuel, "Actualidades", *Arquitectura y Construcción*, Anuario 1900, n. 69, pp. 1-4. También ver, sobre la arquitectura nacional, RIBES, Demetrio (Leído por), "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional", en *Arquitectura y Construcción*, Anuario 1918, pp. 21-25.; y en: COMISIÓN EJECUTIVA DEL VIII CONGRESO DE ARQUITECTOS ESPAÑOLES (LAMPÉREZ, Vicente, CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M.; VEGA Y MARCH, Manuel, Y NAVARRO, Miguel Ángel) "A la Comisión organizadora del IX Congreso Nacional de Arquitectos españoles; Tema 5º: Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional", en *Arquitectura y Construcción*, Anuario 1920 y 1921, p. 262. (Ver también en *La Construcción moderna*, 1916, nn. 8-11, pp. 125-128, 139-144, 155-160, 175-176 respectivamente.)
8. RUCABADO, Leonardo, "La arquitectura montañesa. Conferencias dadas en el Instituto Carbajal de Santander", en *Arquitectura y Construcción*, 1912, n. 236, pp. 85-88.
9. *La Construcción Moderna: Revista quincenal de arquitectura e ingeniería* 1903-1936. Madrid. Revista quincenal dirigida por Eduardo Gallego Ramos, ingeniero, y Luis Sáenz de los Terreros, arquitecto.



Fig. 1. Portadas del n. 106 (1901), de *Arquitectura y Construcción* y de los nn. 18 (1914) y 2 (1934) de *La Construcción Moderna*.

publicación técnica, en la que predominan las informaciones sobre nuevos materiales, cálculos estructurales, de instalaciones, etc. Pero a pesar de ello, desde esta visión el acercamiento se produce: por ejemplo, con la preocupación por las casas baratas y la vivienda obrera en general, como hace Eduardo Gallego¹⁰, y también abordando el problema de la higiene en la vivienda, especialmente en la rural, como Luis Cabello y Lapidra¹¹. El espacio dedicado a la reflexión o la crítica arquitectónica irá apareciendo con el tiempo, y llegará a ser numerosa, pero al principio no se dan, al igual que en *Arquitectura y Construcción*, las circunstancias propicias para el entendimiento y la valoración de la arquitectura popular. Abordará, como ella, la problemática de los estilos, el tradicionalismo, y el nacionalismo arquitectónico, por ejemplo en los cuatro artículos sobre las “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”, de Aníbal González Álvarez y Leonardo Rucabado, en los que exponen sus conclusiones al VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián en 1914¹². Son importantes las series de imágenes de diferentes tipos de edificios, muchas de ellas con caracteres regionales, sin intención crítica pero con decidida voluntad de promoción de esa arquitectura¹³. Posteriormente sí se dará el trato adecuado a la arquitectura popular en artículos teóricos¹⁴, y muchos en la serie de editoriales protagonizados por Teodoro de Anasagasti con el título de “Acotaciones”, con críticas al supuesto regionalismo¹⁵, al pastiche¹⁶ y al falso culto a lo viejo¹⁷. Con *La Construcción Moderna* asistimos a esa evolución que llevó del desconocimiento a la estimación de la arquitectura popular, en una línea de “apropiación” de esa arquitectura para el desarrollo de la modernidad.

EL SALTO CUALITATIVO

La irrupción de la Revista *Arquitectura*¹⁸ dará el impulso definitivo al fenómeno de la arquitectura popular. Gracias sobre todo a Leopoldo Torres Balbás, que se propone hacer de su estudio un cometido importante en el desarrollo de la revista¹⁹:

10. Por ejemplo, ver GALLEGO, Eduardo, “Las casas de obreros en Valencia”, en *La Construcción Moderna*, 1905, n. 19, pp. 367-371.

11. Por ejemplo, ver CABELLO y LAPIEDRA, Luis, “Habitaciones económicas I”, en *La Construcción Moderna*, 1905, n. 6, pp. 101-106. También ver LOSCERTALES, Anselmo, “La construcción de viviendas rurales”, en *La Construcción Moderna*, 1930, n. 4, pp. 55-56.

12. GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Aníbal, y RUCABADO, Leonardo, “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”, en *La Construcción Moderna*, 1916, nn. 8-11, pp. 125-128, 139-144, 155-160, 175-176 respectivamente. Ver también ÁLVAREZ, Manuel Aníbal “Arquitectura española contemporánea. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *La Construcción Moderna*, 1910, n. 9, pp. 137-143. (También Conclusiones en *Arquitectura y Construcción*, op. cit.)

13. Por ejemplo, las series sobre La Casa Vasca, en cuatro números: GALLEGO, Eduardo, “La Casa Vasca”, en *La Construcción Moderna*, 1914, nn. 18-21, pp. 273-275, 289-291, 305-308, 321-323 respectivamente.

14. Por ejemplo, ver TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El estilo español y el verdadero casticismo”, en *La Construcción Moderna*, 1919, n. 2, pp. 20-21. 14. También ver SIN FIRMA “El arte popular se va extinguiendo con la vida moderna”, en *La Construcción Moderna*, 1934, n. 18, p.301.

15. Por ejemplo, ver ANASAGASTI, Teodoro, “Acotaciones. La nueva arquitectura popular en Francia”, en *La Construcción Moderna*, 1918, n. 1, p.1.

16. Por ejemplo, ver ANASAGASTI, Teodoro, “Acotaciones. La tradición, el plagio y el pastiche nos envenenan”, en *La Construcción Moderna*, 1918, n. 15, p.169; y también: ANASAGASTI, Teodoro, “Acotaciones. Las torres de Monterrey”, en *La Construcción Moderna*, 1918, n. 5, p.49.

17. ANASAGASTI, Teodoro, “Acotaciones. El falso culto a lo viejo”, en *La Construcción Moderna*, 1918, n. 6, p.61.

18. “*Arquitectura*” 1918-1936. Madrid. Publicación de la Sociedad central de Arquitectos.

19. TORRES BALBÁS, Leopoldo, reseña comentada en “Revistas españolas” del artículo de Ricardo Del Arco “Del Aragón histórico artístico. Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca”, en la *Revista de Historia y de Genealogía española*, en *Arquitectura*, 1918, n. 1, pp. 16-18.

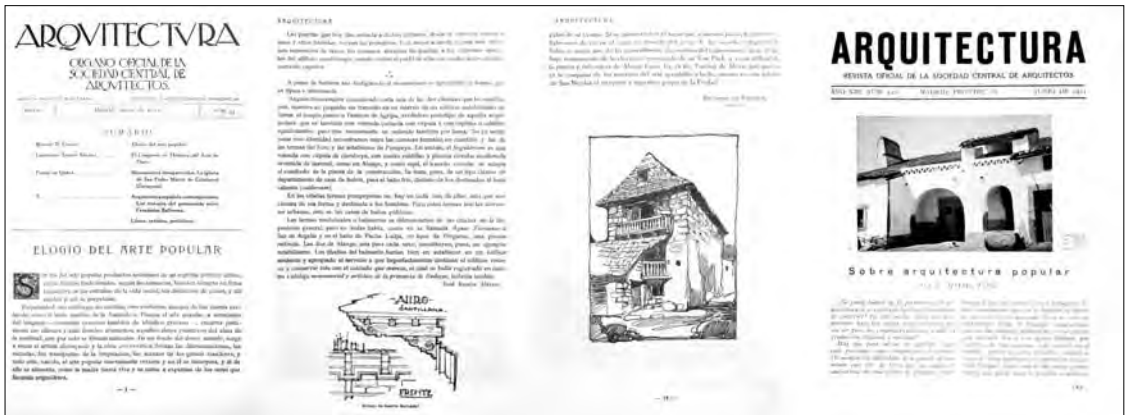


Fig. 2. Portadas de los nn. 33 (1922) y 146 (1931), y p. 126 del n. 25 (1920) y p. 14 del n. 57, (1924), en *Arquitectura*.

"Hoy día el movimiento moderno va llegando a los pueblos más apartados de nuestro país, y no ha de pasar mucho tiempo sin que se olviden por completo las antiguas prácticas. *Recogerlas y tratar de estudiar la casa rural en nuestras distintas regiones es labor que se proponen emprender los organizadores de esta revista, creyéndola de gran interés*".

"Por eso es de importancia indudable el estudio de la antigua casa española".

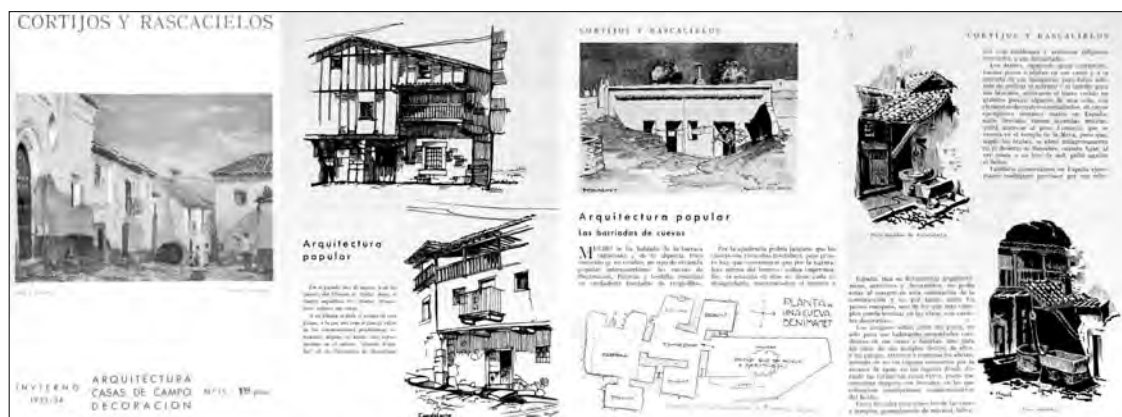
"Pero *falta un catálogo detallado de los palacios y casas solariegas de España, cuya formación es urgente...*".

Estas citas no se sitúan en el editorial de inicio, sino en las últimas páginas, dedicadas a "Libros, revistas y periódicos", en una reseña comentada en "Revistas españolas". Mucha de la información ofrecida sobre arquitectura popular en las revistas se sitúa en las últimas páginas, en reseñas de libros, revistas, periódicos, y comentarios de conferencias, etc., donde el alcance es menor, permaneciendo en un segundo plano.

Pero lo que es más importante es que la arquitectura popular, y aparte de todos los temas con los que tiene relación, como pueden ser las arquitecturas regionales, las excursiones a zonas rurales, lo nacional o lo español, lo castizo, etc., constituye uno de los ejes sobre los que gira la revista en sus inicios²⁰, en lo que sería un predominio del descubrimiento de la arquitectura popular. No sólo en cuanto a número e importancia de artículos, sino además en cuanto a las ilustraciones: fotografías sueltas, por ejemplo las series de Wunderlich²¹, y la constante presencia de muchos de esos dibujos, independientes del texto, que actúan de relleno en la composición de la página, especialmente bocetos informales, muchas veces pequeños detalles constructivos²², e incluso a modo de viñeta que se colocan al final del artículo, como colofón al texto²³ (Fig. 2). Estas presencias realzan el carácter visual de este tipo de arquitectura, algo importante de cara a su difusión. Por otro lado, en el plano teórico, la relación de firmas que intervienen es muy extensa y abarcando temas de gran importancia²⁴, con Lampérez, Cossío, García Mercadal, Lacasa, Moreno Villa, etc., en los que no vamos a entrar.

Entre los años veinte y treinta el concepto de arquitectura popular ya se ha aceptado y se ha hecho un hueco entre los teóricos de la arquitectura. Sobre todo gracias a personas como Vicente Lampérez, con algunas de sus obras ya comentadas, Leopoldo Torres Balbás, por ejemplo con su libro *La Vivienda Popular en España. Folklore y costumbres de España*. Edt. Alberto Martín, Barcelona, 1933.

20. Varios ejemplos: TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Mientras labran los sillares", en *Arquitectura*, 1918, n. 2, pp. 31-34; serie de artículos de DEL ARCO, Ricardo, "La casa altoaragonesa. Notas de un excursionista", en *Arquitectura*, 1918-1919, nn. 6-10, pp. 135-139, 164-173, 203-209, 234-239, 7-14, 37-40 respectivamente; GUIMÓN, Pedro, "El caserío Vasco", en *Arquitectura*, 1919, n. 13, pp. 120-124. Por citar sólo algunas de los dos primeros años.
21. Por ejemplo, las fotografías de WUNDERLICH de "Casa asturiana, cerca de Arriondas", en *Arquitectura*, 1928, n. 106, p.34, de "Baeza. Casa del Pópulo", en *Arquitectura*, 1928, n. 110, p. 178, de "Córdoba, Plaza de los Dolores", en *Arquitectura*, 1928, n. 112, p. 242, y muchas más.
22. Por ejemplo, ver dibujo de GARCÍA MERCADAL, Fernando, "Alero. Santillana", al final de artículo de Juan Ramón Mélida, sin conexión con el texto, en *Arquitectura*, 1920, n. 25, p. 126.
23. Por ejemplo, ver dibujos, Sin firma, de vivienda rural en *Arquitectura*, 1919, n. 17, p. 268; en 1922, n. 37, p.209; en 1924, n. 57, p.14., y en 1925 n. 75, p. 175.
24. Son artículos de gran repercusión, entre otros, aparte de algunos ya citados: TORRES BALBÁS, "El Tradicionalismo en la arquitectura española", en *Arquitectura*, 1918, n. 6, pp. 176-178; LAMPÉREZ, Vicente, "Leonardo Rucabado", en *Arquitectura*, 1918, n. 8, pp. 217-224; COSSÍO, Manuel B., "Elogio del arte popular", en *Arquitectura*, 1920, n. 33, pp. 1-2; GARCÍA MERCADAL, Fernando, "Arquitectura mediterránea", en *Arquitectura*, 1926, n. 85, pp. 192-197; LACASA, Luis, "Arquitectura impopular", en *Arquitectura*, 1930, n. 129, pp. 9-12; y MORENO VILLA, José, "Sobre arquitectura popular", en *Arquitectura*, 1931, n. 146, pp. 187-193.
25. TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Vivienda Popular en España. Folklore y costumbres de España*. Edt. Alberto Martín, Barcelona, 1933.



casa popular en España, de 1930²⁶. Ya se experimenta un creciente interés por la arquitectura popular, apreciable en el número y la calidad de exposiciones, conferencias, concursos, premios, etc., algunos de los cuales son recogidos en estas revistas.

En 1930 aparece la revista *Cortijos y Rascacielos*²⁷. Anuncia expresamente atención por “el tesoro de nuestra la arquitectura popular” y tiende la mano a una “arquitectura rural española, de mancha blanca y horizontal...”²⁸. Ofrece una sección de arquitectura popular española en las dos páginas siguientes a la del editorial, con abundantes fotos y escasas líneas, ideal para una difusión ligera y muy inmediata de este tipo de arquitectura, además de otros reportajes vinculados a ella²⁹. No aparece una línea editorial o ideario con una apuesta decidida por una determinada visión de la arquitectura, pero con todo, desde el punto de vista visual, la arquitectura popular es generosamente atendida, utilizando fotografía, dibujos a lápiz y a pluma, grabados, acuarelas, óleos, pinturas de todo tipo con gran cuidado por el detalle³⁰ (Fig. 3). Ciertamente se presenta muchas veces una arquitectura anclada en el tópico, sin la intención crítica que sería de desear, en un acercamiento por apropiación, sin sorpresas ni conocimientos nuevos, sólo reinterpretaciones artísticas más o menos brillantes del fenómeno de la arquitectura popular.

El caso opuesto en cuanto a capacidad crítica lo representa la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*³¹. De clara línea editorial, y con expresión rotunda de sus fuertes convicciones, su apuesta por determinado tipo de arquitectura ensalza o rechaza drásticamente toda actividad artística. Tratará de dar un fuerte impulso a la difusión de los presupuestos modernos, recurriendo frecuentemente a la oposición entre pasado y modernidad, incluso reproduciendo algunos ejemplos de la arquitectura tradicional, que debe ser abandonada, en contraste con la que debe prevalecer, como por ejemplo hace con sus famosas ilustraciones tachadas³². *AC* proclamará los valores de la arquitectura popular sobre todo en dos números, el número 18, monográfico sobre “Arquitectura Popular” (1935), y el número 21 sobre “Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza” (1936), aunque en once de los veinticuatro números aparece elogiada. Aparentemente esta coincidencia en la valoración de la arquitectura popular podría reflejar un punto de encuentro entre tradición y modernidad, pero en realidad no es así. Esta arquitectura popular es valorada precisamente por lo que carece de tradición (por su

Fig. 3. Portada del n. 15 (1933-34) y p. 2 del n. 8 (1932), p. 2 del n. 9 (1932) y p. 5 del n. 10 (1932) en *Cortijos y rascacielos*.

26. GARCÍA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España*, Edt. Espasa Calpe, Madrid, 1930.

27. *Cortijos y rascacielos* Subtítulo: *Arquitectura, casas de campo, decoración*. Tuvo dos etapas: 1930-1936, y 1944-1954. Madrid. Fundada y dirigida por Casto Fernández Shaw en la primera, y su hermano Guillermo en la segunda.

28. Sin firma, “Nuestro propósito”, editorial en *Cortijos y Rascacielos*, 1930, n. 1, p. 1.

29. Ver, por ejemplo: Sin firma, “Arquitectura popular española”, en *Cortijos y Rascacielos*, 1930, n. 1, pp. 2-3; y de reportajes fuera de la sección: Sin firma, “Madrigal de las Altas Torres”, en *Cortijos y Rascacielos*, 1950, n. 59, pp. 2-5; DÓTOR, Ángel, “Meditación y elegía de los molinos”, en *Cortijos y Rascacielos*, 1953, n. 74, pp. 2-3.

30. Varios ejemplos: Firmado R.F.S., sin título, “Dibujos de Ajofrín”, en *Cortijos y Rascacielos*, 1932-33, n. 11, pp. 2-3; APPERLAY, “Calle de Granada”, acuarela, en *Cortijos y Rascacielos*, 1934, n. 15, portada; JIMENO, Alfonso, sin título, dibujo a lápiz de viviendas rurales en Marruecos, en *Cortijos y Rascacielos*, 1934, n. 15, p. 3; SOROLLA, “Calle de Granada”, óleo, en *Cortijos y Rascacielos*, 1946, n. 38, portada.

31. *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. 1931-1937. Barcelona. Publicación del G.A.T.E.P.A.C., a cargo principalmente de José Luis Sert y Josep Torres Clavé.

32. Sin firma, “Los engendros de la arquitectura típico popular”, *AC*, 193, n. 18, p.37.



Fig. 4. Portada del n. 7 (1932) de la revista ANTA.

primitivismo, por su ausencia de Historia), y sin embargo son ignoradas su insalubridad, su pobreza indeseable, o su deterioro real, entre otras cosas. La causa de este interés se centra en el carácter más bien atemporal, o ‘eterno’ de esa arquitectura, y en la exaltación del carácter visual de unas formas particulares –blancas y horizontales, genéricamente mediterráneas– que se asocian de forma inmediata, simplista, y a veces forzada, a la arquitectura moderna. A través de descubrimiento opera la apropiación. Manuel Calzada lo expresa así³³:

“... hubo quienes, a través de una selección interesada de lo vernáculo buscaron afirmar una opción estética preconcebida. La revista *A.C.* del GATEPAC hizo un uso de lo popular no sólo en función de parámetros de honradez y probidad de esta arquitectura, sino para ratificar un estilo”.

Los escritos de José Luis Sert, junto a otros muy conocidos en otros lugares, como el de “Arquitectura sin estilo y sin arquitecto”³⁴, han hecho fortuna en la literatura sobre la arquitectura de la isla, contribuyendo al halo de mitificación de la arquitectura mediterránea que ha sido tan difundido. Si bien es cierto que ya había sido tema tratado anteriormente en otros autores, por ejemplo García Mercadal³⁵ y Baeschlin³⁶, en esta revista aparece de forma entusiasta como el máximo exponente de unos ideales de universalidad, sencillez, y racionalidad que la vanguardia arquitectónica perseguía con insistencia. Vemos una vez más que el carácter visual de las representaciones y las imágenes de la arquitectura popular la acercan a la modernidad.

La revista *ANTA*³⁷, “periódico decenal de arquitectura”, centrada en aspectos universitarios y profesionales, no expresa en principio ninguna intención sobre la arquitectura popular, y sin embargo tendrá una marcada presencia en sus páginas, aunque no será por escritos teóricos. Siendo como era Anasagasti un apasionado defensor de la arquitectura popular³⁸, hubiera podido esperarse un número importante de artículos, pero no hay ninguno con la arquitectura popular como tema principal. Lo que predomina en la revista, y donde se da la presencia constante de la arquitectura popular, es en los dibujos que acompañan los escritos, la mayoría de los cuales no tienen relación con el tema de los artículos o las informaciones. Hasta en doce de los dieciséis números aparecen dibujos sueltos de arquitectura popular, de mayor o menor tamaño, que ayudan a componer las páginas, y acompañan la lectura (Fig. 4). El tema de la arquitectura popular aparece por ejemplo en las encuestas sobre “estilo moderno”³⁹, sobre “tradición o renovación” con una participación destacada de Elías Ortiz de la Torre⁴⁰, o en el artículo sobre enseñanza y excursiones⁴¹.

La revista *A.P.A.A.*⁴², como revista de difusión universitaria, incide en el valor pedagógico y formativo de la arquitectura popular. Contiene sólo tres artículos en sus cinco números sobre ella, pero significativos. En una actitud propicia al “descubrimiento” de la arquitectura popular, resalta su carácter didáctico, su racionalidad y modernidad, como en este caso Muñoz Monasterio⁴³:

“Contemplemos este patio. (...) No ha hecho falta la decoración. Ha sobrado el plano y la línea. La luz de Andalucía ha acusado intensamente los contrastes de clarooscuro. ¿No es esto el estilo moderno? (...) Ello nos demuestra una vez más la lección provechosa que puede obtenerse del estudio de nuestra arquitectura popular que obedeció siempre a principios de utilitarismo y construcción, despreciando el ornato...”.

33. CALZADA, Manuel, “La colonización interior en la España del siglo XX”, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2007, p.327.

34. SERT, José Luis, “Arquitectura sense ‘estil’ i sense ‘arquitecte’”, *D’Aci i D’Allà*, 1934, n. 179, p. 32.

35. GARCÍA MERCADAL, Fernando, op. cit., pp. 192-197; y su “La Casa mediterránea”, Memoria para la exposición de trabajos de pensionados en la academia de Roma, 1925.

36. BAESCHLIN, Alfredo, *Cuadernos de Arquitectura Popular*, Ibiza, 1934, p. 11.

37. *ANTA*, Enero-Mayo de 1932, Madrid. “Periódico decenal de arquitectura”, sólo dieciséis números, que Teodoro de Anasagasti fundó y dirigió.

38. ANASAGASTI, Teodoro, “Arquitectura popular” Discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929. Recogido en “Anasagasti, Obra Completa”, Editado por el Centro de Publicaciones (Secretaría General Técnica, Ministerio de Fomento), Madrid, Dic. 2003.

39. “El estilo moderno en la arquitectura española. Otras ideas. (Encuesta de ANTA)” AAVV., en *ANTA*, 1932, n. 3, pp. 6-7.

40. ORTIZ DE LA TORRE, Elías, “Tradición o renovación (Encuesta de ANTA)”, en *ANTA*, 1932, n. 11, p. 9.

41. Sin firma, “Pedagogía arquitectónica. Congreso y excursiones”, en *ANTA*, 1932, n. 3, p.12.

42. Revista de la A.P.A.A. (Asociación profesional de Alumnos de Arquitectura), 1932-33, sólo 5 números. Madrid, Escuela de Arquitectura. Distribución gratuita para alumnos, docentes, y centros Oficiales.

43. MUÑOZ MONASTERIO, Manuel, “Notas de viaje”, *APAA*, Dic. 1932, n. 1, p. 5.

Y en el otro artículo, Bidagor⁴⁴:

“Todo el mundo ha oído decir que su estudio es fecundo en enseñanzas de alto valor educativo, muy importantes para la obtención de una nueva arquitectura: es sabido también que nadie se ha preocupado de su estudio. (...) ¿Por qué esta importancia de la arquitectura popular? ¿Cuáles son esas ventajas, esas enseñanzas que proporcionan? (...) Todo es racional y sencillo, obedeciendo las necesidades del pueblo y permitiendo sus justas expansiones en detalles... Es (...) la sencillez y la libertad ajustadas a unos principios generales y un orden natural la que mejor se aprende en la arquitectura popular”.

En el número 4, de mayo de 1933, aparece en portada el anuncio del Concurso-exposición sobre Arquitectura popular española, y en él aparece resaltado el carácter urbanístico –por su relación con la colectividad y la tradición– de este tipo de arquitectura⁴⁵.

“La arquitectura popular como estudio de casos aislados de valor pintoresco no tiene interés. De aquí el fracaso de muchos estudios emprendidos. (...) *Su sentido es eminentemente urbanístico, pues lo popular es aquello que se refiere al pueblo, que no es propio de un artista ni de una época, sino valor colectivo, independiente en grado sumo de artistas y estilos e íntimamente ligado a los medios de vida: tradición, geografía, economía. Este es su mérito, y sus características, en consecuencia, son: lógica, funcionalismo, perdurabilidad*”.

Y, como otras veces, aparece la necesidad de un estudio metódico y disciplinado de la arquitectura popular⁴⁶:

“En España, *un estudio* así es más *imprescindible* que en otros países por la extraordinaria variedad de medios, debida a su configuración geográfica –grandes diferencias de clima (calor, humedad), de ambiente (Norte, Castilla, Mediterráneo), de orografía (montaña, llanura, mar). Y su desarrollo histórico: la dominación árabe, la reconquista, la unidad nacional”.

La arquitectura popular aparece no sólo valorada, sino que además merece ser estudiada y también enseñada incluso como modelo, lo que parece constituir un punto de encuentro entre academia y vanguardia, si bien el primero evoca con cierta ingenuidad esta arquitectura, y el segundo lo hace cargado de intenciones con otro alcance.

INVERSIÓN DE VALORES PERO CONTINUIDAD

Tras la guerra, cambia totalmente el escenario de la arquitectura, tanto en el plano de lo construido, como de los debates teóricos. Sin embargo, al menos en apariencia, el interés por la arquitectura popular no decae. Si observamos el gráfico de artículos publicados por lustros observamos que el número de ellos relacionados con la arquitectura popular no decrece demasiado, sino que permanece alto a pesar de todo. Esto es debido a que los valores bajo los cuales se percibe ahora la arquitectura popular también han cambiado, invirtiéndose, volviéndose ahora intencionadamente hacia la tradición y a la historia, con lo que vuelve a separarse de la trayectoria seguida por la modernidad. Después, progresivamente, debido también a la paralización del debate arquitectónico tras la Guerra, la atención a la auténtica arquitectura popular también disminuye, en un descenso que sólo presencias muy puntuales suavizará (Fig. 5).

El principal objetivo de la revista *Reconstrucción*⁴⁷ es difundir la actividad de la Dirección General de Regiones Devastadas. Con la recuperación del vie-

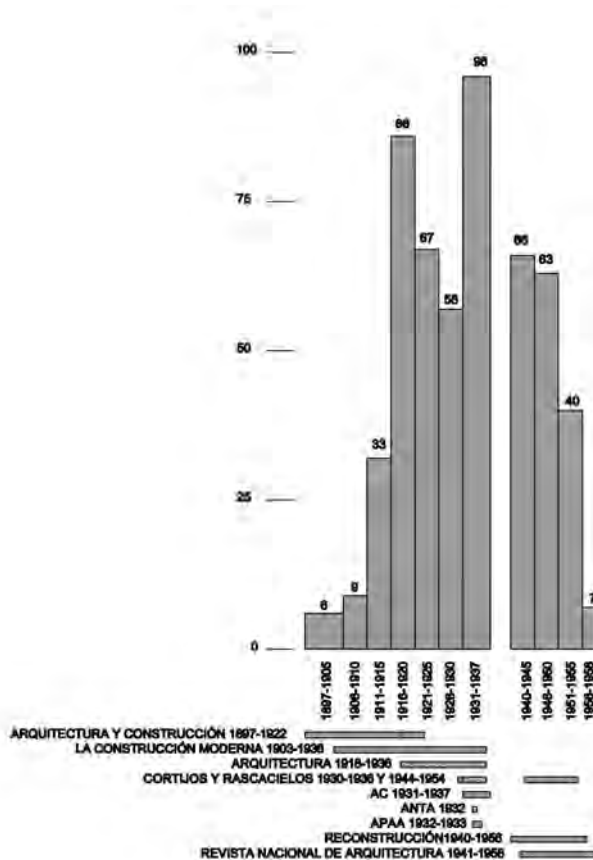
44. BIDAGOR, Pedro, “Arquitectura popular”, *APAA*, Dic. 1932, n. 1, pp. 9-10.

45. Sin firma, “Concurso - exposición sobre Arquitectura popular española”, *APAA*, mayo 1933, n. 4, pp. 1-3.

46. Op. cit., p 3.

47. *Reconstrucción*. 1940-1956. Madrid. Redacción y administración de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Ministerio de la Gobernación.

Fig. 5. Tabla de la difusión de la arquitectura popular en artículos e imágenes de las revistas estudiadas. Distribución por periodos de cinco años excepto 1897-1905, 1931-1937 y 1956-1958. Destaca la aparición de la revista *Arquitectura* en 1918, y el punto más alto de la gráfica correspondiente a los años 1930-1936. También es de subrayar el alto número de artículos sobre arquitectura popular tras la guerra. La tabla muestra una marcada trayectoria ascendente desde 1900 hasta 1920, después una estabilización hasta el nuevo crecimiento en 1930-1937, y posterior descenso progresivo hasta finales de los años 50.



jo sueño de una arquitectura nacional, esta vez por motivos políticamente, se intenta hurgar en la historia y en la rica herencia del patrimonio histórico artístico para volver a una arquitectura tradicionalista, en la que la arquitectura popular desempeñaba un papel importante. Algunos artículos pertenecen a series dedicadas a ella, o al folklore⁴⁸, al lado de artículos sueltos de interés⁴⁹. Otros, la mayoría, desarrollan junto con el acercamiento a las formas populares y tradicionales un fuerte sabor a propaganda en la descripción de las arquitecturas reconstruidas. De nuevo, “la apropiación” de la arquitectura popular. También aparece una sección dedicada a detalles constructivos en “Arquitectura popular española”, sobre distintos elementos: mobiliario, puertas, el hierro forjado, etc. En uno de los números se habla de la creación de un Fichero Español de arte Popular⁵⁰.

MADUREZ E INTEGRACIÓN

La *Revista Nacional de Arquitectura*⁵¹ experimenta una gran transformación, en formatos, tipografías, estructura, dirección, etc., desde 1940 hasta dejar paso otra vez a *Arquitectura* en 1959. Por un lado muestra el declive progresivo de las informaciones sobre arquitectura popular, pero también por otro la madurez y la profundidad con la que ésta es abordada en los pocos artículos en que aparece. En el número 137, de 1953, en la Sesión de Crítica de Arquitectura “Valor actual de las arquitecturas populares” vemos expresadas postu-

48. Entre estos artículos, ver: CÁMARA, Antonio. “Notas para el estudio de la arquitectura rural en España”. *Reconstrucción*, 1940, n. 6, pp. 3-12; y por ejemplo en la serie escrita por CÁRDENAS, Gonzalo de: “Arquitectura popular española. La casa”. *Reconstrucción*, 1941, n. 8, pp. 25-32, “Arquitectura popular española. Las cuevas”. *Reconstrucción*, 1941, n. 9, pp. 30-36, y “Arquitectura popular española. La casa de un pueblo andaluz”. *Reconstrucción*, 1941, n. 10, pp. 26-34.

49. Por ejemplo, CASTILLO DE LUCAS, “Folklore y arquitectura. El rollo”. *Reconstrucción*, 1954, n. 125, pp. 105-110.

50. VAQUERO, Joaquín, “Arquitectura popular española. El mueble”, *Reconstrucción*, 1941, n. 17, p. 13.

51. *Revista nacional de arquitectura* 1941-1958. Madrid. Comenzó siendo órgano de expresión de la Dirección General de Arquitectura, y en el nn. 56-57 (1946), pasa a la tutela del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos y es editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.



Fig. 6. "Marbella". La mirada del fotógrafo busca la materialidad y abstracción en la arquitectura popular en los años 50. Portada del n. 164 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, 1955. Fotografía de Kindel.

ras realistas, alejadas de las mitificaciones que siempre acompañaron a la arquitectura popular, como en ésta de Gabriel Alomar⁵²:

“¿tiene la arquitectura popular otro valor, aparte del puramente emocional y romántico? En los deseos ardientes de nuestra generación de encontrar nuevos cauces a la arquitectura, ¿hay algo de aprovechable en estas modestas construcciones? ¿Es lícito al arquitecto de espíritu moderno el inspirarse en ellas?”.

A lo que Secundino Zuazo responde⁵³: “Lo único que podemos aprender de las arquitecturas populares es su buen sentido: pero no podemos tomar sus formas ni sus soluciones para nuestros proyectos actuales”.

Al tiempo se valora como fuente de ideas y de sugerencias para la realización de una arquitectura contemporánea que no tiene por qué renegar de una tradición valiosísima, pero que debe seguir su propio camino, como apunta Fisac⁵⁴: “Nosotros no podemos nunca hablar de hacer arquitectura popular porque no podemos hacerla. Para hacer arquitectura popular, de verdad, se necesita una inocencia que nosotros ya no tenemos”.

En el número 140-141, monográfico dedicado a las Islas Canarias, aparece la tranquila convivencia entre la arquitectura popular y la moderna, donde se refleja que éstas pueden dialogar e incluso complementarse⁵⁵. Será también importante en la revista la presencia de los pueblos en los que la concepción racional moderna de la arquitectura en las plantas se combina con imágenes y configuraciones de ambientes procedentes de la arquitectura popular en alzados y espacios colectivos, sin renunciar a la abstracción y sencillez de líneas (Fig. 6), como vemos en obras del Instituto Nacional de Colonización de Borobio, Fernández del Amo y De La Sota, entre otros⁵⁶. En esta revista, última de este estudio, se recogen esos ejemplos de tacto en el tratamiento de la arquitectura popular, que se realiza en la receptividad al descubrimiento, en la disposición de una mirada que vuelve a ser atenta y susceptible de sorpresa. Y otra vez aparece aquí el atractivo visual de la arquitectura popular como principal motor del encuentro con la modernidad, y como punto de partida para la integración tantas veces deseada, en que la

52. ALOMAR, Gabriel, "Valor actual de las arquitecturas populares. Aplicación particular a la arquitectura popular de los tipos mediterráneos. Sesiones de crítica de arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, n. 137, pp. 34-50, cita en p. 42.

53. ZUAZO, Secundino, intervención en la Sesión de Crítica citada, Op. cit., p. 47.

54. FISAC, Miguel, intervención en la Sesión de Crítica citada, Op. cit., p. 47.

55. Ver especialmente SARTORIS, Alberto, "El futuro de la arquitectura canaria", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, nn. 140-141, pp. 45-56, aunque casi todo el número, dedicado a las Islas Canarias, contiene información sobre su arquitectura popular.

56. Algunos ejemplos: BOROBIO, José, "Pueblo de Sobradriel (Zaragoza), Instituto Nacional de Colonización", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1952, n. 125, pp. 11-16; DE LA SOTA, Alejandro, "El nuevo pueblo de Esquivel", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, n. 133, pp. 15-22; FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis, "Un poblado de colonización: Vegaviana", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, n. 202, pp. 1-14.

arquitectura popular permanecería, fundamentalmente en su fuerza plástica y en su capacidad de evocación poética, pero bajo los recursos técnicos y la racionalidad de la concepción moderna.

Después de los 50 comienza también una nueva era en las revistas españolas (*Nueva Forma, Hogar y Arquitectura, Informes de la Construcción*, etc.), correspondiente a una nueva situación y con nuevos horizontes, totalmente distintos. La mirada a la arquitectura popular está ya despojada de muchos prejuicios, romanticismos e idealismos que acompañaron su primera experiencia, y se produce desde una concepción decididamente moderna, de forma mucho más libre y realista que al principio, pero no por eso menos rigurosa. Esta mirada dará sus mejores frutos en la década de los setenta, con los estudios de José Luis y Efrén García Fernández, Carlos Flores y Luis Feduchi, entre otros⁵⁷.

Hemos asistido a sucesivos casos de “descubrimientos” y de “apropiaciones” del fenómeno de la arquitectura popular. Son distintas actitudes, desde la contemplación a la instrumentalización, con intenciones que van desde las puramente lúdicas hasta las políticas, pasando por las técnico-científicas, las estético-filosóficas, las ambiguamente “artísticas”, hasta la pedagógica. Algunas de ellas coinciden en un mismo núcleo editorial, como en el caso de la revista *Arquitectura*, pero generalmente las revistas ofrecen perfiles definidos, que ayudan a identificar su línea de pensamiento con un tipo de arquitectura. Y así ocurre que la arquitectura popular está mejor reflejada en aquellas revistas en que la modernidad o la Vanguardia es la línea directriz de pensamiento, como en *Arquitectura*, la revista de la APAA, AC, o *Revista Nacional de Arquitectura*. Revistas como *Arquitectura y Construcción* y *La Construcción Moderna* no la abordan en su alcance real más que de forma incipiente, y en otras como *Cortijos y Rascacielos*, *ANTA* o *Reconstrucción*, está al servicio de otros objetivos más o menos definidos y declarados. Tanto en el primer acercamiento, en su “descubrimiento”, como en su creciente valoración, a veces “apropiación”, como en su aceptación y reconocimiento, sólo ha podido ser desarrollada en toda su profundidad desde la modernidad, por su afinidad con la esencial sencillez y la racionalidad de la arquitectura popular.

57. GARCÍA FERNÁNDEZ, José Luis, y Efrén, *España Dibujada. Asturias y Galicia*. Ministerio de la vivienda, Madrid, 1972; FLORES, Carlos, *Arquitectura popular española*, Aguilar, Madrid, 1973-77 (5 tomos); FEDUCHI, Luis, *Itinerarios de arquitectura popular en España*, Blume, Barcelona, 1974-84 (5 tomos).

LA INFLUENCIA DE CURRO INZA EN LA REVISTA *ARQUITECTURA* (1960-1972)

Ángel Verdasco

Esta comunicación estudia los diversos factores que hacen pensar en la influencia decisiva del arquitecto Curro Inza (1929-1976) en lograr uno de los periodos más fructíferos de la revista *Arquitectura* para con la arquitectura española en un momento decisivo de su vuelta a la modernidad y de su vinculación internacional.

Esta comunicación se incluye dentro de un estudio más completo (tesis doctoral en curso¹) sobre Inza y sobre las dos facetas que más cultivó: la de editor y crítico y, por otra parte, la de arquitecto. Facetas simultáneas y complementarias y cuyo material principal de trabajo es el propio archivo personal del arquitecto².

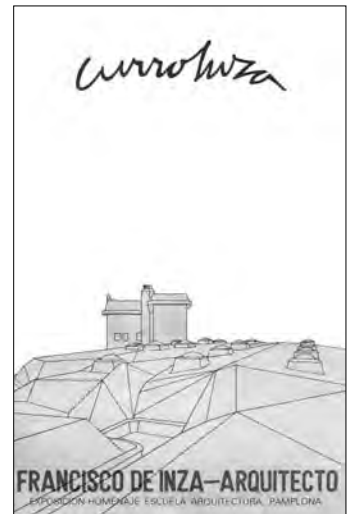
Por situarlo brevemente, habría que decir que Curro Inza se tituló con treinta años (edad tardía pero habitual en la época) con la promoción CX de 1959 en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Fue una promoción sobresaliente en la que también acabaron la carrera arquitectos que marcarían los años venideros en la arquitectura española. Entre otros cabría destacar a Fernando Higueras, Javier M. Feduchi, Heliodoro Dols, Juan Ignacio Gefaell, Eduardo Mangada, Miguel de Oriol y Luis Peña Ganchequi.

El tema que desarrollaron como Proyecto de Fin de Carrera (PFC) llevaba por título el de “Capilla funeraria en un cementerio militar”, bajo la tutorización del profesor Pascual Bravo.

Prueba de la brillantez de dicha generación es que por vez primera se publican en la revista *Arquitectura*³ las propuestas más significativas. Y se publican con una Introducción firmada por Alejandro de la Sota, que en ese momento además de profesor en la escuela era el Presidente del Comité de Gerencia de la revista. Esa Introducción era la transcripción literal de lo que Sota les leyó en el acto de despedida cuando se graduaron: “Desead, como todos debemos hacerlo siempre, el ser, durante toda la vida arquitectos, uno más de esa última promoción que acaba (...) ¡Enhorabuena y felicidades!, de todos los que siempre procuraremos ser de la última promoción”.

Después de estas impetuosas palabras juveniles, Sota les leyó el texto completo de “Al joven que se dedica a la Arquitectura” de Frank Lloyd Wright. Un texto que como es sabido habla de cómo el joven arquitecto deberá afrontar sus



Exposición homenaje a Inza en Pamplona, 1976.

1. Título de Tesis: *Curro Inza. Una aproximación crítica y proyectual*. Autor: Ángel Verdasco. Departamento de Proyectos. ETSAM.

2. El Archivo Inza está depositado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde el año 2007. Durante los años 2009 y 2010 me dediqué a clasificarlo y catalogarlo íntegramente.
3. *Arquitectura* n. 9, junio 1959, pp. 3-26, COAM, Madrid.



Inza impartiendo clase en Pamplona, 1969.

primeros trabajos y alejarse de todo aquello que le impida alcanzar un ideal de honestidad y pureza en su trabajo.

Pocos meses después de esta despedida se inicia la relación de Inza con la revista. En el número diez de octubre de 1959 aparece la opinión de Inza en un artículo sobre las cáscaras estructurales de Félix Candela, pero será en febrero de 1960 cuando Inza entre a trabajar como secretario de redacción en la revista *Arquitectura* donde se reencontrará con Sota iniciando una duradera relación. Permanecerá en el cargo hasta el número 174 de junio de 1973⁴.

El arquitecto Carlos de Miguel había dirigido desde 1948 la *Revista Nacional de Arquitectura*, que desde 1958 pasará a llamarse revista *Arquitectura*. Conoció a Curro Inza a través de Javier M. Feduchi, hijo de su amigo a Luis M. Feduchi.

A su vez Curro era hijo de “otro entrañable amigo mío, Carlos Inza, a quien conozco de toda la vida y con quién me une además de la amistad, la común admiración por el padre José A. Pérez del Pulgar, un sabio y un pedagogo que ha dejado su impronta vital en todos los que hemos tenido la suerte de ser sus discípulos (...) Con este preámbulo de amistades y de comunes admiraciones surge el primer apretón de manos que nos dimos Curro y yo”⁵.

En la revista no había existido la figura de secretario de redacción. El primero que ocupa ese puesto es Antonio Fernández Alba durante un único número, el número de enero de 1960 dedicado íntegramente al arquitecto Alvar Aalto. Inza sucede en el cargo a Fernández Alba, titulado dos años antes y único arquitecto con el que Inza hará algún concurso en equipo como fue el caso del Concurso de la Iglesia parroquial San Esteban Protomártir, (Cuenca. 1960).

En 1968, a petición de César Ortiz-Echagüe y Heliodoro Dols, Curro Inza se traslada a Pamplona al aceptar una cátedra en la joven Escuela de Arquitectura de Navarra, donde impartirá docencia hasta su prematuro fallecimiento en 1976.

Ello no impedirá que siguiera colaborando con la revista hasta 1972 pues el propio Carlos de Miguel “impidió” su marcha: “Desde 1960 siguió en la revista con una dedicación activa y muy eficaz hasta que surgió su marcha a Pamplona para dedicarse a la enseñanza y al íntegro ejercicio de la profesión. Me planteé el problema pero yo no le dejé irse y le convencí para que siguiera colaborando a la distancia. Y es precisamente de esta colaboración a distancia de la que ha surgido un material de primera mano tan auténtico y original”⁶. (Se refiere aquí De Miguel a la cantidad de cartas que Inza le enviaba con propuestas para los siguientes números de la revista)⁷.

Inza coincidió y conoció a través de la revista a los nombres más representativos de la arquitectura del momento, tanto madrileños como nacionales, y de diversas generaciones como el propio Carlos de Miguel, Luis Moya, Cabrero, Sota, Oiza, Corrales y Molezún, García de Paredes, Sostres, Fernández Alba, Bohigas, Coderch, Higuera, Carvajal, Cano Lasso, Ortiz-Echagüe, Bayón, etc.

4. Ver *Arquitectura*, nn. 14 - 174 (febrero 1960 - junio 1973). Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM, Madrid.

5. DE MIGUEL, Carlos, *El Arquitecto Curro Inza*, AA.VV., Impresores Reunidos. Círsa. Madrid, 1978, p. 161.

6. Ibi. p. 161

7. Estas cartas se pueden consultar en el Archivo Inza en la Caja n. 105.

Poniendo la atención en el periodo De Miguel-Inza se puede ver una transformación y un salto cualitativo en la revista atribuible a Inza, pues su incorporación parece determinante. Habría que mencionar los propios intereses de Inza y la posición que él mismo ocupaba como arquitecto en ese panorama para poder entender el impulso que aportó a la revista *Arquitectura* y su destacada influencia sobre ella en esos años.

LA MIRADA POLIÉDRICA

Para empezar Inza fue un hombre de personalidad poliédrica.

El largo período de estudios de arquitectura y filosofía que había realizado en las universidades de Madrid y Barcelona, le dio una intensa formación humanística, artística y plástica que volcaría después en diversas facetas.

Si bien es cierto que el grueso de su producción es arquitectónica, también lo es, que su retrato quedaría incompleto si no citásemos sus numerosos intereses artísticos: destacó como muralista para sus propias obras de arquitectura y para las de sus amigos; fue un magnífico dibujante que publicó en revistas gráficas; escribió poesía y cuentos que llegó a publicar; fue un profesor, aclamado y mitificado, y que aún hoy sus amigos y discípulos (ya consagrados arquitectos) así le recuerdan; y, por último, fue un brillante articulista.

Esta mirada poliédrica es la primera característica que él transmite a la revista. Por vez primera la revista crea diversas secciones de filosofía, diseño, entrevistas, concursos, etc. Y tiene por vez primera un Formato en Red con responsables y consultores expertos en temas concretos como López de Aguilar (sección de filosofía), Carmen Castro (entrevistas) o Mariano Bayón (30 días de arquitectura). Todo ello produce el resultado gráfico de una revista donde los proyectos se mezclan con dibujos infantiles, caricaturas, estudios sociológicos o exposiciones de arte.

Todo ello habla de un secretario de redacción que entendía el hecho arquitectónico como un asunto holístico.

INTERGENERACIONAL Y TERCERA GENERACIÓN ESPAÑOLA

La siguiente influencia de Inza sería que simultaneará y mezclará en la revista las distintas generaciones de la arquitectura moderna española, dando un impulso enorme a su propia generación.

Si atendemos a la clasificación al uso, en los años sesenta encontraríamos presentes en España tres generaciones de arquitectos (existiendo en todas ellas una presencia implícita de los racionalistas de antes de la guerra como Sert, Lacasa, Bergamín y Sánchez Arcas).

La primera generación forjada en la posguerra, en ámbitos del sistema autocrático (como el Instituto Nacional de Colonización y La Obra Sindical del Hogar) estaría constituida por arquitectos como Aburto, Cabrero, Coderch, Fernández de Amo, Fisac, De la Sota y donde Sáenz de Oiza aparecería como figura intermedia.



Inza. Fábrica de Segovia (1963-1966). Portada revista *Arquitectura*, n. 95, 1966.



La segunda generación, que abrirá hasta caminos internacionales sería la de la plena incorporación a los postulados de una posible “arquitectura moderna” española, de la que formaban parte: Carvajal, García de Paredes o Corrales y Molezún. Y por último la “tercera generación”, a la que pertenece el propio Inza formada entre otros por los citados Fernández Alba, Peña Ganchequi, Higuera, Miró, Moneo y Fullaondo.

Inza perteneció a la generación que refiriéndose a sus miembros madrileños también es conocida como “organicismo madrileño” o “Escuela de Madrid” y cuyo máximo esplendor se produjo en lo que J.D. Fullaondo denominó la “década organicista” entre 1958 y 1968. A esta escuela o grupo pertenecen casi todos los miembros de la citada promoción CX como los citados Higuera, Miró, Peña Ganchequi, y otros coetáneos como Fernández Alba o Moneo. El máximo apogeo de dicha arquitectura orgánica se produce, como es sabido, con la construcción de Torres Blancas (1968) de F.J. Sáez de Oiza.

Esta tercera generación que coincide cronológicamente con la “tercera generación” europea va a tomar de la mano de Inza una enorme difusión en la revista al mostrar las nuevas arquitecturas de este cambio generacional. Hay que destacar la generosidad que tuvo con sus propios compañeros de generación a los que publicará desde muy jóvenes sus concursos y proyectos, y que por tanto encontraron en Inza un divulgador de nuevas ideas, difundiendo la corriente organicista y vinculando ese discurso con la tercera generación europea. (En paralelo y en amistosa rivalidad, la revista *Nueva Forma* dirigida por Fullaondo desde 1966 también difundió el trabajo de esta última generación).

INZA CRÍTICO Y ARTICULISTA

Como jefe de redacción, Inza asume la “obligación” de escribir de forma regular sobre arquitectura y crítica, convirtiéndose en uno de los arquitectos con más obra escrita de su generación. Se trata de escritos semidesconocidos de prosa llana y donde no falta el carácter humorístico (otro rasgo de su personalidad) que se entrevistó repetidamente en sus editoriales y notas. Si bien su arquitectura fue publicada en otros foros hay que señalar que prácticamente toda su obra escrita se publicó en la revista *Arquitectura*.

Escribió de forma regular sus propias reflexiones en artículos, notas de presentación y editoriales, donde dejó patentes algunas de sus preocupaciones como arquitecto en ese contexto y momento histórico. Abordó temas de lo más



Retrato de Inza. Óleo de Manuel Alcorlo, 1972.

variado, desde la arquitectura popular, hasta los problemas de la técnica y la construcción, pasando por reflexiones de carácter urbano. Muchos de sus textos son introducciones a los números de la revista.

Inza entendió desde el principio que la crítica era determinante para afrontar los problemas y retos de la arquitectura contemporánea. La crítica fomentaba el debate intelectual y, atento a las discusiones disciplinares del momento, volcará en la revista gran cantidad de traducciones de artículos y entrevistas con los críticos más activos de esos años (Rogers, Zevi y Banham principalmente).

Casi como derivados de los Pequeños Congresos organizados por Carlos de Miguel y Oriol Bohigas entre Madrid y Barcelona, Inza organizará en la revista mesas redondas, foros de debate y sobre todo Sesiones Críticas sobre temas concretos discutidos entre varios arquitectos, que posteriormente se transcribirán y publicarán como artículos corales sobre un mismo tema de discusión. (Sesiones Críticas de lo más variado, pues el tema de debate podía ser desde el futuro de la Casa de Campo en Madrid hasta un artículo polémico de R. Banham).

Otra característica de la influencia de Inza en la revista será la condición temática. Es decir, el interés por producir números que giran y reflexionan alrededor de un tema al que los arquitectos han de enfrentarse con nuevas perspectivas: las discusiones litúrgicas del momento y la arquitectura religiosa moderna, las fábricas, los colegios, los problemas de los nuevos urbanismos, etc.

Habría que señalar que el espíritu de la revista *Nueva Forma* (vía Fullaondo) siempre estuvo más centrado en el autor, abundando el carácter monográfico de sus números, frente al espíritu de la revista *Arquitectura* (vía Inza) que muestra un carácter más temático y menos personalista y hagiográfico. Esta diferencia viene a confirmar el interés de Inza por los temas que afectan a la arquitectura por encima de los autores: las soluciones para él son siempre corales.



Portada revista *Arquitectura*, n. 1.

INTERNACIONALIZAR

Por otra parte Inza internacionalizó los contenidos de la revista y probablemente los años en que fue secretario de redacción, son los años dónde más arquitectura internacional se publicó. La revista, de su mano, incluyó múltiples reportajes sobre arquitectura extranjera de los más destacados países y arquitectos que queda recogida en la publicación de proyectos, exposiciones universales o reseñas sobre libros de reciente aparición.

Creó, por ejemplo, a partir de noviembre de 1964 una sección llamada “30 días de arquitectura” escrita brillantemente por Mariano Bayón y que dio cuenta mensual de acontecimientos y obras internacionales. Por dicha sección (donde Bayón empieza apareciendo en los créditos como “Estudiante”) pasará lo más granado de la arquitectura extranjera y de sus corrientes: metabolistas japoneses, Archigram, Virilio, Stirling, Price, Pietilä, Venturi, etc, así como una especial atención a los miembros del Team X como Alison y Peter Smithson o Aldo van Eyck.

Muchas de las características hasta aquí comentadas se perciben mejor y son más intensas en el periodo de 1960-68 (pues es normal que en algo influyera la distancia producida por su cambio de residencia a partir de ese momento).

Su etapa en la revista terminó cuando deja la dirección de la revista Carlos de Miguel en el número 174 de junio de 1973 dedicado a la prefabricación.

Ya el número de enero-febrero de ese año a modo de despedida se tituló: “Número recopilación de 25 años de la *Revista Nacional de Arquitectura* y de la revista *Arquitectura*. Julio 1948-Diciembre 1972”.

Inza hizo todo lo comentado anteriormente en unos años difíciles intentando romper el aislamiento e incorporar a la arquitectura nacional a los debates del momento. Ayudó a que se completara el proceso de la modernización de la arquitectura contemporánea española, donde por un lado se consolidaba la generación precedente y por otro emergía una nueva a la que el mismo pertenecía.

Probablemente su mirada poliédrica, su interés por el debate y la crítica, su capacidad arquitectónica y una decidida voluntad de incorporarse a un panorama más amplio y lejano marcaron un periodo decisivo en la revista *Arquitectura* que aún hoy, es emocionante rastrear.

ICONOS DEL DISEÑO, ENTRE MITO Y REALIDAD. MOBILIARIO DE ARQUITECTOS EXTRANJEROS EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS (1925-1936)

María Villanueva Fernández

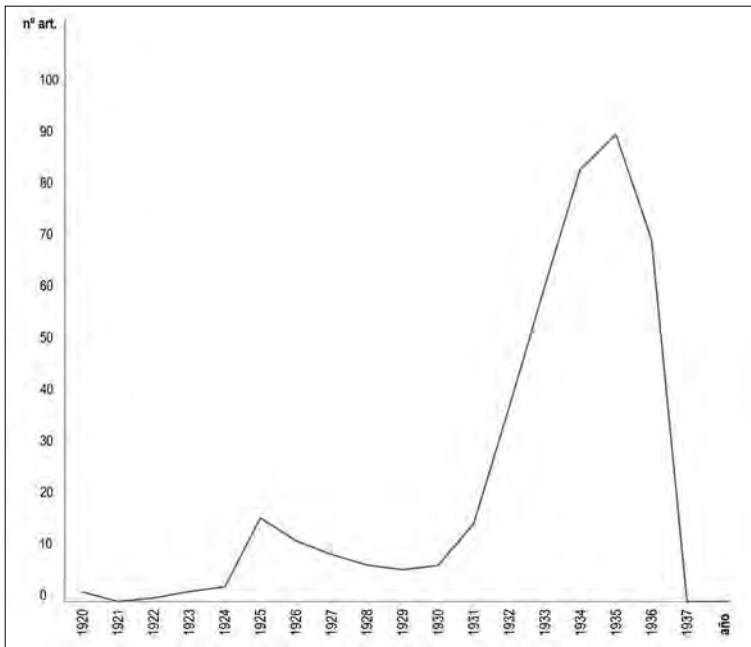


Fig. 1. Gráfica que muestra el número de artículos publicados por las revistas citadas entre 1920 y 1937. Puede apreciarse el notable aumento producido en el año 1925, con motivo de la Exposición de París y su constante ascenso hasta el año 1936, como consecuencia de la Guerra Civil española.

Hoy en día, contamos con una vasta cantidad de información sobre el mobiliario realizado durante el periodo de entreguerras. Un gran número de monografías y catálogos relatan las aventuras e historias de los arquitectos diseñadores de los años 20 y 30. Este tipo de textos recopilatorios muestran en muchos casos las más que famosas piezas de mobiliario ideadas por personajes como Mies van der Rohe, Le Corbusier o Marcel Breuer que hoy conocemos como ‘iconos del diseño’. Según estos documentos, estos muebles parecen haber sido el centro de atención en aquel momento, también en España. Sin embargo, la información que contienen está, en cierto modo, manipulada en tanto en cuanto su realización se produce con cierta perspectiva con respecto al momento en el que acontecen los hechos. La subjetividad susceptible de aparecer como consecuencia del relativo distanciamiento temporal obliga a recurrir a las fuentes impresas originales –las publicaciones periódicas de arquitectura españolas publicadas entre 1925 y 1936¹ (Fig. 1)– para descubrir la realidad relativa al mobiliario extranjero del periodo y su repercusión en España.

1. La investigación ha sido basada en las revistas de arquitectura españolas escritas en lengua castellana publicadas de 1925 a 1936. Se han considerado las revistas que han permanecido activas al menos tres años, excluyendo las publicaciones de vida breve –periodos inferiores a tres años–, a las cuales se les presupone escasa repercusión en el ámbito de la arquitectura y del mobiliario. Como resultado de esta prospección se establece un listado de revistas considerado la fuente principal de obtención de información de la investigación que se muestra en el apartado Mobiliario extranjero y revistas de arquitectura. Con respecto a la cronología, la decisión de situar el comienzo de la investigación en 1925 es consecuencia del desarrollo del propio trabajo. Tras analizar los contenidos de las revistas españolas en la década de los 20, se observó que a raíz de la Exposición de Artes Decorativas de París, las revistas españolas comienzan a prestar más atención tanto al mobiliario como al interior. Por otra parte, la fecha que pone fin al estudio, 1936, coincide con el estallido de la Guerra Civil, suponiendo para España un alto en el camino que echaría por tierra todos los adelantos producidos hasta ese momento. El conflicto bélico, además, produjo la clausura de las revistas españolas, desapareciendo así la fuente principal de información.

LAS REVISTAS ESPAÑOLAS COMO FILTRO DEL EXTERIOR

Las revistas no sólo suponen una vía casi objetiva de información, sino que ejercen de puerta de acceso de las noticias procedentes del extranjero. En las primeras décadas de siglo XX, fueron las encargadas de introducir en el país las novedades que se estaban desarrollando en el resto de Europa. En muchos casos, se erigieron como la alternativa más económica frente a los famosos viajes de arquitectos, convirtiéndose en uno de los únicos medios para conocer las propuestas y actividades que tenían lugar en otras localizaciones geográficas². Gracias a su labor difusora, mayoritariamente gráfica debido a la inclusión de los nuevos avances tecnológicos, fueron el principal estímulo para la renovación arquitectónica, y para la introducción de las nuevas pautas de creación del mobiliario. De modo que, a través de la imagen, las publicaciones de arquitectura establecieron una relación con el público basada en un consumo visual de las obras.

Aunque algunos autores, como Le Corbusier³, ya habían incorporado estos avances en sus libros, fueron las revistas las que añadieron a sus artículos gran cantidad de imágenes en detrimento de textos más propios de épocas anteriores. La imagen tanto de la arquitectura como del mobiliario primaba sobre cualquier otro elemento escrito que, en ocasiones, configuraba un discurso independiente⁴. Como consecuencia, los arquitectos españoles se dedicaron en mayor medida a observar y asir las nuevas formas a través de la vista. Según relató Fernando García Mercadal, los arquitectos españoles “copiaban” lo que veían en las publicaciones⁵, confirmando el carácter predominantemente visual del aprendizaje propio de las nuevas formas.

Por este motivo, algunos de los arquitectos españoles del momento se convirtieron en ávidos consumidores de las revistas foráneas. Del más de centenar de publicaciones extranjeras editadas en el periodo de estudio⁶, destacaban especialmente las de cuño centroeuropeo. Concretamente, magazines como la vienesa *Der Architekt* (1892-1981) o las alemanas *Modern Bauformen* (1901-1944), *Das Neue Frankfurt* (1926-1933) y la revista *Innen Dekoration* (1890-1944) sirvieron de inspiración de muchos arquitectos españoles. Asimismo, otras revistas europeas como la holandesa *Wendingen* (1918-1931) o la francesa *L'Architecture Vivante* (1923-1933) se sumarian a esta bibliografía casi obligada para la formación en las líneas modernas. No obstante, el contenido de estos ejemplares no constituyó un elemento de consulta exclusivamente para profesionales, sino que sirvió de fuente de información para los redactores y colaboradores de las publicaciones españolas.

El equipo de redacción de las revistas estaba conformado por arquitectos que por medio de transcripciones hacían llegar al resto de profesionales una selección de artículos procedentes de las revistas extranjeras. En algunas ocasiones, los artículos eran copiados íntegramente de revistas o libros; en otras, únicamente se seleccionaban fotografías que acompañaban a pequeños textos redactados por el corresponsal de turno o por un determinado arquitecto español perteneciente al equipo redactor⁷. De este modo, las publicaciones periódicas españolas se convirtieron en ventanas de lo que sucedía en el exterior que, a pesar de ser una valiosa fuente de información, estaban sujetas a los intereses que florecían en aquel momento en España y desvelaban las inclinaciones por la obra de un país o arquitecto determinado.

2. Aunque también los libros constituyeron una fuente de información valiosa para conocer la situación más allá de las fronteras españolas, las revistas poseían una espontaneidad mayor debido a que su carácter divulgativo no se encontraba sujeto a la perspectiva propia de otras publicaciones. La trascendencia como medio de difusión de las nuevas ideas tanto de libros como revistas y artículos periodísticos fue reforzada por los viajes, exposiciones, conferencias y concursos, ayudando a asimilar las nuevas propuestas procedentes del extranjero.

3. Los libros de Le Corbusier, como por ejemplo *Vers une architecture* y *L'Art d'aujourd'hui* contaban con un gran predominio de elementos gráficos. El mismo autor señaló al referirse a *Vers une architecture*: "... los hechos estallan en los ojos del lector por la fuerza de las imágenes". (Cfr. MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J., "La arquitectura del libro en la época de la máquina. Libros y arquitectura moderna en España", *Bilduma Ars*, n. 0, 2010, p. 43.)

4. Las revistas foráneas habían desarrollado un nuevo sistema de divulgación de la información basada en la imagen, consecuencia directa de los avances tecnológicos producidos durante la Gran Guerra. Los artículos de estas publicaciones estaban, en su mayoría, compuestos predominantemente por fotografías acompañadas de pequeños textos, al contrario de cómo había sido hasta entonces.

5. En el artículo "Conversaciones con García Mercadal", el arquitecto explicaba: "¡Pero si todo lo copiábamos de las revistas!". ("Conversaciones con García Mercadal", en *Arquitectos*, 1981, n. 41, p. 8.) Prueba de esta afirmación fue la imagen de su estudio publicada por la revista *Viviendas* en donde se apreciaba un gran número de revistas inundando la sala. Entre ellas aparecían publicaciones extranjeras como *Bauwelt*, situada en primer plano. ("La vivienda del arq. García Mercadal", en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1933, n. 8, p. 15).

6. Se recomienda la Tesis Doctoral de Eva Hurtado Torán titulada *Desde otra voluntad de permanencia: Las Publicaciones Periódicas de Arquitectura, España 1897-1937*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2001.

7. Algunas revistas contaban con arquitectos extranjeros que conocían el idioma e informaban de las noticias que tenían lugar en el resto del mundo. Un ejemplo fue Paul Linder que, como corresponsal de la revista *Arquitectura*, mantuvo a los arquitectos españoles al corriente por ejemplo, del desarrollo de la *Bauhaus*. (Cfr. LINDER, P., "El nuevo Bauhaus en Dessau", en *Arquitectura*, 1927, n. 95, pp. 110-112) Otro modo de informar acerca de las noticias foráneas era la copia parcial o total de textos de otras publicaciones extranjeras. Esta práctica era llevada a cabo por arquitectos españoles colaboradores; entre ellos se encontraban profesionales como Fernando García Mercadal, Rafael Bergamín, José Manuel Aizpurua o Luis Lacasa entre otros. Los artículos publicados sobre Paul Griesser cuyas imágenes habían sido extraídas de los libros *Baubücher* ilustran este hecho. (Cfr. "Nuevos muebles del Prof. Paul Griesser, Bielefeld", en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1933, n. 4, pp. 26-31; "Interiores y Muebles", en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1932, n. 4, pp. 26-33; "Muebles en serie", en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1935, n. 4, pp. 16-23).



Fig. 2. Revistas españolas de arquitectura en lengua castellana consideradas fuentes de información principal en las que se basa el presente estudio.

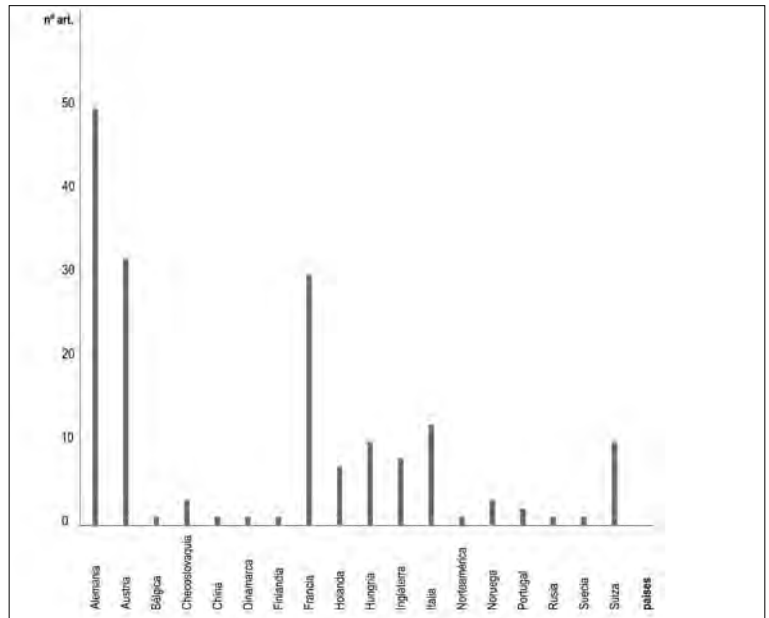
Por tanto, las revistas eran un filtro que proporcionaba una selección de contenidos que obedecía a los criterios de los redactores –aspecto que, por otra parte, hace más interesante su investigación. Debido a este factor, la información divulgada por las publicaciones periódicas nacionales de arquitectura no siempre coincidía con la de sus coetáneas. Cada revista tenía un modo de enfocar las noticias, difiriendo unas de otras en su tendencia o línea editorial. Aunque en general los arquitectos redactores se limitaron a ser comentaristas de lo que sucedía, simplemente el hecho de escoger y publicar un proyecto u otro situaba a la revista en una corriente concreta⁸. A pesar de que podría considerarse que cada una ofrecía una visión parcial de la realidad, al analizarlas en conjunto se podía obtener una perspectiva general de lo que sucedía tanto dentro como fuera de España.

MOBILIARIO EXTRANJERO Y REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS

Del listado de revistas de arquitectura editadas entre 1925 y 1936 (Fig. 2) destacaban especialmente –por abordar aspectos del mobiliario– publicaciones como *La Construcción Moderna* (1896, 1903-36), *La Ciudad lineal* (1896-1932), *Arquitectura* (1918-1936, 1959-...), *Cortijos y Rascacielos* (1930-1936, 1952), *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937), *Obras. Revista de la Construcción* (1931-1936, 1942-...), *Viviendas. Revista del Hogar* (1932-1935) y *Nuevas Formas* (1934-1937). A partir de 1925, coincidiendo con la celebración de la Exposición de Artes Decorativas de París, este conjunto de revistas experimentaron un punto de inflexión en sus contenidos, dedicando un mayor número de páginas al mobiliario y a su inserción en la arquitectura. Esta transformación fue capitaneada en gran medida por las obras de arquitectos extranjeros incluidas en las páginas de las revistas españolas. Las publicaciones periódicas se hicieron eco del empleo de novedosos materiales, del desarrollo de las vanguardias y de las nuevas formas que estaban en pleno auge a mediados de los años 20 en otros países europeos.

8. Por un lado, la revista *Nuevas Formas*, al igual que *Cortijos y Rascacielos*, *La Construcción Moderna* y *La Ciudad Lineal*, ofrecía una visión conservadora con respecto a sus contenidos: interiores de estilos que en ocasiones se alternaban con espacios característicos del nuevo lenguaje. En contraposición, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* mostraba la información desde una óptica más vanguardista y revolucionaria, propia de su grupo fundador, el GATEPAC, que quedaba patente en el espa rojo que utilizaba para mostrar la desaprobación de obras de estilo. Entre ambos "extremos", se encontraban la revista *Arquitectura*, *Viviendas. Revista del Hogar* y *Obras* que gozaban de un punto de vista más moderado o si se prefiere, menos definido. Todas ellas, ya fuese por medio de manifiestos o fotografías, como *A.C.*, o bien a través de pequeños postulados insertos en sus contenidos, hicieron pública su tendencia editorial. En este sentido, resultaron muy ilustrativas las palabras que *Nuevas Formas* dedicó para definir la línea de la revista en su artículo "Muebles Modernos y tendencias retrospectivas": "No nos asociamos a ninguna tendencia por el mero hecho de ostentar el título, por eso presentamos aquí, en contraste con estos interiores inspirados en el romanticismo español, otros que manifiesten con dignidad y gusto las características de la decoración moderna" ["Muebles Modernos y tendencias retrospectivas", en *Nuevas Formas. Revista de arquitectura y decoración*, 1934, n. 5, p. 266].

Fig. 3. Gráfica que muestra el número de artículos publicados en las revistas españolas de arquitectura citadas dedicados a cada país en materia de mobiliario.



Sin embargo, no todas las revistas abordaban de igual modo o con la misma intensidad las noticias vinculadas al mobiliario extranjero. En la segunda mitad de la década de 1920, fue la revista *Arquitectura* quien hizo llegar a los arquitectos españoles las novedades que tenían lugar más allá de los Pirineos. Sus coetáneas *La Construcción Moderna* y *La Ciudad lineal*, muy de vez en cuando publicaban noticias referentes a otros países. Otros *magazines* como *Cortijos* y *Rascacielos* pasaron por alto la importancia de las obras foráneas, centrándose exclusivamente en la divulgación del trabajo realizado en España. Por el contrario, a partir de 1930, las nuevas publicaciones de arquitectura como *Viviendas*, *Obras*, *A.C.* o *Nuevas Formas* introdujeron como parte fundamental de sus contenidos las noticias provenientes del exterior. Aunque todas ellas mostraban los avances desarrollados por la comunidad internacional, recogieron también entre sus páginas el panorama de desconcierto reinante producido por la convivencia de estilos, movimientos y corrientes en el período de 1925 y 1936.

En la segunda mitad de la década de los 20, el *Art-Déco* se encontraba en su máximo apogeo, al igual que la idea de “cambio” imperante en todo el mundo y presente en las revistas. Con las piezas de estilo convivían otras heredadas de las diversas corrientes artísticas –cubismo, futurismo, dadaísmo, neoplasticismo, expresionismo–, mostrando a los arquitectos españoles el eclecticismos desarrollado en el exterior. Esta situación de desconcierto fue incrementada durante el cambio de década. Con el objetivo de encontrar la respuesta a aquella situación, la creación de estilos pasajeros y la recuperación de otros ya existentes emergieron como alternativas. En muchos casos, se había regresado al estilo Imperio⁹, Luis Felipe o Eugenia en Francia y Adam, Hepplewhite y Sheraton en Inglaterra y Norteamérica, algo modificados ya que en todos los lugares habían procurado valerse de las virtudes y ventajas de las líneas modernas. Sin embargo, sólo unos pocos conseguían desprenderse de la gran influencia ejercida por los estilos anteriores.

9. El artículo “Nuevas tendencias del mueble español”, firmado por Luis Feduchi y Luis Santamaría, reflejaba la regresión a estilos del pasado que proliferaron como consecuencia de desconcierto reinante en la época. Asimismo, Feduchi en sus libros *El Mueble español e Historia del mueble* explicaba las características de cada uno de aquellos estilos y en el apartado “Vocabulario” –del segundo ejemplar– ofrecía una breve descripción de cada uno. En primer lugar, el “Estilo Imperio” era definida por Feduchi como “Estilo oficial impuesto por Napoleón, que se extiende por toda Europa inspirado en los grandes Imperios de la antigüedad”, el autor lo sitúa en el primer tercio del siglo XIX. A este estilo se le sumaban otros, característicos en Inglaterra en siglo XVIII, que fueron imitados con suma destreza a comienzos del siglo XX: el Chippendale que era –en palabras de Feduchi– “Estilo Barroco inglés creado por Thomas Chippendale en el siglo XVIII”; el Hepplewhite que recibía también el nombre de su creador destacaba por sus líneas onduladas, el Sheraton, caracterizado por una línea más recta y simple que el anterior, había sido creado por Thomas Sheraton y representaba el “Estilo Imperio” en país inglés; y finalmente, el “Estilo Adam”, “estilo Neoclásico inglés creado por R. Adam” que se basó en la combinación de círculos y óvalos con líneas rectas y dibujos florales en especial las hojas de acanto y copones. (Cfr. “Nuevas tendencias del mueble español”, *Nuevas Formas: Revista de arquitectura y decoración*, 1936-37, n. 1, p. 33; FEDUCHI, L., *El mueble español*, Polígrafa, Barcelona, 1969; FEDUCHI, L. *Historia del mueble*, Blume, Barcelona, 1975; LUCIE-SMITH, E. *Breve historia del mueble*, Destino, Barcelona, 1998)

ARQUITECTO	PAÍS	ARTICULOS
Gross, F.	Austria	6
Kozma, L.	Hungría	5
Griesser, P.	Alemania	5
Fränkel, R.	Alemania	5
Farkas, M.	Hungría	4
Lurçat, A.	Francia	4
Bry, P.	Francia	4
Breuhäus, F.A.	Alemania	4
Mies van der Rohe, L.	Alemania	4
Albini, F.	Italia	3
Jourdain Francis.Ph. / Louis, A.J.	Francia	3
Gisbert, J. / Lubetkin, Berthold	Francia	3
Chareau, P.	Francia	3
Breuer, M.	Alemania	3
Sendker, H.	Alemania	3

Fig. 4. Tabla con el número de artículos de los diez arquitectos más publicados en las revistas españolas de arquitectura citadas.

En algunos países, eminentemente tradicionalistas, como Inglaterra, Francia, Italia y también España, los arquitectos de tendencia moderna debían superar diversas dificultades que en otros países de menor raigambre no se presentaban, característica que facilitaba la propagación de un nuevo ideario arquitectónico. Entre los últimos se encontraban países como Austria, Holanda, Checoslovaquia y, en menor medida, los países escandinavos que contaron con gran número de seguidores de la nueva arquitectura como consecuencia de la intensa influencia germana. Y es que Alemania, a pesar de albergar la presencia de algunas tendencias nacionalistas, constituyó uno de los focos de mayor intensidad del cual irradiaban las nuevas formas, tanto en arquitectura como en diseño de mobiliario.

Testigo de este desarrollo fueron la multitud de artículos publicados en las revistas españolas que contenían como tema central los trabajos de este país (Fig. 3). Alrededor de cincuenta artículos narran la historia de las obras germanas que en aquel momento ilustraban a los arquitectos españoles deseosos de inundarse del nuevo espíritu. Con esta cifra, Alemania se erige como el país más publicado, seguido de Austria y Francia con 32 y 30 artículos respectivamente. A cierta distancia se encuentran Italia, con 12, y Hungría y Suiza, con 10. El interés –según estos datos– de los arquitectos españoles por los acontecimientos desarrollados al otro lado de la frontera era evidente; pero más aún, la fascinación que despertaban las obras de carácter moderno y, aunque en menor medida, las que presentaban el estilo *Art-Déco*.

Los artículos sobre mobiliario fueron protagonizados por alrededor de un centenar de arquitectos entre los cuales destacaban personajes como el austriaco Fritz Gross, el húngaro Ludwig Kozma, los alemanes Rudolf Fränkel, Paul Griesser, los hermanos Luckhardt y Erich Dieckmann; y los franceses André Lurçat y Pierre Chareau, entre otros. Concretamente fue el primero de ellos, Fritz Gross, el arquitecto más publicado del período con un total de seis documentos –todos ellos publicados entre el año 1932 y 1936–; tras él, el húngaro Ludwig Kozma y los alemanes Rudolf Fränkel y Paul Griesser con cinco publicaciones cada uno (Fig. 4). Curiosamente, la obra de estos cuatro diseñadores puede ser estudiada como el resumen de las tendencias más características del mobiliario foráneo del momento. Aspectos como la combinación de formas tradicionales con líneas modernas, la intervención del mobiliario en el espacio o la producción en serie de muebles de distintos materiales resultan ser temas reiterativos en los artículos de las revistas de arquitectura españolas entre 1925 y 1936.

CUATRO ARQUITECTOS EXTRANJEROS DE REFERENCIA

La obra de Fritz Gross publicada por las revistas españolas reflejaba una clara intención de conciliar elementos modernos con aspectos de otras épocas. El gran exponente austriaco destacó por combinar formas heredadas del expresionismo alemán, como las líneas curvas, con geometrías simples propias de la modernidad y la decoración de años anteriores basadas en ángulos rectos carentes de ornamentación. Este eclecticismo se vio reflejado en varios proyectos entre los que se encontraba “Una casa decorada por el arquitecto Fritz Gross, Viena”¹⁰. Asimismo, la riqueza de sus materiales; maderas finas, cueros, telas tejidas y estampadas a mano, se consideraba uno de los factores fundamentales de la obra del arquitecto vienés. La elección de este tipo de formas y materiales textiles denotaba cierta influencia procedente del decorativismo de la Secesión Vienesa, de la cual bebían también otros arquitectos como Miklos Velits o Schöpler y Kornfeld.

Las formas adoptadas del lenguaje moderno estaban principalmente vinculadas con la funcionalidad. La reducción de las líneas, la desaparición de elementos decorativos sin uso evidente o, la simplificación de los volúmenes eran aspectos dirigidos a la obtención de mobiliario sencillo y práctico. Con respecto a esta cuestión, destacó especialmente el arquitecto húngaro Ludwig Kozma, quien ilustró a los arquitectos españoles a través de sus artículos. Entre los textos escritos sobre y por el arquitecto pueden diferenciarse dos categorías claras: artículos sobre sus obras –principalmente viviendas– y artículos teóricos que exponían las reflexiones de Kozma en materia de vivienda y mobiliario¹¹.

Un ejemplo de este último fue el número de julio y agosto de la revista *Viviendas*, en el que –aparte de numerosas obras del autor– se publicaron dos textos escritos por el propio arquitecto. En el primero de ellos, “La cultura de la vivienda en nuestra época”, dedicaba parte de su contenido a reflexionar sobre el mobiliario de la casa. Para Kozma era tan importante la función y distribución de la vivienda como los muebles que albergaba. Entre las características a tener en cuenta destacaba especialmente la limpieza y ligereza, aunque también era importante el espacio libre en las habitaciones, sencillez y ritmo en la sucesión de las mismas. Consideraba trascendental la versatilidad de las estancias, que pudiesen ampliarse y aislarse fácilmente, a diferencia de los dormitorios que él consideraba que debían permanecer aislados¹².

En el otro artículo, “El arte del objeto de uso”, las reflexiones del arquitecto fueron dirigidas principalmente al objeto de uso. Kozma explicaba que los muebles, lámparas, alfombras ya no eran objetos de decoración, sino que pertenecían al ambiente inmediato del hombre, al igual que los vestidos o los zapatos¹³. La belleza pasaba a ser un elemento secundario frente a la función para la cual estaban ideados aquellos útiles. Una serie de reflexiones acerca de la belleza y el utilitarismo eran desarrolladas tomando como punto de partida el comienzo de la humanidad¹⁴. Todos sus pensamientos, influidos por las ideas de Adolf Loos, tomaban forma en los cuatro artículos que mostraban su obra en los que prevalecían la sencillez de líneas, la utilidad y el aprovechamiento de los espacios.

Es este último aspecto una de las características más estudiadas por los arquitectos extranjeros, entre los que destacaba Rudolf Fränkel. Consciente de

10. El autor del artículo manifestaba la importancia que el arquitecto dotaba al cuarto de estar y al comedor. Sendos espacios estaban unidos por una gran puerta que se cerraba solamente por una cortina de dos paños. Los muebles de ambas habitaciones se caracterizaban por compartir cierta uniformidad formal con la intención de que al retirar la cortina situada en la gran puerta de separación diese la sensación de que se trataba de una sola y amplia estancia. “En todos los muebles se ha procurado, además de su aspecto exterior decorativo, la máxima utilidad, como por ejemplo en las vitrinas licoreras, que dotadas de luz interior, pueden ser utilizadas como escritorio. En la construcción de los muebles se han empleado maderas seleccionadas, combinadas con apliques y tubos de metal.” (“Una casa decorada por el arquitecto Fritz Gross, Viena”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1933, n. 15, septiembre, p. 16)

11. Cfr. “Especial Ludwig Kozma”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1934, nn. 25-26 julio-agosto, presentación.

12. “Es tan importante la unión orgánica de los elementos que componen un espacio, como evitar que la decoración de una habitación de la impresión de una composición: es una serie de objetos de uso y no de objetos de arte. Lo principal es el hombre y su comodidad: la decoración es solo el fondo de su persona. Todavía nos quedan muchos problemas por solucionar en este sentido. Nuestros padres y antepasados decoraban sus casas como música de acompañamiento representativa de su situación social y en las viviendas del hombre de hoy, que en su hogar busca la tranquilidad, todavía hay huellas de las tendencias decorativas de generaciones pasadas.” KOZMA, L. “La cultura de la vivienda en nuestra época”, *Viviendas. Revista del Hogar*, 1934, nn. 25-26 julio-agosto, introducción.

13. “Lo característico de todas estas cosas es que ante todo son objetos de uso y nos sirven como utensilios buenos, pero en segundo lugar deben ser bonitos. La belleza del castaño en flor no disminuye el valor de su sombra ni de sus frutos sabrosos. Hemos llegado a la conclusión de que la belleza no es solamente un atributo de los objetos, sino que forma parte intrínseca de ellos.” KOZMA, L., “El arte del objeto de uso”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1934, n. 25-26, julio-agosto, p. 30.

14. KOZMA, L., “El arte del objeto de uso”, op. cit., p. 31.

las necesidades del momento, el arquitecto alemán abordó en varias ocasiones el problema de las viviendas de pequeñas dimensiones. En el artículo “Piso de un soltero” publicado por la revista *Viviendas* se planteaba un nuevo modelo habitacional que se ajustaba a los modificados hábitos cotidianos: “De solamente dos habitaciones consta este piso de soltero, que por otra parte son las necesarias y suficientes para la vida de un hombre solo, que por lo común hace sus comidas fuera de casa”¹⁵. Con estas palabras, Fränkel expresaba la necesidad de adecuar los interiores al nuevo modo de vivir.

En estas claves proyectaría también el interior de su propia casa situada en el mismo bloque de apartamentos en Bucarest que el “Piso de un soltero”¹⁶ y publicada igualmente por la revista *Viviendas*. El artículo titulado “La vivienda del arquitecto” describía cómo era el hogar del arquitecto mediante la narración de la distribución del mobiliario¹⁷. Fränkel había realizado una tipología de carácter experimental basada en la sucesión espacial de estancias, eliminando así los pasillos. El arquitecto adquirió protagonismo no sólo por estos artículos sino por ser uno de los pocos a los que una revista –en este caso *Viviendas*– había dedicado un número, el 45, íntegramente a su trabajo.

No obstante, el amueblamiento de espacios mínimos fue una constante en los contenidos de las revistas españolas. Como consecuencia de los cambios producidos en la sociedad y en su manera de vivir, los arquitectos tuvieron que experimentar con las piezas de mobiliario para hallar soluciones funcionales de los problemas derivados de la escasez de espacio. El diseño de interiores de los medios de transporte realizados por arquitectos –como Fritz August Breuhaus o Frantz Jourdain– sirvieron de ejemplo para aplicar sus métodos en el ámbito de la vivienda y dotar al espacio de funcionalidad y diafanidad. Esto era posible gracias a la confección de muebles móviles que proporcionaban diversos usos al espacio, como las obras realizadas por Pierre Chareau o Paul Bry, o bien, al empleo de nuevos materiales producidos en serie dotados de gran esbeltez que aligeraban visualmente el espacio.

Un buen ejemplo de la producción en serie de muebles es el del profesor alemán Paul Griesser. En la década de los 30, Griesser que era el subdirector de la escuela de Artes Aplicadas de Bielefeld, alcanzó gran repercusión gracias a las reiteradas apariciones en la revista *Viviendas*. En ella, artículos como “Nuevos muebles del profesor Paul Griesser, Bielefeld”¹⁸ o “Muebles de serie del arquitecto Paul Griesser, Bielefeld”¹⁹ exhibían los muebles producidos en serie ideados por el arquitecto. El mobiliario predominantemente de madera respondía a las necesidades de la época a través de formas rectas, sencillas y naturales²⁰. La búsqueda de un diálogo entre las exigencias de la época y la seriación del mobiliario se convertía en un reto para el arquitecto alemán. La revista *Viviendas* se refería de este modo en 1932 al trabajo de Griesser: “Con la ejecución de estos nuevos proyectos se puede decir que la fabricación de muebles en serie entra en una nueva era y que se ha dado un gran paso en unir el arte con las necesidades de la vida”²¹.

Una de las características importantes de este tipo de mobiliario, aparte de su industrialización y abaratamiento de su coste, era que sus formas estaban estudiadas de tal manera que podían ampliarse a gusto del cliente en un momento posterior. La posibilidad de aplicar transformaciones en el espacio sin la necesidad de rediseñar el lugar íntegramente fue una de las premisas

15. FRÄNKEL, R, “Piso de un soltero”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1934, n. 20, febrero, p. 20.
16. El edificio de apartamentos en el que se encontraba –Edificio de apartamentos Dr. Roth– era un edificio de lujo construido para el abogado Dr. Edmond Roth en la calle Alex. Lahonvary 8, Bucarest. Aprovechando esta situación, Fränkel instaló su vivienda y estudio en el ático del edificio del Dr. Roth que el mismo había renovado. Cfr. BROWN-MANRIQUE, G., Rudolf Fränkel and *Neues Bauen: work in Germany, Romania, and the United Kingdom*, Tübingen, Wasmuth, 2009.

17. El texto decía lo siguiente: “Un pequeño hall con sillones y un sofá cómodos, bar y armarito para tabaco sirve de recibimiento y salón de espera. De aquí se pasa directamente al estudio, separado del cuarto de estar comedor tan solo por una cortina. Las mesas de dibujo de roble negro sobre bastidor de tubo de acero, están colocadas a lo largo del ventanal orientado hacia el norte. En la pared del fondo vemos la librería empotrada, y debajo unos armarios para archivar planos. En la pizarra iluminada el arquitecto hace los primeros bosquejos para sus trabajos. En el cuarto de estar comedor que el arquitecto utiliza también para celebrar en él consultas y reuniones, domina una mesa grande redonda con varios sillones cómodos. El aparador de nogal negro con tiradores de metal, esta fijado en la pared.” (“La vivienda del Arquitecto”, en *Viviendas. Revista del hogar*, 1935, n. 45, p. 74).

18. “Nuevos muebles del profesor Paul Griesser, Bielefeld”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1932, n. 4, pp. 26-33.

19. “Muebles de serie del arquitecto Paul Griesser, Bielefeld”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1935, n. 32, pp. 16-29.

20. Cfr. “Nuevos muebles del profesor Paul Griesser, Bielefeld” op. cit., pp.26-33.

21. Idem.

Fig. 5. Contraportada del libro *Die Neue Wohnung*, volumen 9 de la colección de Julius Hoffmann dedicado a Paul Griesser.



importantes en el diseño interior. Curiosamente la gran mayoría de las imágenes que ilustraban la revista *Viviendas*, habían sido publicadas en dos de los *Baubücher* –el número 7, *Das neue Möbel. Neuzzeitliche Wohn, Schlaf und Arbeitsräume*, y el 9, *Die neue Wohnung und ihre Möbel*–, ambos dedicados por completo a la obra de Griesser (Fig. 5).

EL MOBILIARIO DE MARCEL BREUER, MIES VAN DER ROHE Y LE CORBUSIER EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS

Muchos de los arquitectos que aparecían en las revistas españolas realizaron mobiliario para producirlo industrialmente. Sin embargo, mientras Griesser creaba modelos en madera, otros arquitectos experimentaron con materiales como el acero –más adecuados para ser tratados industrialmente. Entre los arquitectos presentes en este grupo emergen figuras como Marcel Breuer, Mies van der Rohe o Le Corbusier que, lejos de ser lo esperado, obtuvieron en este terreno un protagonismo menor que el elenco de arquitectos anteriormente referidos.

Aunque los diseños de tubo de acero realizados por Marcel Breuer supusieron un cambio en la proyectación de objetos que muchos arquitectos imitaron en incontables ocasiones, tan sólo tres de las revistas de aquel momento –*Arquitectura*, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* y *Nuevas Formas*– publicaron artículos sobre la obra del arquitecto. No obstante, los muebles de Breuer aparecían con cierta regularidad en las revistas españolas, ya que muchos arquitectos extranjeros, e incluso españoles, los elegían para vestir el interior de sus obras modernas. Asimismo, sirvieron para ilustrar artículos temáticos que mostraban ejemplos tanto de tipologías de muebles como de habitaciones de viviendas. Este tipo de textos era muy común en revistas como *Viviendas* que, tratando de ofrecer unas pautas para amueblar los hogares, incluyó en varias ocasiones las piezas del arquitecto húngaro²². En estos casos el mobiliario no ostentaba el papel principal en el artículo, pasando desapercibido a ojos del lector.

En otras ocasiones, el mueble quedaba eclipsado por la propia arquitectura como sucedía con la revista *A.C.*²³. Sólo se publicaron tres artículos –todos ellos editados por la revista *Arquitectura*– que hicieran referencia únicamente al mobiliario creado por Breuer²⁴. En 1933, la revista *Arquitectura* divulgaba

22. Un ejemplo que ilustra este hecho es el artículo "Muebles de acero", en el que se exhiben piezas del arquitecto. ("Muebles de acero" en *Viviendas. Revista del hogar*, 1932, n. 1, pp. 25-31).

23. Este hecho queda patente en la revista *A.C. Documento de Actividad Contemporánea*, cuyo contenido referente a Breuer se centra fundamentalmente en su obra de arquitectura. No obstante, muchos de los interiores que aparecen en sus páginas contienen sus piezas de mobiliario de tubo de acero curvado. En contraposición a este enfoque del trabajo del arquitecto nacido en Pécs, en la revista *Arquitectura* son más laureadas sus piezas de mobiliario que sus construcciones modernas.

24. Se debe aclarar que no se incluyen los artículos en los que su mobiliario amuebla interiores de otros arquitectos ni páginas publicitarias de las empresas de muebles que producían sus obras como Thonet. Aquí se tratan exclusivamente los artículos que hablan acerca de su mobiliario.

un artículo que, carente de texto salvo el título “Unos interiores del arquitecto Marcel Breuer”²⁵, mostraba a través de fotografías los muebles creados por el arquitecto. Un año antes, la misma revista publicaba un artículo titulado “El arquitecto Marcel Breuer”²⁶ escrito por Sigfried Giedion donde quedaba patente la importancia de su labor como diseñador de mobiliario. Otro de los temas abordado por Giedion en relación a la obra de Breuer fue el de la producción en serie. El crítico explicaba que constituía “una necesidad vital para la construcción moderna la creación de sus elementos en serie para su fabricación”²⁷.

El tercer artículo fue el publicado en la sección “Revista de Libros” de *Arquitectura*²⁸ (Fig. 6). Con motivo de la presentación del libro *Innen Raume* fueron elogiados los diseños realizados por el arquitecto húngaro. La fotografía que acompañaba al texto mostraba tres piezas de mobiliario de las que tan sólo la mesilla-taburete modelo B9 había sido proyectada por Breuer. Sorprendentemente, las otras dos piezas eran obra de Mies van der Rohe –sillas modelo MR10 y MR20– el cual no era mencionado en el texto²⁹.

Mies van der Rohe, al igual que Breuer, protagonizó únicamente tres artículos sobre mobiliario. Dos de ellos mostraban la conocida casa Tugendhat³⁰ realizada por el arquitecto en Brno (República Checa) repleta de muebles de tubo de acero diseñados por Mies. Finalmente, el tercer artículo “La labor actual de Mies van der Rohe” abordaba su trabajo como director en la *Bauhaus*. Asimismo, a pesar de aparecer en los artículos sobre la Exposición de Stuttgart de 1927 por su importante papel dentro de la misma, no han sido incluidos ya que no estaban dedicados a su mobiliario, aunque éste sí aparecía en su proyecto. Al igual que en el caso de Breuer, sus piezas son elegidas como sistema de amueblamiento moderno en numerosos interiores, nacionales y extranjeros.

Le Corbusier tampoco resultó ser un personaje mediático en materia de mobiliario. Sus conocidos muebles no fueron divulgados en la misma medida que otros. Tan sólo un artículo, publicado en la revista *La Construcción Moderna*, fue dedicado a exponer las ideas y reflexiones de Le Corbusier sobre mobiliario con motivo de su conferencia en la Residencia de Estudiantes madrileña en el año 1928³¹. En 1932, la revista *Viviendas* publicó unas fotografías sobre los muebles del arquitecto diseñados con Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand. En este documento, el mobiliario del arquitecto francés, lejos de ser el motivo de la noticia, servía de ejemplo de “Mueble de acero”³². Aunque Le Corbusier era conocido en el extranjero por su mobiliario³³, en España alcanzó notoriedad por otras intervenciones, como la participación en los CIAM, la realización de libros o sus obras de arquitectura como el pabellón de *L'Esprit Nouveau*.

De modo que, a la luz de este estudio, es posible concluir que, en primer lugar, los arquitectos sometidos a un mayor seguimiento y estudio desde España pertenecían a los países centroeuropeos, muy especialmente Alemania. En segundo lugar, esta información era sometida a una selección realizada por los redactores, dirigiendo sus contenidos hacia una España todavía tradicional. Las revistas de arquitectura nacionales buscaban incorporar mobiliario que integrase las líneas modernas pero que mantuviese una clara vinculación con formas ya conocidas. El resultado de estos intereses supuso el estudio de un



Fig. 6. Página de la revista *Arquitectura* en la se muestra la sección “Revista de libros” dedicada al libro *Innen Räume*.

25. BREUER, M., “Unos interiores del arquitecto Marcel Breuer”, en *Arquitectura*, 1933, n. 2, p. 43.

26. GIEDION, S., “El arquitecto Marcel Breuer”, en *Arquitectura*, 1932, n. 155, p. 86.

27. *Ibid.*, p. 87.

28. “Revista de Libros - Innen Raume”, en *Arquitectura*, 1928, n. 114, p. 332.

29. Lo más llamativo era que sin embargo, junto a Breuer fueron citados otros diseñadores como Josef Frank, Adolf G. Schneck, W.H. Gispen o Mart Stam, siendo Mies van der Rohe el gran ausente del artículo. (*Ibid.*, p. 332).

30. Como dato curioso, en ninguno de los dos artículos –ni en el de la revista A. C., ni el de la revista *Viviendas*–, se mencionaba el nombre de la casa Tugendhat; es más, en la primera, el autor del escrito se refería a ella como villa/casa, mientras que en la segunda, lo hacía como hotel particular. (Cfr. “Casa en Brünn”, en A. C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, 1932, n. 14, Segundo Trimestre, p. 30 y “Hotel particular en Brünn”, en *Viviendas. Revista del Hogar*, 1935, n. 33, pp. 5-11).

31. LE CORBUSIER, “Conferencias. Arquitectura, mobiliario y obras de arte. Una casa un palacio”, en *La construcción moderna*, 1928, 15 de mayo, n. 9, p. 142.

32. Se trataba de un artículo temático (“Muebles de acero”, en *Viviendas. Revista del hogar*, 1932, n. 1, pp. 25-31) en el que se presentaban varias imágenes de mobiliario de arquitectos. Se indicaba además la empresa que había materializado los diseños; en el caso de Le Corbusier, se trataba de Thonet. La imagen recoge varias piezas de esta firma pero tan sólo una de ellas fue diseñada por el estudio de Jeanneret; la silla B302.

33. Varios libros de la época recogen sus piezas, como por ejemplo *Meubles de 1928* (pp. 3-4) de Pierre Chareau o *Die Neue Raumkunst, in Europa und Amerika* de 1930 (pp. 16-87) de Herbert Hoffmann. Por no mencionar, los catálogos de la firma Thonet que incluían los diseños del estudio de Le Corbusier (Thonet stahlrohr möbel, 1930-193).

listado de arquitectos que no han trascendido de igual modo que lo han hecho otros, considerados hoy verdaderos maestros del diseño. Le Corbusier, Mies van der Rohe y Marcel Breuer –sin duda, este último el más destacado de los tres en aquel momento– fueron personajes secundarios en el panorama del mobiliario recogido por las revistas de arquitectura en España. A ojos de un arquitecto español consumidor de revistas nacionales entre 1925 y 1936, el carácter icónico de estos muebles frente a otros sería considerado un “mito”. Sin embargo, su repercusión en la esfera internacional confirmaba que se trataba de una “realidad”.

