Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones

La arquitectura española
y las exposiciones internacionales (1929-1975)

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 8/9 mayo 2014

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones

Se celebró en Pamplona los días 8 y 9 de mayo de 2014
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Comité Científico	Beatriz Colomina
	Juan José Lahuerta
	Juan Miguel Ochotorena
	Antonio Pizza
	José Manuel Pozo
	Wilfried Wang
Secretario	Héctor García-Diego Villarías
Coordinación	José Manuel Pozo
	Héctor García-Diego Villarías
	Beatriz Caballero Zubia
Maquetación	Beatriz Claver
	Iñigo Chávarri
	Izaskun García
	Sandra Imáz
Edición	T6) Ediciones S.L.
Impresión	Gráficas Castuera
Depósito legal	NA 611-2014
ISBN	978-84-92409-61-7

T6) Ediciones © 2014
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
31080 Pamplona. España. Tel. 948 425600. Fax 948 425629. E-mail: spetsa@unav.es

ÍNDICE

JOSÉ MANUEL POZO 7
Presentación

CONFERENCIA INAUGURAL

FERNANDO PÉREZ OYARZUN 13
Exposiciones internacionales y patrimonio arquitectónico: algunos pabellones latinoamericanos

PONENCIAS

THORDIS ARRHENIUS 25
The 1930 Stockholm Exhibition; Spatial Propaganda and Modern Architecture

JUAN CALATRAVA 27
Paradigma islámico e historia de la arquitectura española: de las exposiciones universales al manifiesto de la alhambra

ANTONIO PIZZA 37
El GATCPAC en las exposiciones internacionales: una modernidad mediterránea *(1931-1936)*

JOSÉ MANUEL POZO 49
De cómo el Metropolitan Museum nos ayudó a ver The invisible Spain

CARLOS SAMBRICIO 61
Luis Lacasa vs Jose Luis Sert: el Pabellón de España en la Exposición de 1937

HORACIO TORRENT 81
Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955

CONFERENCIA DE CLAUSURA

VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI 95
Vom Block zur Kochenhofsiedlung

COMUNICACIONES

AITOR ACILU FERNÁNDEZ 111
Mentor Réflex: Trasladando Ibiza a Zúrich

PAULA ANDRÉ 119
España, Portugal, Alemania y Brasil en las exposiciones de arquitectura de la primera mitad del siglo XX: "moderno", "tradición", "vernáculo" y "nacional"

JON ARCARAZ PUNTONET 129
Topografías: El pabellón de España en la Feria Internacional de Nueva York de Fernando Higueras. 1963

OSCAR MIGUEL ARES ÁLVAREZ 139
Transiciones de la forma. La modernidad alternativa del pabellón de la Segunda República en París (1937)

PABLO ARZA GARALOCES 147
Ruedo Ibérico. El Pabellón de España en la XI Triennale di Milano

MARILDA AZULAY TAPIERO 157
Arquitectura española y la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): Actitudes, impresiones e implicaciones

AMPARO BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE 167
Un espacio para la vanguardia. Nueva York 1964

BEATRIZ CABALLERO ZUBIA 175
1963: La exposición "Nuevas Iglesias en Alemania". La nueva arquitectura sacra en Alemania y las iglesias del Instituto nacional de Colonización en España

MARÍA CABRERA VERGARA 187
El NO-DO. Una mirada singular a las arquitecturas vanguardistas de las Exposiciones Internacionales

GUIDO CIMADOMO, RENZO LECARDANE 199
La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen

MACARENA DE LA VEGA DE LEÓN 209
Foundations of Modern Architecture: International Exhibitions between 1923 and 1932 and their influence on Modern Spanish Architecture

ISABEL DURÁ GÚRPIDE 217
La Exposición Internacional de Construcciones Escolares, Madrid, 1960. Referencia para América Latina y motor de cambio de la arquitectura escolar española

PEDRO ANTONIO ESCAJADILLO CUMPA 229
El Pabellón de Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929

JAIME J. FERRER FORÉS 239
Alejandro de la Sota y el proyecto del Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York

CECILIA FERRER MELER 249
Una nueva imagen para España: Europalia 85

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO 257
Lima 1947. Crónica de un desencanto

MARTA GARCÍA ALONSO 265
Molezún en Bruselas. Una mirada personal hacia el Pabellón

CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ 275
HIGH & LOW. Pabellones comerciales para la Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona 1929

RUBÉN GARCÍA RUBIO 285
Tan lejos, tan cerca. Distancias entre el pabellón de españa de Javier Carvajal y el de General Motors de Louis Kahn para la exposición de Nueva York de 1964

MARISA GARCÍA VERGARA 293
Burning dreams. España en la New York World's Fair de 1939: del sueño racional a la pesadilla delirante

HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ 301
Arquitectura sin arquitectos: La contribución española a la formación de una imagen melancólica

JULIO GARNICA GONZÁLEZ-BÁRCENA 309
1955-1960. Las Ferias Internacionales de Muestras de Barcelona: laboratorio de arquitectura

QUERALT GARRIGA GIMENO 319
La institucionalización de un lenguaje: 1932 'Modern Architecture: International Exhibition'. La arquitectura moderna entra en el museo

MARÍA GONZÁLEZ PENDÁS 329
Spain at Expo'58 and the mirage effect of the content-form

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO 337
Dos exposiciones en El Retiro

JERÓNIMO GRANADOS GONZÁLEZ, LORENZO TOMÁS GABARRÓN 347
Pasen y vean: publicidad y reclamo en los pabellones españoles de las exposiciones internacionales, 1925-1964

URTZI GRAU 357
El Pueblo Español. Laboratory for Barcelona's future past

ALBERTO GRIJALBA BENGOETXEA, JULIO GRIJALBA BENGOETXEA 367
NY64. Casualidades o destinos. Entorno a la propuesta de Fernando Higueras

ENRIQUE JEREZ ABAJO 375
El concurso para el pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas 1958. El paradigma del sistema efímero

CARLOS LABARTA AIZPÚN 385
Dos pabellones para la Bienal de Venecia, 1956: El valor germinal de la arquitectura expositiva en el origen de las trayectorias de Carvajal y García de Paredes

RUBÉN LABIANO NOVOA 395
Entre dos guerras, un grito en tierra de nadie. La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939

ELENA LACILLA LARRODÉ 401
La estrategia urbana de las expos españolas del '29 y la influencia en las ferias internacionales de la década siguiente

CATERINA LISINI 411
El razionalismo gentile de Coderch y Gardella. Inesperadas tangencies en la IX Triennale di Milano, 1951

LAURA LIZONDO, NURIA SALVADOR LUJÁN, JOSÉ SANTATECLA FAYOS, IGNACIO BOSCH REIG 419
The International Exhibition of Barcelona, 1929. Aside from the Barcelona pavilion

EMMA LÓPEZ BAHUT 429
"España es un oxhidrilo". El montaje interior del pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. La aportación de Jorge Oteiza y el reflejo en su escultura

CÉSAR MARTÍN GÓMEZ, BORJA BARRUTIA 437
Intellectual attitude in building services design in the Pavilion of Spain at the New York World's Fair

CARMEN MARTÍNEZ ARROYO, RODRIGO PEMJEAN MUÑOZ, JUAN PEDRO SANZ ALARCÓN 447
El proyecto de concurso de Fernando Higueras para el Pabellón Español en la Feria Internacional de Nueva York. Topografías artificiales

YOLANDA MAURIZ BASTIDA 455
Alemania e Inglaterra en el circuito de las exposiciones de arquitectura de los años 50 y su relación con la arquitectura de Corrales y Molezún. La visita de Ramón Vázquez Molezún a "Constructa Bauausstellung" y al "Festival of Britain"

MAITE MENDEZ BAIGES, FRANCISCO MONTERO 467
Lugares sin forma: de París, 1937 a Nueva York, 1939

ISAAC MENDOZA RODRÍGUEZ 475
Exposición de 1958: veinte años de restauración monumental de España

CARLOS MONTES SERRANO, FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO 485
A charming display of youth: New architecture exhibition, Londres 1938

JOAQUIM MORENO 495
Spain: Artistic Avant-garde and Social Reality, 1936-76, Exposing the Transition, or Spain as the theme of Venice Biennale

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ 501
CIAM. Frankfurt. 1929. La exposición sobre vivienda mínima y el País Vasco: contribuciones e influencias

IDOIA MURGA CASTRO 509
El pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939

DIETRICH NEUMANN 515
Politics and Architecture: Mies van der Rohe's German Pavilion at the 1929 International Fair in Barcelona

CLARA OLÓRIZ 519
FICOP/67: Arquitectura como sistema de producción industrializada

MARIA TERESA PALOMARES FIGUERES 527
La Feria Internacional del Campo: un fértil laboratorio para Francisco Cabrero

LUZ PAZ AGRAS 535
Arquitectura como política. El Pabellón de España de París 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda

ELISA PEGORÍN 543
Arquitectura del pabellón, arte del país. Los pabellones de Italia, Portugal y España en la Exposición Universal de París de 1937

ALBERTO PIREDDU 551
Fragmentos de un autorretrato. Sobre la participación de España en la Triennale di Milano (1933-1973)

JORGE EDUARDO RAMOS JULAR, FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ 559
De la Valencia química a la geometría espacial. El montaje berlanguiano del pabellón de España de Bruselas de 1958

ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ, SILVIA BLANCO AGÜEIRA 567
De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los pabellones españoles de las Exposiciones Universales de 1958 y 1964

FERNANDO RODRÍGUEZ RAMÍREZ 575
Lo que hubiera sido: Montreal 67. Megaestructuras para las Universidades Autónomas de 1969

LOLA RODRÍGUEZ DÍAZ 583
La incursión española en la disciplina expositiva. Las trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957

PILAR RUIZ SISAMON, ELSA GUTIERREZ LABORY 591
Las obras de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Los Carteles de las Exposiciones como vehículos de difusión hacia/del movimiento moderno

VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ 601
El grupo 2c y la presencia española en la XV Trienal de Milán (1973)

LETICIA SASTRE SÁNCHEZ 611
Arte, industria y fe. La exposición de arte sacro en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964

MARTA SEQUEIRA 619
De Interbau en Berlín a Montbau en Barcelona. Una contribución para el estudio de la influencia de las exposiciones internacionales en la arquitectura moderna española

ANDRÉS TABERA ROLDÁN 629
Antonio Bonet, un secundario entre sus maestros. El caso del Pabellón español de 1937

VICTOR UGARTE DEL VALLE 635
De Nueva York a Milán (1939-1951): Gaudí entre bastidores

JOSÉ VIRGILIO VALLEJO LOBETE 643
Apuntes sobre el pabellón de España y la Expo de Bruselas. 1958

MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ, HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS 657
España en la Exposición de Artes Decorativas de París: interpretaciones de lo moderno

CRISTIANA VOLPI 667
"España fuera de España". The Spanish pavilions architecture at the 1925 and 1937 Paris exhibitions

BRUSELAS 58 Y NUEVA YORK 64: DOS PABELLONES QUE SON DOS HITOS YA INAMOVIBLES DE NUESTRA HISTORIA QUE HAN MARCADO A UNA GENERACIÓN

José Manuel Pozo

Es frecuente que muchos guías turísticos italianos, cuando pasean por Roma mostrando a los turistas las joyas arquitectónicas del pasado que adornan sus calles, fantaseen ideando relatos sugerentes de hechos de dudosa verosimilitud relacionados con ellos, y que acaben sus romanzas con la expresión ya acuñada y simpática de *e se non è vero è ben trovato*, con la que aspiran a teñir de certidumbre su imaginativa ocurrencia o a obtener la indulgencia de los oyentes.

Algo así podría pensarse de una coincidencia feliz que se da en la celebración de este noveno Congreso Internacional acerca de la Historia de la Arquitectura Española Contemporánea; que está dedicado a "La arquitectura de las exposiciones y las exposiciones de arquitectura", y ha coincidido que se cumplen en este año cinco lustros casi exactos de la inauguración de la World's Fair de Nueva York -22 de abril de 1964-, de tan grandísimo significado para España; pero es una coincidencia, feliz, *ma trovata,* porque si bien no se pensó en ella al elegir el tema, después hemos sido dichosos al constatar la coincidencia.

Esa efeméride además sirve para volver a situar en el candelero y dar protagonismo en el Congreso a la figura de Javier Carvajal, ligada expresamente al origen de esta serie de congresos; ya que la primera edición se organizó en torno a su figura, e hizo expresa referencia precisamente a esa exposición neoyorkina (De Roma a Nueva York 1950-1965).

No es extraño por tanto tampoco que haya muchas comunicaciones y aportaciones que tengan relación con el Pabellón de España en Nueva York, al que el Congreso ha dedicado su exposición temática.

Este noveno Congreso, por otra parte dice aun más relación con Carvajal por otros dos motivos; de un lado porque es el congreso de la consolidación de un hecho que está llamado a perpetuarse; se trata de la entrega, en la víspera de su arranque, del Premio Javier Carvajal, que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra creó en 2011 para premiar bienalmente la excelencia en la tarea docente, y que es bonito que se otorgue en los prolegómenos del Congreso.

Lo recibió Kenneth Frampton hace dos años la víspera de la apertura del octavo Congreso, y se repite en esta ocasión en que será Mario Botta quien reciba la segunda edición del premio en la víspera del inicio del noveno Congreso.

De este modo se unen en el marco de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra la docencia, la investigación y la arquitectura en veste de excelencia; representadas respectivamente por Mario Botta recibiendo el Premio Carvajal, por el propio Congreso que se celebra en sus aulas, del que estas Actas quedarán como documento duradero y por la presencia en el vestíbulo de la Escuela, vinculando a ambos, de la Exposición que recrea los contenidos y la arquitectura del Pabellón de España en la World's Fair de Nueva York de 1964.

Ahora bien, si la fase final del Congreso tiene lugar en Pamplona los días 7, 8 y 9 de mayo, el Congreso propiamente tuvo su primer acto en Nueva York, en Columbia University en noviembre de 2013; donde, como ya ocurriese en las dos últimas ediciones, nos reunimos un grupo de investigadores europeos y americanos para exponer y debatir las cuestiones que pensábamos desarrollar en la fase conclusiva del Congreso.

El evento tuvo lugar en al Avery Library de Columbia University el 14 de noviembre pasado bajo el lema Documentary Remains; intervinieron Thordis Arhenius, Martin Beck, Beatriz Colomina, Alizabeth Diller, Nikolaus Hirsch, Vasif Kortun, Carlos Labarta, Juan Miguel Ochotorena, José Manuel Pozo, Jorge Otero-Pailos, Horacio Torrent, Anthony Vidler, Mark Wasiuta y Mark Wigley, de los cuales varios de ellos han participado después en la fase conclusiva, haciendo eco en Pamplona de los debates y discusiones de la fase neoyorkina; que tuvo, lógicamente un contenido mayoritariamente relacionado con exposiciones llevadas a cabo en Norteamérica.

Pero no sólo: ya que algunas de las presentaciones llevadas a cabo sirvieron de puente con Europa, relacionando ambos escenarios arquitectónicos; al igual que sucede con las comunicaciones presentadas en Pamplona; pues de hecho, como se puede observar en este volumen, está casi equilibrado el contenido relativo a ambos.

Ya que si hay gran número de referencias a la exposición del 64 de Nueva York, a la muestra Architecture without Architects de Rudofsky –también de 1964–, o a la World's Fair de 1939 y al Pabellón *Dreams of Venus* de Dalí, no es menor el número de las dedicadas a las Trienales de Milán, a las Bienales, de Venecia u otras, y sobre todo a la Exposición Internacional de Bruselas de 1958; y al protagonismo, trascendencia y significado dentro de ella del Pabellón de España, obra de Corrales y Molezún, acerca del cual aparecen recogidas en estas páginas numerosas contribuciones; de tal modo que podemos decir que es, junto al de Carvajal, el otro edificio 'protagonista' del Congreso; tanto por las abundantes referencias a él recogidas en este libro, como sobre todo por la trascendencia que ese edificio tuvo en el desarrollo y evolución de la arquitectura en España en el siglo XX.

A pocas exposiciones se podrá aplicar de modo más exacto que a esa el contenido del texto incluido en el *call for papers* del Congreso, en el que se leía que algunas exposiciones "fueron importantes por su contenido, otras por sus edificios, otras por su repercusión y lo cierto es que sería difícil explicar el nacimiento y desarrollo de la arquitectura contemporánea, tal y como se ha producido, sin hacer referencia a tantas y tantas de esas que fueron ocasión de reunir y proponer, de contrastar y difundir, de divulgar y popularizar y hasta de banalizar, la arquitectura, y de contribuir a enriquecer la cultura arquitectónica y cambiar la sociedad o mostrar su evolución."

Es una alegría por otra parte comprobar lo extendido que está ya el conocimiento de esos hechos importantes de la historia reciente de la arquitectura española, y la amplitud de visiones y puntos de vista que sugiere, que lejos de caer en lo común ya conocido señalan aspectos nuevos que ayudan a mantener vivo el recuerdo de nuestra historia entre los investigadores y docentes de las escuelas españolas, lo cual es garantía de progreso bien cimentado.

Otro apunte igualmente interesante relativo a este noveno Congreso es la constatación de la consolidación de la presencia de investigadores de Columbia University y de la Universidad Católica de Chile en la fase conclusiva del Congreso; ligados tanto al Workshop mencionado de preparación de este congreso, en el caso de Columbia, como al Seminario Internacional sobre Revistas de Arquitectura que organiza la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el que el grupo de investigación AS20, alma de este Congreso, ha colaborado procurando también apoyar su desarrollo, y que también está dando frutos de gran interés.

Por último es muy animante comprobar la creciente presencia de investigadores europeos no españoles, de entre los que cabe reseñar la de la profesora Thordis Arhenius que ha participado tanto en la fase previa en Nueva York como en la conclusiva en Pamplona.

CONFERENCIA INAUGURAL

FERNANDO PÉREZ OYARZUN

Exposiciones internacionales y patrimonio arquitectónico: algunos pabellones latinoamericanos

EXPOSICIONES INTERNACIONALES Y PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: ALGUNOS PABELLONES LATINOAMERICANOS

Fernando Pérez Oyarzun[1]

EL PATRIMONIO DE LAS EXPOSICIONES

¿Cual es la herencia de las exposiciones internacionales? Las huellas de algunas de ellas se perciben en nuestras ciudades; las de otras, en nuestra memoria. Algunas de su construcciones lo han hecho con tal fuerza que han provocado resurrecciones como las del pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Otras como la torre Eiffel construida para la exposición de 1889 o el Grand Palais y el Petit Palais, levantados con ocasión de la exposición de 1900, han pasado a formar parte del patrimonio arquitectónico y urbano de París.

Las historias de la arquitectura y de las grandes exposiciones parecen corren paralelas, atizadas por fuerzas semejantes y enfrentando problemas similares. Sus eventuales puntos de encuentros iluminan las complejidades de una y otra, así como sus relaciones con la política y la economía. Las tensiones entre producción y representación; entre nacionalismo, regionalismo e internacionalismo; entre permanencia y transitoriedad, se hacen presenten en la arquitectura de las exposiciones. Las oportunidades abiertas por las ellas han jugado un papel significativo en la historia de la arquitectura de los dos últimos siglos. Ejemplos ilustres como la exposición de Londres de 1851 o la de París de 1889 ponen de relieve las complejas relaciones que las establecen, con el mundo de la técnica. Radicalizar determinadas posibilidades técnicas permite el surgimiento de escenarios nuevos que fertilizarán por largo tiempo el desarrollo de la arquitectura[2]. Por la otra, la fuerte impronta comercial e industrial característica de las exposiciones las refiere a esa posibilidad ilimitada de reproducción de las obras de arte planteada por Benjamin[3]. La técnica puede aparecer en este contexto como soporte de un eclecticismo que recrea ambientes y estilos variados.

Las idas y venidas del pabellón de Chile en la exposición de Paris de 1889, sintetizan algunas de estas complejidades e intercambios. El pabellón fue encargado al francés Henri Picq[4], con la colaboración del joven Emilio Jecquier, hijo de franceses, nacido en Chile[5] y educado en Francia. Jecquier había estudiado en la reformista Ecole Spéciale de Emile Trelat. Construido íntegramente en estructura de acero, el pabellón fue trasladado a Chile después de ser utilizado en París, para ser parte de la Exposición Internacional de Minería y Metalurgia realizada en 1894. Localizado hoy en la Quinta Normal, alberga un museo y es reconocido como parte del patrimonio de arquitectura metálica del siglo XIX. Jecquier fue contratado el por el gobierno de Chile, llegando a ser uno de los arquitectos más importantes del centenario de la independencia[6]. Como puede

1. Fernando Pérez Oyarzun es profesor titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile y dirige el Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. El autor agradece el apoyo del Centro de Desarrollo Urbano Sustentable, CEDEUS, proyecto FONDAP 15110020.
2. Véase, por ejemplo, el rol significativo que le asignan autores como Giedion o Pevsner en el desarrollo de la arquitectura de acero y cristal.
3. BENJAMIN, Walter, *El Arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.
4. Arquiteto francés nacido en 1833 y muerto en 1911. Además del mencionado pabellón fue autor de la maison égyptienne en la exposición de Paris de 1878. En ambos casos se trata de arquitectura desmontable.
5. Jecquier nace en Chile por circunstancias del trabajo de su padre, ingeniero que trabajó para el gobierno de Chile en la construcción de ferrocarriles. Vuelve a Francia siendo niño.
6. A él se deben algunas de las construcciones más significativas que por entonces se levantaron. Entre ellas las estaciones Mapocho y Pirque y el Museo de Bellas Artes, que curiosamente se había inspirado en los pabellones de la Exposición Universal de París de 1900.

Fig. 1. Dibujos del pabellón de Chile, Juan Martínez.
Fuente: Simón Perelman, Perfil de un creador. *AUCA*, (35): p. 20, Octubre 1978.

Fig. 2. Fotografía del pabellón chileno. Fuente: La Gran Exposición Ibero-Americana de Sevilla. *Arquitectura y Arte decorativo*, (6 & 7): p. 204, octubre 1929.

verse, los intercambios entre exposiciones, arquitectura y patrimonio han sido desde hace mucho significativos y lo han sido por razones variadas.

CHILE EN LA EXPOSICION DE SEVILLA DE 1929

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, paralela a la que contemporáneamente se monta en Barcelona, parece haber querido recuperar para España ese aire de familia que le daban sus vinculaciones coloniales. La exposición había comenzado a gestarse veinte años antes, cuando muchos países latinoamericanos se aprestaban a celebrar el centenario de su independencia. Las huella que esta exposición deja en la ciudad, concretamente en el Parque María Luisa y la pervivencia de muchos de los pabellones, son conocidas, siendo un ejemplo entre otros[7] de las transformaciones urbanas provocadas por grandes exposiciones.

Aunque las gestiones para la participación de Chile se habían iniciado años antes[8], la exposición se produce bajo el gobierno autoritario de Carlos Ibáñez del Campo, a quien algunos calificaban como "el Mussolini chileno", por su orientación popular y nacionalista[9]. Entre las más sorprendentes políticas de su gobierno se cuenta la de haber cerrado la escuela de Bellas Artes en 1928, enviando a la totalidad de su cuerpo de profesores a estudiar a Europa. Esta experiencia impulsó la adhesión de muchos profesores y estudiantes a los principios de las vanguardias europeas.

El ambiente arquitectónico de muchos de los pabellones nacionales estuvo dominado por convicciones neocoloniales, como las propugnadas por Martín Noel, coincidentemente autor del pabellón argentino. La cercanía de la exposición de Paris de 1925 deja también sus huellas en muchos de los elementos decorativos, poniendo de relieve las secretas conexiones entre diversas exposiciones internacionales. La valoración de ciertas formas de mestizaje con elementos coloniales e indígenas se entremezclan con referencias al progreso industrial y económico.

El pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana fue ganado por concurso por Juan Martínez Gutiérrez en 1927. Martínez había nacido en Bilbao

7. El área de Montjuic en Barcelona constituiría otro caso. La exposición de Chicago de 1893, dejó menos huellas pero tuvo una influencia urbana y arquitectónica significativa.
8. La voluntad de Chile de participar en la exposición se produce en noviembre de 1925, por tanto después de la renuncia de Arturo Alessandria a la presidencia, durante la presidencia de Emiliano Figueroa, un periodo de gran turbulencia política.
9. Un militar con ambiciones políticas, Ibáñez se enfrentó en sus dos presidencias con los partidos, llevando adelante un nacionalismo pragmático, reformando las instituciones del estado y realizando gran cantidad de obras públicas.

en 1901 y se había trasladado a Chile en 1909. Algunos de los más prestigiosos arquitectos del momento participaron en el jurado[10]. El concurso se desarrolló en dos etapas y finalmente se otorgó el premio a un joven arquitecto, que aún no había recibido oficialmente su título y ya ejercía la docencia en la Universidad de Chile, donde había estudiado entre 1918 y 1922. La construcción del pabellón, un proceso accidentado, le significó trasladarse a Europa con menos de treinta años. Martínez fue apartado de sus funciones de director de obras antes de concluir el pabellón. Sin embargo, su estadía en Europa le permitió completar su formación tomando contacto con los movimientos arquitectónicos de vanguardia. Todo ello tuvo una influencia significativa sobre su posterior labor como arquitecto y profesor.

El pabellón de Chile fue uno de los mayores de la exposición[11]. El arquitecto lo explicó a partir de una metáfora geográfica: representaría las montañas del país y los jardines, los valles y la costa. El pabellón propone una articulación de masas ascendentes que culminan en un torreón. Diversos autores han destacado los cambios y la estilización que sufrió durante su construcción, probablemente acentuada por el alejamiento de Martínez. A pesar de ello se percibe en él un sentido de la abstracción más acentuado que en otros pabellones. El hecho de estar construido en hormigón refuerza esa intención. La muestra combinaba la fisonomía geográfica del país y sus productos naturales e industriales más destacados. Con motivo de la exposición se editó un libro denominado *Chile en Sevilla 1929* que registró esa fisonomía de progreso que el país buscaba presentar[12].

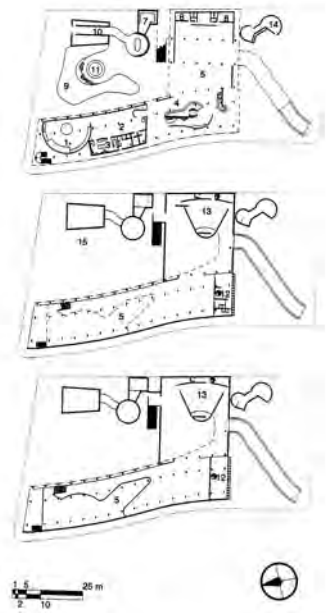


Fig. 3. Plantas de los niveles primero, segundo y mezanina.
Fuente: Carlos Comas, A feira mundial de Nova York de 1939: O pavilhao brasileiro. *ARQTEXTOS*, (16), p. 72, enero 2010.

El pabellón de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla anticipa la trayectoria de su autor, reconocido por su contribución al patrimonio arquitectónico moderno en Chile. A pesar de las dificultades durante la construcción, el pabellón puso a Martínez en la escena arquitectónica nacional. A su vuelta a Chile, ganaría algunos de los concursos más significativos del país y reforzaría su labor como docente. Fue uno de los maestros indiscutidos de la Universidad de Chile a mediados del siglo XX, llegando a dirigir la escuela de arquitectura. El edificio para la Facultad de Derecho de la misma universidad (1934-38), declarada monumento histórico en 1984, es probablemente su obra más lograda. El templo votivo de Maipú, la Escuela Militar y la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile se cuentan también entre sus obras más connotadas. En todas ellas se manifiesta su sensibilidad expresionista, su manejo de los volúmenes, coronados por elementos verticales y las huellas de un lenguaje clásico desnudo y depurado. Todo ello aparece anunciado en el pabellón de Sevilla.

EL PABELLÓN DE NUEVA YORK Y LA CONSAGRACION DE LA ARQUITECTURA MODERNA BRASILEÑA

La exposición Internacional de Nueva York es inseparable de sus circunstancias históricas. Entre ellas, la de encontrarse al borde del inicio de la segunda guerra mundial y ser diez años posterior a la depresión de 1929, cuya desastrosa huella quería contribuir a borrar.

El pabellón de Brasil en dicha exposición, representa la puesta en escena internacional del proceso que se había detonado con la construcción del Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro. Lucio Costa y Oscar Niemeyer,

10. Los jurados fueron Ricardo González, Ricardo Larraín, José Forteza, Alberto Risopatrón y Carlos de Landa, todos de destacada trayectoria en el país.
11. El pabellón tenía 2.688 metros cuadrados de superficie, supuestamente el mayor entre los nacionales. Su torre alcanzaba los 50 metros de altura.
12. *Chile en Sevilla 1929, el progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929*, Editorial Cronos, Santiago de Chile, 1929.

Fig. 4. Fotografía del pabellón de los Estados Unidos de Brasil.
Fuente: Philip Goodwin, *Brazil builds: architecture new and old: 1652-1942. Construçao brasileira: arquitetura moderna e antigua.* The Museum of Modern Art, New York, 1943, p. 195.

autores del pabellón, formaban parte del equipo del ministerio, al que Le Corbusier había asesorado en 1936[13]. En Brasil gobernaba Getulio Vargas[14], en su segundo período de corte autoritario nacionalista y modernizador, como el de Ibáñez en Chile. Una serie de circunstancias culturales y tal vez también el tiempo transcurrido desde 1929, hicieron que tales objetivos políticos pudieran ser expresados por una arquitectura de vanguardia y excepcional calidad reconocida internacionalmente. Baste recordar que el concurso para el Ministerio había sido ganado originalmente por un proyecto ecléctico de resonancias neo indigenistas de autoría de Archimede Memoria.

El resultado del pabellón puede verse como el encuentro de las convicciones de una nueva generación brasileña con la orientación de la feria, inaugurada bajo el lema "the world of tomorrow". Este no favorecía, al decir de Carlos Comas[15], una posición como la que el propio Costa había asumido en 1925 al proyectar un pabellón neo colonial para la exposición de Filadelfia. El proyecto es el resultado de la fusión de las propuestas de Lucio Costa y Oscar Niemeyer que en el concurso habían obtenido el primero y segundo lugar respectivamente.

El pabellón se resuelve a partir de un esquema en L, cuyo brazo más largo ha sido ligeramente flectado, partido más próximo a la idea de Niemeyer. Al interior de la L se sitúa un jardín tropical que incluye una casa de orquídeas. Al piso principal se asciende por una rampa también ligeramente curva. El espacio interior está dividido en una serie de secciones transversales a partir de la estructura de columnas que lo soporta. La doble altura de la zona de exposiciones lo unifica y le da monumentalidad.

El pabellón se proponía mostrar al mundo las riquezas naturales y culturales del país. Además de diversos productos incluía un restaurante, un café y un espacio para música y danza. Un diorama y una sala de conferencias eran también parte del programa. Contemporáneamente, la actriz y cantante Carmen Miranda había popularizado la música brasileña en los Estados Unidos.

13. El equipo estaba constituido por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leao y Ernani Vasconcellos.
14. Getulio Vargas dirigió los destinos de Brasil durante tres períodos entre 1930 y 1945. Posteriormente asumió en un segundo período en la década del 50.
15. COMAS, Carlos Eduardo, *A feira mundial de nova york de 1939: o pavilhão brasileiro*, Arqtexto 16, pp. 56-97.

El pabellón de Brasil fue un éxito de público y ha sido reconocido por la historiografía de la arquitectura moderna como lo fue el pabellón de Finlandia proyectado por Alvar Aalto. Probablemente ambos constituyan las piezas de vanguardia más memorables de la exposición, que en muchos sentidos se expresaba todavía en términos de monumentalidad clásica. La exposición internacional permitió a la arquitectura moderna brasileña una visibilidad que el Ministerio, aún en construcción, no había alcanzado. Junto a motivaciones políticas, como el interés de Estados Unidos en obtener el apoyo de Brasil durante la segunda guerra, el pabellón está en el origen de una iniciativa como la exposición y publicación Brazil Builds, realizada por el MOMA en 1942, con la curaduría de Phillip Goodwin, que representa consagración internacional de la arquitectura brasileña.

CHILE Y LATINOAMERICA: LA FERIA DEL PACIFICO EN LIMA, 1959

A pesar de la dificultad para encontrar información más completa sobre el pabellón presentado por Chile a la Feria del Pacífico de Lima en 1959, éste merece ser mencionado. La feria del pacífico fue inaugurada en Lima en 1959, y fue el origen de lo que más tarde se conoció como Feria del Hogar. Pertenece, por tanto a esa generación de eventos de gran público que acercaron las grandes exposiciones a la vida cotidiana.

La participación de Chile en la Feria del Pacífico se da en el contexto del gobierno de Jorge Alessandri Rodríguez, que intentó recuperar la economía chilena después del maltrecho estado en que se encontraba a fines del segundo gobierno de Ibáñez. Un plan de obras públicas y la apertura al comercio internacional marcaron los primeros tiempos del gobierno de Alessandri.

El pabellón de Chile constituye una buena síntesis de lo que había sido el desarrollo profesional durante la década anterior, con posterioridad a las reformas sufridas por las dos principales escuelas de arquitectura: la de la Universidad de Chile en 1945, la de la Universidad Católica de Chile en 1949 y la de la Universidad Católica de Valparaíso en 1952. Contemporáneamente se desarrollan estudios de muy importantes como Bresciani Valdés Castillo Huidobro y Emilio Duhart, Sergio Larraín.

La radicalidad y ligereza del pabellón, merecen destacarse. Ellas recuerdan el proyecto para una capilla en el camino de Santiago de Sáenz de Oíza, algunos años anterior, o las exploraciones de Buckminster Fuller en la década del 50. Los autores fueron Hernán Riesco, Jorge Larraín, Horacio Borgheresi, Jorge Perelló, Octavio Soto, y Jorge Prieto, arquitectos nacidos entre 1920 y 1930. El calculista, un joven ingeniero Santiago Arias que llegaría a ser uno de los profesionales de mayor prestigio en el país. El pabellón se propone como una elegante estructura de barras unidas mediante conectores. Fue fabricado en Chile y montado en Lima. Además de acoger la muestra el pabellón se propone él mismo como objeto de exposición. Aunque es difícil establecer precisar su autoría, hay que destacar algunas conexiones norteamericanas del equipo. Jorge Larraín había pasado una temporada de estudios en IIT con Mies van der Rohe y Horacio Borgheresi había regresado recientemente de una temporada de estudios en los Estados Unidos.

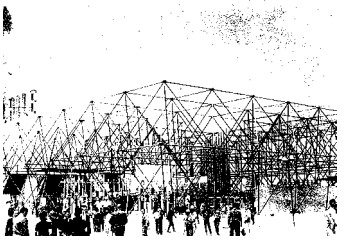


Fig. 5. Fotografía de detalle de la estructura del pabellón.
Fuente: Monserrat Palmer, *50 años de arquitectura metálica en Chile 1920-1970*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 1971.

Fig. 6. Fotografía del pabellón de Chile.
Fuente: Monserrat Palmer, *50 años de arquitectura...*, op. cit.

Fig. 7. Fotografía general del pabellón.
Fuente: Monserrat Palmer, *50 años de arquitectura...*, op. cit.

Fig. 8. Fotografía del acceso al pabellón. Fuente: *Carlos Raúl Villanueva. Un moderno en Sudamérica*, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1999, p. 281.

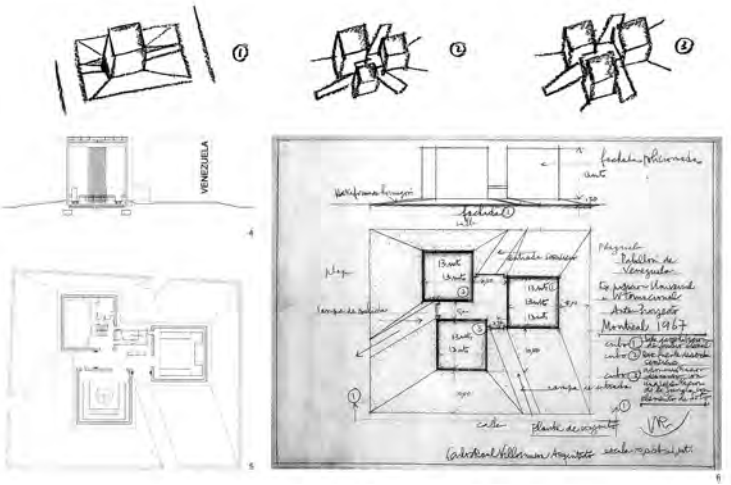


Fig. 9. Dibujos, esquemas y planos del pabellón. Fuente: Paulina Villanueva & Macía Pintó, *Carlos Raúl Villanueva*, Tanais, Madrid, 2000, p. 140.

El pabellón de Lima pone de relieve ese empeño de asociar arquitectura y estructura, resolviendo la localización de un programa con un solo artificio. La transparencia y la vinculación interior-exterior están muy probablemente asociadas a las condiciones climáticas de Lima.

EL VILLANUEVA CLÁSICO EN LA EXPO MONTREAL 1967

El pabellón de Venezuela para la exposición de Montreal de 1967, es una obra tardía de Carlos Raúl Villanueva. El encargo surge cuando el arquitecto, ya consagrado, ha concluido su obra fundamental, la Ciudad Universitaria de Caracas, hoy reconocida como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Para entonces era el arquitecto más representativo de Venezuela. La inclusión de una obra de Jesús Soto, acompañada por la Cromovibrafonía sonora de Antonio Estévez, refuerza su fisonomía representativa.

En el contexto experimental de la EXPO Montreal, bajo el lema “El hombre y su mundo”, con las intervenciones de Moshe Safdie, Frei Otto o Buckminster Fuller, el pabellón de Villanueva se distingue por su serenidad y un aparente clasicismo que nos retrotrae a la formación beauxartina del autor y a algunas de sus primeras obras como el Museo de Bellas Artes y el conjunto de viviendas El Silencio en Caracas. El propone tres cubos de 13 metros de arista, asentados sobre un pódium cuadrangular de hormigón ligeramente levantado del terreno. El espacio intersticial que se genera entre los cubos, permite acceder ellos. En el programa inicial uno de los cubos debía representar a la selva, otro acoger un espectáculo audiovisual y el último contener los recintos de servicio. El espacio originalmente destinado a la selva recibirá finalmente la pieza de arte de Jesús Soto, manteniéndose el espectáculo audiovisual que, recuerda el Pabellón Phillips de Le Corbusier y Xenakis para la exposición de Bruselas del 58. Tres rampas conducen a ese espacio central. El esquema aparentemente elemental de Villanueva, cuya gestación ha registrado él mismo, esconde una serie de tensiones y complejidades. Los tres cubos se contraponen a los cuatro lados del pódium y las caras herméticas de estos que miran al exterior hacen un contrapunto a aquellas que dan al espacio interior donde se concentran todos los accesos. Las caras verticales de los cubos contrastan con los

planos inclinados de pódium. Sus diferencias cromáticas desmaterializan la corporeidad de los cubos. La manera en que se posan los volúmenes sobre el pódium, haciéndolos flotar mediante la introducción de una cantería que oculta el encuentro entre ambos, refuerza la intención de ligereza.

La propuesta curatorial del pabellón y por tanto la presencia de Venezuela en Montreal, resulta así altamente simbólica y representativa. Su estrecha relación con el arte no hace sino acentuar las posiciones que Villanueva había asumido en la ciudad universitaria de Caracas entretejiendo piezas de arte y arquitectura con fortuna y talento notables.

EL PABELLON DE SEVILLA 1992 Y LA NUEVA ARQUTECTURA EN CHILE

El pabellón de Chile en la Exposición universal de Sevilla 1992 tuvo significación para la arquitectura del país y para la trayectoria de sus autores. La exposición, desarrollada en la isla de La Cartuja y motivada por el quinto centenario del descubrimiento de América hacía nuevamente alusión al pasado colonial de España como una plataforma para sus relaciones internacionales.

Para Chile, la ocasión tenía un sentido particular. La exposición se celebraba dos años después de la recuperación de la democracia, durante el gobierno de Patricio Aylwin, luego de diecisiete años de dictadura militar. Se trataba, por tanto, de una oportunidad propicia para recuperar los contactos con la comunidad internacional y reivindicar la imagen de un país fuertemente criticado y aislado.

El mensaje de la exposición fue resultado de una reflexión muy consciente. El pabellón debería ser construido en madera, mostrándose como un productor mundial de dicho material. Se quería evitar en cambio una imagen latinoamericana, asociada a los trópicos. Así, además de la muestra convencional, la organización propuso como motivo central un trozo de hielo milenario traído a Sevilla desde los mares australes. Se asociaba así a Chile con una localización remota y un atractivo turístico; un país serio, frío y organizado. La tecnología y la logística necesarias para trasladar y mantener el hielo constituyeron un desafío mayor para la ingeniería nacional.

El concurso nacional convocado para el diseño de pabellón fue ganado por dos jóvenes arquitectos formados en España: José Cruz y German del Sol. Ambos habían venido a estudia arquitectura a Barcelona a comienzos de los años setenta, luego de iniciar sus estudios en la Pontificia Universidad Católica de Chile, comenzando a desarrollar en Barcelona su ejercicio profesional. Vueltos a Chile, montan un estudio conjunto asumiendo inicialmente pequeños trabajos. El concurso que ganan, los catapulta al centro de la escena arquitectónica local.

La vuelta de Cruz y del Sol a Chile luego de permanecer largamente en el extranjero, los hizo interesarse las contribuciones más genuinas de la cultura arquitectónica del país. Las ideas de la Escuela de Valparaíso se encontraban entre éstas. El interés de dicha escuela por el arte de vanguardia o la propuesta de arrancar el proyecto desde un fundamento explícito susceptible de exponerse a la manera de un discurso, permearon su trabajo y se expresaron en la propuesta del pabellón: un cruce entre ideas arquitectónicas desarrolladas en Chile y la formación técnica y cultural de Barcelona.

Fig. 10. Fotografía del interior del pabellón.
Fuente: Archivo José Cruz.

Fig. 11. Fotografía del pabellón de Chile.
Fuente: Archivo José Cruz.

El clima se apropió del argumento expositivo. Por una parte, la frialdad del hielo era una metáfora de seriedad, estabilidad y organización. Por la otra, José Cruz proponía generar un interior templado, concebido como herencia recibida de España, lo que se expresa en un control de la luz solar y la ventilación.

El pabellón se planteó como un espacio rectangular de paramentos ligeramente curvos. Estos se descomponían permitiendo el acceso de una luz filtrada, que ingresando a través de lucernarios superiores o de los intersticios de los paramentos laterales, resbalaba sobre superficies de madera que la reflejaban. Una bóveda invertida, seccionada por un lucernario recto fue propuesta como paramento superior: La inclinación hacia el interior de las dos aguas de la cubierta acentuaba la independencia de las caras que componían el volumen. El trozo de hielo fue dispuesto en un piso zócalo conectado a través de un vacío con el piso principal. El acceso al pabellón se producía mediante dos rampas situadas en sus extremos norte y sur.

La estructura hizo un uso extensivo de la madera laminada. Una serie de marcos resuelven el perfil del pabellón, dando un orden preciso a su aparente libertad de formal. El edificio fue concebido como una suerte de kit apto para ser prefabricado y armado en el sitio.

La idea del hielo fue polémica y criticada por arquitectos y ecologistas, pero es responsable de parte del éxito de publico del pabellón. El pabellón fue destacado por la crítica arquitectónica internacional lo que se reflejó en numerosas publicaciones tanto españolas como extranjeras.

Coincidiendo con la difusión internacional del pabellón, la arquitectura chilena contemporánea comienza a disfrutar de un amplio aprecio y reconocimiento. Es difícil determinar cuanto de ello dependió de circunstancias políticas, sociales y económicas y cuanto de la coincidencia de una generación de arquitectos talentosos actuando en un momento oportuno. Sin embargo, no hay duda que el pabellón de Sevilla contribuyó significativa a la generación de este clima favorable de la crítica internacional.

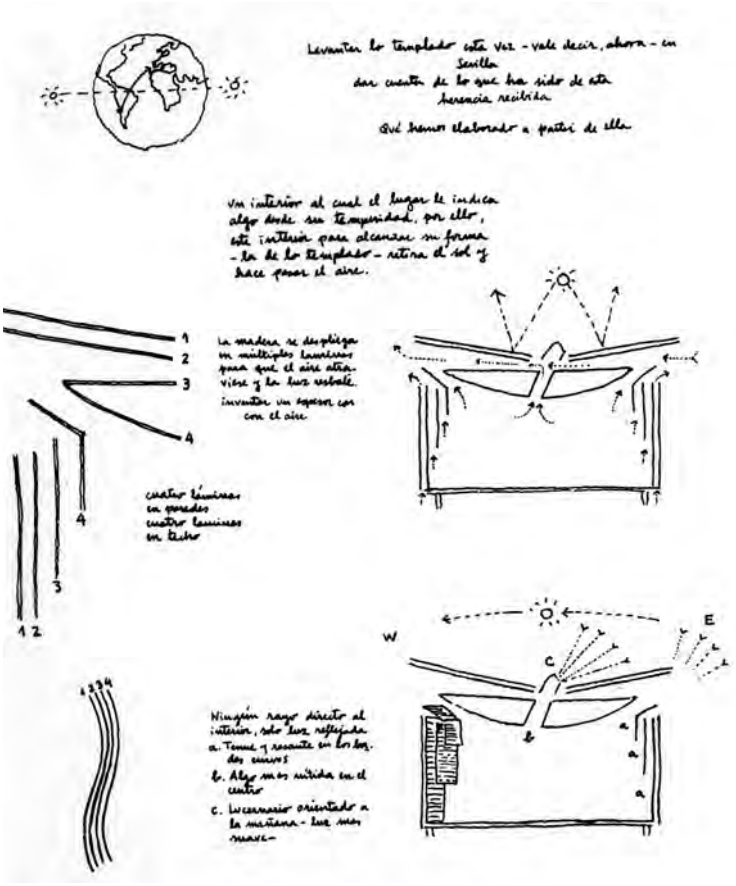


Fig. 12. Dibujos y notas de José Cruz.
Fuente: Archivo José Cruz.

A partir del pabellón de Sevilla Cruz y del Sol, que posteriormente separaron sus respectivos estudios, iniciaron una carrera que los situó en el centro de la producción arquitectónica chilena. Así lo prueban proyectos como los de los hoteles Explora o la Universidad Adolfo Ibáñez. Piezas reconocidas de la arquitectura contemporánea. Ambos arquitectos recibirían el premio nacional de arquitectura: Germán del Sol en 2006 y José Cruz en 2012.

PABELLONES NACIONALES, PATRIMONIO ARQUITECTONICO Y EXPOSICIONES

Los pabellones nacionales emergen en las exposiciones internacionales hacia fines del XIX. Es habitual considerar el surgimiento de los estados nación y los nacionalismos artísticos como fenómenos típicos del siglo XIX. Ello tiende a dejar en segundo plano a esa fuerza internacionalista que recorre también el siglo y que se expresa en el fenómeno de las exposiciones internacionales. En este contexto, los pabellones nacionales manifiestan una tensión entre regionalismo e internacionalismo que, aún hoy, tiene particular significación. La particularidad de lo local aparece como la contrapartida de la tendencia a homogeneizar de las corrientes globales. Ella frecuentemente considerada como un factor de patrimonialización. Reconocido lo común y su expansión global, aquello que no lo es adquiere valor. La representación de la

geografía chilena en el pabellón de Chiale del 29 o de la cultura brasileño en el de Nueva York del 39, son elementos integrantes de un programa que busca destacar una fisonomía y descubrir un rol para cada uno de los países en la escena internacional.

Los pabellones tuvieron un papel evidente en las culturas arquitectónicas y urbanas de sus respectivos países. Este adquiere formas variadas. Los dos pabellones de Chile en Sevilla, por ejemplo, anuncian la obra de arquitectos cuya significación y valor crecerá en el futuro. Otro tanto ocurre con el pabellón de Brasil en Nueva York, o incluso con el de Chile en la Feria del Pacífico. El de Venezuela en Montreal, en cambio, presenta a una figura consagrada, Carlos Raúl Villanueva, que otorga un valor adicional al pabellón. El patrimonio moderno incrementado por Villanueva y la obra de artistas como Soto es la materia fundamental de la propuesta expositiva venezolana para Montreal. Podría pensarse en el pabellón de Aalto Aalto en la Bienal de Venecia, de 1955, para encontrar un ejemplo equivalente.

Los pabellones de exposición iluminan la compleja la relación de la arquitectura y el patrimonio con el tiempo. En ocasiones, fueron pensados para perdurar o perduraron de hecho, por sus propios méritos. Su pervivencia es entonces simultáneamente material e inmaterial. Por otra parte, el carácter efímero de muchos pabellones, unido a la relativa simplificación de su programa, facilita un cierto grado de experimentación arquitectónica, acentuando su capacidad simbólica y de representación. En una conferencia dictada hace ya varias décadas[16], el arquitecto Henry Cobb echaba de menos la existencia de campos de experimentación que permitiesen a los arquitectos explorar, más allá del dibujo y el modelo, nuevas posibilidades arquitectónicas. Parte de ese rol fue asumido por los pabellones de exposición en los que nuevas soluciones técnicas o formales fueron ensayadas. Estimularon así el desarrollo de nuevas formas arquitectónicas y urbanas. Recuperaron así algo del rol que la arquitectura efímera tuvo en el pasado.

Las grandes exposiciones, por tanto, no sólo han permitido el desarrollo de un género específico, el de la arquitectura de muestras, sino que también han constituido una oportunidad de mostrar la arquitectura a un amplio público. Ellos han hecho de la arquitectura misma materia de exposición. Al hacerlo, adquirieron un valor patrimonial o estimularon la producción de obras de arquitectura o propuestas urbanas que acabarían ostentando dicha condición a lo largo del tiempo.

16. COBB, Henry N., *Architecture and the University*, Walter Gropius Lecture, Graduate School of Design, Harvard University, 1986.

PONENCIAS

THORDIS ARRHENIUS
The 1930 Stockholm Exhibition; Spatial Propaganda and Modern Architecture

JUAN CALATRAVA
Paradigma islámico e historia de la arquitectura española: de las exposiciones universales al manifiesto de la alhambra

ANTONIO PIZZA
El GATCPAC en las exposiciones internacionales: una modernidad mediterránea *(1931-1936)*

JOSÉ MANUEL POZO
De cómo el Metropolitan Museum nos ayudó a ver The invisible Spain

CARLOS SAMBRICIO
Luis Lacasa vs Jose Luis Sert: el Pabellón de España en la Exposición de 1937

HORACIO TORRENT
Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955

THE 1930 STOCKHOLM EXHIBITION; SPATIAL PROPAGANDA AND MODERN ARCHITECTURE

Thordis Arrhenius

The 1930 Stockholm *Exhibition*, perhaps more than any other public event in Sweden, has become associated with the transformative force of modernity. The Exhibition was attended by more than four million visitors, a huge number considering that Sweden at the time had around six million inhabitants in total, and in both the history of Swedish design and in the general consciousness it came to mark the establishment of 'funkis' as the new national architecture of Sweden under social democratic rule[1]. The attendance figures can partly be put down to the large-scale advertising campaign for the event that distributed, both in Sweden and abroad, huge amounts of promotional material for the exhibition in different languages and publication forms[2]. In an interrelated way the exhibition's large audience can also be explained by the popular success of a novel way of exhibiting architecture to an audience outside the profession. In 1927 the Deutscher Werkbund exhibition in Stuttgart, Die Wohung had successfully exhibited model houses by building up the permanent housing estate at Weissenhof-Siedlung as an exhibition show case. The strategy of exhibiting full-scale 'real' houses had proved popular and drawn large numbers of visitors, around half a million[3]. It was to the Stuttgart exhibition that Gregor Paulsson, the head of the Arts and Crafts association in Sweden, referred when at a board meeting in 1927 he initiated the idea of a 'programme exhibition', focussed on housing, to take place in Stockholm during 1930. Paulsson claimed that the exhibition strategy of the Deutscher Werkbund's housing exhibition had been fundamental to implementing and promoting the architectural avant-garde's experiment in new architecture: "The Stuttgart Exhibition as such has done more do actualises modern building then all the individual work of the participating architects taken together"[4]. Under Paulsson's direction a strategy was worked out that consciously worked with the exhibition as a persuasive tool for modern architecture, a strategy where the full scale and direct experience of modern living spaces would be seen as fundamental in convincing the general audience of the need for a new programme for housing[5].

However unlike Stuttgart Stockholm was to mount a temporary exhibition and the buildings were to be dismantled after the end of the show. This opened up an ambiguity in that the 'reality' of the exhibited model houses had to be communicated within a temporary framework, creating an interplay between a projected permanence relating to habitation –full scale houses presented as if they were lived in– and the exhibition's many ephemeral happenings –fireworks, water-shows, fairgrounds– a combination that in part explains the 'persuasiveness' of the exhibition. In terms of physical manifestation this

1. For the history of the Stockholm Exhibition see foremost: RUDBERG, Eva, *Stockholms-utställningen 1930, modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm, Stockholmia, 1999). Further: ERIKSSON, Eva, *Mellan tradition och modernitet: arkitektur och arkitekturdebatt 1900-1930* (Stockholm, Ordfront, 2000) and RÅBERG, Per G., *Funktionalistiskt genombrott: radikal miljö och miljödebatt i Sverige 1925-1931*, Sveriges Arkitekturmuseum (Stockholm, Norstedt, Sveriges Arkitekturmuseum, 1972). For the remarkable visiting figures on the 1930 Stockholm Exhibition and its relation to advertising see: RUDBERG, Eva, *Stockholms-utställningen 1930, modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm, Stockholmia, 1999). p. 101.
2. One of the first extensive studis of the public reception of the 1930 Stockholm Exhibition is that by HABEL, Ylva, *Modern Media, Modern Audiences: Mass Media and Social Engineering in the 1930s Swedish Welfare State* (Stockholm, Aura, 2002), pp. 35-38. See also RUDBERG, Eva, *Stockholms-utställningen 1930, modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm, Stockholmia, 1999). p. 79.
3. For the general history of the Stuttgart 1927 Exhibition see: KIRSCH, Karin, *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart*, 1927 (New York, Rizzoli, 1989) and JOEDICKE, Jürgen, *Weißenhofsiedlung Stuttgart* (Stuttgart, Karl Krämer Verlag, 1989).
4. "Stuttgartutställningen gjort mer för de moderna byggnadsprincipernas aktualisering än alla de däri deltagande enskilda arkitekternas arbeten tillsammantagna", PAULSSON, Gregor, "Stockholms utställningens program", lecture to the Swedish Arts and Craft Society (Svenska slöjdföreningen), Stockholm, 25 October, 1928 (published in *Svenska slöjdföreningens tidskrift*, 24, 1928). See also PAULSSON, Gregor, *Upplevt* (Stockholm, Nature och Kultur, 1974) p. 115.
5. PAULSSON, Gregor,, *Upplevt* (Stockholm, Nature och Kultur 1974) pp. 113-127. The aim for Paulsson was to create a program exhibition that, instead of limiting itself to showing the best of Swedish arts and crafts, would present and debate a specific issue, that of affordable housing, its immediate surrounding (gardens, transport, etc) and its full equipment from household machines to furniture. In the programme-work for the exhibition Weissenhof-Siedlung 1927 is singled out as a main reference. See also Gregor Paulsson, "Stockholms utställningens program", lecture to the Swedish Arts and Craft Society (Svenska slöjdföreningen), Stockholm, 25 October, 1928, (published in *Svenska slöjdföreningens tidskrift*, 24, 1928).

Fig. 1. Bostadsavdelningen/ Housing exhibition, Stockholm Exhibition, 1930. (Photography© Arkitekturmuseet, Stockholm).

Fig. 2. Stockholm Exhbition 1930, interior. (Photography© Arkitekturmuseet, Stockholm).

'immersive' and interactive quality can be strongly related to the strategy of exhibiting architecture at full scale: the built-up model houses were experienced by the viewers with their bodies in space. This together with the forceful mix of pedagogic information with fun –'distractive' events such as dance, music, and lightshows– points to the force of the exhibition as a 'propaganda' tool. In relation to the more individual experience of permanent objects on display –the buildings and goods– the temporary events such as fireworks or live music generated instantaneous experiences shared by a mass audience[6]. These collective experiences triggered the desire to re-visit the exhibition grounds to participate in further events, and the large visitor numbers are partly explained by the fact that the same people returned to 'experience' more. Indeed during the whole summer of the event the exhibition ground functioned as a fun fair and amusement park that combined propaganda for new design with the enjoyment of leisure and consumption. With its massive attendances and its presentation in a festive and joyful setting of a series of model homes at 1:1, the exhibition worked as three-dimensional mass-media that opened the sphere of the home to public debate[7].

This essay will dwell on the full-scale exhibition as a form of spatial propaganda and relate it to the political and architectural reality of Sweden 1930. It will emphasise the novel aspect of the Stockholm Exhibition of creating full staged 'lived in' environments in the tradition of the open-air museum. Through the experience of spaces of display the viewer was able to project herself into an alternative reality. Crucially the world of instruction was juxtaposed with the world of play in ways that exchanged the critical distance of judgement with the intimacy and joy of participation. Indeed the exhibition of spaces demanded the attention and interaction of the audience in ways that challenged the dominance of the visual, the sense that traditionally had been prioritised in the history of display and instruction. The 'viewing' of full-scale houses suggested instead an embodied gaze that engaged the other senses in the act of experiencing the exhibit. This physical and sensual interaction with the object of display points towards a novel way of showing architecture to a mass audience that no longer depends on the traditional mediums of model, drawing and text, but on the creation of whole interactive environments.

6. This collective event programme in the 1930's Stockholm Exhibition foreshadowes Sigfried Giedion's notion of a new form of monumentality. Referring to the sound and light installations of the 1939 New York World's Fair, Giedion argued that modern architecture had negated 'the eternal need of the people to create symbols', and that the present task was to invent new forms of monumentality that could gather the masses using the potential of new technology to create wonder and symbolic expression. GIEDION, Sigfried, "In Search of a New Monumentality", *Architectural Review*, September 1948, pp. 126-127. See also ARRHENIUS, Thordis, "Meaning in Western Architecture, Notes on the Monument" in *An Eye for Place: Christian Norberg-Schulz: Architect, Teacher and Historian*, (Oslo, Pax, 2008).
7. Helene Lipstadt has argued that the architectural exhibition can be understood as a 'publication' that makes building public. LIPSTADT, Helene, "Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions", in BLAU, Eve, and KAUFMAN, Edvard, (eds.), *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Imagination. Works from the Canadian Center for Architecture* (Montreal, Canadian Center for Architecture, 1989) p. 109.

PARADIGMA ISLÁMICO E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA: DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES AL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA

Juan Calatrava

El proceso de construcción de una "historia de la arquitectura española" como parte significativa del gran relato moderno de la idea de *nación* tiene lugar, como en los principales países europeos[1], sobre todo a lo largo del XIX. Pero una de las particularidades hispanas fue, sin duda, el problema de cómo afrontar, en un abanico de posibilidades que podían ir desde el rechazo total hasta la definitiva "nacionalización", el importantísimo legado de la arquitectura hispanomusulmana.

Ya los ilustrados habían empezado a plantearse la cuestión. En 1766, la Academia de San Fernando, a la búsqueda de *modelos* históricos en su objetivo de fundamentar sobre bases intelectuales la profesión de arquitecto, había enviado una expedición, formada por José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, a Granada y Córdoba para estudiar y dibujar los monumentos árabes, de la que surgiría la publicación de las *Antigüedades árabes de España*[2]. Los académicos realizaron los primeros planos fidedignos de la Alhambra o la Mezquita de Córdoba, pero su valoración no podía aún desligarse de una ambigüedad que, incluso apreciando el saber constructivo árabe, relegaba esa arquitectura a un ámbito de "lo gracioso" situado en un escalón claramente inferior al de la tradición clásica occidental. El hecho de que sus hipótesis reconstructivas de partes desaparecidas de la Alhambra reflejaran una imaginaria simetría de nulo fundamento histórico evidenciaba su imposibilidad cultural de comprender la lógica propia de la arquitectura nazarí.

Esta contradictoria valoración aparece también en las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, de Eugenio Llaguno, compuesta a finales del XVIII pero no publicada hasta 1829, con añadidos de Ceán Bermúdez. En su *Discurso Preliminar*, la arquitectura hispana se estructura en diez "épocas", correspondiendo la quinta a la hispanoárabe, pero en el desarrollo de la obra apenas volveremos a encontrar menciones específicas de la misma. Que la integración de lo islámico en la historia nacional no era fácil nos lo demuestra también Juan Miguel de Inclán Valdés, en 1833, en sus *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y Observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica*, destinados a asentar la idea de la superioridad del gótico y en los que la desatención a la arquitectura islámica hispana es absoluta.

Las cosas iban a cambiar con el advenimiento de la nueva generación romántica y el surgimiento simultáneo del paradigma orientalista en Europa. Nuestros románticos alumbrarán un relato de la historia de la arquitectura

1. TALENTI, S., *L'histoire de l'architecture en France. Emergence d'une discipline (1864-1914)*, París, Picard, 2000.
2. SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986; RODRÍGUEZ RUIZ, D., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993; CALATRAVA, J., "La Alhambra y el orientalismo arquitectónico", en ISAC, A. (ed.), *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2006, pp. 11-69.

española que perdurará durante casi un siglo: un andamiaje historiográfico que no se construye sobre el puro interés erudito, sino en el contexto del debate sobre el patrimonio de la nación y la ansiedad romántica por delimitar, catalogar y salvaguardar los valores del Espíritu en el nuevo universo de la mercancía[3]. Textos muy diversos (artículos, libros, discursos académicos, relatos de viajes, obras literarias) componen un corpus de miles de páginas e imágenes en el que puede rastrearse el quebrado itinerario por el que el paradigma islámico irá integrándose en la historia de la arquitectura hispana hasta terminar "nacionalizándose".

Así, en 1837 Antonio de Zabaleta[4] llamaba a la tarea de poner en clave de historia el ingente acervo monumental de la patria y defendía la idea de que el carácter nacional de la arquitectura gótica hispana se lo otorgaba precisamente el contacto directo con lo islámico. Insertaba, además, la referencia a lo hispanomusulmán en el muy contemporáneo debate sobre el color en la arquitectura[5]. En 1839, en el primer volumen de *Recuerdos y Bellezas de España*, Pablo Piferrer presentaba como monumentos dignos de estudio, junto a las catedrales de Barcelona, Burgos y Toledo, a la Alhambra y la Mezquita de Córdoba. Y en 1850, en el volumen de la misma serie dedicado al *Reino de Granada*, Francisco Pi y Margall proporcionaba la primera gran visión de conjunto de una parte tan significativa de la arquitectura hispanoárabe como el periodo nazarí: Pi compartía aún en gran medida los estereotipos del orientalismo y el discurso de la "ensoñación", pero defendía ya también la racionalidad de la arquitectura alhambreña bajo su apariencia engañosa de puro delirio. Los volúmenes sobre *Córdoba* (1855) y *Sevilla y Cádiz* (1856), de Pedro de Madrazo, terminarán de componer esta primera "historia" de la arquitectura hispanomusulmana.

La contribución de José Amador de los Ríos significa un nuevo paso en la "nacionalización" de la arquitectura árabe. Tras *Sevilla Pintoresca* (1844) y *Toledo Pintoresca* (1845), publica en 1846 en el *Boletín Español de Arquitectura* una serie de artículos en los que defiende la urgencia de escribir la historia de la arquitectura nacional y la necesidad de incluir en ella la hispanomusulmana[6], lo que pasaba por el reconocimiento de la originalidad de la arquitectura árabe, pero también de la individualidad propia, en el seno del gran conjunto islámico, de la arquitectura hispanoárabe, que logra así, en palabras del autor, "alcanzar la nacionalidad". Más tarde, en 1859, Amador de los Ríos sería también el primero en plantear otra de las piedras de toque de este proceso de "nacionalización": la cuestión –que tanto daría que hablar hasta bien entrado el siglo XX– de la arquitectura mudéjar[7] y su hipotética capacidad de expresar la síntesis del espíritu nacional.

La esperada obra de síntesis histórica aparecerá en 1848: es el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, de José Caveda[8]. Con esta publicación, ligada a la creación en 1844 de las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, Caveda reivindica ya un análisis puramente arquitectónico que pueda servir de ayuda a la construcción del gusto contemporáneo en arquitectura y define una periodización de la arquitectura española basada en la defensa de la originalidad de cada periodo e integrando de pleno derecho a la arquitectura islámica (capítulos X al XIV). Plantea por vez primera una estricta diferenciación entre los intereses del historiador de la arquitectura y los del artista y el arqueólogo, y, en la línea de Amador de los Ríos, defiende la

3. HENARES, I., CALATRAVA, J. *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1983; ISAC, A., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987; ARRECHEA, J., *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Universidad, 1989; SAZATORNIL RUIZ, L., "Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española", en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1995, pp. 63-75; CALATRAVA, J., *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada-México, Editorial Universidad de Granada-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005; CALATRAVA, J. (ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid, Abada editores, 2011.

4. ZABALETA, A., "Arquitectura", *No me olvides*, 1837, num. 11, p. 6. Vid. SAZATORNIL RUIZ, L., *Antonio de Zabaleta, 1803-1864. La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1992.

5. VAN ZANTEN, D., *The Architectural Polichromy of the 1830s*, Nueva York, Garland Publishing, 1977; DEL CASTILLO, M. y OCÓN FERNÁNDEZ, M., "*No podría parecer maravilla el que los arquitectos eruditos volviesen la vista a la arquitectura polícromata.* El debate europeo sobre el color en el siglo XIX y la intervención del arquitecto", en ISAC, A. y OCÓN, FERNÁNDEZ, M. (eds.), *Intercambios culturales entre España y Alemania en el siglo XIX*, Universidad de Granada-Freie Universität Berlin-Instituto Cervantes de Berlín, 2009, pp. 91-114.

6. AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española", *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp. 100-103; ID., "Arquitectura árabe", *ibid.*, 1846, pp. 26-27, 34-35 y 42-44.

7. AMADOR DE LOS RIOS, J.,*El estilo mudéjar en arquitectura*, Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1859. Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Neomudéjar versus Neomusulmán: Definición y concepción del medievalismo islámico en España", *Espacio, Tiempo, Forma*, 12, 1999, pp. 265-286.

8. CAVEDA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Santiago Saunaque, 1848 (trad. al alemán, *Geschichte der Baukunst in Spanien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1858, prólogo de Franz Kugler).

originalidad de la arquitectura árabe (como reafirmará rotundamente en 1859[9]), que deriva de sus propios condicionantes y en cuyo origen desempeñan un papel esencial esos elementos textiles que por entonces llamaban también la atención de Gottfried Semper. La arquitectura hispanoárabe posee, además, un segundo grado de originalidad, que exige una estructuración histórica propia, en tres periodos que van desde la rudeza bélica de los primeros tiempos al refinamiento delicado de la etapa final, desde lo pesado y severo hasta lo risueño y delicado, representado por la Alhambra, objeto de una valoración entusiasta en la que al eje conceptual del "ensueño" y lo "mágico" se añade ahora una calibrada apreciación arquitectónica de los valores ornamentales, colorísticos, espaciales y constructivos.

En las décadas inmediatas, otros textos asentarán definitivamente esta inserción de lo árabe en nuestra historia arquitectónica. Citemos sólo los ejemplos de Rafael Contreras y Juan Facundo Riaño. Para el primero, responsable de la Alhambra entre 1847 y 1888 y autor del *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* (1878) y de *La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente* (1885), el análisis arquitectónico debe prevalecer sobre el sentimiento emocional y desvelar la racionalidad que se oculta bajo lo que creíamos producto de la fantasía. En cuanto a Riaño, discípulo y yerno del célebre arabista Pascual de Gayangos y vinculado al krausismo, postula en 1880, en *Los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*, la estricta racionalidad de la arquitectura árabe y el recurso a un método comparativo susceptible de aportar una verdadera historia interna al arte hispanosumulmán.

Sin embargo, la integración de lo islámico en el gran relato de la arquitectura nacional se nutre no sólo de la reflexión historiográfica y de las elaboraciones románticas en torno a la idea de nación, sino también del pensamiento orientalista, en el que tan gran papel desempeñan los viajeros, escritores y artistas europeos y su "imagen romántica de España". Británicos como Swinburne, Murphy, David Roberts, Richard Ford o J.F. Lewis, o franceses como Chateaubriand, Gautier, Girault de Prangey, Taylor o Doré, además del norteamericano Washington Irving, consolidan una mirada romántica y orientalista sobre la arquitectura árabe hispana que potencia la consideración del pasado islámico en términos emocionales y en los límites de una poética de la ensoñación, la que se plasma en los *Cuentos de la Alhambra* de Irving o en *Les Orientales* de Victor Hugo. Y es desde esta matriz orientalista, cuyo impulso va en dirección opuesta o, cuando menos, paralela al esfuerzo intelectual por historizar la arquitectura islámica, desde la que se produce la inserción de las arquitecturas neoárabes en la metrópolis moderna[10], en la que se despliega en un abanico tipológico que incluye palacetes y villas, espacios interiores marcados por la asociación entre voluptuosidad oriental y nuevas formas del confort o del ocio de élite (dormitorios, gabinetes, salones de fumar o salas de billar), interiores de restaurantes o cafés, plazas de toros (en las que se plantea de modo específico el debate sobre el neomudéjar), kioscos, baños públicos, etc.

Un lugar en particular se convierte en el gran laboratorio del encuentro entre el cada vez más afinado discurso historiográfico y las efusiones genéricas del orientalismo: las grandes Exposiciones universales. Es esta confrontación con el público a través del moderno mecanismo de la *exposición* la que termi-

9. Contestación de Caveda al discurso de ingreso en la Academia de San Fernando leído en 1859 por Francisco Enríquez y Ferrer sobre el tema de la *Originalidad de la arquitectura árabe.*

10. DARBY, M., *The Islamic Perspective: An Aspect of British Architecture and Design in the 19th Century*, Londres, The World of Islam Festival Trust, 1983; SWEETMAN, J., *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1987; DANBY, M., *Moorish Style*, Londres, Phaidon Press, 1995; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *La arquitectura «neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, Universidad, 1997; LABRUSSE, R. (ed.), *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*, Paris, Louvre, 2007 ; OULEBSIR, N. y VOLAIT, M. (eds.), *L'Orientalisme architectural. Entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009 ; LABRUSSE, R. (ed.), *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Lyon, Somogy, 2011; CALATRAVA, J. y ZUCCONI, G. (eds.), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, 2012.

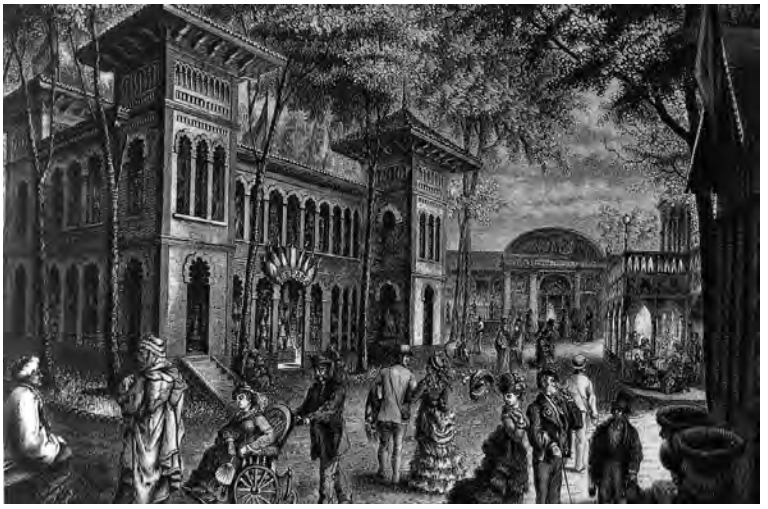


Fig. 1. Lorenzo Álvarez Capra, Pabellón de España en la Exposición universal de Viena, 1873.

na por ajustar la confluencia entre las dos vías de acceso contemporáneo a lo islámico. En la arquitectura efímera de estos primeros grandes eventos de masas se registraba, en efecto, la tensa coexistencia entre el nuevo universo tecnológico y la valoración de la historia patria como elemento vertebrador de las naciones. Los pabellones de cada país asumían, así, un valor de enseña nacional, planteándose en clave política la cuestión de su estilo arquitectónico. Y los pabellones oficiales de España mostrarán, a partir de 1867, una oscilación que, conectada a los avatares políticos, oscilará entre la exaltación de lo árabe, la valoración del "plateresco" renacentista o la civilidad gótica o la hibridación representada por el mudéjar o por la combinación de varios estilos[11].

Ya en la Great Exhibition de Londres de 1851 estuvo presente la España islámica, cuando Owen Jones hizo pintar la estructura metálica del Crystal Palace con colores derivados del sistema cromático que él mismo había estudiado en la Alhambra. Jones[12] había estado en Granada en 1834 y 1837 y publicado en 1845 sus *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*[13], cuyas espectaculares cromolitografías gozaron de amplia difusión. Defendía la independencia del refinado moorish art frente al arabian art, y estaba convencido de haber hallado en la Alhambra las leyes científicas de la policromía arquitectónica y del uso de la ornamentación en arquitectura. En 1854, cuando el Crystal Palace se reconstruyó en Sydenham, Jones realizó en su interior su famosa réplica del Patio de los Leones, y el libro que la describía explica con detenimiento esta idea de la Alhambra como receptáculo de un saber universal de necesario conocimiento para el arquitecto contemporáneo[14]. En 1856, *The Grammar of Ornament* condensará, comparando a la Alhambra nada menos que con el Partenón, esta pertinencia del sistema estético islámico a la hora de definir los principios de la arquitectura moderna.

La exposición de París de 1867 fue la que inició el sistema de representación a base de pabellones nacionales. El de España fue el edificio neoplateresco de Alejandro de la Gándara, en cuyo interior se exhibieron, sin embargo, reproducciones alhambrescas de Rafael Contreras. En la muestra de Viena, en 1873, le tocó el turno al pabellón oficial neomudéjar de Lorenzo Alvarez Capra (y también, entre los lugares de esparcimiento del Prater, a la neoárabe

11. BUENO FIDEL, Mª. J., *Arquitectura y nacionalismo (pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*, Málaga, Colegio de Arquitectos-Universidad, 1987; ÇELIK, Z., *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Los Angeles, University of California Press, 1992; CANOGAR, D., *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*, Madrid, Sociedad Estatal Hannover, 2000; SAZATORNIL RUIZ, L. y LASHERAS PEÑA, A.B., "París y la españolada: casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)", *Mélanges de la Casa de Velázquez.Nouvelle série* , 35(2), pp. 265-290; LASHERAS PEÑA, A.B., *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, tesis doctoral Universidad de Cantabria, 2009, consultada en http://www.tdx.cat/handle/10803/10660.

12. FLORES, C. A. H., *Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*, Nueva York, Rizzoli, 2006; CALATRAVA, J. (ed.), *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.

13. Edición castellana JONES, O. y GOURY, J., *Planes, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, Akal, 2001.

14. JONES, O., *The Alhambra Court in the Crystal Palace, erected and described by Owen Jones*, Londres, Crystal Palace Library and Bradbury and Evans, 1854 (ed. castellana JONES, O., *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*, Madrid, Abada, 2010, con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito).

Fig. 2. Arturo Mélida y Alinari, Pabellón de España en la Exposición universal de París, 1889.

Fig. 3. Agustín Ortiz de Villajos, Pabellón de España en la Exposición universal de París, 1878.

caseta de vinos de los González de Jerez). Es, sin embargo, en 1878, de nuevo en París, donde se registra, con el pabellón de Agustín Ortiz de Villajos, lo que Mª.J. Bueno ha llamado "explosión de alhambrismo". Tras la renuncia de Álvarez Capra y el debate sobre si el estilo más adecuado al "carácter nacional" era el renacentista o el árabe, se optó por una especie de eclecticismo arábigo, un pabellón en el que, en palabras de la comisión oficial, "...se reunieran y compenetraran todos los estilos arábigos creados, desenvueltos y caracterizados en los varios edificios existentes en España". En él se mezclaban elementos tomados de la Alhambra, Mezquita de Córdoba y otros edificios, resumiendo las distintas etapas de la arquitectura hispanomusulmana en una agregación, sin embargo, a fin de cuentas antihistórica.

En 1889, al lado de la Torre Eiffel, esos proto-parques temáticos que fueron la *rue de l'Histoire de l'Habitation Humaine* y la *Rue du Caire* ilustran un nuevo orientalismo arquitectónico basado en la reconstrucción del "color local". Pero el pabellón de España, de Arturo Mélida y Alinari, yuxtaponía elementos neoplaterescos, neoárabes y neomudéjares en un fallido intento de producir una especie de resumen de la historia arquitectónica española. Cuatro años más tarde, en 1893 en Chicago, Rafael Guastavino evocaría el esplendor de las ciudades hispanas bajomedievales haciendo derivar el pabellón de España de la Lonja de su Valencia natal.

En 1900, otra vez en París, el pabellón español volvía a recurrir al lenguaje plateresco, en un recuerdo del esplendor renacentista, muy en sintonía con el nuevo clima intelectual suscitado por la crisis del 98, aunque Jesús Urioste mantendría el neoárabe en un pabellón situado en el interior del Palacio de Máquinas. Sin embargo, sería el francés Dernaz quien llevaría al paroxismo la imagen orientalista de la España árabe con su Andalousie au temps des maures, un delirante poblado de 5000 m^2 en el que se alzaban evocaciones del Patio de los Leones, la Giralda, el Sacromonte o el Alcázar de Sevilla y una gran plaza escenario de espectáculos tan variopintos como torneos, asaltos a caravanas o bodas gitanas.

Fig. 4. Modesto Cendoya, Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1910, exterior.

Fig. 5. Modesto Cendoya, réplica del Patio de los Leones en el Pabellón de España, Exposición universal Bruselas, 1910.

Para Bruselas, en 1910, el mismo año en que se celebraba la primera gran exposición de arte musulmán en Munich[15], se optó de nuevo por la recuperación del pasado árabe, en el difícil contexto de una política norteafricana que sólo un año antes había provocado el estallido de la Semana Trágica de Barcelona. El pabellón de Modesto Cendoya, que acababa de ser nombrado (1907) conservador de la Alhambra, presentaba, dentro de un recinto tratado exteriormente como vaga evocación de las torres de la Alhambra, una reproducción bastante exacta, aunque con menor número de arcadas, del Patio de los Leones[16]. Y en este caso el trasvase entre ficción expositiva y arquitectura real fue inmediato, ya que en ese mismo año Cendoya construía en Granada el Hotel Alhambra Palace, que ofrecía al creciente consumo turístico su deslumbrante arquitectura seudo-islámica.

Fue en esa misma Granada cuyas élites se complacían en remarcar su imagen orientalista donde Leopoldo Torres Balbás sustituyó en 1923 a Cendoya al frente de la Alhambra, comenzó a diseñar –ante la incomprensión general, que tan cara le costaría en 1936– un modelo de restauración monumental ajena a los delirios orientalistas y dio inicio a una nueva etapa en la visión histórica de la arquitectura hispanomusulmana. La ciudad alumbraba por entonces el proyecto de una gran Exposición Hispano-Africana, a celebrar en 1924, entendible desde la estrategia colonial de Primo de Rivera pero también desde la tentativa local de potenciar la idea de una relación privilegiada de Granada con el Norte de Africa[17]. Del comité de este frustrado empeño –que hubiera tenido grandes repercusiones urbanísticas[18] para una ciudad en la que estaba aún reciente la apertura de la Gran Vía, tan criticada por Torres Balbás por sus destrucciones patrimoniales[19]– formaban parte, entre otros, el propio Torres Balbás y el arabista Emilio García Gómez.

Conviene recordar ahora cómo en los inicios del siglo XX la consideración "nacional" de la arquitectura hispanomusulmana se había visto marcada por el gran debate noventayochista en torno al "ser de España". En 1922 Vicente Lampérez, que en este debate se había mostrado defensor del regionalismo arquitectónico como expresión de la variedad integradora de los pueblos de

15. *Meisterwerke mohammedanischer Kunst*, Munich, Teresienhöhe, mayo-octubre 1910. Vid. Eva Troelenberg, "Regarding the exhibition: the Munich exhibition *Masterpieces of Muhammadan Art* (1910) and its scholarly position", *Journal of Art Historiography*, 6, junio 2012, s.p.
16. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910), *Cuadernos de Arte*, 28, 1997, pp. 125-139 (la cita en p. 132).
17. VIÑES, C., *Granada y Marruecos: arabismo y africanismo en la cultura granadina*, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 1995.
18. ISAC, A., *Granada*, en AA.VV., *Atlas histórico de ciudades europeas. Península Ibérica*, Barcelona, Salvat, 1994, pp. 326-327.
19. TORRES BALBÁS, L., "Granada, la ciudad que desaparece", *Arquitectura*, 53, 1923, pp. 302-318.
20. LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, Saturnino Calleja, 1922, tomo I (ed. facsímil Madrid, Giner, 1993). La cita en p. 583.
21. Vease, como muestra significativa, su artículo "Mientras labran los sillares", *Arquitectura*, I, junio 1918, pp. 31-34.
22. ISAC, A., "Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España", *Cuadernos de la Alhambra*, 25, 1989, pp. 45-44.
23. CALATRAVA, J., "Architettura e poesia a Granada: Federico Garcia Lorca", en GIOVANNINI, M. (ed.), *Le Città del Mediterraneo. Alfabeti, radici, strategie*, Roma, Kappa, 2002, pp. 29-36.
24. ALMAGRO GORBEA, A., "Estudios islámicos de Torres Balbás", en AA.VV., *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 349-360. Vid. también VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., *Leopoldo Torres Balbás*, Granada, Comares, 1999; MUÑOZ COSME, A., *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2005; CALATRAVA, J., "Leopoldo Torres Balbás. Architectural Restoration and the Idea of "Tradition" in

España, reafirmaba, en su *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, la pertenencia de la "civilización mahometana" a la trayectoria hispánica: para él, las almunias y alquerías forman ya parte de esa arquitectura rural española que tanto preocupaba a los regeneracionistas, las casas de la Granada nazarí se integran en la historia global de la casa hispánica y los jardines de la Alhambra en esa novedosa parcela sobre cuyo estudio Lampérez es uno de los primeros en llamar la atención. Y el palacio islámico "...con los Reyes Naseritas –sic–, alcanza la *nacionalización* y el esplendor, bien conocidos, del arte granadino"[20]. En definitiva, la arquitectura islámica hispana era ya, para Lampérez, un elemento de la compleja sedimentación "aluvial" que caracterizaba a la arquitectura "española" y que hallaba su conclusión contemporánea en la realidad de una unidad nacional cimentada sobre la variedad regional.

Fig. 6. Leopoldo Torres Balbás, patio interior del Pabellón de Granada en la Exposicion Iberoamericana de Sevilla, 1929.

Leopoldo Torres Balbás venía desde tiempo antes[21] manteniendo posiciones diametralmente opuestas a las de la linea representada por Lampérez, tanto en materia de restauración[22] como en cuanto a la debatida cuestión del "regionalismo". Frente al "falso casticismo" de este último, Torres propugnaba un "sano casticismo" que miraba sobre todo, coherentemente con su estrecha vinculación con Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, a la verdadera tradición popular, a esa arquitectura vernácula no "zarzuelizada" (en palabras de Federico García Lorca[23]) y expresada sobre todo en las lecciones constructivas y el honesto uso de los materiales.

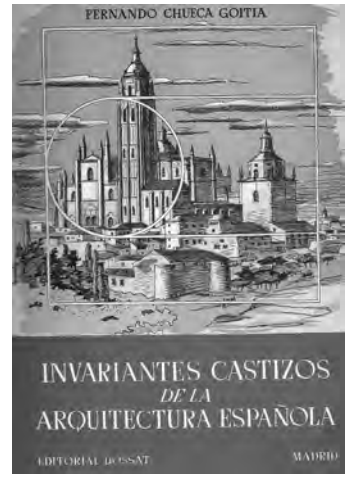


Fig. 7. Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, 1947.

Desde su llegada a la Alhambra, Torres Balbás había comenzado a interesarse con pasión por una arquitectura hispanomusulmana que hasta entonces no había figurado entre sus prioridades[24]. Su ingente obra restauradora en la Alhambra fue acompañada por un despliegue de publicaciones científicas sobre arquitectura hispanosumulmana que culminaría en 1949 en la gran síntesis *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, volumen IV de la colección *Ars Hispaniae*. Es en el encuentro entre esta doble labor patrimonial y de investigación histórica donde la arquitectura árabe hispana abandonará definitivamente el terreno del orientalismo decimonónico, que había tenido una segunda vida en los regionalismos de principios de siglo, y pasará a integrarse en una visión de la arquitectura nacional determinada por la fuerte revisión a que se ve sometido el concepto mismo de tradición. El Pabellón de Granada realizado por Torres Balbás en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929[25] (destruido después de la muestra por un incendio) significó, en el contexto del regionalismo arquitectónico predominante, la apuesta por una evocación de la arquitectura árabe depurada de excesos ornamentales y más legible en términos de volúmenes, composición y espacios.

En 1952, veintitrés años después, tras sucederse aceleradamente la República, la guerra y el cruento primer franquismo, parecía que hubiese transcurrido un siglo. Ya desde 1936 Torres Balbás había sido cesado de su cargo en la Alhambra, apartado de toda responsabilidad en materia de restauración y sometido a un humillante proceso de depuración. Pero la esencia de este encuentro entre la arquitectura de la Alhambra y la idea de una modernidad arquitectónica anclada en la "verdadera" tradición había sido recogida por el principal discípulo de Torres Balbás: Fernando Chueca Goitia.

Fue Chueca quien lanzó la convocatoria[26] para un encuentro que reuniese en la Alhambra a los arquitectos españoles preocupados por retomar el hilo con

Early Twentieth-Century Spain", *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, IV/2, 2007, pp. 40-50; ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*, Beniparrell (Valencia), Pentagraf editorial, 2012.

25. BAREA FERRER, J.L., "Granada y la Exposición Iberoamericana de 1929", en AA.VV., *Andalucía y América en el siglo XX*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1987, pp. 131-162.

26. CHUECA GOITIA, F., "La Alhambra y nosotros", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1952, pp. 10-13.

Fig. 8. Manifiesto de la Alhambra, 1953.

la modernidad, cortado en 1936, pero siempre dentro de los esquemas del "ser" nacional. El *Manifiesto de la Alhambra*, publicado en 1953 fue el resultado de los debates celebrados en octubre de 1952, al amparo de los palacios nazaríes, por un significativo grupo de arquitectos[27] (citemos, entre otros, a Pedro Bidagor, Secundino Zuazo, Francisco Cabrero, Prieto Moreno, Rafael Aburto o Miguel Fisac), con la clamorosa ausencia por supuesto del propio Torres Balbás, pero también, y más significativamente, de los arquitectos catalanes, que estaban iniciando también desde finales de los cuarenta su propio reencuentro con la modernidad). Su redacción estuvo a cargo de Chueca, quien, en sus años de forzosa inactividad por la depuración franquista, había terminado de perfilar sus posiciones intelectuales, nutridas sobre todo de la generación del 98, de Unamuno y su reelaboración de conceptos como "tradición", "intra-historia" o "casticismo" y del magisterio de Torres Balbás, y las había volcado en una novedosa mirada sobre la historia *de la arquitectura en dos libros directamente relacionados con las ideas del Manifiesto: Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947) y *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva* (1949, en colaboración con Carlos de Miguel)[28]. Sobre todo en los *Invariantes*, Chueca ya había dedicado un amplio desarrollo a los conceptos de espacio, masa, volumen y decoración en la arquitectura islámica, considerándolos parte esencial de esa intrahistoria de la arquitectura española. Y en la segunda edición de la obra[29] incluyó como anexo el *Manifiesto de la Alhambra* por entender que constituía una extensión de esas ideas.

La Alhambra fue, pues, el lugar elegido para lanzar el llamado a una reforma de la arquitectura española en la línea de una modernidad no internacionalista sino profundamente "española", con un rechazo rotundo al falso tradicionalismo pastichista de los regionalismos y una exaltación de esa "verdadera" tradición que también había propugnado Torres Balbás. El *Manifiesto* se distanciaba de la Alhambra poética de los románticos, de la Alhambra fosilizada de los arqueólogos y del interés predominante por lo ornamental de los orientalistas. Proponía, en cambio, un nuevo modo puramente arquitectónico de entender el monumento, en términos de construcción, composición, masas, volúmenes y espacios: una visión "cubista", en palabras de Chueca.

El palacio nazarí aparecía así como el terreno ideal de encuentro entre las constantes intra-históricas de la arquitectura hispana y las aspiraciones a una reforma de la arquitectura que, lejos de entenderse como algo opuesto a la Historia, significara la recuperación del verdadero sentido de la misma. Frente a la Alhambra "trovadoresca" o la Alhambra muerta de la arqueología, se alza ahora una Alhambra que recupera su noble condición de arquitectura y asume el rol que le corresponde en la reintegración moderna de la arquitectura española. Frente a la Alhambra histórica, la exaltada por el *Manifiesto* evoca una arquitectura atemporal entendida como volumen y espacio, desde la escala humana y el logro de la combinación perfecta entre variedad y unidad. Y en materia constructiva condensa un triple principio que se considera perfectamente operativo para la nueva arquitectura española: recurso a los materiales locales ("para construir, lo primero que hay que hacer es mirar alrededor"), "sinceridad máxima" y utilización racional de los mismos.

Y en materia de ornamentación la Alhambra sigue ofreciendo, como para Owen Jones, un ejemplo de ornamentación abstracta, subordinada a la arquitectura, consecuencia lógica de ésta en lugar de piel sobrepuesta, nunca añadi-

27. SAMBRICIO, C., "Fernando Chueca Goitia y el Manifiesto de la Alhambra", edición facsímil del *Manifiesto de la Alhambra*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2004, pp. IX-XI.
28. Vid. las distintas contribuciones (Carlos Sambricio, Pedro Moleón, Juan Calatrava, Delfín Rodríguez y Ángel Isac) del número monográfico dedicado a Fernando Chueca Goitia, en el 50 aniversario de la publicación de los Invariantes, por la revista *Goya*, 264, 1998.
29. Madrid, Dossat, 1981.

Fig. 9. Owen Jones, réplica del Patio de los Leones en el Alhambra Court del Crystal Palace, Sydenham, 1854.

do arbitrario sino resultado "natural" que "nace casi por una fuerza ciega". Dado que la época contemporánea no ha alumbrado aún un sistema semejante, la solución a este *impasse* no puede ser ni la adopción arbitraria de un sistema del pasado ni la invención frívola de uno nuevo: sólo cabe, momentaneamente, la opción por el "silencio", una "desornamentación" que no es opción en sí misma sino postura de atenta y "sagaz" espera.

Debe juzgarse con precaución la cuestión de la posible sintonía entre los valores expresados en el *Manifiesto* y los que por las mismas fechas surgían en el debate arquitectónico internacional en el marco del cuestionamiento de los dogmas del Movimiento Moderno. No faltan en el texto referencias foráneas. Tras la comparación de la Alhambra con los rascacielos norteamericanos puede verse quizás la estancia de Chueca en USA entre 1951 y 1952. Frank Lloyd Wright es el único arquitecto moderno citado, pero es significativo que de él se destaque no el famoso tema del "organicismo", tan caro a Bruno Zevi, sino su interés por la arquitectura japonesa: el *Manifiesto* se hacía eco de ese nuevo "orientalismo" arquitectónico moderno presente en Wright pero también en figuras como Loos o Bruno Taut. El japonesismo de Wright sirve de justificación a ese nuevo tipo de "arabismo" estrictamente arquitectónico de los firmantes, quienes se dicen mucho más legitimados para lo árabe que el propio Wright para lo japonés. Sin duda también en la vindicación de los materiales autóctonos puede rastrearse algo del mítico viaje de Fisac a Escandinavia en 1949. Y cuando Chueca encuentra (en los debates, no en el propio texto del Manifiesto) en la arquitectura de la Alhambra la "planta libre" es fácil ver tras esa afirmación la sombra de Le Corbusier (cuyo interés por la arquitectura islámica es, por lo demás, bien conocido).

Pero lo cierto es que, en el contexto de la España de 1953, las ideas en torno a la renovación de la arquitectura aparecerán necesariamente teñidas de una fuerte coloración local que, al contexto global de los problemas de la arquitectura contemporanea, añade un muy específico debate sobre la arquitectura española y sus particulares circunstancias en el momento en que se empiezan a superar los momentos más duros de la inmediata postguerra y comienza a plantearse la exigencia de abandonar el callejón sin salida del neotradicionalismo del periodo autárquico. Así, si el *Manifiesto* puede relacionarse con las críticas globales al Movimiento moderno, ello es siempre dentro de un matiz estrictamente hispánico en el que la reivindicación de lo vernáculo, de lo "intra-histórico", es la vía hacia una modernidad templada y nacional. La lejana sombra del 98 sigue claramente presente: somos, se dirá, hombres de hoy y

al mismo tiempo hijos del 98, y la tarea contemporánea es hallar un tipo de arquitectura que responda a esta doble condición. Se trata, una vez más, del problema del "ser de España", con un discurso fuertemente crítico tanto hacia las múltiples variantes del pastiche regionalista como hacia el extremo contrario del internacionalismo.

La propuesta de reforma de la arquitectura se presenta, así, como un intento dialéctico de evolución-continuidad: un sentimiento compartido de la necesidad del cambio, pero al mismo tiempo una valoración de determinados aspectos concretos de la arquitectura de los años cuarenta, en particular el "uso sincero de los materiales" y la austeridad decorativa. Es en el marco de esta compleja relación con la arquitectura de los cuarenta como hay que ver la cuestión de los modelos históricos y de cómo la Alhambra sustituye como paradigma a El Escorial: si éste último había sido considerado en la inmediata postguerra como símbolo de los valores eternos del Imperio, la Alhambra que ahora se propone es una Alhambra al mismo tiempo "desideologizada" y "deshistorizada", reducida a pura lección de arquitectura. Lo que se critica no es la arquitectura escurialense propiamente dicha (a la que, por lo demás, Chueca dedicaría gran parte de su labor historiográfica) sino el uso superficial y viciado de la misma, el disfraz herreriano, la mera idea de copia. Lo que cambia, finalmente, en 1953, no es tanto el modelo cuanto algo mucho más importante: la propia manera de entender la idea de "modelo".

EL GATCPAC EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES: UNA MODERNIDAD *MEDITERRÁNEA* (1931-1936)

Antonio Pizza

Fig. 1. GATCPAC, "Exposició d'estudis de parcelació racional a les ciutats modernes", Pl. de Catalunya, 1932. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Archivo Fotográfico (AHCB-AF).

Ferias o exposiciones forman parte de un contexto de experiencias derivado de lo que podríamos definir como la arqueología de nuestra modernidad. Detrás del término "exposición" se sobreentiende la superioridad de la mirada; pero, evidentemente, con esto no agotamos su semántica de referencia. De hecho, además de los objetos que se nos ofrecen en sus exasperadas potencialidades de seducción, también hay un espacio que les confiere significado, que los contextualiza.

En el caso de la arquitectura, resultará además preeminente su enclave espacial, su legibilidad tridimensional, la indicación propedéutica de recorridos y funciones, la pretensión de institucionalizar prácticas vitales diferentes.

Durante los primeros decenios del siglo XX, con la irrupción de la arquitectura moderna en un entorno –a menudo anacrónico– caracterizado por un tipo de edificaciones incapaces de satisfacer las nuevas instancias de la sociedad contemporánea, será además inevitable el talante provocador de algunas ocasiones expositivas. Así, se escogerá como campo de confrontación y de evolución disciplinar lo que en seguida se reconocerá como "la cuestión de la vivienda", dando paso a una complejidad temática que se extenderá de los ámbitos políticos, económicos y sociológicos a aquellos más estrictamente relacionados con el proyecto.

Fig. 2. Uno de los "stands" de la República Española en la Exposición de Berlín, 1931, *AC* n. 2, 2º trimestre, 1931, p. 36.

En 1927, por ejemplo, la construcción de la Siedlung en la Weissenhof de Stuttgart –al mismo tiempo que tenía la lugar la exposición *Die Wohnung* a cargo de la Deutscher Werkbund– se convertía, en el momento álgido de la movilización belicosa en defensa de la modernidad, en una auténtica declaración de intenciones por parte de la vanguardia arquitectónica internacional sobre las cuestiones de la vivienda mínima:

> "El problema de la nueva casa es, en esencia, un problema espiritual, y la batalla por la nueva casa es sólo un eslabón de la gran lucha por nuevas formas de vida"[1].

Se trataba, de hecho, de la presentación oficial y a gran escala de la arquitectura moderna, de sus capacidades reformadoras en el ámbito de la vivienda y la ciudad; pero la desconsideración de los aspectos económicos y sociales, o de una organización eficaz de las obras, dejó aflorar una lectura predominantemente lingüística que, en muchos de los participantes se tradujo en un complacido formalismo.

No solo fueron los defensores de la tradición vernácula –aquel movimiento *Heimatschutz* que publicó en plena época nazi la famosa foto de la *siedlung* "trucada" como si se tratara de un país árabe– los que cuestionaron la validez de este modelo de barrio; sino que también lo hicieron algunos de los miembros pertenecientes a la misma línea moderna (M. Taut, K. Teige, H. Muthesisus), detallando críticas explícitas respecto de la asunción del paradigma uniformador de la cubierta plana[2].

Del 9 de mayo al 2 de agosto de 1931 se celebró en Berlín la "Exposición Internacional de Urbanismo y Habitación", el primer episodio de una participación internacional de la modernidad española; y para la ocasión, J. B. Subirana y A. Rodríguez Orgaz colocaron un puesto en representación de la "joven" República Española.

En el sector dedicado a "Die Wohnung unserer Zeit", patrocinado por la Deutscher Werkbund y realizado por Mies van der Rohe, se presentaron 23 prototipos de vivienda a escala real, entre los que figuraban los de O. Haesler y K. Völkler, M. Breuer, L. Hilberseimer, L. Reich y del propio L. Mies van der Rohe.

Todos los prototipos arquitectónicos se colocaron en la planta baja de la gran nave industrial cubierta por una bóveda (seis en el centro, y el resto bajo

1. *Werkbund Austellung 'Die Wohnung'*, catalogo oficial, Stuttgart 1927.
2. H.Muthesius, "Die letzten Worte eines Meisters, *Berliner Tagblatt*, n. 522, 1927, in K.Kirsch, *The Weissenhofsiedlung. Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart*, 1927, Rizzoli, New York, 1989, p. 199.

la galería perimetral), totalmente descontextualizados y uniformados según las instrucciones de Mies que, imponiendo un uso restrictivo de colores, materiales y proporciones, creó un paisaje bastante unitario, vuelto congruente a partir del recurso a algunos ritmos compositivos y a las superficies murales lisas y barnizadas de blanco, en alternancia con amplias paredes acristaladas.

La rebuscada fluidez ambiental y la continuidad visual producida entre el interior y el exterior provocaron juicios negativos por parte del público, debido a la preocupante falta de *privacidad* atribuida, en general, a las tipologías residenciales que la nueva arquitectura conformaba[3].

Una iniciativa de gran alcance que pretendía focalizar las facetas racionales, económicas y sociales de la arquitectura, priorizando el tema de la vivienda. Tanto *A.C. Actividad Contemporánea* n. 3 (1931) como *Arquitectura* n. 145 (1931), reproducen el stand español; y los comentarios generales acerca de esta primera aparición internacional de la *nueva* arquitectura española serán elogiosos.

No sólo los de P. Linder en *Arquitectura*[4], sino también los de la misma prensa alemana:

> "España, la república más joven de Europa, se muestra sorprendentemente vital en el campo de la nueva arquitectura; los bloques de vivienda, con alguna propuesta interesante a nivel de planta, son mejores que las viviendas populares"[5].

Por parte del neonato grupo del GATEPAC[6], en el mismo 1931 se activarán contactos prolíficos con la arquitectura racional italiana, mediante el intercambio de materiales y la presencia de la revista A.C. en la Galleria del Milione de Milán, hallándose en esta relación las premisas para la puesta en marcha de un programa arquitectonico afín:

> "Por nuestra parte contestaremos a cualquier cuestionario que quieran enviarnos, encantados de acercar a los dos movimientos italiano y español, que se desarrollan en condiciones climáticas tan parecidas (...) Les tendemos la mano abiertamente, pensando por principio que un acercamiento entre las juventudes de distintas naciones representaría hoy un paso adelante definitivo en el camino hacia la deseada conciencia europea"[7].

Otro episodio de edificación a gran escala de prototipos de vivienda modernas se llevará a cabo durante la V Trienal de Milán de 1933; su director –G. Ponti– pretendía construir en el entorno del Palazzo dell'Arte de Muzio, un verdadero barrio residencial, a partir del modelo del Weissenhof de Stuttgart.

Sin embargo, la idea original se vio frustrada, y concluyó con el levantamiento de una serie de edificios diseminados por el parque (35 "viviendas ejemplares"), en las que la estrategia política inicial de plantear "una casa para todos" perdió fuerza con la construcción de alojamientos de tipologías diversas, destinados en general a clases sociales acomodadas[8].

Los prototipos tenían tendencia a experimentar con distintas tipologías; y algunos defendían el principio de la máxima flexibilidad derivada del principio de la estandarización de los elementos e ideaban viviendas prefabricadas, desmontables, transportables y modulares, como las cinco casas unifamiliares de fin de semana –concebidas en una agrupación parecida a una pequeña colonia residencial– realizadas por E. Faludi, E. A. Griffini y P. Bottoni. Y preci-

3. "Kritische Spaziergänge durch die Berliner Bauausstellung", *Deutsche Bauhütte* 35, n. 16, Agosto 1931; citato in W.Miller, "Mies and Exhibitions", T.Riley, B.Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, New York 2001, p. 381.
4. P. Linder, "La Exposición berlinesa de la construcción, 1931", *Arquitectura* n. 149, Madrid 1931.
5. "Sondernummer: Deutsche Bauausstellung Berlin 1931", *Stein Holz Eisen* n. 12 (Frankfurt a.M. 20-06-1931).
6. Sobre el "Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea" (G.AT.E.P.A.C.), véase: *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, a cargo de A.Pizza y J.M.Rovira, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona, Barcelona 2006; A.Pizza, "La experiencia del GATCPAC en el contexto de la arquitectura española", AA.VV., *El GATCPAC y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta*, V Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2006; pp. 13-19; A.C. La revista del GATEPAC (1931-1937), a cargo de E.Granell, A.Pizza, J.M.Rovira, J.A.Sanz, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2008.
7. Carta de la Galleria del Milione a AC (27-1-1932), Fondo AC-GATCPAC, AHC.
8. La casuística contemplaba desde casas de veraneo, estudiadas según su localización (mar, montaña, lago, etc.), hasta casas proyectadas para usuarios especiales: la Casa-Estudio para un artista (L. Figini y G. Pollini), la Casa del Aviador (C. Scoccimarro, P. Zanini, E. Midena), la Casa de Campo para un estudioso (L. Moretti, M. Paniconi, G. Pediconi, M. Tufaroli Luciano, I. Zanda), la Casa Colonial (L. Piccinato), la Casa del Sábado para los Esposos (P. Portaluppi, BBPR, U. Sabbioni, L. Santarella). Esta última, probablemente, constituía el caso más extravagante y los mismos autores la definían como una "casita para jugar a la felicidad".

samente ésta resultó ser la parte del recinto que obtuvo los mayores elogios, ya sea por parte del público o de la plana mayor especializada[9].

Esta exposición internacional se afirmaba, de hecho, como posible indicación de una "vía italiana" hacia la modernidad, que encontraría frecuentes motivos de consanguinidad con sus vecinos *latinos*. Hasta tal punto que en la presentación de la sección española, el redactor así reseñaba en el catálogo oficial los materiales enviados por el GATCPAC:

> "Han reivindicado el derecho a una arquitectura adaptada al clima y a las luces de España y han demostrado una vez más hasta qué punto es mediterránea esta arquitectura que algunos siguen llamando nórdica y que en el norte reconocen como mediterránea"[10].

Al mismo tiempo, leemos en *AC:*

> "[hay que] ...someter el *funcionalismo de la materia* al *funcionalismo del espíritu*. Las realizaciones de los arquitectos italianos en La Triennale de Milán tienen un denominador común: latinidad, meridionalidad, que las diferencia en esencia de las realizaciones de los arquitectos nórdicos. Y es que la nueva tendencia arquitectónica tiene unas raíces profundamente mediterráneas"[11].

De hecho, serán muchas las afinidades existentes entre el "Gruppo 7"[12] y el GATCPAC: desde el periodo histórico en el que empieza la movilización en favor de la deseada modernización (en ambos casos, hacia finales de los años veinte), a la aparición de la figura de Le Corbusier como guía indiscutible; de la sintonía reivindicada con el movimiento internacional, a la búsqueda creativa de un camino autónomo de adhesión a esta cosmología referencial; desde la práctica recurrente de viajes de estudio (sobretodo a Alemania) y contactos con los representantes europeos, a una comprometida actividad de autopromoción.

A la petición de la Trienal de remitirse a edificios de "modernidad ejemplar, tanto desde el punto de vista estético como funcional", los catalanes contestarán con el envío de documentación sobre diversos proyectos y edificios, muchos de los cuales ya habían sido expuestos en precedentes ocasiones[13].

Se detecta, no obstante, cierta despreocupación en la participación, debida –entre otros aspectos– a la inexistencia de obras colectivas, en un momento en que, en cambio, la "publicidad" se consideraba algo básico en la difusión y aceptación de las ideas del grupo:

> "A Milán hemos enviado muy poca cosa; únicamente unas fotos de cosas viejas que ya teníamos. No creía en principio fuese a tener tanta importancia esta exposición. Para el Congreso enviaremos cosas más interesantes"[14].

Mientras tanto, del 29-3 al 2-4-1932, se había llevado a cabo en Barcelona una reunión del CIRPAC (*Comité international pour la résolution des problèmes de l'architecture contemporaine*). Por primera vez, el encuentro se había desarrollado en una localidad alejada del predominante centralismo europeo, ubicándose en unos márgenes significativos: los del "Mediterráneo"[15]. Además coincidirá con importantes replanteamientos sobre el destino de las ciudades contemporáneas, habiendo el grupo local del GATCPAC ya puesto en marcha los estudios acerca del futuro urbano de Barcelona y sobre la "Ciudad del Descanso". Aspectos sobre los que se dará inmediata comunicación al mismo Le Corbusier:

9. S. Giedion, "Uno straniero parla della Triennale", Lavoro Fascista, 28 Agosto 1933. Es interesante constatar que las buenas "relaciones de vecindario" entre italianos y españoles incluso dieron lugar, posteriormente, a algunas colaboraciones profesionales: Ribas Seva, en el invierno de 1936-1937, intervino en el plan urbanístico de Courmayer (redactado por L. Figini y G. Pollini) y, a principios de 1937, trabajó con E. A. Griffini en el diseño de algunos hospitales en Italia (Ravena y Padua).
10. V Triennale de Milán, *Catalogo Ufficiale*, Casa ed.Ceschina, Milán 1933, p. 150.
11. Red., "La exposición de 'La Triennale' - Milán", AC, n. 13, Barcelona, primer trimestre 1934, pp. 38-39; (las cursivas están en el original).
12. En Italia, las voluntades modernizadoras se habían cristalizado con la formación del "Gruppo 7" (1926-1927) y a través de la publicación de cuatro artículos en la *Rassegna Italiana*, firmados por U. Castagnoli (más tarde substituido por A. Libera), L. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, G. Terragni, C. E. Rava. Estos artículos se encuentran reunidos en una edición española: G. Terragni, *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémicas*, Arquitectura (Murcia 1982). De hecho los primeros contactos entre la "Galleria del Milione" de Milán (verdadero cenáculo del arte y de la arquitectura moderna italiana) y el GATCPAC se remontan al mes de octubre de 1931.
13. Se trata de los edificios de la calle Muntaner de Sert y de la Vía Augusta de R. Arias, de la casa Vilaró de Illescas, y de las maquetas del "Pueblo de veraneo" de Sert y Torres Clavé. Hay que añadir que la casa de la calle Muntaner vuelve a presentarse también en la sección "Obras típicas" y en la salita de los CIRPAC, – donde también reaparece la casa Vilaró, junto con una casa para dos familias, el edificio de la calle Rosselló y la sede del GATEPAC en P. de Gracia, todos ellos erroneamente atribuidos a Sert.
14. Carta de Sert a Saporta (28-4-1933), Fondo GATCPAC, AHC.
15. Acerca de la presencia del "mediterraneismo" en la cultura catalana del siglo XX ver: A. Pizza, "El Mediterráneo: creación y desarrollo de un mito", en A. Pizza (ed.), *J. L. Sert y el Mediterráneo*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1997. En una carta enviada a G. Pollini puede leerse "...celebrar en Barcelona una reunión de los delegados para intentar establecer de esta forma un contacto más fuerte con los países latinos integrándolos definitivamente en el movimiento actual de la arquitectura". Carta del 7-3-1932, Fondo GATCPAC, AHC. A partir de esta fecha las relaciones con Pollini se volverán cada vez más sólidas, ratificando una supuesta consanguinidad entre los representantes de dos países mediterráneos como Italia y España.

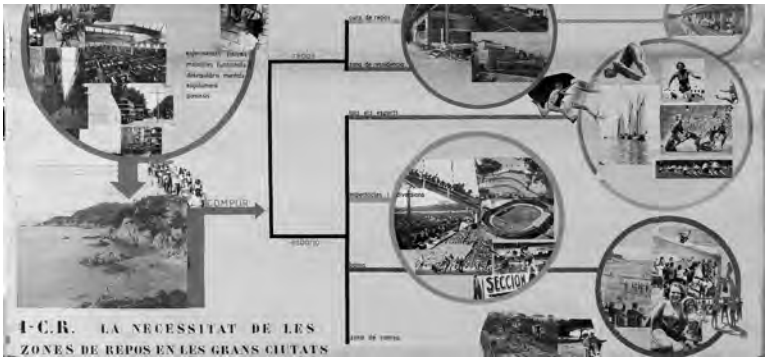


Fig. 3. GATCPAC, Panel expositivo de "La Ciutat de Repòs i de Vacances", 1932. Archivo Histórico del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcación de Barcelona (AHC).

"Estamos trabajando en los planos de Barcelona y estaríamos encantados de tenerle como colaborador"[16].

Serán días intensos, de comunicaciones e intercambios; en el marco de una relación con el poder que se consideraba substancial y que se va reforzando, toda la delegación será recibida con gran pompa en la Generalitat. Al mismo tiempo se inaugura en los subterráneos de Pza. Catalunya la exposición "Lotissement Rationnel", proveniente del CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) de Bruselas, realizado en 1930.

A lo largo de febrero de 1933, mientras Sert permanece en París, , trabajando junto con Le Corbusier en el plan Macià, en Barcelona el GATCPAC empieza a divulgar entre la ciudadanía los primeros dibujos sobre la CRV ("Ciutat de Repòs i de Vacances"). Entre el 2 y el 15 de marzo, en un local cedido por el Ayuntamiento en los subterráneos de Pza. Catalunya, se presenta una exposición sobre la "La Ciutat de Repòs", con una serie de charlas explicativas, confirmando que se consideraba fundamental la capacidad de difundir y explicar este proyecto de manera comprensible, con el fin de sensibilizar las capas más amplias posibles de opinión pública:

"Ciutat de Repós: Hemos procurado elaborar un programa basándonos en una exposición muy clara de los distintos aspectos y funciones de la Ciutat de Repós, algo parecido a lo que se hizo en el número 7 de la revista. (...) Habrá bastantes fotografías ampliadas y estadísticas y gráficos, para que entre por los ojos"[17].

Sin embargo la fecha clave de este nuevo entente *mediterráneo* será el año 1933; debido a la imposibilidad de celebrar el IV CIAM en Moscú, la reunión prevista tiene lugar en el barco Patris II, viajando de Marsella a Atenas entre el 29 de julio y el 13 de agosto de 1933. Una excursión rica de implicaciones –simbólicas, organizativas, ambientales, humanas, disciplinares– de las que parecen conscientes los participantes, como admite el mismo Giedion en una circular previa:

"La circunstancia de que el Congreso se celebre en un barco va a favorecer relaciones más estrechas entre los miembros. A lo largo de la travesía renunciaremos a las largas ponencias y reduciremos al máximo el orden del día"[18].

"La representación de los países latinos debería ser numerosa. Creo que sería muy interesante echar las bases para un acercamiento entre los grupos francés, italiano, español y el de Argel. ¿No le parece?"[19]

Participaron finalmente en el congreso un centenar de arquitectos: de Italia fueron P. M. Bardi, P. Bottoni, G. Pollini y G. Terragni, mientras de los espa-

16. Carta da Sert a Le Corbusier (21-3-1932), Fondo GATCPAC, AHC.
17. Carta de Torres a Sert, en París, del 13-2-1933, Fondo GATCPAC, AHC.
18. S. Giedion, "Circolare Giedion, 16 Giugno 1933", en AA. VV., "Attualità dei Ciam", *Parametro* n. 52, Bologna, 1976, p. 18.
19. Carta de Sert a Le Corbusier (20-7-1933), Fondo GATCPAC, AHC.

Fig. 4. GATEPAC, panel de presentación de "La Ciutat de Repòs i de Vacances" de Barcelona en el CIAM IV, Atenas, 1933. (CIAM Archives gta-ETH, Zúrich).

ñoles viajará sólo una delegación catalana compuesta por Sert, Torres Clavé, Ribas Seva y Bonet Castellana.

Una vez acabado el crucero, la exposición que se instaló en las salas del Politécnico de Atenas comprendía las representaciones planimétricas de 33 ciudades, entre las cuales había tres collages con gráficos y planimetrías realizados por el GATCPAC sobre Barcelona.

Por otro lado, la presentación del proyecto de la "Ciutat de Repós i de Vacances" tuvo buena acogida entre un público compuesto principalmente por arquitectos y urbanistas, que se mostró muy favorable a la integración de zonas de "Salud Pública" dentro de los esquemas teóricos de la Ciudad Funcional, adaptando el modelo propuesto por los catalanes para la costa de Barcelona.

De hecho, a partir de este momento, la CRV iba a ser el trabajo más importante en el que participaría todo el grupo, definiendo un ámbito proyectual inédito en la cultura urbanística moderna:

> "[...] mostraremos la necesidad, para las grandes masas proletarias, de organizar estas vacaciones para las que aún no están preparadas las colectividades españolas. [...] Puesto que a nuestro entender es el pueblo quien da lugar a la formación de las grandes ciudades soportando la pesada carga de darles impulso, materialmente, también creemos que tiene derecho a toda clase de recreos que le permitan reemprender con vigor sus tareas"[20].

En este congreso se impondrán al final las tesis de Le Corbusier, con la definición de un proyecto intelectual de signo *latino*, opuesto a la austera concepción sachlich de los alemanes. Un encuentro diverso, que tuvo lugar en un barco en viaje hacia el lugar de culto de la clasicidad griega, en el que los congresistas se inebriarán de ou-topia, rodeados por el infinito mar y "forzados" –por condicionantes físicos objetivos– a una confrontación directa, mientras que el huidizo horizonte mediterráneo también servirá para "abstraerse" de las degeneraciones de la política mundial y de las cercanas catástrofes europeas.

El crucero por el Mediterráneo, las ponencias de Le Corbusier y de F. Léger (que exhorta a "utilizar" la belleza luminosa gozada durante la travesía), y el ya indiscutible predominio de algunos grupos nacionales, hacen que inevitablemente los contenidos del encuentro se decanten hacia actitudes parcialmente inéditas, marcando nuevas directrices dentro de los CIAM. si bien no fue posible llegar a unas conclusiones compartidas sobre el destino de la ciudad funcional:

> "Finalmente, los países mediterráneos. Hay nuevos aires. Países aletargados en el siglo pasado, España, Italia, Argelia, Grecia se conformaban con importar soluciones experimentadas en el Norte. El año pasado, en ocasión de nuestra asamblea de delegados, asistimos en Barcelona al comienzo de una evolución inesperada. Se están diseñando, en la costa, ciudades de 30.000 personas, sobretodo para los obreros de Barcelona. El vínculo que se está trabando entre administración y arquitectura moderna es positivo"[21].

Es también en los primeros años treinta cuando Le Corbusier hará un uso "político" del mediterranismo; en búsqueda de una autoridad capaz de captar sus mensajes palingenésicos transformándolos en hechos, publicará los materiales de la *Ville Radieuse* en el periódico de derechas *Plans* (1930-1933), participando activamente en la redacción de *l'Homme réel* (1934). Se trataba,

20. *"La Ciutat de Repòs" futura platja de Barcelona*, Vol. II, mecanografiado, 1933, Fondo GATCPAC, AHC.

21. S. Giedion, "Il punto sull'architettura contemporanea", *Parametro*, cit.. También en *AC* podemos encontrar fáciles valoraciones de este concreto contexto ideológico: "Los elementos de los grupos latinos tienen en este Congreso mayor importancia que en los anteriores; estamos casi en mayoría y navegamos en el Mediterráneo. (...) La arquitectura moderna se despierta actualmente a orillas de este mar, o, mejor dicho, se repatrían a sus costas las formas puras de la tradición mediterránea". "El IV Congreso del C.I.R.P.A.C.", *AC* n. 11, Barcelona 3º trim. 1933, pp. 16-17.

según su enfoque, de encarar las problemáticas del hombre real y no abstracto, generando "realismos" plenamente comprobables incluso en el mundo de la representación.

Le Corbusier también será miembro de la redacción de la revista *Prélude* (1933-1936), órgano editorial que se situaba en una posición ambigua, a mitad de camino entre fascismo y colectivismo; y, aliándose con la italiana *Quadrante* (1933-1936), intentaría crear una especie de *fédération méditerranéenne* entre París, Roma, Barcelona y Argel.

Destacando el evidente desplazamiento de la modernidad arquitectónica hacia una expresividad "latina", puede comprenderse fácilmente el sentido programático que Le Corbusier –involucrado entonces en la redacción del Plan Macià– daba a estas posiciones:

> "Los italianos se agitan enormemente en estos momentos: sus revistas se abocan en la arquitectura moderna con entusiasmo. [...] La situación se define con claridad en el ámbito internacional: los latinos retoman el estandarte de lo moderno y los nórdicos tragan"[22].

El día 22-12-1933 el Ministerio de Trabajo y Previsión Social aprueba los estatutos de la Cooperativa "La Ciutat de Repòs i de Vacances". Y entre 17-2-1934 y 20-3-1934 se realizará una nueva exposición sobre "La Ciudad de Reposo", en los subterráneos de Pza. Catalunya, que irá a formar parte, desde el día 2 al 17 de junio, del Salón de Turismo de la Feria de Barcelona.

No obstante, pese a estas señales de un activismo incansable, las tendencias del universo político español, sobretodo a nivel estatal, no son en absoluto favorables a los proyectos del grupo, siendo sometidos a trabas o incluso anulaciones los que por su naturaleza necesitaban un soporte decidido por parte de la administración.

En cartas de la época, dirigidas a Sert, Le Corbusier se reafirma no sólo en su total apoyo a los proyectos sobre Barcelona sino que subraya asimismo problemáticas de actualidad acuciante, como la búsqueda desesperada de un Poder que quiera patrocinar sus visiones de futuro, mientras que ratifica el desplazamiento de la modernidad arquitectónica hacia lo "latino":

> "También le dije a Sucre que la mayor alegría que me podrían dar sería que el Gobierno reconociera oficialmente el principio del 'Plan Macià', del cual la Ciutat de Repòs es uno de los elementos"[23].

Entre el 11-7 y el 14-8-1934 se celebrarà la exposición sobre "La Nova Barcelona", en los locales de Pza. de Cataluña; se trata de una actualización de los paneles realizados para la presentación del Pla Macià, adaptados oportunamente a las normas gráficas que habían sido consensuadas en los CIAM. En definitiva, se exponen una treintena entre dibujos, esquemas y fotomontajes, así como el famoso diorama de colores, de siete metros de longitud[24].

Nos encontramos, de hecho, en un periodo en que el Pla Macià alcanza su máximo nivel de definición, incluso teórica, auto-representándose en lo concreto como caso emblemático de aplicación de los paradigmas de la Ciudad Funcional, mientras se van multiplicando los intentos divulgativos[25].

22. Carta de Le Corbusier a Sert, 20-2-1934, Fundación Le Corbusier.
23. No hay que olvidar que Le Corbusier mostraría un persistente escepticismo hacia este apartado, delegando todo su diseño a los miembros del GATCPAC: "He tenido la oportunidad de estudiar algo más de cerca vuestra Ciudad-Balneario en la revista *AC* (...) Tengo la sensación de que vuestra concepción aun es un poco dispersa, algo fragmentada y que sería posible volver a coger toda esta materia dándole de una sola vez la amplitud y la unidad útiles. (...) P.S. Me ha parecido, en concreto, que faltaban piscinas al lado del mar". Carta de Le Corbusier a Sert (5-7-1934), FLC.
24. "Nuestro grupo puede ocuparse de todo el trabajo para esta Exposición, vamos a ampliar el esquema que hicimos juntos en París y a darle color. (...) El resto de documentos expuestos serán estadísticas, fotos y fotomontajes más unos planos de la ciudad-Balneario". Carta de Sert a Le Corbusier (16-4-1934), Fondo GATCPAC, AHC.
25. No se interrumpen en absoluto los contactos internacionales: del 10 de febrero al 15 de marzo de 1935 "La Nova Barcelona" se expone en las galerías de *Cahiers d'Art* en París: C. Zervos, "Jeunes architectes. A propos de leur exposition à la Galerie des 'Cahiers d'Art'. Février-Mars 1935", Cahiers d'Art nn. 1-4 (París 1935), un artículo aparecido con anterioridad en esta revista es: "Projet d'une grande zone maritime de délassement pour la ville de Barcelone", Cahiers d'Art nn. 5-8, París 1934.

Fig. 5. GATEPAC, panel de presentación del Plan Macià de Barcelona en el CIAM IV, Atenas 1933: tratamiento del frente marítimo. (CIAM Archives gta-ETH, Zúrich).

Entre finales de 1933 y 1934, las manifestaciones del GATCPAC se decantan cada vez más hacia conceptualizaciones originales. En una conferencia de Sert, por ejemplo –organizada por la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura y transcrita en *AC*–, se marcan distancias con respecto a los radicalismos modernos de impronta *nórdica*, recurriendo a declaraciones categóricas[26]. Y a esta precisa indicación ideológica, orientada a promover la valorización de las formas tradicionales del Mediterráneo –con una atención específica hacia la producción italiana contemporanea–, se inspiran de forma explícita los dos números monográficos de la revista *AC,* dedicados a la arquitectura popular (18, 2º trim. 1935)[27] y a la arquitectura rural de la isla de Ibiza (21, 1º trim.1936).

De hecho, no había sido nada casual que ya en el primer número de *AC*[28] hubiera aparecido aquel sintomático paralelismo entre las viviendas en serie de Oud en la Stuttgart-Weissenhof de 1927 y las casas "sin arquitecto" de Sant Pol de Mar. El método binario, al que tantas veces acudirían nuestros arquitectos, en general aplicado como una contraposición maniquea, se suaviza en este caso hasta reconvertirse en un insinuante paralelismo entre afines. Según esta lectura guiada, lo estándar, la taylorización, el principio de máximo ahorro de medios tecnológicos y expresivos no derivarían de ningún recurso exclusivo de la modernidad; muy al contrario, sus raíces se hundirían en un pasado lejano de naturaleza antropológica, mostrando puntos de coincidencia sintomáticos con métodos ancestrales de producción artesanal.

Siguen por parte del grupo las actividades publicitarias y las proyecciones en la escena internacional: para la exposición que se debería haber celebrado en Buenos Aires en 1935, el GATCPAC prepara trece paneles compuestos según la técnica del montaje, en los cuales encontramos una especie de summa de los proyectos y trabajos desarrollados hasta entonces.

El esquema de la exposición se repartía en cinco apartados: "L'habitació a través de la historia", con modelos residenciales desde épocas primitivas hasta nuestros días; "Teòrica general", donde se pasaba a la denuncia de las condiciones actuales, con alusiòn directa a la situación del "barrio chino" de Barcelona; "Tipus bàsics preconitzats per l'arquitectura nova", en el cual se reproducen los documentos elaborados en el marco de los CIRPAC, con citas de la Casa Bloc y demás estudios tipológicos desarrollados en el ámbito catalán; "Exemples de Barcelona", centrando la atención de forma detallada en las propuestas proyectuales nacidas en relación con la estructura urbana histórica y con las exigencias de la contemporaneidad; y, finalmente, una última sección, "Aplicacions dels estudis anteriors a Buenos Aires", en la cual se contextualizaban las partes precedentes, llegando a contemplar nuevas soluciones arquitectónicas y urbanísticas para la capital argentina.

En junio de 1936, otra cita internacional, la participación catalana en la VI Trienal de Milán, está bajo la dirección del "Foment de les Arts Decoratives" y con el patrocinio de la Generalitat de Catalunya. La muestra de obras de arte aplicada consta de una sección de arquitectura montada por el GATCPAC.

Además, en esta edición de la Trienal (a cargo de de Persico y Pagano), centrada en el problema de la casa, encontramos una llamativa sección fotográfica –coordinada por Pagano– sobre la arquitectura rural[29]. Por parte de la

26. "Conferencia de J.L.Sert, arquitecto del GATEPAC", *AC* n. 16, Barcelona, 4º trim. 1934, pp. 43-44.
27. En el editorial de este número se encuentran claramente expresadas las premisas: "Características principales comunes a esta arquitectura, son sus elementos: puertas, ventanas, pórticos, etcétera, todos a escala humana, y con una ausencia absoluta de motivos decorativos superfluos y de artificios absurdos. (...) Otra característica esencial es que ni el alzado ni la planta responden nunca, en la arquitectura popular, a una composición premeditada. El conjunto no es otra cosa que una sencilla yuxtaposición de cuerpos simples con el mayor sentido racional". "La arquitectura popular mediterránea", *AC* n. 18, Barcelona, 2º trim. 1935, p. 15. Ilustran este número unas fotos realizadas por M. Michaelis, durante un viaje con Miró y Sert por Andalucía en 1935.
28. *AC*, n. 1, Barcelona 1931, pp. 24-25.
29. En un artículo de 1935 Pagano concretaba sus parámetros interpretativos: "La arquitectura rural (...), su valor inmenso de construcción 'pura', no estilística, funcional. (...) Los elementos de composición no se hallan doblegados a la arquitectura estilística (...). En ella hay en germen toda la rebelión antiacadémica y puede ofrecer el valor de un ritmo modernísimo". G. Pagano, "La arquitectura rural en Italia", *Casabella* n. 96, Milán 1935.

Fig. 6. GATCPAC, uno de los paneles preparados para la exposición de Buenos Aires, 1935. (AHC).

cultura moderna italiana se plasma así una recuperación operativa de la tradición, que apuesta por integrar las formas del pasado menor en las nuevas modalidades tipológicas y expresivas de la construcción.

La aportación catalana a la Trienal de 1936 va a consistir, significativamente,

> "(...) en una serie de fotos de algunos ejemplos de gótico catalán y construcciones rurales de la costa de Cataluña y Andalucía, reunidas bajo el nombre de 'Tradición Mediterránea'; junto con estas fotos se presentan otras de obras recientes de arquitectos miembros del GATCPAC que se proponen seguir esta tradición en su forma pura, estudiando sus principios funcionales y aplicándolos a la arquitectura actual, que debe satisfacer las necesidades de la vida moderna, orientándola hacia una mayor conciencia de las necesidades colectivas"[30].

La CRV, sin lugar a duda, se puede considerar como el principal proyecto en equipo redactado por el GATCPAC, ya entrados en la segunda parte de la breve existencia del grupo: cerca de la Costa del Garraf, a 15 km de Barcelona, este poblado de vacaciones *proletarias*[31] se articulaba mediante la identificación de sectores funcionales que buscaban un dialogo con el entorno aún virgen y con la línea de costa en la que la edificación se asentaba, eludiendo los tratamientos urbanos clásicos de paseo marítimo *construido*, y apostando más bien por una dispersión aparentemente casual de los volúmenes en la naturaleza.

Más allá de la zonificación previsible (áreas de baños, de instalaciones de fin de semana, de tratamientos termales, residenciales y deportivas...) también se programa la introducción de pequeñas parcelas de huerta que los veraneantes podrán utilizar turnándose[32].

30. *Guida della sesta Triennale*, Trienal de Milán, 1936. La lista de los proyectos GATCPAC es la siguiente: "Pequeñas casas para descanso semanal, Garraf; Casa de alquiler, Barcelona; Bloque de viviendas en construcción, Barcelona"; y, con firma GATCPAC y Le Corbusier: "La Nueva Barcelona – Diorama; Proyecto de saneamiento del casco antiguo de la ciudad; Barrios del S. XIX, y proyecto de los nuevos barrios".

31. Red., "La ciudad de reposo que necesita Barcelona", *AC*, n. 7, Barcelona tercer trimestre 1932, pp. 24-31.

32. "Común a todas estas zonas descritas, existe una zona agrícola de aprovisionamiento dedicada al cultivo de pequeños huertos alquilables, a semejanza de los que se hallan ya establecidos en otros lugares como por ejemplo la barriada de Romerstadt de Frankfurt am Main y Estocolmo", *La Ciutat de Repòs i de Vacances. Proyecto de Desecación, Saneamiento y Urbanización*, ejemplar mecanografiado, abril de 1935, C 37, Fondo GATCPAC, AHC.

Fig. 7. GATCPAC-FAD, sección catalana en la VI Trienal de Milán 1936. Archivo "La Triennale di Milano". (ATR).

Será muy oportuno, no obstante, prestar atención a como el grupo presenta en las ocasiones expositivas (y no solo) un proyecto tan destacado: tenemos que fijarnos en el empleo difuso de fotomontajes, de fotos "canceladas" con llamativas cruces, en una tensión cómplice entre palabra e imagen, en una búsqueda de lo esencial, de lo objetual, de un grado cero de la expresividad, de un contacto directo con la materia de la vida, que hay que rescatar según un planteamiento igualitario y social.

En las composiciones de los paneles expositivos las deudas con las experiencias internacionales se detectan fácilmente: el empleo de ciertas tomas fotográficas donde predominan las tensiones diagonales con vistas muy recortadas, las perspectivas descentradas, las superposiciones y las transparencias, el contraste –a veces maniqueo– entre imágenes que se contraponen según lógicas binarias para ilustrar de forma enfática lo que puede considerarse *correcto* y lo que no, la fragmentación extrema y recurrente de las unidades icónicas, la mezcla entre foto y texto, el recurso de los fotomontajes que a menudo ofrecen una visión circular de lo representado, la disposición asimétrica del conjunto; todas ellas estrategias que entran a formar parte de un patrimonio compartido con otros experimentos foraneos, orientados a invalidar el orden lineal de la figuración convencional.

Justamente el fotomontaje resultará ser, además, una técnica en consonancia con las intenciones comunicativas del GATCPAC, siendo empleado de forma reiterada en la revista, en la presentación pública de los proyectos, en los paneles de las exposiciones, en los carteles publicitarios. Aunque ya consolidada como práctica frecuente de las vanguardias, tal vez pueda detectarse en la experiencia de G.Klucis (cuya profética obra "Ciudad dinámica" es del año 1919) las premisas básicamente *políticas* que parecen adaptarse muy bien a las intenciones del GATCPAC:

> "Por fotomontaje se entiende el aprovechamiento de la fotografía como medio visual. (...) Un cartel sobre el hambre compuesto con fotografías del pueblo que sufre hambre causa una impresión más fuerte que un dibujo sobre el tema. Para la propaganda de un objeto, la fotografía resulta considerablemente más eficaz que un dibujo. Fotografías de ciudades, paisajes o rostros impresionan al observador muchísimo más que la pintura"[33].

33. "Ilustraciones y fotomontajes" (1924) en H. Gassner, R. Nachtigäller, *Gustav Klucis. Retrospectiva*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991, p. 307.

Fig. 8. GATCPAC, exposición sobre "La Nova Barcelona", en Pl. de Catalunya, 1934. (AHCB-AF).

En cierto sentido, con el uso de estas técnicas expositivas, se vuelve visible el proyecto tecnocrático del GATCPAC. La confianza en un cientismo productivista se traduce en el empleo generalizado –además que de una fotografía "instrumentalizada" con fines muy concretos– de tablas esquematicas, cuadros estadísticos, ideogramas, y de una tipografía elemental a palo seco, todos aspectos que pretenden rodear de una aura de presunta *objetividad* lo dicho o lo mostrado.

En una de sus últimas iniciativas, en primavera de 1936, el GATCPAC se ocupa de organizar la "Exposició de la Construcció i Amoblament", que debería haberse tenido en el recinto de la Exposición Internacional de 1929, en Montjuich. En los trabajos preparatorios se redacta un elenco de los elementos a exponer, con la presentación de materiales ya realizados para anteriores eventos ("La Nova Barcelona", "Ciutat de Repòs", "Buenos Aires"); estaba prevista –entre otras cosas– la presencia de documentos elaborados por los CIAM (acogiendo la exposición sobre la "Ciudad Funcional", con los planos correspondientes a 30 ciudades), del grupo MARS (material acerca de las actuaciones de saneamiento en Londres), y prototipos de mobiliario moderno, entre otros el diseñado por A. Aalto.

En esta ocasión también, el grupo intentará aprovechar al máximo los recursos gráficos disponibles, para que la documentación fuera lo más expresiva posible, destacando los vínculos estructurales que la urbanística mantiene con los asuntos de orden social:

> "...tendrán máxima importancia todas las realizaciones y proyectos que puedan tener una relación inmediata con cuestiones vitales de orden social, y para lograr una mayor claridad de lo expuesto, los mismos irán acompañados por gráficos, estadísticas, etc"[34].

Como sabemos bien, el alzamiento militar y la eclosión de la guerra civil condenaron el último número de la revista *AC* (25, junio de 1937) a ser no el punto de arranque de una revolución *también* arquitectónica y urbana, sino el punto final de una experiencia apasionada y confiada que quedó truncada brutalmente por tragedias históricas y personales.

34. Documento mecanografiado: *"Exposició de la Construcció i Amoblament. Montjuich. Primavera 1936"*, Fondo GATCPAC, AHC.

Fig. 9. GATCPAC, stand propio en la "VI Fira Internacional de Barcelona", 1933. (AHC).

Entre los papeles de quien fue el jefe de redacción indiscutido de esta plataforma progresista a lo largo de toda su historia (Torres Clavé), hallamos indicios de maquetas y materiales para los números cuya salida estaba prevista para un futuro cercano: el 26, para insistir en el grave problema de la vivienda, luchando contra la que se definía la casa "pedante" de la cultura burguesa y ofreciendo una serie de indicaciones estrictamente operativas[35]; el 27 tenía que centrarse en los temas de la "ciudad funcional" apuntados por el IV CIAM; del 28 solo encontramos una hoja con la anotación "Indumentaria y objetos de uso personal, simple y practica, fácil de limpiar, fácil de llevar, adaptándose a la nueva vida"; y , del 29, simplemente una propuesta de titular: "La vida al aire libre. Ocio".

Además, también en el archivo Torres Clavé, se encuentran varios documentos manuscritos que hacen referencia a otro proyecto editorial: la realización de un libro sobre la "Barcelona Futura", a cargo básicamente de Torres y Sert. En el mismo tendrían que haberse tratado la totalidad de los proyectos del GATCPAC sobre la ciudad de Barcelona, con una tirada prevista de 1500 copias en francés e italiano, y 3500 en catalán y castellano.

Entre bocetos, materiales de estudio y otros detalles, encontramos manuscrita una explícita declaración de principios:

> "Tesis del libro; Esperamos algo del nuevo orden social –menos importancia a la cuestión técnica que a la social en todo problema– creemos que el nuevo orden social tiene la obligación de expresarse urbanística i arquitectónicamente en forma opuesta a la sociedad capitalista atada de pies y manos por una sola idea dominante. El beneficio de una minoría privilegiada"[36].

35. "Cómo tiene que ser la nueva vivienda. Lugar de descanso y cultura. Máximo contacto con la naturaleza. Lugar de cultivo de la riqueza psíquica. Lugar de cultivo de la salud física. Decoración de la vivienda, nunca. Equipamiento de la vivienda, siempre". Los subrayados son del original. Manuscrito, Fondo Torres Clavé, AHC.
36. Documento manuscrito; en este caso es de puño y letra de Torres Clavé. Los subrayados son del original. Fondo Torres Clavé, AHC.

DE CÓMO EL METROPOLITAN MUSEUM NOS AYUDÓ A VER *THE INVISIBLE SPAIN*

José Manuel Pozo Municio

Fig. 1. José Ortiz Echagüe.

En 1952 unos arquitectos españoles buscan un retiro para meditar sobre lo que deben hacer en un momento en que la arquitectura española tiene que renovarse e iniciar una nueva página de su historia, y escogen la Alhambra[1].

Esa página que escribieron los que acudieron a la Alhambra fue la primera de un libro que sigue abierto pero que ya no es patrimonio tan sólo de aquellos arquitectos ni de sus sucesores; ahora es ya de dominio universal y en él escribe mucha gente de todo el mundo.

Algo tuvo que ver en esa globalización y en la difusión de ese patrimonio un ingeniero español que no lo pretendía pero cuyo trabajo fue de gran ayuda en la tarea.

En los años sesenta tuvieron lugar en Norteamérica varios eventos expositivos, relacionados entre sí y con España, por medio de los cuales se dieron a conocer al mundo, sobre todo a los norteamericanos, el carácter y la esencia profunda de un país de glorioso pasado y triste presente como era entonces España; lo que por medio de ellos se conoció despertó un insospechado interés en los ambientes artísticos, al igual que en los círculos de los snobs; atraídos ambos por la fascinación que suscitaba el peculiar modo de ser de las gentes y la historia de España, a veces extrañamente arcaica, e identificada tópicamente por eso mismo con su cara más primitiva o rural; que aparecía siempre misteriosa, oscura y dura y en ocasiones con tintes surrealistas.

1. *Manifiesto de la Alhambra*, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1953, p. 12.

Fig. 2. Ventana de Ansó, José Ortiz Echagüe. Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, Fundación Universitaria de Navarra (fff).

Pues bien, entre los hechos que más contribuyeron a bosquejar esa imagen de España estuvo la serie de exposiciones y muestras de fotografías y carbones *(fressones)* del fotógrafo José Ortiz Echagüe[2] llevadas a cabo por toda Norteamérica; las cuales culminaron finalmente en dos exposiciones monográficas especialmente relevantes, a las que nos vamos a referir; la primera tuvo lugar en Louisville (Kentucky) en 1959; y la segunda en Nueva York un año después, en el Metropolitan Museum, como consecuencia de aquella. Después de la cual todavía algunas de las fotografías de Ortiz Echagüe allí expuestas recorrieron los Estados Unidos formando parte de una exposición itinerante de 135 fotografías, de 128 fotógrafos diferentes (Cappa, Carrier-Bresson y Helliot entre ellos) que fue mostrada en 43 museos distintos[3].

De entre todas esas exposiciones de las fotografías de Ortiz Echagüe la organizada en el Metropolitan Museum of Arts de Nueva York (MMA) en 1960 debemos considerarla el hito central o principal; tanto mirando hacia atrás, por lo que supuso de consagración o reconocimiento de Ortiz-Echagüe ante el gran público como uno de los grandes fotógrafos del mundo, como mirando hacia delante, por las repercusiones inmediatas que tuvo esta exposición, que apuntaremos brevemente; y sobre todo, atendiendo a lo que ahora nos interesa, por el significado que su contenido pueda tener en relación con la evolución posterior de la moderna arquitectura española (y no solo española).

De esas dos exposiciones, la de Louisville vamos a considerarla sobre todo en cuanto germen de la posterior del MMA; ya que no podemos ocuparnos de esta sin referirnos también al contenido de aquella, y sin conocer las diferencias entre ambas, y lo que estas ponen de manifiesto. La exposición de Louisville es de hecho muy poco conocida; de una parte porque fue efímera (se desarrolló sólo del 7 al 10 de octubre de 1959) y de otra porque se dirigió a un público restringido, ya que tuvo lugar dentro de la Annual Convention of The Photography Society of America y no llegó al gran público. Pero fue suficiente. Entre otras cosas porque fue el detonante para la segunda.

Ortiz Echagüe era entonces un reputado fotógrafo que, desde que en 1921 debutara en Londres en la reunión anual de la Royal Photographic Society, había estado presente con sus carbones *(fressones)* y fotografías en numerosas exposiciones y en certámenes de sociedades fotográficas de todo el mundo, desde Sudáfrica a Canadá[4]; y desde 1949 era Royal Honorary Fellowship –R. H. F.– de la Royal Photographic Society británica.

La exposición de Louisville fue un éxito en sí misma; pero ahora no nos interesa detenernos a ponderar su contenido o el mérito de Ortiz Echagüe como fotógrafo; a pesar de lo cual será necesario para lo que vamos tratar, hacer algunos apuntes acerca del carácter de las fotografías que componían aquella muestra.

Hasta ese momento, los contenidos de las distintas exposiciones de Ortiz Echagüe en las primeras décadas del siglo, se habían basado sobre todo en la serie de fotografías que él denominó "Tipos y trajes", con las que publicó su primer libro (1930); por medio de aquellas imágenes Ortiz Echagüe ofrecía al mundo un retrato de la España ancestral, compuesto con las fotografías de hortelanos, pescadores, aguadores, costureras, monjes y penitentes,..; eran fotografías teñidas de cierto romanticismo noventayochista, que mostraban una

2. José Ortiz Echagüe (1886-1980), nace en Guadalajara. A los doce años (1898) recibe su primera cámara fotográfica. Ingeniero militar (ingresa en la Academia en 1903), fue número 3 de la primera promoción de pilotos (1911). Constituye Construcciones Aeronáuticas CASA en 1923 y a partir de 1950 será el primer presidente de SEAT, la empresa automovilística creada en España con el arranque de la industrialización postbélica. Fallece en Madrid en 1980.
Sorprendentemente, el que debemos considerar el mejor fotógrafo español del siglo XX, practicaba la fotografía sólo como afición, como le escribirá, casi con ingenuidad, a Rudofsky en 1962 excusando el retraso en el envío de las fotografías que éste le había pedido (Carta de Ortiz Echagüe a Rudofsky, 17 de julio de 1964; original en Archivo del Museum of Modern Art, New Cork –MOMA–) De hecho esa condición justifica también su generosidad regalando fotografías sin hacer de ello nada extraordinario, aunque los regalos lo fuesen ("Es para mí un honor que el Metropolitan Museum quiera comprar diez de mis fotografías para su colección permanente y es mi deseo regalarlas"; Carta de Ortiz Echagüe a Mr. Hyatt de 30 septiembre de 1959; original en Archivo del Museum of Modern Art, New York)
3. Cfr. DOMEÑO, Asunción; *La fotografía de Ortiz-Echagüe*, ed. Gobierno de Navarra en 1949), Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2000, p. 115.
4. Ibid, pp. 101-119.

España viva pero aparentemente detenida en el tiempo, mística y asceta; y desde luego anacrónica con respecto a las sociedades contemporáneas. Y por eso mismo fascinante.

Pero a pesar de la excepcional calidad de sus carbones, y de que eran de contenido mayoritariamente figurativo, con temas muy humanos y atractivos, lo cierto es que hasta las exposiciones a que me voy a referir, Ortiz Echagüe era, de hecho, poco conocido aun fuera de los círculos profesionales, en los que gozaba de un enorme prestigio. La exposición del Metropolitan supondrá un cambio en ambos aspectos y por eso nos interesa.

Así, a finales de los años cuarenta, habiendo cumplido ya los sesenta años, Ortiz Echagüe había decidido iniciar un nuevo camino; "desde 1916 a 1936, declarará él mismo, me dediqué a lograr documentos gráficos de algo que desaparece: los trajes. Era una tarea urgente. En la captura de los más raros ejemplares he podido recorrerme detenidamente la mitad de España, prácticamente desconocida. De las maravillas arquitectónicas que hay en muchos de sus pueblos no figura un diez por ciento ni en las guías ni en los archivos. Recientemente he estado en Vélez Blanco (Almería), donde hay un castillo impresionante. Ahora me gustaría hacer un libro sólo dedicado a castillos españoles, recorriéndome así la mitad de España que me falta, aunque no haya descansado un momento en cincuenta años"[5].

Y mucho debemos a ese descubrimiento perspicaz y a esa decisión. A partir de ella aumentará en sus exposiciones el número de fotografías de paisajes, pueblos y castillos de España; pero no con el resultado de acabar generando una suerte de catálogo de imágenes de edificios en peligro de extinción, que por eso debían fotografiarse con urgencia; sino que más bien lo que acabará componiendo con ellas será un auténtico retrato de nuestra ancestral herencia arquitectónica y de sus raíces. Algo que era relevante en un momento como aquel en el que los arquitectos españoles buscaban su propio rumbo moderno, como hemos visto declarar a los que acudieron a la Alhambra.

A pesar de ese afán que movía a Ortiz Echagüe entonces, en la exposición de Louisville aun siguieron dominando las fotografías de contenido que podríamos llamar antropológico, que sumaban 44 de los 80 carbones que componían la muestra. Había entre estos 20 de 'Tipos y trajes', 16 de contenido 'místico-religioso' y 8 más en el capítulo de 'Varios', que eran también escenas de carácter antropológico.

Como hemos señalado aquella exposición en Kentucky fue breve y tuvo una difusión limitada; pero nos interesa mucho conocerla y valorarla, porque constituirá el núcleo de la llevada a cabo después en el MMA, cuyo contenido de hecho conocemos precisamente a partir de aquella; aunque paradójicamente, a su vez, sabemos cual fue el contenido de la primera gracias a haberse celebrado la segunda, a través de la documentación relativa a ambas que se conserva en los archivos del MMA, que ha sido la fuente principal de información empleada[6].

Así, sabemos que muy pocos días después de terminar la Convención de Louisville, Adolf Fassbender, que había organizado la exposición de las fotografías de Ortiz Echagüe desarrollada allí, y que tenía en su poder los fresso-

5. Cfr. DOMEÑO, A.; Ibid, p. 72.

6. Documentación que incluye diversas cartas; entre ellas 8 cartas de Mr Hyatt Mayor, Curator of Prints at the Metropolitan Museum of Arts a Ortiz Echagüe y 6 cartas de éste a Mr Hyatt; de las primeras se conservan los borradores mecanografiados, con abundantes tachaduras y correcciones, escritos en inglés (menos la primera carta, de la que se conserva una copia mecanografiada del original enviado y que está escrita en castellano incorrecto –vid. nota 8–); de las segundas, escritas a máquina, en español, se conservan los originales firmados por Ortiz Echagüe. Además se conserva la carta de Adolf Fassbender a A. Hyatt Mayor (Vid. Nota 7) y un ejemplar del catálogo de la exposición de Louisville (Kentucky) de 1959, sobre el que Ortiz Echagüe había hecho correcciones con una máquina de escribir durante la preparación de la exposición *Spectacular Spain* (vid. Nota 19) y que envió desde España a Hyatt; se conserva también un listado escrito a máquina de las otras imágenes que acompañaron a las fotografías de Ortiz Echagüe, y sus autores (vid. Notas 11 y 12), así como la nota de prensa mecanografiada en inglés, elaborada por el Museo con motivo de la inauguración de la muestra; y diversos recortes de prensa, española y americana relativos al evento.

Aprovecho para dejar constancia aquí de mi agradecimiento a Meredith Friedman (Department of Photographs del Metropolitan Museum of New York) por su colaboración y ayuda.

Fig. 3. Carta de Mr. A. Hyatt Mayor a José Ortiz Echagüe, 20 octubre de 1959. (Archivo MM of Arts, New York).

Fig. 4. *Penitentes de Cuenca*, José Ortiz Echagüe. 1940 (fff).

nes una vez retirados de ella, escribe a Mr. A. Hyatt Mayor, Curator of Prints del Metropolitan Museum, pidiéndole reunirse con él para mostrárselos; la carta lleva fecha del 19 de octubre y la reunión a la que se refiere, se anunciaba en ella para el 20 a las 11 de la mañana[7].

Acerca del resultado de aquella reunión no hay ninguna duda; ya que Mr. Hyatt se apresuró a escribir a Ortiz Echagüe; y lo tuvo que hacer esa misma tarde porque la carta dactilografiada que se conserva tiene fecha de ese mismo 20 de octubre; en ella le decía, en un semicorrecto español que "Ya tenía yo mucha admiración para sus fotografías de Vd., que conocía de las reproducciones en sus libros, pero estas reproducciones aunque muy buenas, no dan casi ninguna idea del efecto mágico –de sueño– de los originales". Y entonces añade: "Con su permisión de Vd. querríamos mucho organizar una exposición de sus fotografías, con unas litografías de España, desde principios de febrero hasta finales de abril. (…) Si Vd. pudiera autorizar esta exposición pudiéramos iniciar las preparaciones, que son un poco complicadas. Mientras tanto tenemos las dos mapas (entendamos carpetas o cajas) de ochenta fotografías en depósito seguro en este momento"[8].

Se trataba evidentemente de los 80 fressones expuestos en Louisville, que Fassbender había llevado consigo a Nueva York. Ortiz Echague contesta enseguida aceptando la propuesta (23 de octubre[9]) y pocos días después, el 26, Mr. Hyatt escribe de nuevo a Ortiz Echague[10] (esta vez ya en inglés), comunicándole el título que había pensado para la muestra: 'Spectacular Spain', y apuntando su posible contenido y diseño, proponiendo acompañar sus fotografías con unos grabados de Goya[11] y otras imágenes sobre España[12]; así como sugiriendo el empleo de la fotografía 'Monje vestido de blanco' o bien la de 'Los penitentes de Cuenca' para el cartel de anuncio de la muestra..

Ortiz Echagüe contesta a esto eligiendo 'Los penitentes de Cuenca' ya que, según escribe, el 'Monje vestido de blanco' (…) es un monje del Cister, que lo mismo puede ser español que de otra nacionalidad"[13].

Una elección que parece anecdótica o simplemente patriótica pero que no es ninguna de las dos cosas, como vamos a ver. Ya que esa elección surge precisamente del título de la exposición propuesto por Hyatt: *Spectacular Spain*, que no sólo determina la elección de esa imagen, sino que llevará a Ortiz Echagüe a introducir novedades en el contenido de la muestra; lo cual se traducirá finalmente en el aumento de la presencia de la arquitectura. Que es la razón por la que nos interesa a nosotros.

Ya que de hecho *Spectacular Spain* representa un hito importante en la orientación de la obra fotográfica de Ortiz Echagüe con la afirmación progresiva de lo arquitectónico y lo rural entre sus motivos preferidos; algo que él justificaba apuntando, como hemos señalado, que "de las maravillas arquitectónicas que hay en muchos de sus pueblos no figura un diez por ciento ni en las guías ni en los archivos"; aunque nosotros debamos buscarle otra explicación más enjundiosa, que nos interesa más y que pudo ser la que le movió realmente, aunque fuese de modo intuitivo.

Esos tipos, y los trajes, mostraban una España que fue, y una España llamada a perderse, como él mismo apuntaba, y que de hecho ya casi no existe; por

Fig. 5. *Escopeta, vinazo y centeno*, Ávila, 1916; José Ortiz Echagüe (fff).

eso él los retrataba "con urgencia"; en cambio los paisajes, sus piedras, y los pueblos construidos sobre ellos representaban lo permanente y el apoyo del futuro: eran el 'presente eterno' unamuniano de España: la expresión pétrea de su intrahistoria. Y por tanto la raíz con la que alimentar su progreso, atendiendo a aquella célebre consideración de Saénz de Oiza cuando apuntaba que los arquitectos, como los remeros, para avanzar tenemos que ir mirando siempre hacia atrás. Algo que Unamuno, tan querido de Ortiz Echagüe, exponía más enjundiosamente: "En el fondo del presente hay que buscar la tradición eterna (…) Así como la tradición es la sustancia de la historia, la eternidad lo es del tiempo; la historia es la forma de la tradición, como el tiempo la de la eternidad"[14].

Hay una fotografía de equilibrio entre los motivos del Ortiz Echagüe fotógrafo que está tomada en las afueras de Ávila en 1916, en la que se reúnen los elementos fundamentales de la estética de Ortiz Echagüe: los tipos, el monumento, el cielo y el paisaje; una fotografía soberbia que lleva por título: *Escopeta vinazo y centeno*. La tierra dura de España, el monumento fuerte y simple, surgido de la tierra como una roca más; bajo un cielo tormentoso tres hombres, retratados delante de ellos, orgullosos, casi desafiantes, tan duros como la tierra y el monumento y el cielo amenazante.

Esa España, ancestral y atrasada, retratada magistralmente por la máquina de Ortiz Echagüe en Ávila, era con la que había ilustrado ya en los años veinte las páginas de la Revista de la Residencia de Estudiantes –de tan ricas connotaciones para la vanguardia artística de España–, sólo que ahora el mensaje comenzaba a ser marcadamente arquitectónico, desplazando lo etnográfico a un segundo plano: solo piedra, cielo, pueblos y monumentos, aunque sin depreciar en ese marco lo humano, las personas.

Y es en esa orientación hacia la arquitectura como expresión de España, por medio de su suelo y de los pueblos y castillos que surgen sobre él (casi como una prolongación del suelo mismo), con geometrías simples en el paisaje, donde debemos situar la exposición del MMA. Y ver ahí el modo en que entendía Ortiz Echagüe en esos años el retrato de lo genuino español: lo perdurable, la intrahistoria de España y el fundamento de su anhelado progreso.

7. Carta de Mr. Adolf Fassbender a A. Hyatt Mayor, 19 octubre 1959. Archivo del MMA.
8. Carta de Mr. de A. Hyatt Mayor a José Ortiz Echagüe, 20 octubre 1959. Archivo del MMA.
9. Carta de José Ortiz Echagüe a Mr. de A. Hyatt Mayor, 23 octubre 1959. Archivo del MMA.
10. Carta de Mr. de A. Hyatt Mayor a José Ortiz Echagüe, 20 octubre 1959. Archivo del MMA.
11. Que serán finalmente nueve: cuatro Escenas taurinas, cuatro 'Disparates' y "El Famoso Americano, Mariano Ceballos" (Cfr. listado de obras expuestas de la exposición Spectacular Spain; Archivo del MMA).
12. Se expusieron once imágenes de otros autores: Fernando Bambrilla: Saragossas alter the French Bombardement; Fernando Bambrilla: Saragossas alter surrendering...; W. Eugene Smith: Woman Weaving; Ernst Haas: Bullfight, during Spanish Civil War; George Hoefnagel: Jerez de la Frontera; Henry Cartier-Bresson: Playground in Spain; J. Craig Annan: Blind Guitarrist, Granada; Henry Cartier-Bresson: Child in Valencia;W. Eugene Smith: Spanish Wake; Henry Cartier-Bresson: Child playing, Seville; Manuel Alegre: Holy Week at The Escorial; (Cfr. Listado de obras expuestas de la exposición Spectacular Spain; Archivo del MMA).
13. Carta de José Ortiz Echagüe a Mr. de A. Hyatt Mayor, 31 octubre 1959. Archivo del MMA.
14. FERNÁNDEZ TURIENZO, F.; *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid, 1966, p. 186.

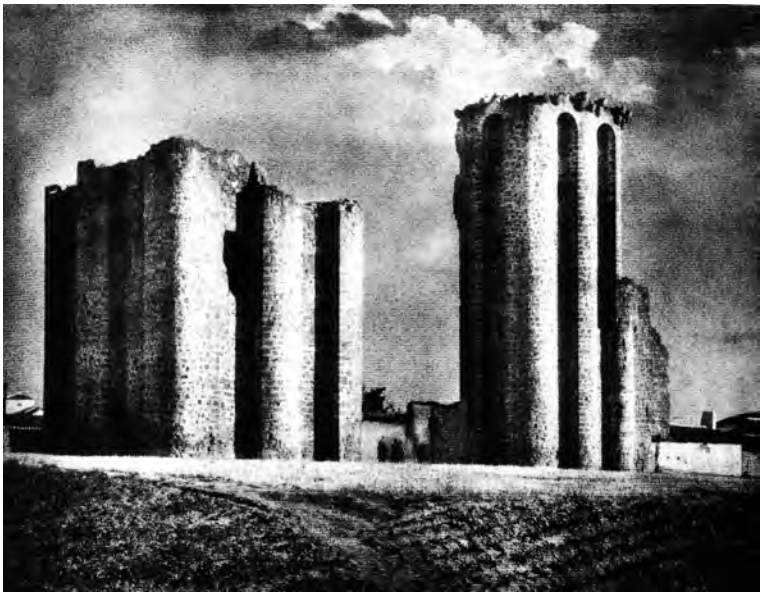


Fig. 6. *Castillo de Polán*, José Ortiz Echagüe, antes de 1935 (fff).

Fig. 7. *Mojácar*, Almería; José Ortiz Echagüe (fff).

Como muy bien captó de hecho el *curator* del Metropolitan, según muestra en su siguiente carta; ya que al contestar a Ortiz Echagüe[15], después de aprobar con entusiasmo la elección hecha por él de *Penitentes de Cuenca* para el poster de *Spectacular Spain* ("your sugestion is admirable and I convey it"), Mr. Hyatt, como modo de destacar el carácter genuinamente español de la exposición, escribió: "la exposición producirá una profunda impresión en el público americano por medio de su dramática e inolvidable visión y su descubrimiento de símbolos visibles del invisible espíritu de España"[16], una frase realmente feliz y aguda. Una auténtica definición.

Entonces Ortiz Echagüe al contestarle diez días después, tal vez animado por el entusiasmo mostrado por Hyatt, aunque éste le había escrito en su carta que "we will not need any supplementary ones (photographs)", le propone sin embargo el envío de fotografías nuevas para sustituir algunas de las expuestas en Louisville; "Observará Vd., le dice, que en el catálogo de Louisville, en el grupo de "Various", hay varias fotografías de Marruecos, que en una exposición sobre España no deben figurar. Propongo a Vd. suprimirlas y en cambio, si las dimensiones de la sala lo consienten, puedo enviarle media docena que las sustituyan, que podrían ser de castillos, sobre los que tengo obras muy recientes que no se han expuesto nunca"[17].

Interesa señalar como Ortiz Echagüe al proponerse acentuar el carácter español de lo expuesto lo hace reforzando el contenido arquitectónico de la muestra. No sustituirá por ejemplo la fotografía *Mercado en el Rif* por un mercado español o unas lavanderas o una fotografía con pastores, sino que la que enviará en su lugar es una fotografía del Castillo de Almenara.

Pero no sólo eso, sino que además finalmente no sólo sustituirá las fotografías de Marruecos incluidas en "Various" por no ser españolas, sino todas las de ese apartado, también las de España, que eran de tipo 'antropológico' y que cambiará por nuevas imágenes, toda ellas de castillos.

15. Carta de Mr. A. Hyatt Mayor a José Ortiz Echagüe, 9 noviembre 1959. Archivo del MMA.
16. The exhibition will make a profound impression on the American public through your unforgetably dramatic vision and your discovery of visible simbols for the invisible spirit of Spain. (Ibid.)
17. Carta de José Ortiz Echagüe a Mr. de A. Hyatt Mayor, 18 noviembre 1959. Archivo del MMA.

De nuevo Hyatt apoya decididamente la sugerencia de Ortiz Echagüe y al hacerlo nos vuelve a señalar con lucidez el camino para interpretar el significado de aquella exposición: "Your visions of castles will probable make the deppest impression on Newyorkers, so that some more of them (castles photographs) would add much to the impact of the exhibition"[18].

La contestación de Ortiz Echagüe no se hace esperar; no sólo le envía las nueve fotografías de castillos anunciadas para sustituir completamente el capítulo "Various" de la exposición de Louisville, que así desaparece, sino que además añadirá otras cuatro para engrosar el capítulo de tipos y trajes[19].

De este modo el listado del catálogo de Louisville pasará a tener 84 elementos en lugar de 80; el número de las del apartado 'Tipos y trajes' aumenta de 20 a 24, pero es el de 'Castillos' el que crece más, pasando de 17 a 26, y convirtiéndose de este modo en la sección mayor de la muestra, lo cual es muy significativo; porque además sumando a esas 24 las de la sección de 'Pueblos y paisajes' (16 fotografías) contamos en total 40 *fressones* de contenido arquitectónico-paisajístico.

Fig. 8. *Almansa*, José Ortiz Echagüe (fff).

La cuestión no es banal. Como parece advertir el propio Metropolitan Museum, que en la nota de prensa que distribuye el 9 de febrero con motivo de la inauguración de la muestra (que fue el 11 de febrero de 1960) recogía unas palabras de Mr. Hyatt muy explícitas: "Estas fotografías asombran porque el señor Ortiz Echagüe es un ingeniero de la era del jet que fotografía –a menudo desde el aire– las ruinas de los castillos y los pueblos fósiles del casi lunar paisaje de España"[20].

Hemos señalado anteriormente la exposición *Spectacular Spain* como central en la trayectoria del fotógrafo español, y lo fue realmente para su consagración fuera del ámbito de los especialistas, pero también por otros motivos como vamos a ver. Porque si de hecho la muestra fue objeto de atención para el gran público y para la prensa, que se hizo amplio eco de ella y reprodujo varias de las fotografías expuestas[21], indudablemente no debió pasar inadvertida a los amantes del arte y la arquitectura.

Así pienso que a esta exposición se debe muy probablemente la presencia de las imágenes de Ortiz Echagüe cuatro años después en la célebre exposición *Architecture without Architects* de Rudofsky en el MOMA en 1964. Indudablemente el arquitecto americano había descubierto en las imágenes expuestas en el MMA la esencia de una arquitectura fascinante ('the invisible Spain' señalada por Hyatt). Que pondrá en movimiento una mirada cada vez más intensa hacia la arquitectura española; primero desde Norteamérica y luego desde todo el mundo; y que llevará pronto a la solicitación de los arquitectos españoles para encargos docentes en todas partes.

Pero ese progresivo protagonismo de España dejó rastros documentales. Así de las 156 imágenes que compondrán el catálogo de la exposición de Rudofsky, veintidós corresponderán a arquitectura española y el fotógrafo español Ortiz Echagüe será el más representado con ocho de sus fotografías. El dato no debe desdeñarse, ya que tras Rudofsky –con un total de 21 imágenes-, sería el siguiente fotógrafo con mayor número de instantáneas. Y eso que la relación entre ambos personajes fue puramente epistolar. Así se desprende

18. Carta de Mr. A. Hyatt Mayor a José Ortiz Echagüe, 23 noviembre 1959. Archivo del MMA.
19. Carta de José Ortiz Echagüe a Mr. de A. Hyatt Mayor, 30 noviembre 1959. Archivo del MMA.
Si bien para este desarrollo es anecdótico, pienso que es bueno dejar constancia de que el catálogo de la exposición de Louisville que se conserva en el archivo del MMA es el que les envió José Ortiz Echagüe, y que es el que nos permite hoy día saber con certeza qué imágenes compusieron la muestra; ya que en él figuran tachados con tachadura de máquina de escribir, las nueve fotografías del capítulo "Various" que se eliminaron y escrito a máquina, al lado de cada tachadura, el nombre en español del castillo cuya fotografía debía sustituir a la fotografía tachada. Asimismo figuran cuatro letras mayúsculas: A, B, C y D intercaladas entre los números asignados en Louisville al listado de fotografías para indicar el lugar preciso en que debían situarse las cuatro nuevas fotografías a las que Ortiz Echagüe alude en esta carta. No indica en la carta cuales son esas cuatro imágenes solo señala donde se deben situar, y son las únicas que no podemos identificar aunque sepamos que eran de la serie "Tipos y trajes".
20. Commenting on the photographer's work, A. Hyatt Mayor, Curator of Prints at the Metropolitan Museum, has said, "his pictures astonish because Ortiz Echagüe is an engineer of the jet age who photographs –often from the air– the ruined castles and fossil towns of the almost lunar landscape of Spain". (The Metropolitan Museum of Arts. *News for Release, on or alter February 9*, 1960)
cfr. Archivo del MMA.
21. Así, por ejemplo, 'The Richmonds News Leader' incluyó una fotografía en cada uno de sus números de los días 7, 8, 9 y 10 de marzo de 1960, una de ellas la del Castillo de Coca. (Archivo del MMA).

de la correspondencia mantenida entre ambos. Las misivas –las de José Ortiz Echagüe redactadas en español y las de Rudofsky en inglés– demuestran el ánimo desinteresado del fotógrafo español, quien le envió personalmente sus fotografías –reveladas por él mismo mediante su técnica *carbón fresson*– sin ningún coste adicional[22].

Rudofsky sabía de las fotografías del ingeniero español por sus libros "España, pueblos y paisajes" (1939) y "España: Castillos y Alcázares" (1956), porque se refiere a ellos en sus cartas[23], y porque le solicita una serie de originales que deseaba incluir en *Architecture without architects*; Ortiz Echagüe había enviado sus libros al Metropolitan a la vista del éxito de *Spectacular Spain* y de la demanda por parte del público; y aunque no me consta, es fácil imaginar que Rudofsky, aficionado a la fotografía y fotógrafo él mismo, fuera uno de los que adquiriesen esos libros de Ortiz Echagüe después de visitar la muestra.

Estamos ante una arquitectura rudimentaria, modesta y anónima captada por el objetivo de Ortiz Echagüe, que muestra su perfecto encaje en el medio natural. Las imágenes son evocadas en la propia España en clave noventayochesca como el bagaje de un patrimonio entrañable y castizo que encarna los valores humanos más genuinos y la lucha por la supervivencia de un pueblo muy ajeno ya a las glorias pasadas.

Pero Rudofsky no se había fijado sólo en los pueblos, que necesitaba para su propia exposición; más bien parece que lo que más le había impresionado eran los castillos, como se deduce de lo que escribió en el catálogo de su exposición, a la vista de las imágenes de Ortiz Echagüe: "how the founding fathers of modern architecture took more than one cue from spanish castles. Functional, austere and remarkably free of confectionary château-style detail, the volumes of these fortifications are composed mainly of cubic and cylindrical forms"[24].

Y es que las fotografías de Ortiz Echagüe no eran un simple muestrario de imágenes de restos de arqueología o de retazos de historia. Componían de hecho una visión de España, de su esencia construida. El contenido de *Spectacular Spain* mostraba la esencia secular de nuestra arquitectura; la misma que pocos años antes habían ido a buscar a la Alhambra los arquitectos españoles que elaboraron el Manifiesto, descubriendo en aquel monumento las indicaciones del camino a seguir: racionalidad, geometría simple, sencillez, adecuación al material, eficiencia, objetividad y economía.

Por eso podemos decir que la exposición *Spectacular Spain* ocupa una posición central también conceptualmente hablando en el proceso que se estaba produciendo en la arquitectura española: a medio camino entre la fecha de redacción del Manifiesto de la Alhambra y la de la construcción del Pabellón de España en la World Fair de Nueva York de 1964.

Los reunidos en la Alhambra habían invocado la inutilidad práctica de ese monumento como una justificación para reunirse precisamente allí y para tomarlo como modelo de reflexión y de aprendizaje, pues al no servir para nada práctico no corrían peligro de intentar imitarlo[25]. Igualmente las fotografías de Ortiz Echagüe son retratos de la inutilidad. Y por eso fueron tan útiles, tan fuertes, tan evocadoras. Esa era su fuerza: su plasticidad inútil y su historia concentrada.

22. "no tiene que ocuparse de ningún pago" le escribe (Carta de Ortiz Echagüe a Rudofsky de 17 de septiembre de 1962; original en Archivo del Museum of Modern Art, New York)
23. En carta de José Ortiz Echagüe a Rudofsky, aquel le indica: "Vd. ha visto una edición muy antigua de mi libro. Por si deseara tener las más recientes, puede pedirlas a la Biblioteca del Metropolitan Museum of Arts, pues siempre tiene mis libros a la venta" (Carta de 17 de septiembre de 1962; original en Archivo del Museum of Modern Art, New York)
24. Referido en RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, p. 124. Originally published: New York: Museum of Modern Art, 1964.
25. *Manifiesto de la Alhambra*, cit., p. 24.

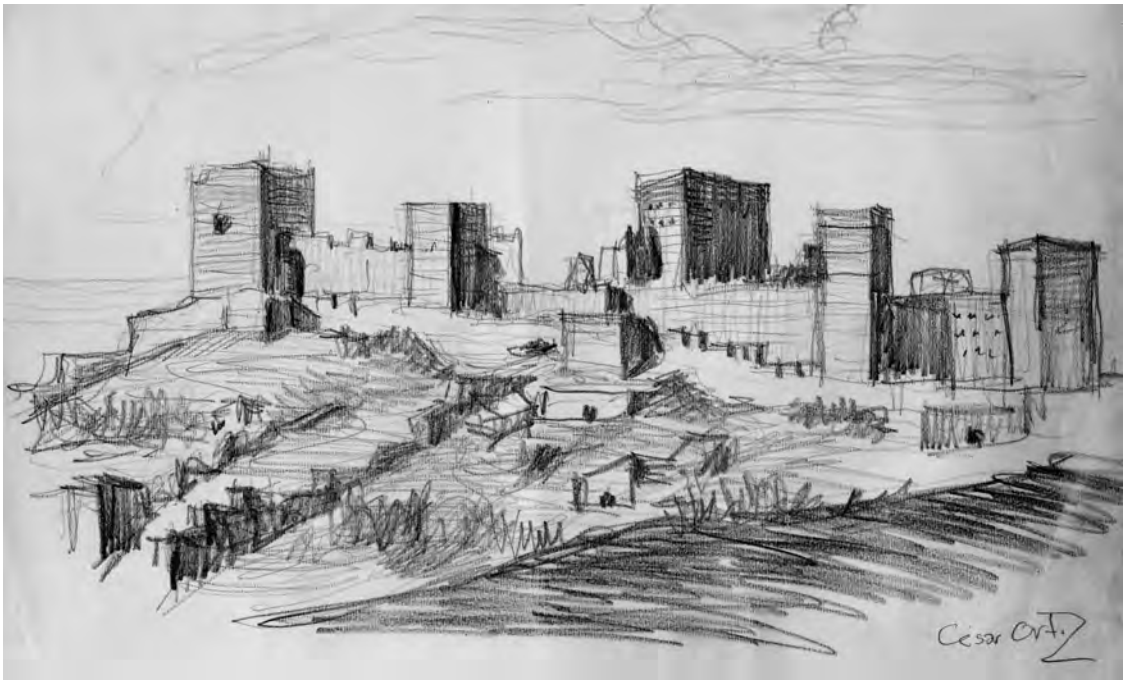


Fig. 9. Dibujo del Castillo de Alcalá de Guadaira, César Ortiz-Echagüe (c. 1942-44).

Él tal vez lo intuía, pero posiblemente no era consciente de lo que estaba mostrando; de lo que estaba proponiendo; que algunos (Hyatt, Rudofsky…) sí veían. Él lo que quería, lo hemos visto, era documentar y conservar para el futuro un patrimonio en peligro de desaparición; pero al hacerlo estaba impartiendo una extraordinaria lección de arquitectura; mostrando un modelo, algo de lo que partir; y, paradójicamente algo a lo que había que llegar.

Fig. 10. Foto reciente del Castillo de Alcalá de Guadaira.

Se podría aplicar a esos castillos y a esos pueblos lo que se lee en el Manifiesto de la Alambra del monumento granadino: "el parentesco de todo aquello con la arquitectura actual más avanzada era, en algunos casos asombrosa: coinciden en la aceptación del módulo humano, en la manera asimétrica pero orgánica de componer, en la pureza y sinceridad de los volúmenes resultantes, en la forma de incorporar el edificio al paisaje, en el uso económico y estricto de los materiales, y en tantas cosas más"[26]. Y más adelante: "La Alhambra representa la sinceridad máxima en el uso de los materiales y la máxima diferenciación de sus cualidades, referidas al orden constructivo y estético"[27].

Los pueblos de Ortiz-Echagüe, como los castillos, representan la arquitectura secular de España. La que veremos pocos años después reunida por Carvajal en ese Pabellón de España de la Exposición Universal de Nueva York; la de Coderch y de la Sota, la de Cano Lasso y tantos otros.

Pero hay un dibujo que llegó a mis manos hace poco que dice él sólo mucho más de lo que yo pueda contar a este respecto.

El hijo de José Ortiz Echagüe, el arquitecto César Ortiz-Echagüe me había contado hacía tiempo que él solía acompañar a su padre en muchas de sus excursiones fotográficas y que solía dibujar mientras su padre preparaba el

26. Ibid. p. 14.
27. Ibid, p. 23.

Fig. 11. Foto del Castillo de Alcalá de Guadaira hacia 1920.

equipo y hacía las fotografías, en lo que a veces empleaba horas. Cabía pensar en cómo serían esos dibujos y qué podría haber de recuerdo seguro y qué de imaginación en el recuerdo de César.

Desde luego resulta seductor imaginar que la propia vocación arquitectónica de César, y por supuesto la brillantez que demostró en su ejercicio, tuviesen algo o mucho que ver con esas excursiones; y en cualquier caso es algo que "se non è vero è ben trovato", como dicen en Italia. Pero felizmente he podido comprobar que esa atractiva idea no era pura especulación; ya que recientemente, ordenando viejos papeles, César encontró uno de aquellos dibujos, y me lo entregó. Más; al hacerlo me lo firmó; "te lo voy a firmar, me dijo, con la firma que yo hacía entonces". Es un dibujo de un castillo; o más bien dos dibujos, uno abocetado y otro más acabado; ambos del mismo castillo, que él no recordaba cual era, salvo que debía ser de Sevilla o por ahí.

Después de una cierta búsqueda lo localicé; el dibujo corresponde al recinto amurallado de Alcalá de Guadaira, cerca de Sevilla. Y es un buen dibujo; César debía tener entonces entre 15 y 17 años; esto es, debemos pensar que debió hacerlo entre 1942 y 1944[28] cuando su padre estaba dedicado de lleno, como fotógrafo, a retratar castillos. Ortiz-Echagüe hijo debió pasar horas, muchas horas, escrutando esas piedras, que además luego admiraría embelesado en las fotografías de su padre. Horas de contemplar una arquitectura reducida a volúmenes elementales, a geometría y a tierra, a ruina.

Esos castillos que él dibujaba y su padre fotografiaba son monumentos que parecen surgidos de la tierra, como prolongaciones de la montaña. Son lecciones vivas de una arquitectura ascética, dura y abstracta, sin concesiones, sin timideces. La arquitectura que impresionó a los neoyorkinos.

Pero más si cabe en el caso concreto de este castillo, que encierra lecciones aun más ricas; por lo que debemos considerar una fortuna que el dibujo de César O-E que haya llegado a nuestras manos haya sido precisamente el del castillo de Alcalá de Guadaira. Porque es tal vez uno de los más árabes y de los que evocan más directamente a la Alhambra. Por su disposición, por su geometría y por su historia. Y uno de los tienen más marcada la huella árabe de su origen, tan decisiva para poder entender la arquitectura española de hoy; porque ese castillo fue durante años el baluarte defensivo más avanzado de Sevilla en la frontera del Reino de Granada y de los que más tardíamente pasaron a manos cristianas.

Por eso también la exposición *Spectacular Spain* es tan relevante. Muchos de los castillos, sobre todo de los andaluces, pasaron una y otra vez de una mano a otra, y entre cristianos y moros les fueron dando forma, y conservan la huella de ambas culturas como pocas otras edificaciones; y además tratándose de edificaciones militares casi siempre carecen de adorno alguno, de planteamiento estético y de artificiosidad, y ahí es donde radica su modernidad, y lo que justifica también su olvido durante siglos. Inhóspitas piedras, muchas de ellas en despoblado, inútiles.

Lo contenido en las fotografías de Ortiz Echagüe representaba para España la recuperación de su historia y que al legado de nuestra arquitectura le había llegado el momento de ser útil.

28. Él señala que pudo ser anterior porque "en 1938 viví en Cádiz y desde allí fui a menudo con mi padre a Alcalá de Guadaira". Pero parece un dibujo excesivamente maduro para un niño de 11 o 12 años.

Hasta hace poco siempre que había leído que Gio Ponti afirmaba que el siglo XX en las artes plásticas tenía vocación de ser español, *il secolo spagnolo*[29], personalmente lo refería a la aparición coincidente en ese siglo de una serie de figuras extraordinarias que estaban llamadas a destacar y a dar cumplimiento a esa profecía; y posiblemente él lo dijese por eso; pero pienso que tiene otro significado mucho más enjundioso; cada vez estoy más convencido de que lo que ha sucedido es que la estética característica del siglo XX, la del movimiento moderno, se ajustaba como el guante a la mano a la arquitectura genuina de la tradición secular española; y es por eso por lo que ha florecido en España, la arquitectura en el siglo XX de modo tan espectacular y brillante, como surgida de la nada. De pronto ha resultado que nuestra tradición genuina, la del siglo XV y antes, era moderna.

Fig. 12. *Cerros de Calatayud*, José Ortiz Echagüe (fff).

Había llegado el siglo de España porque el mundo buscaba lo que tenía la arquitectura de España: por eso atraía tanto, porque resultó que nuestra historia se había adelantado la presente, señalando el camino. No tanto por el acierto de sus figuras como porque nuestra arquitectura era la que se necesitaba en ese momento.

Fig. 13. *Sotalbo*, Ávila, José Ortiz Echagüe (fff).

España recuperaba su verdadera historia, y la ofrecía al mundo; la nunca perdida, la olvidada en los campos, que otros descubrían moderna.

En Norteamérica, en los sesenta el movimiento moderno estaba en plena revisión y se reivindican el organicismo, el brutalismo y la recuperación del paisaje y del territorio. No es de extrañar que les fascinase la fotografía *Campos de Calatayud* y que él Metropolitan quisiese adquirirla par sus fondos junto a otras que le pidió a Ortiz Echagüe y que éste les regaló generosamente. Esa era la Invisible España de Hyatt: el nuevo manifiesto de la Alhambra.

Fig. 14. Castillo de Valencia de don Juan, José Ortiz Echagüe (fff).

En los años 20 y antes, en Europa, Worringer, Riegl, Van de Velde, Behne, Taut y otros muchos habían mirado hacia Grecia primero y hacia Egipto después, admirando la pureza y contundencia de las pirámides y la perfección y limpieza de la arquitectura clásica; y luego se habían emocionado aun más al descubrir la arquitectura oriental y el Palacio de Katsura; ellos, y Gropius y Le Corbusier…; pero… todos ellos tuvieron que hacer el esfuerzo de intentar comprender y asimilar lo ajeno (Egipto, Japón, Katsura) mientras que nosotros recuperábamos lo propio: nos mirábamos en la Alhambra, síntesis de la sabiduría de las dos Españas, la cristiana y la árabe, sin la que España no sería España, y que nadie más tiene salvo España.

Una dualidad en la que encuentra arraigo posiblemente la veta surrealista que domina la sensibilidad de nuestro arte, que Ortiz Echagüe también supo reflejar en sus fressones. En muchos de los cuales se aprecia una plástica que hubiese podido muy bien aprovechar Dalí, dando nuevo significado a las formas de las nubes y la tierra y los castillos, a la piedra y al cielo.

La fotografía de Ávila *Escopeta, vinazo y centeno* no pertenece a ningún paisaje lunar sino que más bien es la imagen de la invisible España, que sigue siendo visible ahora en las obras de muchos de nuestros arquitectos, como Tuñón y Mansilla, Moneo o Mangado, que han sabido ver lo mismo que vio Ortiz Echagüe casi un siglo antes, y que ha logrado captar de nuevo el objeti-

29. "Dice Gio Ponti, arquitecto italiano de los de mayor sensibilidad y tal vez con esa frivolidad maravillosa que les hace exquisitos en arte, que este siglo en las artes plásticas es español, *il secolo spagnolo*. ¿Es cierto esto? ¿Por qué lo dice Gio Ponti? Sí, es cierto y lo dice porque conoce individualidades nuestras y porque intuye". Cfr 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)

Fig. 15. Auditorio de Ávila, Arq. Pachi Mangado; fotografía Juan Rodríguez.

vo de otro gran fotógrafo de hoy[30], que ha vuelto a retratar en Ávila la tradición moderna de nuestra mejor arquitectura, mostrando aquella imagen de la España invisible de Unamuno que ofreció el Metropolitan hace casi sesenta años.

No ser capaz de ver esto sería peor aún que ser ciego en Granada.

Ya que, como sentenció Spaemann (en su última intervención en esta universidad) "imitar lo invisible de la naturaleza constituye la realidad fundamental de la creación moderna"[31].

30. Juan Rodríguez, autor de las fotografías para la edición numerada del libro *Centro Municipal de Exposiciones y Congresos de Ávila*, del arquitecto Francisco Mangado; ed. Labirinto de Paixons, A Coruña, 2009.
31. SPAEMANN, Robert; *¿Qué significa el arte imita a la naturaleza?*, Conferencia en la Universidad de Navarra (28 de mayo de 2004). Recogida en la revista *Revisiones*, n. 2, (Cátedra Huarte), Pamplona, septiembre 2006, pp. 55-72, p. 72.

LUIS LACASA VS JOSE LUIS SERT: EL PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA EXPOSICION DE 1937

Carlos Sambricio

Fig. 1. Perspectiva del exterior del Pabellón.

En 1976, y con motivo de la Exposición celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid sobre el arquitecto Luis Lacasa, localizaba en el Archivo de Salamanca (y publicaba en el libro editado con motivo de la muestra) una inédita documentación original sobre el Pabellón que la República española edificó, en 1937, con motivo de la Exposición Internacional celebrada en París. Hasta el momento la historiografía sobre la arquitectura del racionalismo había siempre atribuido la autoría a José Luis Sert, identificando el Pabellón con la cultura arquitectónica del GATCPAC. Cierto que, tras aquella monografía, algunos historiadores comenzaron a atribuir el proyecto de París a ambos arquitectos, si bien estudiosos tan singulares como Danilo Udovicki-Selb o Johanna Mendelshon han ignorado por completo la figura de Lacasa.

No pretendo entrar en la subjetiva discusión sobre cuánto uno de los dos pudo trabajar en aquel proyecto más que el otro y sí, por el contrario, quisiera –utilizando para ello tanto la documentación custodiada en el Archivo de Salamanca como las noticias aparecidas en la prensa de la época– centrarme en tres cuestiones: la primera, en la nota en su día publicada en *L'Architecture d'Aujourd'hui* (complementada con la "Memoria Técnica" del proyecto, localizada en Salamanca) en la que se apunta cómo, por problemas administrativos (tan-

to escaso presupuesto como premura en llevar a término una obra iniciada con notable retraso) los arquitectos españoles diseñaron su propuesta en función de los materiales de construcción disponibles en el mercado, concibiendo la obra como "ensamblaje" (*montage a sec*) de piezas. Un segundo aspecto a afrontar será estudiar el programa expositivo, teniendo presente que si en 1935 –cuando por primera vez el Gobierno tomó conciencia de la conveniencia de participar en la Muestra– el argumento fundamental para justificar la presencia española en París era difundir la imagen turística (integrando para ello al "Patronato de Turismo" en la Comisión coordinadora), en 1937 se quiso hacer explícita tanto la realidad social del país como las dramáticas consecuencias de la sublevación franquista. Por último, y frente a la "cultura nacional" que de manera casi unánime testimoniaron los distintos pabellones nacionales (en el alemán predominó una decoración donde, junto a cruces gamadas como *leitmotiv*, se exhibió una aerodinámica y futurista maqueta de un coche *Mercedes*, mientras que en el "Pabellón de Electricidad" francés se expusieron obras de los principales artistas nacionales) el Pabellón español se concibió como lugar de debate, disponiéndose –como pieza articuladora del proyecto– un gran patio central abierto que conectaba con el interior a través de un espacio-filtro donde se dispuso un singular elenco de obras de arte contemporáneas, no solo de artistas españoles sino también de extranjeros solidarios con la causa republicana. Y la razón por la que busco aproximarme al Pabellón a través de los tres temas señalados es clara: entender cuál fue la participación de Lacasa y cuál la de Sert en el proyecto y en la ejecución de tal obra.

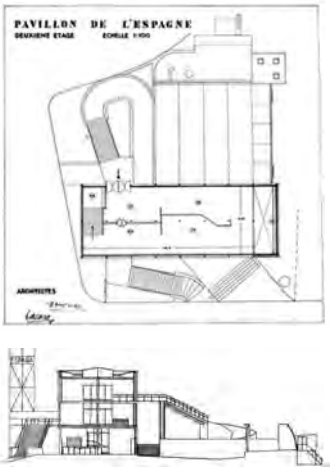
La mayoría de los trabajos publicados sobre el Pabellón de la República (y sobre el mismo existe una más que amplia bibliografía) se han centrado en describir el contenido del material expuesto, valorando lo excepcional de los montajes de Renau o la singularidad de las obras de arte allí exhibidas enfatizando –frente a la conservadora opción desarrollada tanto por Iofan como por Speer– una forma de entender el arte que chocaba con lo que la Alemania nacional-socialista había definido como "arte degenerado" y que la Unión Soviética combatía desde los supuestos del realismo socialista. Si los pabellones italianos, alemanes o soviéticos fueron proyectados entre 1935 y 1936 (fueron los únicos concluidos sin retraso) las diferentes opiniones francesas sobre cuales debían ser los objetivos de la Exposición, los distintos criterios sobre su emplazamiento (y sobre un posible aplazamiento) o la discusión sobre lo que cabría denominar "la filosofía de la Exposición" –máxime cuando la llegada al Gobierno del Frente Popular trastocó propuestas anteriores– influyeron en la construcción del Pabellón español que, pocos meses antes de su inauguración, carecía siquiera de proyecto. Dicho de otro modo, debemos considerar cuánto el carácter alternativo del Pabellón se estableció conociendo no solo las respuestas de los países antes citados sino también los cambios que en la misma introdujo el nuevo Gobierno francés del Frente Popular.

En junio de 1929 la Comisión de Comercio de París había propuesto a la Cámara de Diputados organizar una nueva Exposición de Artes Decorativas e Industriales, a realizar en 1936, con objeto de glosar la política cultural francesa. Retomada al poco la idea, se optó –de acuerdo con las rígidas normas impuestas por el "Bureau International des Expositions"– por reducir la escala del evento respecto a lo que había sido la Exposición de 1900, aprovechando que el citado Bureau distinguía entre exposición "universal" y otra (de rango menor) que definía como "internacional". Si la primera debía afrontar temas y

cuestiones referidos al conjunto de la humanidad, buscando integrar el acontecimiento en un marco histórico, las exposiciones internacionales no debían ser imágenes de una época y sí muestras que posibilitaran a los países participantes mostrar sus adelantos. La cuestión en modo alguno era baladí ya que desde un principio se reflejaba la falta de ambición arquitectónica presente en la organización de la Exposición de 1937[1].

La situación internacional, en torno a 1936, no era la vivida en 1900: en un mundo convulso, en España se había producido el levantamiento franquista, iniciándose así la Guerra Civil; Japón había invadido China; en Francia, el socialista Leon Blum había sido nombrado Presidente de la República; Hitler proclamaba su Plan Cuatrienal y firmaba con Italia el denominado "Pacto del Eje", al que luego se uniría Japón... En una convulsa situación, en la que Francia buscaba potenciar su papel en la política internacional (en un momento en el que el francés Joseph Avenol era Secretario General de la Sociedad de Naciones) y, sobre todo, consciente de la capacidad de seducción que Alemania e Italia estaban ejerciendo en la sociedad francesa, el declarado objetivo de la Muestra debía ser "...reunir obras originales de artistas e industriales, esforzarse en demostrar cuanto las realizaciones artísticas podían intervenir incluso en los aspectos más modestos, haciendo ver cuanto no existe incompatibilidad entre lo bello y lo útil y en qué medida arte y técnicas están indisolublemente unidos"[2]. Desde la doble pretensión de rechazar como única opción la línea abierta por las vanguardias, y proponiendo como alternativa una "renovada vía del academicismo", se quiso que la Exposición fuera el marco excepcional donde mostrar al gran público como, frente al monumentalismo alemán e italiano, Francia era capaz de mostrar su identidad, optando por un clasicismo que identificaba con la imagen de "la nueva Francia"[3].

Sorprende que solo doce años después de haberse celebrado la Exposición de Artes Decorativas de 1925 se buscara repetir el tema de las "Artes Decorativas", argumentando cómo, gracias a la misma, se haría factible edificar el futuro o, lo que es lo mismo, marcar y encauzar las pautas que debía cumplir la "modernidad arquitectónica". Cierto que la generación de los mayores compartía con la más joven la preocupación ante la recesión surgida tras 1929 (es decir, ante la falta de trabajo profesional) lo que hizo que la Organización de la Exposición buscara satisfacer –salomónicamente– ambas partes, bien incentivando el posible "monumentalismo clasicista francés" como posibilitando que los más jóvenes teorizaran sobre "el arte de la habitación" o sobre cómo "definir una vida más cómoda"[4]. Frente a la frenética actividad desplegada por un grupo de jóvenes arquitectos (liderados por Le Corbusier), una más vieja generación rechazaba quedar sin espacio propio, sintiéndose tanto ajena a los esquemas beaux-artianos como extraña a los debates abiertos por los CIAM: y basta revisar los nombres de quienes configuraban el consejo editorial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* –o los proyectos publicados en dicha revista– para comprender qué aspectos eran los debatidos en las revistas profesionales francesas de aquellos años. A modo de anécdota, pero buscando clarificar cuanto señalo, recordemos que en 1934 el corresponsal español de aquella revista (en momentos en que GATCPAC desarrollaba de manera brillante su actividad en Barcelona o cuando en Madrid el núcleo de la Oficina Técnica Municipal elaboraba singulares propuestas alternativas al Plan de Zuazo, para el Extrarradio de Madrid) era... Luis Gutiérrez Soto, arquitecto sin duda de reconocido prestigio profesional pero vocacionalmente ignorante y ajeno a las preocupaciones de una más joven generación.



Figs. 2 y 3. Planta y sección del Pabellón firmada por Luis Lacasa y José Luis Sert.

1. PINGUSSON G. H., "L'esprit de 1937", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 6, junio 1935, p. 88.
2. LABBÉ, Edmond, *Exposition Internationales des arts et techniques dans la vie modern (1937) Rapport Général.* Guide officiel, Paris, 1938.
3. Pierre Boudon, "L'architecture des années trente ou l'inversions des signes" en ROBIN, Régine, (ed) *Masses et culture dans les années trente.* Paris, Les Editions Ouvriéres, 1991, Collection Mouvement Social.
4. MERUENDANO, Javier, agregado Comercial Embajada en París. "Informe acerca de la Exposición Internacional de París de 1937 denominada "Arte y técnica de la vida moderna". París, 7 marzo 1936, Archivo de la Memoria Historica de Salamanca.

Fig 4. Vista de la construcción del Pabellón.

Si en apenas ochenta años se habían celebrado en París siete grandes exposiciones, concebidas todas desde la voluntad por presentar Francia como "nación civilizadora" –capaz de defender los valores espirituales europeos– en 1937 la idea de "Nación" cobraba nuevo sentido. En una Francia donde los cambios surgidos tras 1918 (racionalización taylorista, ascenso de las masas trabajadoras, urbanización masiva...) y luego la crisis económica de 1929 había trastocado una situación social, el recurso a la "identidad nacional" se planteó como respuesta a los "males" de su tiempo. Enfatizando lo que se quería fuera "unidad nacional" los pabellones construidos por el Estado francés y los pabellones nacionales se dispusieron en igualdad de importancia, si bien a

Fig. 5. Vista de la construcción del Pabellón.

ellos se añadió –buscando que la Muestra fuera exponente de una "Francia artesanal, regional y rural"– otro conjunto de pabellones –entendidos como partes de un todo– merced a los cuales se presentó al mundo la diversidad artística y técnica de las distintas regiones franceses, identificando dicho conjunto con lo que se suponía era la identidad nacional francesa.

La Exposición se entendió como ocasión para afrontar aspectos tan dispares como ser exhibición económica, feria comercial, ejercicio arquitectónico, pretexto urbanístico, organización de nuevos espacios lúdicos, loa a una "so - ciedad de naciones" en esos momentos en crisis (se hacía ver como Francia era –reflejo de su prestigio internacional– capaz de disponer frente a frente el Pabellón alemán y el soviético) y organizar, simultáneamente, una gran fiesta popular, pretexto para enmascarar el momento de inestabilidad política que vivía el país[5]. Concebida como conjunto, donde el factor programático jugaba papel esencial, se convocaba en 1937, cuando el país buscaba mostrarse como "única e indivisible", nación *...mère pour les goûts et les arts*, la primera contradicción apareció cuando frente a quienes propusieron llevar la Exposición a la periferia (es decir, utilizar el certamen para sentar las bases de un posterior desarrollo urbano)[6] la organización cedió a las presiones de los comerciantes instalados en las inmediaciones de los Campos Elíseos (*...nous voulons que la ville reflue vers le centre*)[7] retomando el espacio donde se había celebrado a la Exposición de 1900. Aquel en absoluto fue tema de orden menor –como apuntara Greber, arquitecto jefe de la misma– porque al ejecutar en el centro de París las grandes obras que nunca se habrían realizado en la periferia –y que tuvieron como resultado paliar el paro obrero– tal decisión supuso ignorar la reflexión urbanística planteada por unos CIAM[8] que cuestionaban fuera imposible hacer frente a un problema urbano omitiendo las referencias a la región. Ignorar que la ciudad era parte del sistema económico, social y político que constituía la región (es decir, que cualquier propuesta urbana en ciudad debía plantearse desde una visión regional) supuso –al ceder a la inicial idea de llevar la Exposición a la región parisina– la victoria de los sectores más conservadores y, en consecuencia, favoreció que la organización posibilitara la presencia de proyectos que buscaron ser expresión de una imagen nacional.

5. ORY, Pascal, *L'Expo Universelle*. Bruselas, Editions Complexe, 1989. Recordemos que entre 1932 y 1940 Francia tuvo once primeros ministros. Ver WEBER, Eugen, *The Hollow Years: France in the 1930 s.* New York, W.W. Norton and Compagny, 1994.
6. Sobre el original emplazamiento de la Exposición, que se buscó hacer en Vincennes, ver André Bloc "Concours por lÉxposition de 1937" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, diciembre 1932, pp. 78-95.
7. La primera noticia que aparece en la prensa española sobre la nueva localización de la Exposicion apareció en *Tiempos Nuevos*, n. 21, 1935, pp. 35-37. Sobre la crisis del comercio en París ver las declaraciones de Gebler en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 8, agosto 1937, pp. 2-7 Igualmente, las declaraciones de Sellier a la encuesta en el mismo numero de la revista.
8. GEBLER, J., "Plan General de l'exposition Paris, 1937" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mayo-junio 1937, pp. 101-102. Sobre el tema ver COHEN, Jean Louis, "Architectures du Front populaire" en *Le Mouvement social*, n. 146, enero-marzo 1989, Les Éditions ouvrières, París y del mismo como editor *Années 30. L'architecture et les arts de l'espace. Entre industrie et nostalgie*, Paris, Édition du Patrimoine / Caisse des Monuments historiques et des sites, 1997 asi como *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1999.

El debate abierto entre 1932 y 1935 sobre la reubicación de la Exposición o sobre su contenido, supuso el retraso en las obras al punto que se propuso posponer la inauguración hasta 1941[9]. Si en un principio se quiso actuar sobre 105 hectáreas, el nuevo emplazamiento condicionó la superficie a apenas un cuarto, articulándose en un doble eje monumental: el primero, entre el Trocadero y el Campo de Marte; el segundo, perpendicular al anterior, se llevó a ambas orillas del Sena. La Exposición supuso convocar concursos, lo que llevó a que muchos buscaron desarrollar una arquitectura clásica monumental[10], afirmándose como "...le Palais de Chaillot (el antiguo Trocadero) est représentatif de son temps, il développe des dimensions colossales, des colonnes épurées. Néanmoins, la modernité du bâti réside dans cette « nudité », ce style épuré. Le palais « exprimait à merveille l'alliance entre classicisme et modernité sur laquelle était bâtis l'Exposition"[11]. Se buscaba una expresión nacional frente a una arquitectura de vanguardia, al punto que Mallet-Stevens calificó tal arquitectura de "nuevo estilo", identificando su monumentalidad en un nuevo clasicismo que chocaría con la opinión de los más jóvenes que reaccionaron, sirviendo Giedion en su *Bauen in Frankreich* de correa de transmisión al señalar como éste no era si un "arquitecto elegante, formalista endurecido que disfraza la antigua osatura de nuevas vestiduras". Si por una parte la Exposición relanzaba la idea enunciada por Cocteau sobre el *retour a l'ordre*, paralelamente se enfatizaba la necesidad de identificar el evento con las nuevas ciencias y tecnologías, objetivo considerado ridículo por quienes –como hiciera Pierre Vago, redactor jefe de *L'Architecture d'Aujourd'hui*– entendían que el símbolo de la misma (el palacio de Chaillot) no era sino simple restructuración del antiguo Palacio de Trocadero, edificio colosal y donde para los organizadores la modernidad radicaba en la *nudité*, en lo que entendían era un estilo depurado capaz de expresar de manera ejemplar la alianza entre clasicismo y modernidad[12].

Los debates sobre donde emplazar la Exposición tuvieron como consecuencia que los plazos se dilataran. En Junio de 1936 apenas se habían iniciado las obras planteándose todavía cuál debía ser la imagen de los futuros museos de bellas artes y entendiendo algunos que aquellos edificios oficiales debían ser "...catedrales para los nuevos tiempos"[13]. La llegada al poder del Frente Popular supuso una modernización estética y programática, cambiando la valoración de los contenidos de manera tal que el llamado *Palais de la Decouverte* (espacio dedicado a mostrar los avances tecnológicos) se valoró como pieza central de la Exposición. Pero, y, sobre todo, el emplazamiento de los pabellones nacionales se replanteó de manera tal que el alemán y el soviético se dispusieron el uno frente al otro ubicándose, inmediato a los mismos, el español. El pabellón alemán y el italiano fueron, para muchos visitantes, los más atractivos, lo que "justificaría" el hecho que entre ambos recibieran un total de 1.742 premios, reflejo de la labor propagandística de ambos países en su pretensión por mostrar imágenes de ser "naciones respetables y respetadas"[14]. El pabellón alemán se situó frente por frente al soviético y el propio Speer reconocería en sus *Memorias* "...el azar quiso que en el curso de una de mis visitas a París me perdiera en una sala donde se encontraba, escondida, la maqueta del pabellón soviético. Sobre un zócalo de gran altura se disponía una escultura de una decena de metros que avanzaba, triunfante, hacia el pabellón alemán. Viendo esto concebí el pabellón alemán como un cubo macizo en cuyo frente un conjunto rítmico de pilastras definían el mismo con la intención de detener el ante citado asalto soviético, mientras que, desde la cubierta de la

9. La posibilidad de retrasar la exposición conllevó gran numero de protestas tanto por parte de comerciantes como de industriales y artesanos. Consciente el Ayuntamiento de la necesidad de no posponer el proyecto, el 15 de mayo firmaba un protocolo con el Gobierno con objeto de organizar de manera colegiada el acontecimiento.

10. Javier Meruendano, op. cit informó al Gobierno español que al Concurso para la intervención en el Trocadero se presentaron 269 proyectos.

11. *L'Architecture d'Aujourd'hui* en su número de diciembre 1934-enero 1935 publicaba, de manera contundente y sin equívocos, como "...le palais du Trocadéro, l'un des édifices les plus laids de Paris, sera camouflé".

12. GIEDION, Siegfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928. Si bien la voluntad por organizar la Exposicion fue celebrada por *L'Architecture d'Aujourd'hui* como pretexto para que los arquitectos pudieran salir de la crisis, a la vista de los resultados de los concursos Vago quedó decepcionado ante una orientacion programática y formal que no respondia a las expectativas de modernidad en las que confió señalando "...Le musée prévu initialement pour l'exposition ne sera terminé véritablement qu'en 1946. Le nouveaux palais est un véritable temple pour les Travaux Publics. Le bâtiment est de omposition très académique.... L'aspect général du bâtiment est étonnant, puisque les colonnes de béton semblent ne faire qu'un avec le bâtiment. L'ensemble classique n'est pas lourd. Le plan général ressemble à un triangle qui s'adapte a l'inclinaison du terrain et dont l'entrée en son côté le plus haut est formée par une retonde. L'architecture est classique et monumentale, les colonnes mesurent plus de huit mètres mais l'ensemble paraît raffiné et lumineux".

13. Para Pierre Perrin, persona clave en la política del Frente Popular, el nuevo palacio de Chaillot era una catedral.

14. El Pabellón alemán recibió un total de 962 distinciones mientras que el Italiano obtuvo 780. Por comparación Bélgica, el país que obtuvo un tercer lugar en cuanto a menciones de calidad, logró 481. Ver SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, Brigitte et RASMUSSEN, Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Flammarion, París, 1992.

Fig. 6. Construcción de la rampa de acceso a la segunda planta.

torre por mi concebida, un águila –con una cruz gamada afianzada entre sus garras– miraba amenazadora a la pareja soviética"[15].

Si el Pabellón alemán se concibió como "depurada tribuna neoclásica", desde la pretensión por mostrar el carácter inquebrantable y la aparente eternidad de un Reich que debía durar mil años, a cada lado de la escalera de acceso se dispusieron dos grupos escultóricos que exaltaban el mito del cuerpo ario, tema recurrente en el interior del pabellón, al representar tanto al campesino como al soldado, al atleta o también a la madre. Por lo mismo, si en la Exposición de 1925 Melnikov había sabido llevar al centro de París una estética constructivista, símbolo de la vanguardia soviética, doce años más tarde el Pabellón soviético se trazaba desde claves distintas, donde monumentalidad y neoclasicismo suponían repudiar cualquier referencia a la vanguardia. En esta línea, para muchos el Pabellón italiano representó la opción imperial de un país que (tras la conquista de Etiopia) se ofrecía como nación "regenerada". Sin embargo, el pabellón que unánimemente despertó elogios fue el correspondiente a República española.

Inaugurada la Exposición el 25 de Mayo (y clausurada el 25 de noviembre de 1937) el Pabellón español no se abrió sino el 12 de julio, consecuencia de la compleja situación que en aquellos momentos vivía España. Desde 1935 habían sido numerosas las noticias publicadas en España sobre la Exposición, mostrando las revistas especializadas tanto propuestas urbanísticas como proyectos de pabellones[16], ignorando que las primeras serían rápidamente desechadas. Gracias a la documentación custodiada en el Archivo de Salamanca conocemos –por los informes que enviara el Agregado Comercial de la embajada en París (Javier Maruendano) al Gobierno de Madrid– la historia del Pabellón desde 1935 y cuáles fueron los contactos mantenidos entre la Organización y Gobierno de España, así como de las gestiones que realizó el arquitecto madrileño Garrigues en febrero de 1936[17] al negociar con los representantes franceses las características del solar donde se debía levantar el Pabellón de España.

15. SPEER, Albert, *Au coeur du Troisième Reich*, Paris, Les grandes études contemporaines, Fayard, 1972.
16. Sobre la Exposicion de 1937 ver *RE-CO*, mayo 1935, p. 6 asi como *Obras*, 1935, p. 211-214.
17. Javier Meruendano no solo envió a Madrid el citado "Informe acerca de la Exposición Internacional de París de 1937 denominada "Arte y técnica de la vida moderna". París, 7 marzo 1936, sino varios otros, siempre localizados en el Archivo de la Memoria Historica de Salamanca ofreciendo datos no solo sobre la historia de los contactos mantenidos entre Gobierno francés y los representantes españoles sino tambien sobre los cambios acaecidos en el seno de la organización francesa.

Fig. 7. Exterior del Pabellón.

La sublevación franquista obligó al Gobierno de la República a dar un quiebro a las consideraciones planteadas por Garrigues y tomar tres decisiones: aprobar oficialmente la presencia de España en la Exposición; nombrar como Comisario a un intelectual de reconocido prestigio y, por último, nombrar al arquitecto responsable del proyecto. Por razones que no vienen al caso España no había participado en la Exposición internacional de 1935, por lo que el Pabellón en París suponía no solo tanto recuperar una presencia perdida sino, y sobre todo, dar a conocer la realidad de cuanto acontecía en España, máxime cuando el bombardeo sobre Guernica había sensibilizado al pueblo francés hasta el punto que una revista tan profesional y aséptica como *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicara monográficamente su número de diciembre de 1937 a lo que denominó "Defensa pasiva", haciendo ver lo mortal de los bombardeos aéreos, publicando imágenes de la población vizcaína tras la brutal agresión alemana[18].

Frente al generalizado "canto a la paz" presente en todas y cada una de las declaraciones de principios formuladas durante la Exposición[19] el Pabellón de España rompió con aquella retórica articulando su programa expositivo sobre el hecho mismo de la Guerra, decidiendo el Gobierno de la República (esto es, Araquistaín como Embajador en París, Gaos como Comisario y Renau como Director de Bellas Artes, que no los arquitectos autores del proyecto) sobre su contenido y definiendo una imagen que debía diferenciarse no solo de los programas expositivos de los tres grandes pabellones nacionales (Alemania, URSS e Italia) sino también de la imagen propuesta por Francia sobre su "monumen-

18. *L'Architecture d'Aujourd'hui* diciembre 1937, en especial el artículo firmado por el General Niessel, ilustrado con una imagen de las consecuencias del bombardeo de Guernica.
19. Edmond Labbé *Exposition Internationales*. op. cit "...Ses organisateurs ont voulu en faire avant tout et surtout la grande fête de la paix, de la paixd'une Europe enfin hors de danger, et, contribué à répandre, dans un ciel assombri, les rayons bienfaisants du soleil de la paix, en même temps qu'elle aurait permis de coopérer au mieuxêtre des peuples, elle aura mérité une place d'honneur non seulement dans l'histoire des Expositions, mais aussi dans l'histoire du monde".

talismo clasicista". Por ello desde un principio se quiso que el Pabellón español mostrara el drama de la Guerra de modo que su imagen arquitectónica fuera capaz de contrarrestar –por la fuerza de su presencia– a la presencia franquista en la Exposición de París, albergada...en inmediato Pabellón del Vaticano. Miguel Cabañas ha estudiado la promoción artístico-cultural y la propaganda que la República llevó fuera de España[20] analizando el extraordinario elenco de piezas, testimonio de lo que se entendía por arte moderno, alternativa a las conservadoras visiones desarrolladas tanto por Iofan como por Speer.

A instancia de Araquistain el Gobierno nombró un arquitecto capaz de proyectar y construir –en brevísimo plazo– el Pabellón, recomendando aquel –como aparece en la documentación de Salamanca– que tal encargo se hiciera a un profesional fiel a la República, para lo que proponía los nombres de Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa. Sánchez Arcas se había hecho cargo, poco antes, de la Subsecretaria de Propaganda, residiendo en Barcelona; Lacasa, por el contrario, desde el inicio de la Guerra se había integrado en el Quinto Regimiento. Si en ningún momento la República se planteó nombrar a José Luis Sert arquitecto de la obra (pese a su indudable prestigio) se debió a que desde las primeras semanas de la Guerra Sert había abandonado España, fijando su residencia en París y colaborando con Le Corbusier, ajeno –al contrario en su actitud a compañeros de GATCPAC como Torres Clavé (quien militaría en el PSUC y moriría en la lucha) o Fábregas, quien iniciada la contienda se integró en el *Sindicat d'Arquitectes de Catalunya*)– al conflicto, por lo que para el gobierno de la República su figura era identificable a la de aquellos intelectuales que, ante la Sublevación, optaron por marginarse, al considerar que aquella lucha poco o nada tenía que ver con sus preocupaciones. Pese a ello, como el propio Lacasa reconocería en sus *Memorias* tras comentar el encargo:

> "...el gobierno de la República, al designarme como arquitecto encargado de elaborar los planos del pabellón español, me recomendó me pusiera en contacto con el arquitecto catalán J.L. Sert que residía allí y que conocía la plaza desde el punto de vista de las industrias de la edificación, lo que significaba una ventaja para ganar tiempo y ahorrar dinero en la construcción e instalación del pabellón español..."

Aunque yo había combatido públicamente en España los principios de Le Corbusier, y, por tanto, no participaba del formalismo que, en la composición arquitectónica, tenia Sert, consideré que no era aquella la ocasión de reñir una batalla por cuestión de tendencias, máxime si se tiene en cuenta que frente a esa tendencia no oponía más que la que dominaba entonces en Madrid en ciertos círculos de arquitectos y que consistía en un racionalismo moderado a base de la utilización, en las fachadas, del ladrillo aparente[21].

Pese a todo, algún comentarista ha llegado a afirmar como "...le Pavillon est d'avant-garde et ses architectes, disciples de Le Corbusier, sont considérés comme représentants du mouvement rationaliste en Espagne", confundiendo no solo a Lacasa con Sert sino ignorando además las antagónicas posiciones mantenidas por ambos en años precedentes[22]. Pero desglosemos los temas.

Si desde el inicio de la Guerra Sert vivía de manera estable en París –residiendo de manera intermitente en dicha ciudad desde 1934, donde tenía casa abierta– Lacasa había viajado a dicha ciudad al poco de haber concluido el edificio Rocasolano, permaneciendo en la misma algo menos de un año, frecuentando un ambiente distinto al que Sert tendría al poco, prueba de lo cual es que

20. CABAÑAS BRAVO, Miguel, "La Promoción artístico-cultural y la propaganda llevadas fuera de España", en. *Josep Renau: arte y propaganda en Guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Libro, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de los Archivos Estatales, 2007, p. 167-215.

21. SAMBRICIO, Carlos, "El exilio arquitectónico en los Paises del Este" en *La arquitectura española en el exilio*, JJ Martin Frechilla y C.Sambricio (ed), Madrid, ediciones Lampreave, 2014.

22. THORNE, Martha, "Espagne", en Bertrand Lemoine, Philippe Rivoirard (ed), *Paris 1937 cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 146-151.

al terminar la Guerra y acabar Lacasa en un campo de concentración francés, obtuvo la libertad gracias a las gestiones de un Lurçat al que había conocido y tratado en los primeros años treinta. Lacasa llegó a París, en 1937, con un conocimiento –siquiera mínimo, pero conocimiento– de que sucede en la ciudad y, al ser nombrado por Madrid arquitecto responsable del pabellón, fue él quien contactó con Picasso pidiéndole una obra (lo que luego fuera el Guernica) para ser exhibida en el mismo; a él, como arquitecto jefe del Pabellón español, se dirigía la correspondencia tanto de la oficina de la Organización francesa como a él se direccionó (como arquitecto jefe) la remitida por los constructores franceses (siempre con la precisión de estar dirigida al arquitecto jefe) siendo Lacasa quien, a la conclusión de la Exposición, quien recibiera el Premio de Arquitectura concebido por la Organización al Pabellón español[23].

Es obvio que la colaboración entre Lacasa y Sert no tuvo que ser fácil, y ello por varias razones: si Sert era el indiscutible jefe de fila de la arquitectura racionalista barcelonesa –y su papel como responsable del Grupo Este del GATEPAC se evidencia no solo en *AC* sino que se deduce de las actas que testimonia lo discutido en cada una de las reuniones del Grupo barcelonés– Lacasa –casi diez años mayor que Sert y perteneciente a otra generación– había desarrollado una actividad profesional e intelectual radicalmente distinta. Titulado en los primeros momentos de los años veinte, al poco marchaba a Dresde formándose con el urbanista Paul Wolf, nombrado en 1922 *Stadtbaurat* (gerente municipal de Urbanismo) de dicha ciudad conocería a través suyo las enseñanzas de Eberstadt y Bernouilli. Gracias a Wolf se familiarizó con una desconocida en España bibliografía sobre temas urbanos, al tiempo que entró en directo contacto con Poelzig y Tessenow, docentes ambos en aquel momento en la *Dresdener Kunstakademie*. Los casi tres años pasados en aquella ciudad fueron determinantes en la formación de Lacasa no solo por haber colaborado con el responsable municipal de urbanismo sino por vivir *in situ* las tensiones e intentos de una joven generación de arquitectos que pretendía dar al traste con los viejos valores (tanto en arquitectura como en la forma de concebir y gestionar la ciudad) proponiendo, en su lugar, un "nuevo orden". Asesorado por Wolf, Lacasa estudió tanto la experiencia alemana anterior a la Guerra (la obra de los maestros de la Escuela de Charlotenburgo) como las políticas esbozadas tras la misma, familiarizándose con unos conocimientos que contados (quizá Montoliú o Giralt Casadesús en Barcelona; López Valencia o Amoós Salvador en Madrid) tenían en España. Pero lo notable de aquella estancia es que fue allí donde entendió que arquitectura y urbanismo eran dos de caras un mismo problema, siendo equivocado afrontar el uno ignorando el otro.

Desde Alemania remitió a la madrileña revista *Arquitectura* trabajos sobre la experiencia de aquel país sobre vivienda económica, publicando un comentario al texto de Muthesius *Keinhaus und Kleinsiedlung* oportuno al coincidir con las preocupaciones de quienes (Zuazo, Amós Salvador, Bastida, López Salaberry, Casuso; los catalanes Giralt Casadesús y Nicolás Rubió i Tudurì o los bilbaínos Ramón Belausteguigoitía y Ricardo Bastida, junto con López Valencia, técnico cualificado del IRS) habían asistido al Congreso de la Habitación celebrado en Londres –en 1920– buscando respuestas sobre cómo resolver el problema de la vivienda económica en España. Dando un paso más allá de quienes limitaban su atención a soluciones formales, Lacasa destacaría la importancia de la gestión municipal, de la labor que los técnicos municipales debían desarrollar comentando la experiencia llevada a término por Bruno Taut en Magdeburgo[24]. El Con-

23. Carta de Luis Araquistain, Embajador de España en París, al Ministro de Estado, sin fecha, donde se indica literalmente "...En cuanto al arquitecto, seria conveniente nombrar a alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que además están completamente al lado del Gobierno (por ejemplo, Manuel Sanchez Arcas o Luis Lacasa, etc)". Archivo de la Guerra Civil de Salamanca. Sig. PS Madrid, 1857.

24. Sobre Luis Lacasa ver *Luis Lacasa, escritos* la introducción de Carlos Sambricio (Madrid, COAM, 1976) y del mismo autor "Luís Lacasa" en *Arquitectos Madrileños del XX*, Madrid, Departamento de Proyectos, ETS Arquitectura de Madrid, Madrid, 2003, pp. 101-111. Así como el citado en nota 21.

Fig. 8. Imagen del patio interior.

sejo municipal de la pequeña ciudad sobre el Elba había nombrado a Taut, en 1921, arquitecto municipal encargándole continuar la actividad iniciada poco antes con la construcción de la Siedlung *Reform* y en la que los obreros de la Krupp-Gruson, reunidos en cooperativa, decidieron en asamblea como querían sus viviendas. Desarrollado el proyecto por Taut, aquella experiencia fue ampliamente difundida tanto por el arquitecto (por lo menos en tres ocasiones publicó en su revista *Frühlicht* su "manifiesto" *–Aufruf zum farbigen Bauen–* sobre el color en la arquitectura) como por quienes, escandalizados, censuraron lo que denominaron "arquitectura cubista". Defendida la posición de Taut por Behne, Lacasa retomó sus argumentos en el trabajo publicado en *Arquitectura* al señalar como al pintar de distintos colores las edificaciones existentes lo que se conseguida era *camuflar* la arquitectura.

Su vuelta a Madrid tuvo singular importancia al difundir el saber urbanístico que conociera en Alemania, publicando sobre la actividad desarrollada por Schumacher en Hamburgo, sobre las viviendas construidas en Dresde-Söbtan, analizando las repercusiones de las diferentes leyes de inquilinato o contrastando la legislación prusiana con la inglesa. Fueron años en los que impartió conferencias tanto sobre el urbanismo alemán (comentando, por ejemplo, las características de las nuevas ciudades satélites) como defendiendo la idea de una arquitectura carente de ornamentación y gratuitos elementos. Su preocupación durante los años veinte fue como afrontar la reforma interior y ordenación del extrarradio, despreciando lo que él entendía en esos momentos algunos entendían como "nueva arquitectura" y que él identificaba como "arqui-

tectura a la moda", expresando públicamente su desacuerdo con los debates abiertos por los CIAM: y ejemplo de aquella actitud fue la insolente respuesta que diera a Fernando García Mercadal (publicada en la vanguardista *La Gaceta Literaria* cuando a la pregunta: "¿Quién cree Usted que está en lo cierto: Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe...? le interesa más, Oud, Taut o Le Corbusier?" su respuesta fue contundente al afirmar: "...no es lo mismo Taut, racionalista, que Hoffmann, artista, que Le Corbusier, periodista y charlatán ...Hablando de mi (y pido perdón por ello)...admiro a Tessenow, el arquitecto humilde"[25].

Junto a su labor como difusor del saber urbanístico alemán, como arquitecto tuvo, a lo largo de los veinte, una singular actividad profesional participando (y ganando) diversos concursos: con Sánchez Arcas y Solana recibiría el encargo para el Hospital de Toledo; con Enrique Colas presentó propuesta para el edificio que Tabacalera buscaba en Madrid y en 1927 –de nuevo en equipo con Sánchez Arcas– proyectó y construyó –por encargo de la Fundación Rockefeller– el edificio para el Instituto de Física y Química. En 1928 sabemos que Le Corbusier visitó Madrid y sabemos también del vacío que los jóvenes profesionales hicieron a sus conferencias: según el maligno comentario que en su día me hiciera un protagonista de la época, Le Corbusier aceptó venir a Madrid con la sola esperanza de encontrar a Gato Soldevilla, el miembro español del Jurado que debía decidir sobre el concurso de la Sociedad de Naciones. Al margen de la anécdota, la realidad es que aquellas dos charlas tuvieron enorme resonancia en el ambiente cultural de Madrid pero no entre los profesionales de la arquitectura: su nombre era familiar (lo que no quiere decir que sus opiniones u obras fuesen conocidas por el gran público) por quienes estaban interesados en la efímera moda. *La Construcción Moderna, Arquitectura, Ingeniería y Construcción* o *El Sol* difundieron sus escritos y su obra y García Mercadal defendió, en distintas intervenciones públicas, lo que denominara "arquitectura moderna basada en lo racional". Aplaudido por quienes le identificaban con la modernidad, fue en esos momentos cuando Lacasa publicó su texto *Le Corbusier, o Américo Vespucio* en el que cuestionaba la identificación entre racionalismo y Le Corbusier[26].

Tras haber visitado un año antes la *Weissenhof,* Lacasa se manifestó contrario a la excesiva atención prestada al diseño, dudando de las racionalidad de las soluciones presentadas y valorándolas como ejemplo de hacer formal, desligadas de la realidad. Entendiendo, como planteara Taut, que... "una casa no solo tiene que ser bella cuando se pueden hacer de ella bellas fotografías" reclamó abandonar la "metafísica de la forma" y optar, en su lugar, por una racionalidad basada en la función. Y tras criticar el formalismo al poco apuntaba como: "...si en una edificación hay distintas dependencias cuyos servicios se repiten y cuyo número sea suficientemente grande, puede llegar a obtener una dependencia tipo, que sirve de modelo, y que se repite tantas veces como sea necesario". Opuesto a lo que entendía era falsa modernidad, reclamó definir y precisar el programa de necesidades al tiempo que defendió normalizar y estandarizar, reiterando la importancia que la técnica debía tener en la construcción, ridiculizando incluso a quienes miméticamente asumían los gestos de una modernidad a la moda al comentar:

"...un compañero mío, animado de los propósitos mas verdaderos, proyectaba a mi lado un edificio. Se trataba de una vivienda y empezó a tantear la planta según el programa dado, y, después ...de plantear distintas soluciones, dio con una que consideró la pro -

25. *La Gaceta Literaria.* "Nuevo arte en el mundo. Arquitectura 1928". n. 32, Madrid 1928.
26. SAMBRICIO, Carlos, "Luís Lacasa" en *Arquitectos Madrileños...* op. cit.

cedente, tan normal, tan corriente, como hubiera sido la de otro compañero cualquiera, aunque no hubiera estado impregnado de tan nobles y modernos propósitos como el que nos ocupa. ...Según los principios racionalistas, sobre aquella base horizontal debiera levantarse el volumen correspondiente de manera fatal, inapelable y precisa... pero mi sorpresa fue grande cuando vi que en lugar de levantar los volúmenes de manera automática... vi que mi compañero empezaba nuevamente con tanteos acoplando los cubos, subiendo o bajando el nivel de las terrazas... y pude advertir que entre tanto plano aparecía también un cilindro, aunque luego me he enterado, cosa que me extrañó, que se llevan también los cilindros, claro que sin abusar de ellos".

Crítico tanto con quienes disociaban el diseño urbano de las propuestas de vivienda como enfrentado a quienes centraban sus esfuerzos en definir el nuevo lenguaje, "arquitectura" era para él –de acuerdo con lo señalado por Adolf Behne– "objetividad" y esta, a su vez, "... fantasía que trabaja con exactitud". Para Lacasa racionalismo no era forma, sino voluntad por integrar la industria en el debate sobre la vivienda. En este sentido, y de acuerdo con Behne entendía que:

" ...estilo es estabilidad, continencia, esencialidad, rechazo de todo aquello a lo que aspira el parvenu. Estilo es entonces Sachlichkeit. Estilo es el compendio, el toque de cincel, la estructuración en superficie de una época; es la unión de lo desunido, para la eternidad que nos ha de suceder; estilo es la arquitectura de todo arte, debiendo buscarse la normalización de los elementos que en ella aparecen"[27].

Admirando a quienes llegaban a la estética a través de la técnica, su actitud fue tanto negarse a supeditar la composición de la fachada a sistemas de proporciones como asumir lo que, irónicamente, definiera como los "axiomas" formulados por Le Corbusier. Su critica –obviamente dirigida al grupo liderado por Sert– rechazaba la arquitectura definida por lacónicas premisas, por ideas telegráficamente expresadas y la misma sería compartida por un Theo van Doesburg quien, tras visitar Madrid y Barcelona, no dudó en expresar lapidariamente como "...la influencia de Le Corbusier sobre la arquitectura española es de lamentar". Porque, consciente cuanto la moderna arquitectura española (es decir, la desarrollada por Sert y su grupo) era formal y mimética, opinaba que la responsabilidad de tal actitud se debía a las mal comprendidas enseñanzas de Le Corbusier precisando como "...se debe a la influencia del expresionista suizo Le Corbusier que aquí todavía se preste atención a tales factores secundarios. De Le Corbusier se conoce que, tanto en los aspectos tecnológicos como en los estéticos, ha pasado de imitar los paquebotes, los enormes transatlánticos"[28].

Frente a la crítica de van Doesburg respecto a determinada arquitectura moderna española, la descripción que de el Pabellón hiciera *L'Architecture d'Aujourd'hui* en agosto de 1937 (en donde el nombre de Lacasa como arquitecto aparecía en primer lugar, seguido del de Sert) reflejaba un tipo de intereses arquitectónicos bien distintos: tras valorar su adaptación al terreno (resaltando la positiva integración de los arboles circundantes) como la singularidad de su construcción, destacaba como:

"...el Pabellón de España ocupa una superficie de 1.400m²; su planta se adapta a un terreno con fuerte pendiente donde un gran árbol (uno de los más bellos ejemplares del parque) ha servido como eje en la composición de la planta. La planta baja –libre– del Pabellón configura un gran pórtico abierto sobre el patio.

Una rampa y una escalera conducen directamente al segundo nivel (en dirección única). Una escalera de tres metros conduce a la primera planta.

27. ibid.
28. SAMBRICIO, Carlos, "La critica arquitectónica de Theo van Doesburg: La arquitectura española de final de los veinte" en *Arquitectura*, n. 305, Mayo 1996, pp. 98-104.

> La construcción del Pabellón no se inició sino en marzo, tras un proyecto concebido con gran rapidez. La estructura metálica ...se ha llevado totalmente a termino utilizando perfiles normales y vigas Grey disponibles en el mercado, para si evitar retrasos. El pabellón se estructura con osatura metálica vista, techos con losas de cemento o de madera...
>
> Las placas de aislamiento se fijan mediante tornillos... Este sistema de ensamblaje ("montage a sec") empleando elementos fácilmente localizables en el comercio ha permitido la muy rápida construcción del Pabellón. El proyecto se ha ajustado siempre a las dimensiones estándar de los materiales[29].

La nota publicada en AA se redactó –teniendo a la vista: esto es, transcribiendo literalmente– la memoria técnica que los arquitectos habían hecho del Pabellón, al contrastar dicha nota con la documentación conservada en el archivo de Salamanca[30], lo que significa cuanto los aspectos reseñados en AA fueron precisamente las características que los arquitectos buscaban enfatizar, incidiendo –por encima de cualquier posible discusión formal– hacer ver cuánto las premisas constructivas habían sido determinantes en el diseño. Concebido a la vista de los materiales fácilmente disponibles en el mercado, el Pabellón daba también en este punto un quiebro de modernidad frente a la forzada monumentalidad de los pabellones alemán, soviético o italiano. Sin duda la premura de tiempo y el bajo presupuesto hicieron que el proyecto español asumiera las pautas que en su día Tessenow había enunciado "(característica fundamental de un proyecto es dar respuesta a un problema constructivo)" y que Lacasa aprendiera del propio Tessenow durante su estancia en Desde, buscando edificar con técnicas constructivas locales y, sobre todo, con los materiales característicos del lugar.

Convendría, sobre todo, dejar de lado la idea que el proyecto se elaboró en París sin control: la documentación de Salamanca testimonia cómo en distintas ocasiones el Ministerio requirió –para dar su visto bueno– informes sobre la marcha de las obras. Concebido más desde la técnica que desde la forma, su edificación fue ejemplo de la *neue Sachlichkeit* que Lacasa había difundido años antes, cuando proclamaba como "...arte e ingeniería son precisamente la síntesis del arte de nuestro tiempo". E interesado por llevar el interior del edificio hacia el exterior, enfatizaría el mismo, concebido como espace de debat gracias a su gran "patio auditorio".

Un segundo aspecto que enfatizó la singularidad del Pabellón español fue su contenido, máxime si confrontamos la reflexión allí abierta sobre la idea de "tradición" con la propuesta francesa del "Centre Regional". Mientras que el pabellón español mostraba una forma de vida, abriendo la reflexión sobre qué era "tradición" y cuál había sido su papel en la historia, el *Centre* francés oscilaba en torno a la doble idea de Nación y Región, aspecto planteado en Francia (desde los comienzos del XX) de manera muy distinta a cuanto un Torres Balbás, por ejemplo, había planteado en España. Si Maurras, ideólogo de *Action française*, había desarrollado a comienzos del siglo el concepto «nacionalismo integral», abogando por un retorno a las viejas provincias y por la conservación de las identidades regionales, Barres se mostraría partidario de una nación fundamentada en las *"petites patries» («la terre et les morts*", próxima en su contenido a *"Blut und Boden*" dado que ambas hacían referencia a suelo y presencia de ancestros) como medio de salvación de la raza francesa. A su vez, y desde criterios distintos, Jean Charles–Brun buscó preservar las formas de vida regionales a través del arte, la literatura o las costumbres, opción desarrollada por un Paul Vidal de la Blanche quien en su *Tableau de la Geographie*

29. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto de 1937 "..El Pabellón de España ocupa una superficie de 1.400m²; su planta se adapta a un terreno con fuerte pendiente donde un gran árbol (uno de los mas bellos ejemplares del parque) a servido como eje en la composición de la planta. La planta baja del Pabellón es totalmente libre y configura un gran pórtico abierto sobre el patio. Dando a este patio, que puede cubrirse por toldos accionados por electricidad, se encuentran tanto la cafetería como el punto de información. Junto a la entrada, una gran pared decorada por Picasso. Una fuente de mercurio, del escultor Calder, constituye el elemento publicitario de este producto, una de las bases de la riqueza de España. Una rampa y una escalera conducen directamente al segundo nivel (en dirección única) - Una escalera de tres metros conduce a la primera planta: en su descansillo que divide la misma, una gran pintura original de Juan Miro. El primer piso está enteramente consagrado a la España actual desde puntos de vista económico, riqueza del suelo, agrícola, industria de guerra, educación nacional, protección del patrimonio artístico, salud... (fotografías, estadísticas, textos...). La construcción del Pabellón no se inició sino en marzo, tras un proyecto concebido con gran rapidez. La estructura metálica, por ejemplo, se ha llevado totalmente a termino utilizando perfiles normales y vigas Grey disponibles en el mercado, para si evitar retrasos- La planta baja se ha construido con mampuesto y muro de ladrillo: la bóveda y los elementos de la escena, en hormigón armado, al igual que las escaleras de entrada y salida. El pabellón propiamente dicho se estructura con osatura metálica vista, techos con losas de cemento o de madera... Las placas de aislamiento se fijan con tornillos y los cubre-juntas con madera barnizada. Este sistema de ensamblaje ("montage a sec") empleando elementos fácilmente localizables en el comercio ha permitido la muy rápida construcción del Pabellón. El proyecto se ha ajustado siempre a las dimensiones estándar de los materiales. En el segundo piso un doble techo permite -merced a un sistema de persianas en fachada- la ventilación transversal y la renovación de aire, que se mantiene a baja temperatura mediante un sistema de riego que enfría el conjunto durante las horas de gran calor. Los colores empleados en la fachada fueron el rojo y el blanco para el hierro y distintos tonos de grises para las placas de "eternit". La madera solo fue barnizada". Sobre la protección del Patrimonio Artístico recordar, al ser difícil reseñar la amplia bibliografía existente, la nota publicada el 5 de agosto de 1937 en El Sol y donde se señala como la labor desarrollada por el Ministerio de Instrucción Publica había supuesto la salvaguarda de 70.000bibliotecas, y 11.000 cuadros.

30. Archivo de la Guerra Civil de Salamanca. Sig. PS Madrid, 1857.

de la France (1903), reclamaba una Francia diversa, compuesta por regiones naturales que se caracterizaban por una combinación única de factores geográficos, humanos y económicos[31].

Por parte francesa la Exposición quiso tanto evidenciar la capacidad del país por conciliar posturas tan dispares como las planteadas en los pabellones alemán, soviético, italiano o español al tiempo que –en guiño cómplice– seducía a un visitante francés a quien ya no le interesaba el carácter artístico o técnico de la exposición y si, por el contrario, la visión conjunta de su territorio, glorificando las particularidades regionales como elementos esenciales de la identidad nacional, contrapuestas a la estandarización dominante en la sociedad moderna[32]. Valorado el regionalismo como elemento caracterizador y distintivo frente a la estética moderna, se recurría a lo local reflejando la reacción de quienes temerosos por perder la identidad cultural forzaban fusionar la vieja Francia en una Francia moderna, capaz de mostrar tanto que había sido un pasado remoto como hacer ver cuál podía ser un futuro inmediato. Asignando a cada región un pabellón –adosando uno a otro, sin explicar el porqué de las inmediateces– aquella forma de entender lo popular –tan distinta de la expuesta en el Pabellón de la República española– fue para muchos uno de los grandes éxitos de la Muestra si bien hubo también quien consideró que de tal modo se ahondaba en las diferencias existentes entre una joven vanguardia y quienes defendían las virtudes del pasado. Lo regional permitió, al estado francés, desarrollar su retorica colonial, uniendo sin lógica amalgamando el pastiche, el paternalismo y el racismo en una imprecisa reivindicación de una artesanía que se quería reflejo de lo popular. Y frente a aquella reflexión sobre el concepto de Nación, donde monumentalismo clasicista se complementaba con regionalismo, el pabellón de España mostró, en su interior, no imágenes de una fantasiosa arquitectura burguesa que se identificaba con "estilos regionales" cuanto el uso que el pueblo hacia de la arquitectura popular.

En el Madrid de comienzos de siglo, tanto desde la Institución Libre de Enseñanza como intelectuales como Ortega o Torres Balbás habían afrontado el estudio de la arquitectura popular denunciando la voluntad por llevar el presente al pasado, y destacando cómo "...el error de los tradicionalistas no consiste en su amor a la tradición sino en su incapacidad para conservarlo, porque lo que ellos pretenden es llevar el presente al pasado". Frente al pintoresquismo regionalista (frente a una falsa tradición, identificable a la arquitectura montañesa reclamada por Rucabado o al sevillanismo de un Aníbal González) Torres Balbás había teorizado sobre cómo "...la gran muchedumbre de la gente ha construido sin preocupación de arte ni de arquitectur". Aquella idea, cuanto la necesidad se imponía sobre la forma, sería retomada por el núcleo próximo a Lacasa (Función contra forma fue el tema desarrollado por Moreno Villa en una conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes) y –lo que constituiría tema de investigación– de modo indirecto sería igualmente asumida por un GATCPAC que desde *AC* reclamaba el estudio de la arquitectura ibicenca. Para quienes destacaban como la insinceridad constructiva era causa de la decadencia arquitectónica, el estudio de la arquitectura popular se planteaba como idea que conducía a la arquitectura racional. Criticando –si bien indirectamente– la propuesta francesa del Centre Regional, el Pabellón español contrapondría, a la inventada arquitectura regionalista, "...el estudio de la arquitectura popular, la vernácula, la ignorada arquitectura humilde". Y, otro más: frente a quienes reclamaban una arquitectura que identificaba con regio-

31. "Chacune de ces régions s'exprime par un pavillon « adapté » aux divers terroirs et traditions du pays. Collés les uns aux autres, sans autre lien que la recherche facile de certains pastiches aussi élémentaires qu'inévitables : le haut beffroi des Flandres et de l'Artois, la Bretagne et ses barques de pêcheurs, etc., ces pavillons « veulent » exprimer l'inexprimable, à savoir une géographie essentiellement humaine, traduisant un état de culture et une parfaite adaptation de l'homme avec les choses". Maurice Barret, "Considérations historiques sur les expositions. Les expositions de Paris" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junio 1937, pp. 105-114, número titulado "Paris 1937".

32. Aquel regionalismo de 1937 se planteó como "... explicitement adopté en opposition à une esthétique moderne et internationale" testimoniando "...une angoisse ...face à la perte d'identité culturelle dans un monde de plus en plus urbanisé et homogène". Ver PEER, Shanny L., "Les Provinces à Paris: le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937" en *Le Mouvement social*, n. 186, 1999, p. 45-68 añadiendo poco mas adelante como "...el nuevo concepto de «régionalisme moderne» tentait de résoudre l'opposition entre une veille France et une France plus moderne, fusionnant des éléments de ces deux France dans une identité collective enracinée dans le passé mais aussi ouverte vers l'avenir".

nes (arquitectura de los Bajos Pirineos, Alsaciana, Normanda...) desde el Madrid racionalista el mismo Torres Balbás afirmaría, tajante, como ...varios años lleva el vulgo y bastantes profesionales hablando del estilo español y todavía no sabemos lo que quiere decirse con estas palabras[33].

Lo que se buscó en el Pabellón español no fue ofrecer la imagen de un hipotético "monumentalismo clasicista", ni –como pretendiera Speer– se quiso "glorificar" la raza aria como sí hizo, ni tampoco asumir las fantasías regionalistas presentes en el parque temático que fue el *Centre Rural*. Frente a "la región" se opuso la idea de "tradición", entendiendo que la tradición había mostrado como usar los espacios constitutivos de la arquitectura vernácula, asumiendo la idea que "...desde hace siglos, cuando un labrador debía levantar su vivienda, lo hacía según procedimientos tradicionales, repetidos a través de innumerables generaciones, por ello la permanencia de gestos distaba de ser caprichosa, planteándose como resultado de una experiencia remota". Y fue la reflexión sobre el programa de necesidades el que llevó a la reflexión sobre "...la pervivencia de sus formas, independientemente de estilos que son extraños a la pobreza, razón que el pueblo ama (al no poder utilizarlo) eliminar el lujo".

Frente a las "...frases hechas, sin sentido, con latiguillos de orador malo como, por ejemplo, "hemos de nutrir lo nuevo con lo antiguo como el retoño se nutre de la savia del viejo tronco" en el Pabellón español se mostró el uso que el pueblo hacia de la vivienda popular. Contrario a la imagen que del "pueblo español" diera la Exposición de Barcelona de 1929, el pabellón del 1937 reclamaba una arquitectura caracterizada por la simplificaron, la sencillez y la síntesis, consciente de los tiempos de austeridad que el arte ha de reflejar, destacándose como "...hoy los verdaderos constructores son los maestros de obra y los arquitectos de la arquitectura moderna y burguesa corrompen con falsas preocupaciones la construcción de los maestros de obra". Y si aquella fue la idea que Renau quiso mostrar, esa misma idea aparecía en el "patio", en un espacio característico de la arquitectura española (incluso con su toldo, como en la sevillana calle Sierpes) que se concibió como lugar de encuentro y debate. Si para quienes entendieron que objetivo primordial de la Exposición era mostrar –a través de la arquitectura– "la identidad nacional de Francia", destacando cuanto una de sus características era precisamente su diversidad, patentizando como la "verdadera Francia" era tanto rural como artesanal y regional, el Pabellón español se concibió sacando el interior al exterior, jugando con el terreno potenciando con la transparencia de un cuerpo bajo que posibilitaba el acceso al "patio". La singularidad del Pabellón español respecto a las restantes edificaciones estuvo tanto en su contenido (así como en los fotomontajes que sirvieron de soporte a los mismos) como, sobre todo, en la génesis misma del proyecto al entender que éste ni podía ni debía ser "caja aséptica", neutral contenedor indiferenciado de objetos. Y ello, sobre todo, cuando la falta de pre - supuesto y las premuras en la obra imponían dejar de lado aventuras formales y concebir el todo desde un empirismo constructivo[34].

Sert, al contrario que Lacasa, se había titulado a finales de la década de los veinte y fue él quien propició la visita de Le Corbusier a Barcelona, a partir de lo cual desempeñaría un triple papel: organizó el GATEPAC estableciendo tres grupos (Este, Norte y Centro) confiando la dirección del primero a Aizpurua y delegando ultimo en García Mercadal; en segundo lugar, supo aglutinar (y condujo con mano de hierro) al pequeño grupo de arquitectos que configura-

33. SAMBRICIO, Carlos, "La crítica arquitectónica y Leopoldo Torres Balbás: reflexiones sobre la arquitectura popular" en *Catálogo de la Exposición sobre Leopoldo Torres Balbas*. Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico 2013, pp. 407-428.
34. Cabria matizar la afirmación que "...la singularidad del Pabellón español ...estuvo tanto en su contenido ...como en los fotomontajes que sirvieron de soporte a los mismos" por cuanto si bien los fotomontajes fueron forma de expresión más que frecuente en diversos pabellones recordando, por ejemplo, el uso que de los mismo se hiciera en el Pabellón de les "Temps Nouveaux" de Le Corbusier o las imágenes presentes en el "Pavillon de l'Agriculture".

Fig. 9. Imagen del patio interior.

ron el Grupo Este (asumiendo la edición de aquella excepcional revista que fue *AC* y, por último, por su capacidad intelectual y entusiasmo por la arquitectura de Le Corbusier, en brevísimo plazo no solo ocuparía el espacio que ocasionalmente había asumido Mercadal (quien entre 1923 y 1926 había conocido –aprovechando los viajes por Europa realizados con ocasión de su Pensión de Roma– a van Doesburg, Le Corbusier o Sartoris y que luego asistiría no a título personal –y si como Secretario de la Sociedad Central de Arquitectos– a la reunión de La Sarraz) sino que en corto plazo se convirtió en persona de confianza de Le Corbusier. Entre 1929 y 1934 Sert pasó de ser el joven arquitecto barcelonés que, todavía estudiante, visitaba el estudio de Le Corbusier –y que, de refilón, lograba ser invitado a asistir al Congreso de Frankfurt– a desempeñar en los CIAM un crucial papel intelectual. Convertido en protagonista internacional y buscando capitalizar esa imagen, reclamara modificar los estatutos del GATCPAC con un doble objetivo: GATCPAC debe abandonar la "caza del proyecto" que caracterizó los primeros años del Grupo y centrar exclusivamente su atención en difundir la arquitectura moderna; paralelamente, propondría que los proyectos desarrollados desde el Grupo fueran firmados por quienes los trazaran y no, de forma anónima, con un genérico nombre de GATCPAC. La razón del quiebro era clara: en 1934 constataba como si bien todos los componentes del Grupo Este seguían sin discusión las pautas por él marcadas, ninguno –quizá con la excepción de un silencioso Torres Clavé– comprendía o compartía sus preocupaciones.

Si en la Exposición de 1925 la arquitectura moderna se había enfrentado al eclecticismo y 1927 había supuesto el fin de la creación individual (a partir de dicho momento, el debate se planteó sobre aspectos tales como la industrialización de la vivienda o sobre la conveniencia o no de componer el bloque con células habitacionales idénticas) en 1934 Sert pronunciaba en la Escuela de Barcelona una conferencia donde señalaba cómo:

> ...las teorías sobre la moderna arquitectura llevaron a los arquitectos de algunos países a la creación de una arquitectura "funcional" que, prescindiendo de las necesidades espirituales del individuo, ha dado por resultado de obras que no pueden satisfacer nuestras

aspiraciones, que van siempre mas haya de las necesidades materiales. Están tan equivocados los que creen al pie de la letra que una fachada no debe componerse por que es consecuencia inevitable de una planta perfectamente resuelta según normas racionales, como los que, siguiendo normas académicas y por respeto a las formas tradicionales, creen que debe acoplarse las plantas resueltas según las actuales necesidades a fachadas compuestas según normas estéticas muertas. Existe un "academicismo funcional" tan muerto, académico y tan peligroso como el academicismo de la escuela. Tenemos un ejemplo de este tradicismo (sic) en los Siedlung alemanes. Estas construcciones espiritualmente miserables son un ejemplo más, repetido con frecuencia en la historia, del peligro de las teorías mal interpretadas y de que nunca las grandes obras se han hecho únicamente con teorías.

Además de los horrores de los arquitectos que han llevado el funcionalismo hasta el absurdo debemos hablar de los cometidos por aquellos que no han sabido asimilar los consejos de la Corbusier y otros, cuando habla del ejemplo de los barcos, aviones y máquinas... En lugar de adoptar de estos el espíritu de creación y de cosa hecha sin prejuicios, copió los elementos que hoy podemos llamar de "decoración maquinista": barandillas de tubo, ventanas de camarote, salvavidas... aplicándolos a las viejas formas con el mismo espíritu que las escuelas de arquitectura admiten éstos chalets de estilo regional, parodia indignan de la arquitectura popular de la que han hecho acopio de detalles decorativos[35].

Con aquella intervención testimoniaba no solo su opinión sino la realidad del Grupo a finales de 1934. Su censura (dura, seguidista y fiel respecto a las ideas expuestas por Le Corbusier) no sólo se dirigía contra los arquitectos alemanes que vieron interrumpida su labor en la construcción de colonias de viviendas económicas por la llegada, en noviembre de 1932, del Nacionalsocialismo sino que también alcanzaba –sin citar explícitamente– a quienes como Lacasa reclamaban la función por encima de la nueva estética. Crítico frente quienes recurrían a la decoración maquinistas, su alternativa era clara al señalar como "...debemos defender una arquitectura de clima, una arquitectura mediterránea hecha para un sol intenso, una atmósfera diáfana y un paisaje amable". En su crítica, subyacían las fisuras que, en esa fecha, aparecían dentro del Grupo Este y entiendo que la historia de GATCPAC no puede estudiarse asociando los avatares del Grupo con la evolución de Sert siendo, por el contrario, cada día más necesario contrastar las posiciones adoptadas en estos momentos por Torres y luego (y desde supuestos antagónicos) por un Subirana que abandonaría Barcelona para integrarse (como hiciera Aizpurua al dejar San Sebastián) de la mano de Víctor d'Ors, en Falange Española. Si por una parte Sert censuraba a un Grupo que consideraba anquilosados la razón de la crítica tenía su fundamento en la solidez intelectual que el mismo adquiriera en pocos años, al enriquecerse de cuanto viera y oyera en el entorno europeo que comenzaba a frecuentar. Su pretensión –inútil– de hacer partícipe al grupo Este de los nuevos enfoques fracasaría, razón por la que propondría cambiar los estatutos y rectificar lo que en 1934 entendía debieran ser los objetivos del GATCPAC: porque si en 1930 la revista sólo fue reflejo de supuestos formales de la modernidad desarrollada en Centroeuropa, a partir del número 13 quiso ser portavoz de las preocupaciones urbanísticas, a gran escala, que en esos años preocupan a una vanguardia europea que, claramente, había evolucionado[36].

Tras la reunión de Atenas los intereses variaron, abandonándose la discusión sobre la célula que caracterizó el CIAM de Frankfurt y centrándose en la capacidad de la gran industria en dar respuesta al problema de la vivienda. Así, en el número 14 de *AC* (que se dedicó a la vivienda moderna) ni uno solo de los ejemplos presentados tenía relación alguna con las habitaciones económicas y nunca el tantas veces prometido número monográfico sobre habitaciones obreras (del que tanto se comentó en las reuniones del Grupo, según testimonian las actas) vio la luz. Cobraba sentido la opinión antes señalada

35. Conferencia de J.L. Sert, arquitecto del GATEPAC, a la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. AC. N. 16, Cuarto trimestre de 1934, p. 43. "...Es necesario hacen comprender al pueblo que lo bello no es forzosamente austere, costoso o inutil y que no debe confundirse con lo superfluo, por lo mismo que el arte no es inevitablemente esclavo del lujo... Que se nos permita en consecuencia a anticipar... que cada uno -independientemente de su condición social- participe en el arte que imaginamos: ...palacios transparentes o arquitecturas aéreas, tanto sean obras maestras de cristal como lo fueran de acero".

36. En las actas las reuniones mantenidas por el Grupo Este tanto el 29 marzo como en 23 de abril de 1934) Sert propuso modificar los estatutos, desligando GATCPAC de cuanto pudieran ser realizaciones de orden práctico. 40) Con ello buscaba que los proyectos puntuales que hasta el momento el Grupo había trazado (la reflexión sobre la Ciutat de Repòs, la crítica al tugurizado casco interior barcelonés o la propuesta de la continuación de Diagonal) se planteen como partes de un proyecto de orden superior donde el todo debía ser más que la suma de las partes. Recordar, sobre el papel de Sert en el interior del grupo, la opinión expresada por Giedion en su artículo *Blick nacht Spanien*, publicado en castellano por Jose Maria Rovira al señalar como "...Sert...se prepara lentamente para convertirse en el futuro dictador de la arquitectura catalana)".

sobre cuál debía ser la misión del arquitecto moderno, precisando como no debía limitarse a la simple utilización de nuevos materiales "...porque combinar irreflexivamente ventanas apaisadas, puertas lisas o barandas de tubo –señalaban– sólo conduce a la falsa arquitectura moderna que nos invade y desconcierta". Por ello, señalaría, "...el arquitecto debe ordenar con claridad, entendiendo que la estética de la arquitectura está, precisamente en esa claridad". Y tomando –como axioma– la idea que le Corbusier apuntara sobre la planta de la vivienda moderna, reclamó la libertad de la planta libre, la fachada y la estructura independiente, todo ello desde argumentos económicos, de eficacia, función y belleza.

Durante todo el año 1935 y a largo de 1936 *AC* la revista insistiría, como nunca lo había hecho, en el estudio de la arquitectura popular mediterránea, comentando la evolución del interior de las viviendas. El número 18 de la revista se dedicó al estudio de la casa popular mediterránea, planteando ésta como constante y buscando elementos característicos al apuntar cómo:

> "…el diseño de puertas, ventanas, pórticos, patios... están trazados desde la escala humana, con total ausencia de elementos decorativos superfluos. Ni la planta –se insistiría– ni el alzado de dicha arquitectura popular responde a una composición predeterminada: por el contrario, el conjunto de no es sino la sencilla yuxtaposición de cuerpos simples con el mayor sentido racional".

Primero, se comentaba, se define un pequeño volumen al que luego se añaden otros, con nuevos dormitorios, más tarde un porche, un establo...

> "Todo se lleva a cabo según las necesidades y con el mayor sentido racional: y es esta nueva lógica la que le sirve de para criticar y rechazar los cuerpos añadidos y distribuidos artificiosamente por aquellos arquitectos que sólo conciben desde planteamientos decorativos".

Frente a quienes, en la década anterior, habían reclamado normalizar lo vernáculo proponiendo llevar la lógica constructiva a la estandarización de determinados elementos, GATCPAC tomó lo popular como modelo de proyección. Por ello, tras estudiar los patios en casas de vecinos de Córdoba, Cádiz, Fernán Núñez o Almería señalaría cómo:

> "...la arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye en esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!"[37].

Es evidente que la colaboración entre Lacasa y Sert no tuvo que ser ni sencilla ni fluida, condicionada sobre todo, por los enfrentamientos que, de manera indirecta y nunca directa, había mantenido durante años. Si el Pabellón no se concibió para mostrar al gran público las realizaciones arquitectónicas o urbanísticas que en plena guerra estaba llevando a término el Gobierno de la República, quien decidió el programa expositivo ignoró, con lógica, tanto la Exposición sobre Obras Públicas que se proponía celebrar en Valencia como los planes comarcales/regionales que Besteiro (responsable político del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid CSRRM) propiciaba en Madrid o política sobre municipalización del suelo llevadas a término en Barcelona por los partidos de izquierda. Sert y Lacasa jugaron, durante el tiempo en que estuvo abierto el pabellón, cartas bien distintas: el uno colaborador en el estudio de la *rue de Sevres*, participó –junto con su ayudante en las obras del

37. *AC* n. 18 p. 30-36. Ver SAMBRICIO, Carlos,, *AC, Documentos Actividad Contemporánea.* en *Publicaciones del GATEPAC: AC, Documentos Actividad Contemporánea 1931-1937.* Zaragoza 2007, pp. 18-30, nota 108.

pabellón, Antonio Bonet Castellana– en la propuesta formulada por Le Corbusier para convertir la exposición en una gran *Siedlung*, tal como expresara en *Des Cannons, des munitions? Merçi, des logis... SVP*, en un momento en que Le Corbusier sería acusado por los más jóvenes de forma lista, intercambiándose cartas de inusitada violencia con van Eesteren que llegaron al punto con que Le Corbusier amagara con abandonar el CIAM, recibiendo la contundente respuesta de un corresponsal que le recordaba como aquella amenaza era la segunda vez que la formulaba escribiendo el mismo van Eesteren... "C'est vous qui dittes des idioties...Nous ne sommes pas des enfants"[38].

La propuesta de Le Corbusier fue convertir el conjunto de la Exposición de 1937 en un debate sobre la vivienda en altura. Si en 1929 el problema había sido definir la *existenz-minimum*, tras el congreso de Atenas la pretensión fue llevar a término la ciudad funcional. Por ello, al proponer Le Corbusier una exposición sobre la vivienda (dando un paso atrás respecto a lo señalado en Atenas) no solo el CIRPAC cuestionó su propuesta sino que se abrió un duro choque con el grupo francés del CIAM, al que Le Corbusier había utilizado como fachada. La razón por la que su propuesta fue rechazada por la Organización de la Exposición era clara: proponía una muestra en la que la gran industria debía mostrar su capacidad para construir "una siedlung vertical", idea antagónica con la opinión de quienes reclamaban el mundo rural y la artesanía como característica fundamental de los nuevos tiempos, de manera tal que la Exposición de 1937 supuso el fracaso de la propuesta de Le Corbusier[39]. Frente a tal debate (en el que Sert jugó papel clave, no solo por formar parte del CIRPAC sino por trabajar en el estudio de Le Corbusier) Lacasa –quien cuenta en sus *Memorias* la difícil situación vivida con Sert– tras la inauguración del Pabellón español el 12 de julio de 1937 marchaba a Moscú con objeto de asistir –acompañado por Lino Vaamonde (colaborador en un principio en los trabajos de Pabellón) y por Jesús Martí– al Congreso sobre Vivienda que se celebraba en aquella ciudad.

En 1937 los intereses de uno y otro arquitecto eran bien distintos, como también lo era su compromiso con la arquitectura. Mientras que el catalán estaba en aquellos momentos (por su relación con Le Corbusier) involucrado en la industrialización de la arquitectura, Lacasa –comprometido con la Guerra– buscó llevar al proyecto la reflexión gestada durante su vida profesional. Es obvio que sería ridículo minimizar (o ignorar) el nombre de cualquiera de los dos en la construcción del pabellón: si la idea central en el proyecto del pabellón había sido supeditar el diseño a la construcción en función de los materiales disponibles en el mercado, procediéndose como se ha señalado a su *montage a sec,* la propuesta encajaría más en el debate abierto por Lacasa sobre el sentido que tanto debía jugar la técnica al asumir cuanto la función determinaba el diseño y no desde las propuestas de GATCPAC. Y la citada *Memoria Técnica* que los arquitectos presentaron a quienes contrataron la ejecución de la obra patentiza en qué medida el proyecto no se concibió desde pautas formales.

38. UDOVICKI-SELB, D., *The elusive faces of the modernity: the invention of the 1937 Paris exhibition and the Temos Nouveaux Pavillon.* Tesis Doctoral presentada en el MIT en Febrero de 1995. La amenaza de Le Corbusier en abandonar los CIAM aparece en p. 258 (nota 466) citando carta depositada en la Fundación Le Corbusier (FLC) H2-13 145. La respuesta de van Eesteren, "Mon cher Le Corbusier, ne soyez pas en colere. C'êst vous qui a fait des bêtises...Je dois vous dire que je ne trouve pas très grandieux votre menace de quitter le Congrès. C'est déjà la deuxieme fois que vous m ecrivez de cette façon. Nous ne sommes pas des enfants" en p. 259, nota 467. ((FLC) H2-13 153).

39. La respuesta de Le Corbusier a la encuesta abierta por el semanario *VU* de París, con el título "¿Qué haría Ud. Si hubiera organizado la Exposición de 1937?" implicaba "construir casas modernas" con esqueleto de acero y cemento armado, capaces para albergar a 2.000 personas, con todos los servicios. Aquella respuesta se publicó, traducida al castellano, en, *Tiempos Nuevos*, n. 35, 1935, p. 47.

LATINOAMÉRICA, LAS ARQUITECTURAS, LAS EXPOSICIONES, LAS REVISTAS Y LAS IDEAS: MOMA 1955[1]

Horacio Enrique Torrent[2]

La idea de la existencia de una arquitectura latinoamericana ha sido frecuente y ampliamente discutida. Si bien desde las primeras décadas del siglo XX existió interacción entre arquitectos de los países de la región, en parte fomentada por la idea panamericanista, pocas veces sus intereses se articularon más allá de la atención a casos o proyectos específicos y a algunas actividades comunes, básicamente gremiales. Historiográficamente, las revisiones del pasado colonial propusieron una incipiente interpretación sobre la región en las primeras décadas del siglo XX. Pero el momento de mayor consolidación de la idea, tanto en el ambiente propiamente latinoamericano, como en el ambiente internacional, se sitúa en relación a la Exposición "Latin American Architecture since 1945" curada por Henry Russell Hitchcock para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1955. La exposición consolidó la idea de una arquitectura moderna latinoamericana y amplificó sus efectos, tanto en el ambiente cultural arquitectónico internacional, como principalmente, en el propio ambiente cultural arquitectónico latinoamericano.

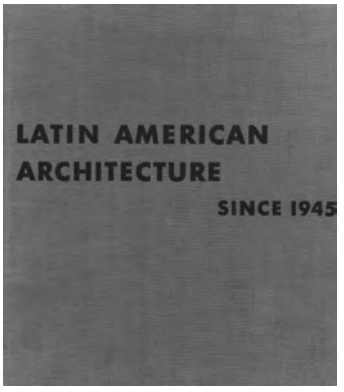


Fig. 1. Portada libro *Latin American Architecture since 1945*. The Museum of Modern Art New York.1955.

La exposición constituye un excelente testimonio que permite poner en relación los distintos panoramas arquitectónicos de la región, y contrastar los diferentes ambientes nacionales. Es claro que los dos ámbitos nacionales más ampliamente destacados en la exposición fueron los de Brasil y México, lo que por otra parte parece resultar ajustado al desarrollo que ambas culturas arquitectónicas habían tenido históricamente y a la pujanza y el tamaño económico que ambas naciones lograron en la posguerra. Como se verá, la diferencia entre los países, radicaba principalmente en la dimensión local que adquiría la disponibilidad económica o la consolidación de la arquitectura como disciplina.

La presentación de las obras no tenía un orden regional o nacional, sino que se realizó constituyendo series bastante específicas, algunas de ellas básicamente tipológicas –como las de las obras religiosas o las casas–, en tanto otras se ordenaban principalmente por su condición de materialización, las diferencias regionales y climáticas o la integración con el arte.

Por otra parte, en la exposición se indagó la dimensión que el fenómeno urbano adquiría en la región, particularmente frente al crecimiento poblacional y a la expansión de las grandes ciudades. Frente a las características que las ciudades estaban adquiriendo durante los años cincuenta, propuso una clara interpretación de las singularidades con que la construcción daba forma a la ciudad latinoamericana, aspirando a la configuración de partes homogéneamente determinadas por la entidad de la arquitectura.

1. Este trabajo es producto del Proyecto Fondecyt n. 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 n. 1110494.

En este trabajo se expone una revisión crítica de la exposición, presentando algunas obras, las categorías explicativas que se ensayaron y su trascendencia posterior en torno a historiografía de la arquitectura latinoamericana.

BUILT IN LATIN AMERICA

La propuesta de una exposición sobre la arquitectura latinoamericana contemporánea surgió hacia principio de los años cincuenta, pero tomo forma definitiva como parte del programa de celebración de los 25 años del Museo[3]. Su denominación inicial fue "Built in Latin America", aunque también fue varias veces referida como "Latin America Modern Architecture". Surgió como el paralelo de una exposición anterior, "Built in USA: post war architecture", que el mismo Russell Hitchcock había realizado para el MOMA en 1953 y obviamente acogía la trascendencia que había tenido la exposición "Brazil builds" en 1942. El paralelo no resulta un dato menor, si se verifica que el propio Russell Hitchcock consideraba que en algunos campos como las ciudades universitarias y los conjuntos habitacionales, la arquitectura latinoamericana demostraba mayor ímpetu que la norteamericana.

La exposición tuvo lugar en el Museo, fue inaugurada el 23 de noviembre de 1955, con la presencia de un importante número de arquitectos latinoamericanos expuestos en la misma, entre los que se encontraban, Carlos Raúl Villanueva, Max Borges, Ortiz Monasterio, entre otros.

Fue organizada por el Programa Internacional del Museo que había sido establecido en 1952 con una subvención de cinco años provista por Rockefeller Brothers Fund, que en aquel tiempo promovía el intercambio internacional en artes visuales. Su director Porter McCray encargó y siguió de cerca el desarrollo preliminar de la exhibición. Contó con la directa colaboración del Departamento de Arquitectura y Diseño, a cargo de Arthur Drexler. Originalmente prevista para Marzo de 1955, se inauguró finalmente en Noviembre.

La definición curatorial fue desarrollada por Henry Russell Hitchcock, y las fotografías fueron realizadas por Rollie McKenna, aunque originalmente se preveía contar con Kidder Smith, quien había sido el fotógrafo de Brasil Builds. Una parte importante de las fotografías provenían también de los propios arquitectos cuyas obras se presentaban y habían sido obtenidas por correspondencia directa o por medio de los servicios informativos norteamericanos y el concurso de las embajadas americanas en los correspondientes países.

Consistió fundamentalmente en presentar los ejemplos más importantes de la arquitectura latinoamericana por medio de 54 paneles con fotografías de gran tamaño, algunos de ellos complementados con planos, y una serie de visores para diapositivas estereoscópicas.

La lista de las obras es larga, provenientes de diez países, –México, Panamá, Colombia, Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Cuba– y Puerto Rico, protectorado americano. Mostradas en un orden más bien formal, en algunos casos con sentido de constitución de series tipológicas, e incluyendo una aproximación muy particular a las fachadas urbanas.

3. Una parte importante del trabajo de revisión de archivo se realizó gracias al apoyo del Fondo de Internacionalización Académica de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que permitió la visita a The Museum of Modern Art Archives, en New York durante noviembre de 2013.

Las diapositivas estereoscópicas –en su totalidad realizadas por Rollie McKenna– ampliaban la visión de algunas obras en varias imágenes, entre las que se encontraban algunas casas –la de Artigas y Barragán en México, Bratke en Sao Paulo, Niemeyer en Rio, y la casa Curuchet de Le Corbusier en La Plata–, la Iglesia de Henry Klumb en Cataño, las ciudades universitarias de Panamá, México y Caracas, los departamentos de Parque Guinle de Lucio Costa y las viviendas de Sao José dos Campos de Niemeyer, con un predominio en número de los conjuntos habitacionales como Cerro Piloto de Bermudez en Caracas, Presidente Juarez de Mario Pani en Mexico, y Pedregullho de Affonso Reidy en Rio de Janeiro.

La introducción a la exposición presente en el primer panel, proponía una orientación de lectura sintética pero trascendente[4]. Demostraba una clara apreciación positiva del fenómeno que la arquitectura moderna latinoamericana representaba.

El texto informaba que ya desde la primera exposición del Museo sobre arquitectura de la región, realizada en 1942 (Brazil Builds), América Latina había desarrollado una construcción de edificios sin igual en el mundo occidental, y había producido una arquitectura de notable alcance y variedad. Afirmaba también que no todos los *booms* de la construcción producían momentos de distinción, pero que en la mayoría de los países, en este caso, existían en cantidad y calidad.

Se destacaban luego las condiciones climáticas y los efectos que producían en las construcciones, mostrando el notable esfuerzo que se realizaba para el control solar, produciendo variedad y riqueza en el tratamiento de las fachadas; también la utilización del color, que daba un carácter consistente a la arquitectura que la diferenciaba de la producida en Europa y Estados Unidos. Resaltaba la utilización del hormigón armado como tecnología preponderante, frente a la ausencia de acero; destacaba la utilización de mosaicos en la envolvente de los edificios, probablemente más que en cualquier otro lugar del mundo, siguiendo la tradición ibérica con el uso de azulejos; y otorgaba gran relevancia a la existencia de formas curvas y libres –producto del uso del ferroconcreto– como las de Candela, De La Mora o Niemeyer, sin igual en los Estados Unidos.

Probablemente lo más interesante radicaba en la explicitación de que las autoridades públicas veían a la arquitectura como una de las principales expresiones de interés cultural, y que esto podía verse en los altos estándares del gusto oficial, presentes tanto en la vivienda social como en las ciudades universitarias, a las que se consideraba expresiones de las aspiraciones sociales y culturales de los regímenes políticos locales.

Finalizaba afirmando que no era extraño que los mayores premios internacionales de arquitectura se entregaran en la Bienal de Sao Paulo y que en América Latina, la arquitectura era todavía mayormente un arte.

El Museo editó también un libro-catálogo en el que Henry-Russell Hitchcock daba a conocer algunos componentes socio-culturales e históricos para un público que podría no tener idea de la región, y articulaba en relación con ellos algunos de los temas que le resultaban interesantes o peculiares, como la idiosincrasia ibérica o la catolicidad. La sucesión de obras por países le permitía establecer relaciones con los temas que caracterizaban particularmente a

4. Panel Introductorio. *Latin American Architecture since 1945* Exhibition. MoMA 1955. CUR 590. The Museum of Modern Art Archives NY.

la arquitectura latinoamericana: la restricción de los materiales y la trascendencia moderna del concreto armado; la atención a la variación climática, y el uso repetido de dispositivos de control *–brise soleil–*, y una solidez en las tradiciones culturales con el "muy considerable" uso del color y el azulejo.

También reconocía algunas condiciones nacionales que le permitían establecer diferencias en las formas de hacer arquitectura. Reconocía también el nivel de los arquitectos, según los orígenes de su formación, en el extranjero, en las escuelas de avanzada (Montevideo, México y Santiago de Chile), o en la mayoría todavía cercana a la formación del *Beaux Arts*. Particularmente notaba que la arquitectura era todavía "bastante" un arte, en el que la comunidad esperaba de los arquitectos más que puras soluciones funcionales, con una alta expectativa pública sobre la arquitectura como expresión de ambición cultural. Consideraba que en algunos campos como las ciudades universitarias y los conjuntos habitacionales, la arquitectura latinoamericana demostraba mayor ímpetu que la norteamericana.

Las obras eran revisadas en secuencia por países, articulando el discurso por medio de los casos más destacados: La Ciudad Universitaria de México y la Biblioteca realizada por O'Gorman por la aplicación de los murales sobre la caja moderna. Un descubrimiento interesante para Russell Hitchcock, era Venezuela, con las obras de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria y el Edificio Polar de José Miguel Galia; en La Habana el Cabaret Tropicana de Max Borges; en Puerto Rico –"lugar de superposición entre Latinoamérica y USA"–, la Suprema Corte de Justicia de Toro-Ferrer y los edificios de Henry Klumb para la Universidad en Rio Piedras, entre muchos otros.

Consideraba que la arquitectura latinoamericana tenía sus propios valores intrínsecos, que se hacían evidentes en los ejemplos mostrados, salvando diferencias con el caso brasileño, con particularidad y a la vez con gran influencia en la región. Afirmaba que si se consideraba como un todo, y se la medía contra la arquitectura de Europa Occidental o de Norteamérica, sobre todo en la primera mitad del siglo XX –considerando la obra de Le Corbusier o de Wrigth– los logros parecían menores; pero desde los años de la postguerra, la arquitectura latinoamericana excedía a ambos en cantidad y calidad. Notable resulta la afirmación final acerca de que los 46 edificios seleccionados daban prueba de que la arquitectura moderna de América Latina "había alcanzado la mayoría de edad"; no solo daba cuenta que sus bajas expectativas iniciales habían sido superadas por la evidencia empírica, sino que ya podía conducirse sola, es decir podía ejercer culturalmente libre del paternalismo inicial que habría significado la arquitectura moderna europea.

LAS FUENTES

La exposición fue producto de una intensa tarea preparatoria y un viaje de investigación, reconocimiento y selección final de las obras. Henry-Russell Hitchcock y Rollie McKenna partieron de Nueva York el 16 de Octubre de 1954, en un viaje de seis semanas por América Central y del Sur. El viaje –aunque originalmente previsto con mayor extensión– se desarrolló con premura, siete días en Ciudad de México –con la ayuda de Max Cetto–, dos días en Ciudad de Panamá, tres días en Bogotá, cinco días en Lima, día y medio en Santiago de Chile –con Emilio Duhart como anfitrión–, tres días en Buenos Aires

–incluyendo un paso por La Plata–, tres días en Montevideo con una visita a Punta del Este, seis días en Rio de Janeiro –con una visita a Petrópolis con Henrique Mindlin como anfitrión– dos días en Sao Paulo y un retorno a Rio por cuatro días más, cuatro días en Caracas, dos días en San Juan de Puerto Rico, y tres días en La Habana, desde donde Rollie McKenna retornaría a Nueva York, permaneciendo Hitchcock unos días más en la ciudad. Las jornadas se repartían entre entrevistas con arquitectos, visitas a obras y la correspondiente toma de fotografías. Un viaje bastante apresurado y notablemente productivo para la construcción de un registro fotográfico amplio de muchas de las obras presentadas.

No obstante una parte importante de las obras presentadas eran ya bastante conocidas. Es sabido que Russell Hitchcock intentó de manera afanosa revisar previamente las revistas latinoamericanas de arquitectura. Es posible suponer que conocía el ambiente editorial latinoamericano desde hacía bastante tiempo por su inicial trabajo como reviewer en *Architectural Record* entre los años 28 y 29. La preparación del viaje lo hizo ponerse al día al respecto, aunque –como hizo notar Patricio del Real– poco consiguió en las bibliotecas en Boston y Nueva York.

Pero también es necesario acotar que una parte importante de las obras expuestas ya habían recorrido el mundo editorial. Muchas habían sido publicadas en las respectivas revistas locales. La Casa del Puente de Amancio Williams había sido ya publicada por *Nuestra Arquitectura* en Argentina y por *L'architecture d'aujourd'hui* en 1947; las obras brasileñas habían tenido una publicidad sobredimensionada (overpublished) después de *Brazil Builds*, y más recientemente en el numero 42-43 de *L'architecture d'aujourd hui* dedicado a Brasil en 1952. El libro de Stamo Papadakis sobre Oscar Niemeyer alcanzaba su segunda edición y era además editado en japonés.

La arquitectura de México había sido ya bastante difundida en Architectural *Record*, en el número dedicado por *L'architecture d'aujourd'hui*[5] y en *Mexico's Modern Architecture*, de Irving Evan Myers publicado en Nueva York, en 1952.

Por otra parte, contemporáneamente a la exposición en el MoMA, la Unión Internacional de Arquitectos inauguraba en París –en enero de 1956, en L'Ecole des Beaux Arts– una exposición sobre 'Arquitectura mexicana', la más grande realizada hasta ese momento y en la que la ciudad universitaria aparecía como la obra más importante y a juicio de los cronistas:

> "This collection of Mexican architecture has aroused great interest among young French architects and reminded them that their loyalty has origins is on the way to store and confirm their personality"[6].

Lo que mostraba un amplio interés de los editores por dar visibilidad a la arquitectura de la región.

En el texto del libro-catálogo, Russell Hitchcock dejó entrever que no había muchas conexiones entre los países de la región, y que su publicación ayudaría al mayor reconocimiento común. Sin embargo, las conexiones entre las culturas arquitectónicas locales eran muchas más de las que él podía suponer. Por una parte estaba ya en progreso la construcción de las historias de las arquitecturas modernas de cada país, tanto en el formato de libro, como en sucesivos artículos

5. Revista *L'architecture d'aujourd'hui* n. 59, Abr.1955.
6. *La construction moderne*, Vol 72, Num 1, Ene 1956.

Fig. 2. Realizaciones en Brasil. Revista *Arquitectura y Construcción* n. 10. Sep. 1947, p. 33.

en revistas. En México, Carlos Obregón Santacilia, publicó *50 años de arquitectura mexicana: 1900-1950*, (México, Patria, 1952). Y José Villagrán García, *Panorama de 50 años de arquitectura contemporánea mexicana*, (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950); en Colombia: Jorge Arango, Martínez. *Arquitectura en Colombia 1538-1810*, 1946-1951 (Editorial Proa, Bogotá. 1951).

Pero también, la circulación de obras en revistas había ido en aumento. En Chile ya se habían publicado dos números monográficos de la revista *Arquitectura y Construcción* sobre la arquitectura brasileña, así como la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay publicó una sección dedicada a México en el número 231 de septiembre de 1955[7]; la revista *Brasil Arquitetura Contemporánea* publicaría en 1956 un número monográfico sobre México, así como por ejemplo el Conjunto de Cerro Piloto en Caracas, había sido ya ampliamente reconocido y la revista de *Arquitectura de Cuba* lo publicaba en Septiembre 1955.

Lo que resulta más interesante es que el paradigma interpretativo en casi todas ellas era bastante coincidente con el de Russell Hitchcock, y tenía una sorprendente continuidad con la interpretación ya para ese entonces canónica de *Brazil Builds*.

La frenética publicación del proyecto de Oscar Niemeyer para el Museo de Caracas en la mayoría de las revistas –también en las latinoamericanas– daba cuenta de un estado de articulación de la cultura arquitectónica. La inauguración del Congreso Panamericano de Arquitectura en el aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas con la presencia de Rino Levi y C. R. Villanueva –entre otros– en Septiembre de 1955 puede dar la mejor muestra de la intensidad con que estaba articulada la cultura arquitectónica.

LA EXPOSICIÓN EN LAS REVISTAS

Las reacciones a la exposición fueron pocas y más bien locales, –como lo ha dejado planteado Patricio del Real–, pero las reacciones correspondientes al

7. Revista *Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay*, n. 231, Sept 1955, pp. 20-21.

catálogo fueron mucho más extendidas y tal vez más interesantes, probablemente porque fue el propio museo el que promovió su difusión enviándolo a diferentes medios, muchos de ellos latinoamericanos.

Así, en *Architectural Record*, se exponía acerca de la gran expansión económica y poblacional , que ha producido un *boom* de la construcción, sin paralelos en el resto del mundo[8]. La exposición entonces hacía evidente este *boom*:

> "En gran parte de las obras puede verse una audacia que no se encuentra en este país (por U. S. A.); hay una es una audacia formal, así como de la escala monumental y de la utilización de colores vivos, a menudo estridentes".

En el ámbito internacional, las revistas difundieron básicamente las ideas que Hitchcock había expuesto en el catálogo, y muy pocas fueron las voces disidentes.

Gordon Graham publico en *The Journal of the Royal Institute of British Architects* el que fue probablemente el comentario más crítico. Consideraba al libro como: "otra colección de imágenes –una buena–", donde algunas de las ilustraciones serán familiares para aquellos de nosotros que miramos las revistas de moda, aunque la mayoría de ellas son nuevas" , resaltando claramente que no presentaba una novedad en términos editoriales.

Parece interesante que fuera el crítico británico quien propusiera inmediatamente una crítica tan definitiva:

> "The scope of the subject and the scholarship of the author ensure a stimulating book, but not even Professor Hitchcock can deal adequately with the remarkable achievements of the Latina American Countries and the American dependency of Puerto Rico in the space of 53 pages of text"[10].

Graham introducía algunas dudas sobre el enfoque y las apreciaciones contenidas en el texto: una en particular resulta bastante cuestionadora de la lectura basada en influencias que Hitchcock proponía en el texto:

> "Some emphasis is given to the fact that many Latin american architects have completed their professional education in the United States, but it is interesting to observe that, of the twelve important Mexican designers and the nine Brazilianz who are listed in the biographical notes, none did so".

Indicando que no había ningún problema en la idea de un libro de imágenes, "but surely much of the Latin American development has had more than enough photographic publicity"[11].

En síntesis, el libro era solo un esquema que sobrevolaba los problemas, sin mucha profundidad, y que proponía una deuda a ser cubierta: "What is now needed is a more serious, major account of this development and the great creative spirit which underlies it"[12].

Las revistas latinoamericanas también se hicieron eco de la exposición, aunque de modos bastante diferentes.

En Brasil, *Hábitat*, que Hitchcock había considerado una de las mejores de revistas de América Latina, presentó en su número 26 –recordemos que Lina Bo dirigió la revista hasta el numero 15– una amplia reseña de la exhibición[13],

8. *Architectural Record*, vol 119. n. 1, Ene 1956, pp. 56, 60 y ss.
9. *Latin American Architecture* since 1945, en *The Journal of The Royal Institute of The British Architects*. Vol. 63 n. 11, Sept.1956.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. *Latin American Architecture since 1945*, en Revista Habitat, Num. 26, Ene.1956, p. 47.

Fig. 3. Latin American Architecture. Revista *El Arquitecto Peruano.* nn. 224-225. Mar-Abr. 1956.

destacando principalmente la selección de edificios, desde las ciudades universitarias a los grandes conjuntos habitacionales. También publicó una breve reseña del libro, insistiendo en que el texto era "informativo" aunque con una numerosa cantidad de ilustraciones.

La reseña publicada por *Módulo*, la revista de Oscar Niemeyer, era básicamente descriptiva de la exposición y del libro, destacando que Russell Hitchcock sostenía en el texto que "los trabajos de los arquitectos latinoamericanos superan los recientes trabajos europeos y equivalen, en interés y vitalidad, a los de la arquitectura moderna de los Estados Unidos"; anotaba también los nombres de la participación brasileña.

Brasil-Arquitetura Contemporánea, la revista dirigida por Henrique Mindlin, también publicó una reseña de la exposición[14], destacando la autoridad del curador, y la selección de obras brasileñas que la componían.

En Chile, la oportunidad de la exposición, hizo que la revista *PRO-ARTE*, insistiera en la difusión de la arquitectura del Brasil. El número publicado en Enero de 1956, presentaba el artículo "Una arquitectura surgente en la América Latina", en la que se destacaba que:

> "Aparte de capitalizar los hallazgos y experiencias de Europa, logra diferenciarse de ésta, al aplicar en la modalidad de construcción las características nacionales de clima, de ambiente y aún de espacio"[15].

En Perú, Luis Vera –chileno, residente en Bogotá– publicó un artículo muy crítico en la revista *El Arquitecto Peruano* –que sería reproducido posteriormente en la revista argentina *Nuestra Arquitectura*–. En él sostenía que si bien como afirmaba Hitchcock,

> "La arquitectura latinoamericana tiene algo más que ofrecer al resto del mundo algo más que unos gastados clichés de quiebra soles, bóvedas concha y azulejos, es también exacto que 46 ejemplos de aquí y de allá no bastan a veces para presentar el movimiento arquitectónico de un continente"[16].

14. Exposiçao de Arquitetura Latino-americana, no Museu de Arte Moderna de New Yok, desde 1945, en *Brasil-Arquitetura Contemporánea*, n. 7, 1956, pp. 48-49.
15. Una arquitectura surgente en la América Latina, en revista *PRO-ARTE* (Chile), Ene.1956.
16. Arquitectura Latinoamericana, en *El Arquitecto Peruano* nn. 224-225. Mar-Abr.1956, p. 224.

Fig. 4. Vista general de la ciudad de Sao Paulo, Brasil. HITCHCOCK, Henry-Russell (1955), *Latin American architecture since 1945*. p. 38.
Fig. 5. Vista general de la costa de Copacabana. Rio de Janeiro, Brasil. HITCHCOCK, Henry-Russell (1955), *Latin American architecture since 1945*. Carlos Botelho fotógrafo. p. 34.

Asimismo, se quejaba de notables ausencias, así como de otras presencias (la ciudad Universitaria de Caracas por ejemplo), pero sin duda hacía una de las mas pertinentes observaciones, que las obras se presentaban en el libro: "como entidades abstractas, independientes del terreno y del panorama urbano, físico y social que las rodea"[17].

URBAN DIMENSIONS

No obstante la crítica de Vera, podría suponer un desentendimiento de las condiciones urbanas de las obras, por el contrario, tal vez la más interesante de las proposiciones contenidas en la exposición y en el texto esté en relación con la dimensión urbana de las obras de arquitectura latinoamericanas.

Son varias las fotografías que muestran las modalidades en que las ciudades latinoamericanas se estaban construyendo. Una foto de Caracas mostraba el Centro Simón Bolívar en construcción, una magnífica estructura capaz de dar forma arquitectónica a la dinámica urbana; pero también mostraba en sus inmediaciones el fenómeno de paulatino crecimiento vertical de la ciudad que el texto identificaba: "In Caracas, the caracteristic height of city buildings has trisen from one to some twenty stories in about five years"[18]. Sao Paulo aparece representando la dinámica de la construcción metropolitana en torno al valle de Anhangabaú, y la reflexón del texto apunta a "The tremendous concentration of building activity creates an over-all picture more remarkable as a whole than are the individual ingredients"[19]. Una magnífica fotografía de La Habana, mostraba un fragmento de un paisaje urbano nuevo, compuesto por edificios de departamentos en altura[20]. Por último, una grandiosa foto de la avenida Copacabana de Río, desde la altura, mostraba el contraste entre la libertad de la playa y el alineamiento de los nuevos edificios en la construcción de la fachada urbana frente al mar[21].

17. Ibid, p. 225.
18. Russell HITCHCOCK, H. (1955). *Latin American Architecture since 1945*. MOMA., p. 45.
19. Ibid p. 36.
20. *New office buildings*, Havana, Cuba. Ibid p. 55
21. General view of Copacaban Ocean front, Rio de Janeriro, Brazil. Ibid p. 34.

Fig. 6. Fachadas urbanas. HITCHCOCK, Henry-Russell (1955), *Latin American architecture since 1945*, pp. 192-193.

Sin duda, la sección especial dedicada a las 'Urban Facades', es la que afirma definitivamente la existencia de una dimensión analítica e interpretativa nueva[22]. En ella se exponen 16 fotografías de fachadas provenientes de diferentes ciudades: Bogotá, Buenos Aires, Sao Paulo, La Habana, Lima, Caracas and México City. Notablemente no había ninguna obra chilena compartiendo la composición, si bien el arquitecto Sergio Larraín había entregado material y mostrado el edificio PlazaBello. Probablemente la decisión de excluir casos chilenos estuviera acorde a la expresión de McKenna en carta a Porter McCray desde el hotel Lancaster de Buenos Aires, afirmando que:

> "En cuanto a la arquitectura, mi propia opinión es que, no hemos visto nada realmente de lo mejor del mundo no obstante hay algunas cosas buenas y algunos hombres buenos. En Lima un hombre joven llamado Villanueva y en Santiago un arquitecto llamado Duhart eran los dos buenos. Aquí, por lo poco que hemos visto hoy son Williams y Hardoy. Los chilenos quedaron bastante tristes por nuestra visita de solo un día. Traté de apaciguar esto de varias maneras, pero desde el punto de vista de los edificios existentes terminados, el tiempo asignado era del todo exacto. En 5-10 años, creo que van a tener algunas cosas buenas"[23].

Inicialmente la selección de fachadas urbanas se propuso mostrar los diferentes tipos de tratamientos de fachadas, "from the flat fronts of alternating horizontal strips of Windows and cement… to the strong patterns of horizontal or vertical sunbreaks that are the latin american specialty"[24].

El propio Russell Hitchcock resumía de manera notable sus ideas, en una conferencia dada en Diciembre de 1955, at *The Royal Society of Arts* in London. He said:

> "The total impression of newness in cities peculiar to the mid twentieth century is hardly equalled elsewhere in the world, not even in Houston in the United States or Milan in Italy. Only a few of the skyscrapers are of notable individual quality, but the general level is surprisingly high and, I think rising"[25].

Esta preocupación estaba ya contenida en una observación que el propio Russell Hitchcock hizo en la introducción a *Built in USA: postwar architecture*:

> "One may observe that there is an increased interest in the spatial envelope of buildings, which is an interest related to a greater preoccupation with groups of contiguous edifices; one may note that America is still laggard in concrete construction compared to the Latin countries…"[26].

22. Urban Façades. Ibid, pp. 192-197.
23. McKenna, Rollie; Carta a Porter McCray. (Nov.6 1954) CE 11.1.69.1.2.The Museum of Modern Art Archives NY.
24. Urban Façades. Ibid, pp. 191
25. Latin American Architecture. New Cities of the mid-Twentieth Century. The Builder. Vol. clxxxix. December 23, 1955. n. 5888, p. 1095.
26. Russell Hitchcock, H.; Drexler A. (1952) Built in USA: postwar architecture. Simon & Schuster, New York.

Fig. 7. Fachadas urbanas. HITCHCOCK, Henry-Russell (1955), *Latin American architecture since 1945*, pp. 194-195.

Russell Hitchcock llamaba la atención sobre "the strikingly contemporary air of most Latin American cities is above all due to the presence of great numbers of new office buildings, and in some cases, apartment blocks, rising above the generally low urban structures of earlier periods"[27].

Lo significativo de la presentación reside en el mecanismo mismo del montaje, en el que casi como una operación surrealista, los objetos encontrados en las diferentes ciudades, componen una ciudad latinoamericana análoga.

REPERCUSIONES: DE LA CRÍTICA CONTINGENTE A LA IMPORTANCIA HISTORIOGRÁFICA

La exposición tuvo además una circulación amplia con un itinerario en los Estados Unidos y Canadá, pero también una circulación en la propia región. Se presentó en el Palacio de Bellas Artes de México como parte de una exposición de Arquitectura Panamericana en 1957, en el Museo Nacional en La Habana en enero de 1958, y en Caracas en Julio de 1958. También en el *Arts Institute of Chicago* en 1959, como parte del *Festival of the Americas*.

Mayor éxito pudo tener el catálogo que fue promovido bastante insistentemente por el museo. Historiográficamente no quedan dudas de su difusión y trascendencia. Por una parte, porque el propio Hitchcock estaba notablemente entusiasmado con el *boom* de la arquitectura latinoamericana. Tanto que provocó la inclusión inicial de importantes referencias en su libro sobre la historia de la arquitectura de los siglos XIX y XX, y tal como lo ha explicado del Real, las fue retirando paulatinamente el entusiasmo iba desapareciendo.

Si bien contaba con un conocimiento de primera mano de las obras –por su viaje y estadía en diversas ciudades- la visión que Russell Hitchcock desplegó sobre la arquitectura latinoamericana contenía algunos de los problemas propios de la historiografía de la arquitectura moderna: la consideración objetual de la arquitectura, la consideración estilística autónoma, y la idea de fundación de una nueva tradición y su evolución positiva. A ello habría que agregar, la idea de la existencia de maestros y generaciones para explicar los avances en los desarrollos arquitectónicos. También asumía criterios vigentes de la historia del arte, tratando de explicar las formas por las idiosincrasias

27. Ibid.

locales o por las influencias –vacíos ecos lejanos de la forma. Y aunque reconocía en su método y en su selección un sentido crítico más que historiográfico, desarrolló una posición descriptiva basada en la puesta en conjunto de las obras, que mostraba una falta de voluntad de análisis de los propios casos en un plano disciplinar. Además era de trato neutral, poco polémico, surgido probablemente de su propia idea acerca de la objetividad y seguramente influida por el ambiente políticamente correcto de la crítica y la historiografía norteamericanas de la época. Posición esta que no le permitiría registrar los problemas o desafíos a los que la arquitectura moderna estaba destinada en América Latina.

La arquitectura latinoamericana se fijó entonces como una categoría cuya particularidad crítica estaba basada en su aparente exotismo de mezcla, que combinaba el hormigón armado, con un despliegue formal voluptuoso, el azulejo como tratamiento artístico y profusión de color, rigurosamente acotados por el tratamiento en relación con el clima y la presencia de dispositivos formales absolutamente modernos.

La afirmación paulatina de esta categoría particular de la arquitectura moderna mundial se acentuó durante finales de los años 50 y los sesentas por medio de la difusión en el campo editorial. Surgieron en la propia Latinoamérica una serie de publicaciones monográficas que revisaban los panoramas nacionales de distintos países, como las de Chile y Uruguay en *Summa*, así como otras más consagratorias como la de Sybil Moholy-Nagy sobre Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela, publicada en alemán e ingles, en Stuttgart en 1964 que afirmaría también la idea de la integración de las artes, como para poner solo unos ejemplos. Esta peculiaridad crítica tuvo también su correlato real, con los encuentros de individualidades en torno a algunas aspiraciones comunes, en los Congresos de la Unión Internacional de Arquitectos, en La Habana (1963) y Buenos Aires (1969).

En 1969, Francisco Bullrich, consolidó en una publicación la experiencia que estaba dispersa en el continente y que no había sido recogida hasta el momento. Con el título de "Arquitectura Sudamericana", era publicado en Buenos Aires; como "Arquitectura Latinoamericana 1930/1970", en España por la Editorial Gustavo Gili, y en versión ampliada bajo el título "New Directions in Latin American Architecture"[28] publicada por *Braziller*, en New York.

El volumen se publicó en oportunidad del X Congreso de la UIA que se realizaba en Buenos Aires. Advertía al inicio que el arte y la arquitectura de América Latina eran tan desconocidos en Europa y al norte del Río Grande, como en el propio continente, "y si ello es así es porque recién estamos descubriendo que el conocimiento mutuo requiere un trabajo cotidiano que debe realizarse más allá de la retórica..."[29].

Lo que Bullrich mostraba es lo que –parafraseando a Alison y Peter Smithson– se podría llamar el "período heroico" de la arquitectura latinoamericana, una natural continuidad de la obra de Henry-Russel Hitchcock y de la exposición del MoMA. Los cincuentas y sesentas podrían ya pasar a la historia como los años de la mejor arquitectura del siglo XX en la región.

28. BULLRICH, Francisco (1969) *New Directions in Latin American Architecture*. George Braziller, New York, 1969.
29. Ibid, p. 11.

CONFERENCIA DE CLAUSURA

VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI
Vom Block zur Kochenhofsiedlung

VOM BLOCK ZUR KOCHENHOFSIEDLUNG

Vittorio Magnago Lampugnani

DER BLOCK

Im Frühjahr 1928 wurde in Berlin der *Block* gegründet, eine Vereinigung traditionsorientierter Architekten, die sich primär als Gegenformation zum avantgardistischen *Ring* verstand. Aktueller Anlaß der seit einem Jahrzehnt latent bestehenden Frontenbildung war die Auseinandersetzung um die Stuttgarter Weißenhofsiedlung, die ein knappes Jahr zuvor eröffnet worden war und sich schwerpunktmäßig als *Ring*-Veranstaltung präsentierte. Besonders brüskiert fühlten sich die zwei Hauptvertreter der Stuttgarter Schule, Paul Bonatz und Paul Schmitthenner. Sie protestierten heftig gegen das Vorhaben, griffen es scharf in der Öffentlichkeit an und institutionalisierten ihren Widerstand in der Organisation des *Block*.

Ihre Mitglieder, zu denen unter anderen auch German Bestelmeyer und Paul Schultze-Naumburg zählten, waren sich einig, daß "bei den Bauaufgaben unserer Zeit wohl ein eigener Ausdruck gefunden werden muß, daß aber dabei die Lebensanschauungen des eigenen Volkes und die Gegebenheiten der. Natur des Landes zu berücksichtigen sind"[1]. Sie gelobten, "allen Anregungen und Möglichkeiten, die neue Werkstoffe und Werkformen betreffen, mit wacher Aufmerksamkeit" nachzugehen, allerdings ohne dabei "Ererbtes vernachlässigen und bereits Gekonntes verlieren zu wollen"[2]. Die "allzu voreilige Werbetätigkeit für modische Erzeugnisse, die eine gesunde Fortentwicklung gefährden muß"[3]. wie sie etwa ihre Kollegen vom *Ring* an den Tag legten, lehnten sie kategorisch ab.

Das knappe Gründungsmanifest wurde in den konservativen Zeitschriften *Baukunst* (deren verantwortlicher Schriftleiter Rudolf Pfister war) und *Die Baugilde* veröffentlicht; dort wurden auch "Zustimmungen" angefordert. In einem der Kommentare wurde die Frage gestellt, die gewiß auch die unmittelbar Betroffenen beschäftigt haben muß: "Wird der Block den Ring sprengen oder der Ring den Block umfassen?"[4]. Weder das eine noch das andere trat ein, lediglich die Gegensätze zwischen Avantgardisten und Traditionalisten verschärften sich zunehmend. In einem programmatischen Projekt sollten fünf Jahre darauf einige der Block-Mitglieder ihre architektonischen und städtebaulichen Vorstellungen als gebautes Manifest realisieren: in Stuttgart, unweit der vieldiskutierten Weißenhofsiedlung, entstand als geradezu pädagogisch gemeintes Gegenbeispiel die Kochenhofsiedlung.

1. "Der Block" (Manifest), in: *Die Baugilde* (Berlin), 10. Jg., H. 10, 25.5:1928, S. 722; und in: *Baukunst* (München), 4. Jg., H. 5, Mai 1928, s. 198.
2. "Der Block" (Manifest), op. cit. (Anm. 1).
3. "Der Block" (Manifest), op. cit. (Anm. 1).
4. Rudolf Pfister, "Der Block", in: *Baukunst* (München), 4. Jg., H. 5, Mai 1928, s. 129.

DIE KOCHENHOFSIEDLUNG: ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Die Kochenhofsiedlung wurde vom ersten Augenblick an als programmatische Realisierung der Stuttgarter Schule und als polemisches Gegenstück zur Weißenhofsiedlung konzipiert[5]. Als Idee tauchte sie in der zweiten Hälfte des Jahres 1926 auf, als nämlich deutlich wurde, daß die Weißenhofsiedlung unter der künstlerischen Leitung von Ludwig Mies van der Rohe stehen und damit zu einer Inkunabel des Neuen Bauens werden sollte. Im April 1927, während die ersten Bauarbeiten auf dem Gelände am Weißenhof in Gang kamen, legte Paul Schmitthenner ein Programm für eine Versuchssiedlung vor, die exakt das gleiche Ziel zu verfolgen schien wie ihr unweit heran-wachsender Nachbar und Antagonist: die Ermittlung der wirtschaftlich, bautechnisch und wohntechnisch besten Lösungen für Wohnungen verschiedener Größen durch entsprechende Experimente und Vergleiche im Maßstab 1:1 und unter realen Bau- und Nutzungsbedingungen. Auch der maßgebliche Geldgeber war derselbe: die Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen, in deren Sachverständigenrat Schmitthenner, neben Walter Gropius, Ernst May und Otto Bartning amtierte.

Am 23. Juli 1927, dem Tag der feierlichen Eröffnung der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung*, wurde nicht ohne einen gewissen Sinn für Dramaturgie das Gegenprojekt der Kochenhofsiedlung bekanntgegeben. Im Oktober legte Schmitthenner ein "Vorläufiges Programm für die Versuchssiedlung Stuttgart 'Am Kochenho"[6] vor, das im großen und ganzen mit dem im April niedergeschriebenen Exposö identisch war. Einen Monat später erfolgte der entsprechende Beschluß des Gemeinderats.

Er sollte zunächst keine Folgen haben. Schon Ende des Jahres wurde das Projekt, um das es zu Auseinandersetzungen zwischen seinen geistigen Urhebern, der Reichsforschungsgesellschaft und der Stadt gekommen war, fallengelassen. Als Ausgleich erhielt Schmitthenner den Auftrag für die 130 Wohnungen der Siedlung "Auf dem Hallschlag" in Bad-Cannstatt.

Erst 1932, nachdem die schlimmste Phase der Weltwirtschaftskrise vorüber war, wurde das Vorhaben wieder in Angriff genommen. Die Deutsche Forstwirtschaft gründete in Zusammenarbeit mit der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds (der gleichen, die als Initiatorin der Weißenhofsiedlung aufgetreten war) die Vereinigung "Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung"; die Stadt Stuttgart stellte das Gelände am Kochenhof zur Verfügung. Richard Döcker (der die Bauleitung der Weißenhofsiedlung übernommen hatte) wurde zum Leiter bestellt. Im Frühjahr 1933 lag von Seiten Döckers ein vorläufiges Bebauungsmodell mit provisorischen Hauskörpern vbr; dazu gab es verschiedene Entwürfe, für welche Paul Bonatz, Ernst Neufert, Hugo Keuerleber, Konrad Wachsmann und Döcker selbst verantwortlich zeichneten.

Ein Gutachten, das Schmitthenner verfaßte und auszugsweise im *Stuttgarter Neuen Tagblatt* veröffentlichte[7], brachte das Bebauungsmodell zu Fall. Döcker schrieb und publizierte eine Entgegnung, aber wenige Tage später griff Bonatz ebenfalls "das entsetzliche Durcheinander von Walmen, Giebeln, Pult- und Satteldächern, von harten Würfeln, langgestreckten, dünnen und völlig aufgelösten Häusernan"[8]. Auch gegen seinen ehemaligen Lehrer verteidigte sich Döcker

5. Vgl. hierzu: Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellunci "Die Wohnung" - Stuttgart 1927.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1987. Und: Johannes Cramer, Niels Gutschow, *Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1984, s. 174-182.
6. SCHMITTHENNER, Paul, "Torläufiges Programm für die Versuchssiedlung Stuttgart 'Am Kochenhof' Oktober 1927. In: Archiv Paul Schmitthenner, München.
7. *Stuttaarter Neues Tagblatt*, 8, März 1933.
8. Paul Bonatz. Zitiert nach: Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedluna*, op. cit. (Anm. 5), s. 213.

öffentlich. Umsonst: im April wurde die Vereinigung durch einen städtischen Eingriff umgegründet, anstelle des Deutschen Werkbunds trat nun der Kampfbund für deutsche Kultur als Mitveranstalter auf, und die künstlerische Oberleitung der Siedlung wurde Döcker entzogen und ging an Schmitthenner über.

Unverändert blieb das Baugrundstück, ein leicht geneigter Nordhang auf dem Stuttgarter Killesberg, der bezeichnenderweise nur knapp achthundert Meter vom Weißenhofgelände entfernt lag. In Zusammenarbeit mit Heinz Wetzet und dem Stadterweiterungsamt legte Schmitthenner. einen neuen Bebauungsplan fest, der das annähernd quadratische Gelände mit drei leicht unregelmäßig geführten Straßen erschließt. Um die kleinen Grundstücke besser auszunutzen, wurden die ziemlich schematisch aneinandergereihten Einzelhäuser entgegen dem damals geltenden Baurecht mit einer Nebenseite auf die Grundstücksgrenze gesetzt. Die Hanglage wurde weitgehend ignoriert: die kleinen Solitärbauten sind wie auf einem flachen Idealgrundstück verteilt und dann aufgesockelt. Am westlichen Ende der Siedlung wurde als gemeinschaftliches *Herz* des Organismus ein baumbestandenes Plätz chen vorgesehen, das von einem größeren, dreistöckigen, Mehrfamilienhaus eingefaßt wurde.

Um die wirtschaftlichen Probleme zu vermeiden, welche die Weißenhofsiedlung zu eineherzm leichten Ziel für demagogische Kritik hatte werden lassen, wurde die einzelnen Parzellen an die jeweiligen verkaufen. Anfang Mai wurden fünfundzwanzig situierte Baulustige gesucht, deren Wünsche von dreiundzwanzig Architekten ganz individuell erfüllt werden sollten. Die letzteren bestimmte die künstlerische Oberleitung und rekrutierte sie aus den Kreisen der Stuttgarter Schule: außer Schmitthenner und Bonatz waren es Ernst Schwaderer, Paul Heim, Kluftinger und Gabler, Hans Volkart, Gerhard Graubner, Richard Weber, E. Kiemle und P. Weber, Albert und Hans Eitel, Alfred Kicherer, Eduard Krüger, Otto Köbele, Eisenlohr und Pfennig, Hellmut Weber, W.' Körte, Ernst Wagner, Ernst Leistner, Werner Pilzecker, Hans Mayer, Erhard Rommel und Erich Wiemken, Wilhelm Tiedje und Karl Gonser. Es handelte sich also, gerade im sich aufdrängenden Vergleich mit der brillanten Beteiligung an der Weißenhofsiedlung, nahezu ohne Ausnahme um kaum exponierte Architekten.

Am 26. Juni 1933 erfolgte der erste Spatenstich, kurz darauf begannen die Straßenbauarbeiten. Im Juli waren die Sockel aller Häuser fertig. Am 25. Juli wurde das Richtfest gefeiert, und Schmitthenner wies in einer Ansprache darauf hin, "daß jedes Bauwerk nur dann gedeihen kann, wenn nach sinnvollem Plan jeder an seinem Platz sein Bestes leistet und sich dem gemeinsamen Ziel selbstlos einordnet. Nur die Gesinnung von der Aristokratie der Arbeit könne das neue Reich aufbauen"[9]. Anschließend wurde die im Rohbau fertige Mustersiedlung über die Dauer des Deutschen Turmfestes den Fachleuten zugänglich gemacht. Am 23. September waren die Häuser bezugsfertig und die Ausstellung wurde (pünktlich) eröffnet.

DIE KOCHENHOFSIEDLUNG: ZIELE

So rasch und reibungslos die Realisierung der Siedlung auch vor sich ging und so schmuck sie sich zur Eröffnung auch darstellte: von den hehren Zielen, die noch 1927 formuliert worden waren, war nicht viel übriggeblieben. "Wer Sensation sucht", mahnte in der Tat Schmitthenner in seinem Eröffnungsvor-

9. SCHMITTHENNER, Paul, "Vortrag zum Richtfest der Ausstellung 'Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung". Zitiert nach: "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart im Rohbau fertigt", in: *Die Bauzeitung* .... 1933, s. 258.

Fig. 1. Kochenhofsiedlung, Stuttgart, Ansicht von Norden, 1933.

trag, "wird nicht auf seine Rechnung kommen. Diese 'Kochenhofsiedlung' ist aber ein Beispiel dafür, wie durch freiwillige Einordnung der Architekten und Bauherren unter das allgemeine Wohl, durch Zurückstellung persönlicher Eitelkeit und kleinlicher Wünsche ein Werk entstehen konnte, das ein glückverheißender Anfang ist für den Willen der neuen Zeit zu deutschem Bauen. Die Kochenhofsiedlung sollten sich alle die deutschen Menschen ansehen, die ein formgewordenes Beispiel sehen wollen des höchsten Gebotes des neuen Deutschland: 'Gemeinnutz vor Eigennutz', und diejenigen Ausländer, die erkennen wollen, daß nur auf nationalem Boden Baukunst wachsen kann. Die Architekten der Kochenhofsiedlung wissen, daß sie kein unsterbliches Werk, aber einen beispiellosen Anfang geschaffen haben zu der Baugesinnung des neuen Deutschland"[10].

In Wahrheit kam nicht nur derjenige, der Sensation suchte, in der Kochenhofsiedlung nicht "auf seine Rechnung"; das Programm war insgesamt recht mager. "Aufgabe und Zweck der Siedlung und Ausstellung sind, dem deutschen Holz als Baustoff wieder zu seinem alten Recht zu verhelfen und dem deutschen Bauhandwerk zu dienen. Die Siedlung soll nicht nur Zeugnis ablegen von der Baugesinnung und dem Können der Architekten, sie soll auch richtunggebend sein für die städtebauliche Gestaltung der äußeren Wohnbezirke der Stadt"[11].

Was sich hinter der umständlichen Formulierung verbirgt, ist zunächst nichts anderes als die simple Förderung der Forst- und Holzindustrie sowie des Holzhandwerks. "Bauherrn und Baufachleuten soll ... der Stand der heutigen Holzbautechnik gezeigt und bei ihnen Vertrauen zu der Haltbarkeit, Wirtschaftlichkeit und Lebensdauer der Holzbauten geweckt werden. Private Geldgeber, Banken, Sparkassen und Hypothekeninstitute sollen durch die Siedlungshäuser die Überzeugung gewinnen, daß Kapital in Holzbauten ebenso sicher angelegt ist wie in Massivbauten"[12]. Es ging also zunächst einmal um Geld, und die Lobeshymnen auf das Baumaterial Holz und seine Wirtschaftlichkeit, Haltbarkeit und Lebensdauer nehmen in den Vorträgen und Erläuterungsberichten schier kein Ende.

Diesem ersten Ziel überlagert sich sogleich ein zweites: das *Können*, vor allem aber die "Baugesinnung" der Architekten sollen gezeigt werden. Das bietet sich- an; denn Holz ist "traditionsreich", "warm" und "deutsch", und

10. SCHMITTHENNER, Paul, "Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung 'Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung". Zitiert nach: "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, Jg. 43 bzw. 30, Stuttgart, Heft 28, 5. Oktober 1933, s. 333.
11. HENGERER, Erich, "Die Holzsiedlung am Kochenhof. Aufgabe und Ziel der Siedlung." In: Paul Schmitthenner, Otto Graf, H. Reiher, Erich Hengerer, Fritz Kreß, *Die Holzsiedlung am Kochenhof. Ausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung Stuttgart* 1933,-julius-Hoffmann,-Stuttgart 1933, s, 2.
12. HENGERER, Erich, "Die Holzsiedlung am Kochenhof. Aufgabe und Ziel der Siedlung.", op. cit. (Anm. 11), s. 2.

genau so wollen die Architekten mit der "neuen" Baugesinnung bauen. Was damit gemeint sein soll, ist freilich unscharf und konfus; dennoch vermag man sich der heimattümelnden Ideologie präzisierend anzunähern.

Erstes Stichwort: "traditionsreich". Die Zielsetzung ist hier noch vergleichsweise explizit: "Die Bauten sollen 'das Stadthaus aus Holz' zeigen. Es sollen also weder Bauernhäuser noch Schweizerhäuser in die Stadt verpflanzt, Haber es soll auch keiner Experimentalarchitektur für Wohnmaschinen Vorschub geleistet werden. Vielmehr will man bewußt das alte städtische Bürgerhaus wieder zum Leben erwecken. Die Siedlung knüpft deshalb an die gute tion an, wie sie z.B. in Goethes Gartenhaus in und in zahllosen Bürgerhäusern kleiner und großer aus der Zeit vor den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts verkörpert ist.

Es sollen keine neuen Wohnprobleme künstlich geschaffen und ihre Lösung versucht werden. Man wollte vielmehr die alten gleichbleibenden Wohnungsanforderungen... in einfachster und bestmöglicher Form lösen"[13]. Der Rückgriff auf die Tradition und auf das Altbewährte wird nicht nur mit Hilfe der bürgerlichen Kultur (Goethes Gartenhaus) gerechtfertigt, sondern auch mit dem stets schlagenden, aber darum nicht minder fragwürdigen Wirtschaftlichkeitsargument:"... bei den Fachwerksbauten [sind] die alten, handwerksmäßig abgebundenen Zimmerkonstruktionen in etwas vereinfachter und modernisierter Form am billigsten..."[14]. Dabei wird alles Experimentelle von vornherein abgelehnt: "Auf allen bisherigen Ausstellungen wurden Neuerungen gezeigt in Konstruktion und Gestaltung. Die Ausstellung Deutsches Holz hält sich bewußt davon fern. Sensationelle Neuerungen gehen fast stets auf Kosten des Handwerks und der soliden Ausführung"[15].

Zweites Stichwort: "warm". Implizit ist der Begriff in Heinz Wetzels Beschreibung enthalten: "In der Kochenhofsiedlung ist wieder einmal im Sinne der Dorf- und Landstadtpoesie das echte Kinderland geschaffen; Gärtchen, Höfchen, Gäßchen und Plätzchen, in denen die Kinder mit ihren harmlosen Spielen sich glücklich fühlen, wo die Erholung der Alten die Freude am sorgenlosen Frohsinn der Jugend ist. Diese Romantik stand lange Zeit nicht hoch im Kurs. Sie ist aber ein zwangsläufiges Ergebnis, sobald man die kleinen Zufälligkeiten, welche immer einmal wieder die Regelmäßigkeit stören, nicht unterschlägt und recht und schlecht verbügelt, sondern als willkommene Bereicherung und Belebung des Ganzen einer besonders sorgfältigen Behandlung würdigt"[16]. Und explizit heißt es in einem kritischen Bericht: "Man wird warm in dieser Ausstellung, nicht nur weil das meiste aus dem warmen Baustoff Holz besteht, sondern weil die architektonische Gestaltung unter der Oberleitung von Prof. Schmitthenner außerordentlich ansprechend ist. Man möchte in solchen Häusern gerne wohnen. Beweis die Völkerwanderung, die von seiten der Stuttgarter Bevölkerung und der Fachleute sofort am Sonntag nach der Eröffnung einsetzte. Prof. Schmitthenner und die unter seiner Oberleitung arbeitenden Architekten haben mit diesen selbstverständlichen, natürlichen Bauten eine echte deutsche Meisterleistung vollbracht!"[17].

Damit ist der Übergang zum dritten Stichwort glücklich geschafft: "deutsch". Hier werden die Verknüpfungen ganz kraus. Da gibt es bereits im Namen der Ausstellung "deutsches Holz"; da gibt es deutschen Wohnhausbau mit deutschen Häusern mit deutschem Fachwerk und deutschem Satteldach; da

Fig. 2. Erhard Rommel, Innenraum von Haus 23 mit Blick auf Haus 1 der Kochenhofsiedlung, Stuttgart, 1933.

13. HENGERER, Erich, "Die Holzsiedlung am Kochenhof. Aufgabe und Ziel der Siedlung.", op. cit. (Anm. 11), s. 2.
14. "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart im Rohbau fertigt", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 9), s. 258.
15. "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart im Rohbau fertig!", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 9), s. 258.
16. WETZEL, Héinz, Zitiert nach: "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wöhnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 10), s. 334.
17. "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 10), s. 334. .

Fig. 3. Kochenhofsiedlung, Stuttgart, Blick in die Hermann-Plesser-Straße von Westen, 1933.

bezieht man sich sogar auf den "deutschen Baumeister und nichtigen Schwaben" Heigelin[18] und auf sein Buch *Die höhere Baukunst für Deutsche*. H. P. Eckart, Schriftleiter der *Bauzeitung*, weist in einer Ansprache darauf hin, daß man "im Zeitalter des Organischen" lebe und "daß daher auch die organischen Baustoffe, vor allem Holz, sinngemäß wieder in den Vordergrund treten. Dem Holzbau gehöre daher zweifellos die Zukunft"[19]. In einer Zeit, als das Organische mit dem Germanischen gleichgesetzt wurde, waren solcherlei nebulöse Auslassungen nicht selten. Und darüber, daß die Kochenhofsiedlung das "deutsche Gegenstück[20] zur allzu internationalen Weißenhofsiedlung darzustellen hatte, gab es keinen Zweifel.

Schließlich das dritte und letzte Ziel: die Mustersiedlung sollte "richtunggebend sein für die städtebauliche Gestaltung der äußeren Wohnbezirke der Stadt". Sie sollte jene offene Bebauung mit Einfamilienhäusern in kleinen Gärten exemplarisch zeigen, die man sich an der Peripherie aller deutschen Städte wünschte: als die "richtige" Bauform für das kleine und mittlere Bürgertum, denen die zentrale Aufmerksamkeit der nationalsozialistischen Wohnbaupolitik galt. Sie sollte die mattülmelnde Formensprache der kleinenGiebelhäuser propagieren, die das "deutsche" Bauen angeblich auszeichneten. Und sie sollte dabei die alten Konstruktionen und die alten handwerklichen Werte, welche die mittelalterlichen Stadthäuser ausgezeichnet hatten, wiederaufleben lassen.

Etwas kommt hinzu. Die Kochenhofsiedlung sollte zwar ein auf Privatinitiative aufgebautes Unternehmen sein, bei welchem die einzelnen Architekten die persönlichen Wünsche ihrer jeweiligen Bauherren zu berücksichtigen und in Architektur zu übertragen hatten; doch sollte der individualistische Ansatz auf keinen Fall zu Unordnung oder gar zu Anarchie ausarten. Im Gegenteil: im Jahr der "Gleichschaltung" waren auch im Siedlungsbau Ordnung und Gleichmäßigkeit gefordert. Wie diese Ordnung und Gleichmäßigkeit erreicht werden sollten und auch wurden, erklärt mit entwaffnender Direktheit der programmatische Text des Katalogs der Ausstellung: "Zur Durchführung wurden vom Bauausschuß unter der Leitung der Architekten Professor Dr. Schmitthenner und Professor Wetzel Bestimmungen für künstlerische und technische Durchbildung der Häuser gegeben... Die Bestimmungen gaben unter Wahrung aller wirt-

18. "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 10), Ss 333. Das Heigelin-Zitat, auf das Bezug genommen wird, lautet: "Die Künstler aber sollen dahin streben, daß sie sich über die allgemeinen Grundsätze untereinander immer mehr verstehen. Sie sollten in beständigen vertrauten Mitteilungen die Kunst pflegen, so daß nicht sowohl die einzelnen durch auffallende Erfindungen sich einen Namen zu machen dächten, sondern ihre Ehre und Befriedigung in dem Ruhme ihrer Gesellschaft und in dem allgemeinen Wachstums der Kunst suchten. Wer auffallen will, versinkt in Manier und Mode. Nur wer sich hingibt, wird in der unsterblichen Kunst fortleben, der er gedient, wie mancher alte deutsche Meister, dessen Name verklungen ist, der sein Leben lang treu und freudig den Bau förderte, den andere begonnen hatten, andere vollendeten."

19. Wiedergabe der Begrüßungsansprache von H.P. Eckart anläßlich der Besichtigung der Rohbauten der Kochenhofsiedlung durch den Württembergischen Verein für Baukunde, Bezirksverein der Deutschen Gesellschaft für Bauwesen, und den Württembergischen Dipl.Ing.Verein. In: "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart im Rohbau fertigt", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 9), s....

20. "Stuttgarter Bauausstellung 1933 'Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in *Die Bauzeitung*, 1933, s. 184.

Fig. 4. Kochenhofsiedlung, Stuttgart, Blick in den Carlos-Grethe-Weg von Norden, 1933.

schaftlichen Belange der Bauherren jedem Architekten die Möglichkeit, seine Auffassung der Konstruktion und der künstlerischen Gestaltung des Holzbaues zu zeigen; sie verlangten aber auch unbedingte Unterordnung unter einen Führerwillen unter Ausschaltung aller architektonischen Kunststücke und Effekthaschereien"[21]. Die Bestimmungen umfassen eine Handvoll Richtlinien für Material (natürlich Holz), Konstruktion, Putz, Farbe, Installation, Sockel, Umwehrungsmauern und. selbstverständlich Dachneigung"[22]. Die Begründung der Notwendigkeit der "Unterordnung unter einen Führerwillen" liefert ein zeitgenössischer Beobachter mit einem einleuchtenden Argument; sie wurde den "Zeitverhältnissen entsprechend"[23] verlangt.

DIE KOCHENHOFSIEDLUNG: ERGEBNIS

Die Mustersiedlung am Kochenhof besteht aus 24 Einfamilienhäusern und einem dreistöckigen Mietshaus mit entsprechenden Gärten. Sie wird durch eine weiße Mauer ein-gefaßt, die mit ihrem rustikalen Putz und der Verstärkung und Abschrägung an den Ecken eine mittelalterliche Stadtmauer nachempfindet. Die Abgeschlossenheit und innere Zusammengehörigkeit der Siedlung wird durch Pforten demonstriert. Am westlichen Eingang steht das Mietshaus von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer, als größtes und höchstes Haus der Siedlung ein bereits visuell dominierendes Merkzeichen. Die optische Bedeutung hat in der Nutzung ihre Entsprechung: außer sechs Mietwohnungen enthält das Gebäude eine Bäckerei und eine Wirtsstube, die sinnigerweise "Zum Holzwurm" genannt wurde. Darüber hinaus umsäumt es einen kleinen baumbestandenen Platz, das "Zentrum" der Siedlung und der Treffpunkt ihrer Gemeinschaft.

Die Einfamilienhäuser sind alle nahezu gleich; nicht umsonst hatte Schmitthenner die Zügel straff in der Hand. Alle haben Giebeldächer und sind von klein bis mittelgroß dimensioniert. Die Fassaden sind meist fast unmerklich symmetrisch, wobei die Symmetrie an irgendeiner Stelle aufgelöst ist; zum Teil sind sie mit Holz verkleidet, zum Teil verputzt, wobei sich die Fachwerkstruktur unter dem Putz abbildet. Die Grundrisse sind konventionell und relativ. starr. Alles wirkt privat, eng, gegeneinander abgegrenzt. Die Gärten – auf die bestehenden Bäume wurde schon bei der Erstellung des Lageplans

21. HENGERER, Erich, "Die Holzsiedlung am Kochenhof. Aufgabe und Ziel der Siedlung.", op. cit. (Anm. 11), s. 2.
22. HENGERER, Erich, "Die Holzsiedlung am Kochenhof. Aufgabe und Ziel der Siedlung.", op. cit. (Anm. 11), s. 3,4. Zur Dachneigung heißt es peremptorisch: "Dachneigungen unter 35o sind ausgeschlossen, auch bei Nebengebäuden."
23. "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung* op. cit. (Anm. 10), s. 334.

Fig. 5. Kochenhofsiedlung, Stuttgart, Lageplan, 1933.

Rücksicht genommen– schaffen eine wohnliche Atmosphäre. Die Gesamtwirkung ist eine unspektakuläre Kreuzung aus biederem Spießbürgertum und anheimelnder Gemütlichkeit. Die Analyse des Hauses Nr. 1, eines von Paul Schmitthenner erbauten Einfamilienhauses für ein Beamtenehepaar mit Sohn, vermag für die anderen stellvertretend zu stehen.

Die Eingangsfassade des kleinen verputzten Fachwerkhauses mit Giebeldach leitet sich aus einer symmetrischen Anordnung von Treppe, Tür und fünf Fenstern ab, welcher ein zusätzliches Feld mit zwei Fenstern hinzugefügt wurde, so daß die Gesamtsymmetrie aufgehoben ist. Die Komposition ist darum formal keineswegs weniger ausgewogen: die Einteilung der Ansicht in Sockel, Wand und Dach ist ausgesprochen wohlproportioniert, die in der Zeichnung nicht zufällig schwarz angelegten Fenster sind nach ästhetischen Gesichtspunkten verteilt, und selbst die Regenrinne ist in die subtile formale Anordnung einbezogen. Nicht weniger sorgfältig sind die restlichen Ansichten entworfen. Die Gartenfassade weist im Untergeschoß vier breit gelagerte, etwas gedrungene Fenster auf, die bei aufgeklappten Läden optisch ein durchgehendes Band bilden; ixxivm Obergeschoß antworten darauf drei hohe, schmale, einzeln in die Wand eingeschnittene Fenster. Die Verteilung ist streng symmetrisch. Die Ost-und Westansichten zeigen den Ansatz eines gebrochenen Giebels, der einen Hauch palladianischer Klassik ein-führt; aber wiederum wird dieser Symmetrie mit einer freien und dabei harmonisch ausgeklügelten Anordnung der Wandöffnungen-Fenster, Tür-und der Regenrinne widersprochen. Der handwerkliche Charakter wird durch die *genaue* Detaillierung, vor allem aber durch die Einführung kleiner Imperfektionen in die sonst perfekte Komposition eingebracht; das wird auch in der Zeichentechnik betont, bei welcher mit dem Lineal vorgezogene Striche von Hand nachgezeichnet sind. Regelmäßiger noch als die Ansichten ist der Grundriß, der nahezu völlig unabhängig von den Fassaden behandelt wird. Er ist ein ins Bürgerliche herunterverkleinerte Nachfahre eines klassizistischen Villagrundrisses mit einer streng symmetrischen Anordnung von Saal, Zimmer und Kabinett, bei der allerdings der Eingang unverständlicherweise exzentrisch liegt. Die funktionalen Anforderungen, die natürlich von einer klassizistischen Villa ganz verschieden sind, bedingen eine Umkennzeichnung der Räume: so wird ein Kabinett als Küche genutzt, während eine Durchreiche einen Durchgang ersetzt. Insgesamt ist die Lösung von einer gekonnten Konventionalität gekennzeichnet, die in den Dienst der “Wohnung für das kleine und mittlere Bürgertum” (und ganz gewiß nicht für das Existenzminimum) gestellt wird”.

In wessen Dienst sie darüber hinaus noch gestellt ist, erklärt unmißverständlich die Gedenktafel, die an das Haus (das erste der Siedlung) angebracht wurde: “Im Jahre der nationalen Revolution –da Adolf Hitler die Macht übernommen– da Wilhelm Murr Reichsstatthalter von Württemberg –und Dr. Karl Strölin Oberbürgermeister von Stuttgart war– wurde diese Siedlung aus deutschem Holz erbaut”.

Nicht weniger konventionell als die städtebauliche Anordnung, die Außengestaltung und die Grundrißorganisation der Häuser ist die Inneneinrichtung. Im Mietshaus von Paul Bonatz wurden die –ebenfalls von ihm entworfenen– Möbel ausgestellt, die beim Bauwelt-Wettbewerb.preisgekrönt und in Berlin in der Bauwelt-Musterschau gezeigt worden waren. Sie bestanden selbstverständlich aus deutschem Holz. Die übrigen Häuser waren teilweise mit eigens

entworfenen Möbeln, teilweise mit Serienprodukten und teilweise sogar mit echten Biedermeierstücken eingerichtet. Die Stilwahl ist nicht zufällig: Schmitthenners Möbel sind, genau wie seine Häuser, im Geist des Biedermeier entworfen. Vereinzelt gab es sogar einige der verabscheuten Stahlstühle: "Vielleicht ein Zeichen.weitherziger Duldsamkeit, die man begrüßen kann"[24], ein zeitgenössischer Kommentar.

Fig. 6. Paul Schmitthenner, Haus 2 der Kochenhofsiedlung, Stuttgart, 1933.

DIE KOCHENHOFSIEDLUNG: KRITISCHES ECHO

Die Ausstellung "Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung" mit der Mustersiedlung Am Kochenhof erregte kein allzu großes kritisches Echo; die Reaktion war nahezu ausschließlich auf Deutschland beschränkt. Der Provinzialismus des Unternehmens spiegelte sich in jenem seines Widerhalls wider. Daß die Kritik weitgehend positiv war, wundert nicht. Es lag einerseits an ihr selbst: ihre räumliche und kulturelle Begrenztheit-erleichterte den Konsensus, die, weltanschaulichen und architekturtheoretischen Gemeinsamkeiten, die sie mit den Architekten der Kochenhofsiedlung hatte, führte fast zwangsläufig zu deren positiven Einschätzung. Es lag andererseits aber auch an ihrem Gegenstand: die heimattümelnde, bürgerliche Siedlung im Grünen macht es mit ihren Identifikationshilfen, ihrem Mangel an Neuerung und Radikalität sowie ihrer eingängigen (und einnehmenden) Atmosphäre leicht, sich mit ihr anzufreunden. Hinzu kam das politische Klima der "Gleichschaltung" und der Verherrlichung des Deutschtums, der Tradition und der Unterordnung des Einzelnen unter die Interessen der Gemeinschaft.

Die *Bauzeitung* verfolgte die Ausstellung von ihren frühen Phasen an, was schon allein auf Grund des Stuttgarter Standorts nahelag. Der Ton ist auch zu Zeitpunkten, wo noch kaum etwas zu sehen war, ausgesprochen euphorisch und unverblümt sympathisierend: "Der Ausstellung in ihrer neuen Gestalt wünschen wir... den besten Erfolg"[25]. "Die neue Siedlung ist der erste Versuch dieser Art und wird daher zweifellos in der Fachwelt größte Beachtung finden"[26] Idyllische Visionen werden gewissermaßen als Vorausschau heraufbeschworen: "Zur Umrahmung und Zusammenfassung der Siedlungshäuser dienen die Gartenanlagen ... Durch Gartenmäuerchen, einheitliche Zäune und entsprechende Bepflanzung werden die schönen Bilder unserer alten- Dörfer und Kleinstädte wieder entstehen"[27]. Und als die Kochenhofsiedlung fertig war, wußte man sofort, was man vor sich hatte: ein "richtungsweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung"[28].

Der *Baumeister* fand ebenfalls nur Superlative zur Beschreibung und Beurteilung der Mustersiedlung angemessen[29]. Nachdem die Schwierigkeit der Vorbedingungen künstlich hochgespielt worden war, ließ sich das Endergebnis umso überzeugender preisen. "Die Ausstellung 'Deutsches Holz' ist die Probe der "Stuttgarter Schule" auf ihre Lehre, daß Freiheit im Individuellen und Zucht im Allgemeinen sich nicht zuwiderlaufen. Sie ist außerdem ein Bekenntnis zur Schlichtheit in der Gesinnung, zur Klarheit im Grundriß, zur Natürlichkeit im Detail und eine Absage an alles Modische und Romantische, sei es Romantik in alten Stilen oder Romantik in Stahl und Glas [gemeint ist natürlich wieder einmal die Weißenhofsiedlung, Anm. d. Verf.]"[30]. Der Aufsatz schließt mit einer Hommage an die Meister der "Stuttgarter Schule": "Daß der Versuch möglich war, danken die Mitwirkenden den beiden Männern, die dieser Schule seit Jahren Richtung und Vorbild geben, Bonatz und Schmitthenner.

24. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1933, s. 487.
25. "Stuttgarter Bauausstellung 1933 'Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", op. cit. (Anm. 20), s. 184.
26."Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart im Rohbau fertigt", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 9), s. 258.
27. "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart im Rohbau fertigt... in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 9), s. 258.
28. "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 10), s....
29. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933." In: *Der Baumeister*, Mai 1933, s. 386-389.
30. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933", op. cit. (Anm. 29), s. 387.

Daß er glückte, ist das Werk des künstlerischen Leiters der Ausstellung, Paul Schmitthenner, dessen drei Bauten durch ihre unanfechtbare Meisterschaft der Gemeinschaftsarbeit eine wirksamere Führung gaben, als es je durch gesprochene oder geschriebene Worte möglich gewesen wäre"[31]. Die Unterschrift unter diesen Sätzen macht sie nicht überzeugender oder glaubwürdiger: es ist jene von Hans Volkart, der selbst ein Haus in der Kochenhofsiedlung baute und somit nicht gerade als unbefangen zu gelten vermag.

Auch die Besprechung der Stuttgarter Ausstellung und Mustersiedlung in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* geizt nicht mit Lob[32]. Die neue Siedlung "erfreut... durch die schöne Ausgeglichenheit und Ruhe"[33]; eine ebenfalls "schöne Behaglichkeit zeichnet... [die] Wohnhäuser aus"[34]; die Dielen sind "groß", die Treppenhäuser "bequem", die Räume "wirksam"[35]. Die einzige kleine Rüge bezieht sich auf die Inneneinrichtung, die etwas zu oft auf Biedermeiermöbel zurückgreift: man könnte demnach "bedauern, daß in einer Ausstellung dieser Zeit nicht jede Möglichkeit und jeder Raum ausgenutzt wurde, -um zu zeigen, was der heutige Möbelbau zur Wohnkultur beizutragen hat"[36]. Mit der Verpflichtung zur Tradition geht es offensichtlich doch zu weit, wenn sie sich nicht mehr begnügt, zur Imitation der Vergangenheit zu führen, sondern gleich zur Übernahme und Verwendung von Originalmodellen verführt.

DER SCHATTEIG DER WEIßENHOFSIEDLUNG

Die Entscheidung, in unmittelbarer Nähe der Weißenhofsiedlung die Kochenhofsiedlung als Gegenstück zu bauen, mußte sich zwangsläufig sehr bald als janusköpfig erweisen. Einerseits bot sich die einmalige Möglichkeit, mit einer dermaßen direkten und anschaulichen Kontrastwirkung einen Schlag gegen die Modernisten von 1927 zu landen. Andererseits bestand auch die Gefahr, daß der Schlag ins Wasser gehen, mehr noch: nach hinten gegen die Vertreter des Traditionalismus losgehen könnte, wenn ihr Exploit den Vergleich mit jenem der Gegner nicht standhalten würde. Die Kochenhofsiedlung als AntiWeißenhof mußte automatisch an dem gemessen werden, was sie zu zerschmettern trachtete.

Daß dies nicht ganz problemlos war, wußte Paul Schmitthenner sehr genau. Nicht umsonst zwang er den –gewünschten und gefürchteten– Vergleich selbst herbei und bemühte sich, durch die übertriebene Darstellung der günstigen Umstände der Weißenhofsiedlung und der ungünstigen bei der Kochenhofsiedlung die Leistung der letzteren (und somit natürlich auch die eigene Leistung) besonders hervorzuheben. Als guter Rhetoriker beginnt er mit den Gemeinsamkeiten der beiden Siedlungen. "Beide würden", schreibt er, "unter entscheidender Mitwirkung der Stadt Stuttgart errichtet, beide von einer größeren Anzahl Architekten unter einer künstlerischen Oberleitung erbaut. Beide liegen auf der Höhe von Stuttgart und beide sollen für den Wohnungsbau richtunggebend sein"[37]. Aber dann kommen im Rahmen einer geschickten Argumentation, die zum Teil schamlos unbekümmert Nachteile zu Vorteilen ummünzt und umgekehrt, die pikant interpretierten Unterschiede: "Die Weißenhofsiedlung wurde von der Stadt Stuttgart im wesentlichen finanziert und für unbekannte Bauherren gebaut. Für die Architekten bedeutete das eine nicht zu unterschätzende Erleichterung der Arbeit und eine größere Freiheit in der Gestaltung. Die künstlerische Leitung legte Richtlinien fest. Die Architek-

31. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933", op. cit. (Anm. 29), s. 387.
32. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, op. cit. (Anm. 24), s. 481-489.
33. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, op. cit. (Anm. 24), s. 481.
34. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, op. cit. (Anm. 24), s. 481.
35. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, op. cit. (Anm. 24), s. 482.
36. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, op. cit. (Anm. 24), s. 486
37. Zitiert nach: "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 10), s. 334.

Fig. 7. Paul Bonatz und F. E. Scholer, Haus 4 der Kochenhofsiedlung, Stuttgart, 1933.

ten waren in ihrer Anschauung von einer 'neuen Sachlichkeit' einig, das dachlose Haus war als selbstverständlich vorgeschrieben, und so war es ein verhältnismäßig leichtes, ein einheitliches Gesamtbild zu schaffen. Durch diese auffallende äußere Erscheinung, durch die Lage auf einem der schönsten Hügel Stuttgarts, ohne störende Nachbarbebauung, war schon das Merkmal des Besonderen gesichert. Die Beiziehung ausländischer Architekten und die Betonung des Internationalen verbürgte die Sensation.

Die Kochenhofsiedlung steht auf unscheinbarem Gelände mit einer beispiellos schlechten Bebauung als NachbarSchaft. 23 Stuttgarter Architekten bauten hier für 25 Bauherren mit bestimmten Wünschen und Wohnforderungen und 25 verschiedenen Finanzierungen. Damit sei nur.angedeutet, wie wesentlich günstiger die äußeren Umstände waren beim Bau der weißenhofsiedlung"[38].

Diese Strategie erhält von der Fachpresse massive Schützenhilfe. Der *Baumeister* tut es bereits im redaktionellen Vorspann zum Aufsatz von Hans Volkart: "Stuttgart darf für sich in Anspruch nehmen, bezüglich des Einfamilienhausbaues schon zweimal in Erstaunen gesetzt zu haben: 1927 durch 'Die Wohnung, in nicht durchaus rühmlicher Weise ..., und nun mit diesem Manifest echtester Leistung auf dem Gebiete deutscher Wohnkultur, die ohne Zweifel sich nicht nur in Deutschland schnell ehrliche und treue Freunde erringen wird"[39].

Im Aufsatz selbst wird die Weißenhofsiedlung zwar nie explizit genannt, aber implizit ist sie unentwegt gemeint, wenn etwa von "zügelloser Entfaltung der individuellen Formgebungskünste", "wirrem und fühllosem Durcheinander" oder "Sensation und überflüssige Originalität"[40] die Rede ist. Die Anspielungen werden sogar genauer: "Der bürgerliche Wohnhausbau ist ... keine Kampfbahn für ruhmsüchtige Architekten. Es geht nicht an, daß Einzelne, und mögen sie noch so fähig oder erfinderisch sein, ihre flüchtigen Launen in dauerhaften Baustoffen verewigen, ohne Rücksicht auf die Nachbarn links und verewigen, ohne Rücksicht auf die Nachbarn links und rechts, und schließlich auch ohne Rücksicht auf die Kosten"[41]. Und etwas weiter: "Die Architekten dieser Häuser [der Kochenhofsiedlung]... sehen die Probe architektonischen Könnens nicht in der virtuosen verwendung extravaganter Materialien oder in der Bewirkung überraschender Effekte..."[42]. Schließlich, gewissermaßen als Höhepunkt: "Es gibt viele Fälle, wo es unnötig ist, Neues zu suchen. Und wer Neues nur um der Neuartigkeit willen sucht, läuft Gefahr, das erhaltenswerte Gute im Alten aus den Augen zu verlieren"[43]. Man braucht kein Schlüsselro-

38. Zitiert nach: "Ein richtungweisendes Beispiel der neuen Baugesinnung: Die Ausstellung 'Deutsches Holz' für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933", in: *Die Bauzeitung*, op. cit. (Anm. 10), s. 334.
39. Harbers, Vorspann zu: Hans Volkart, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933." In: Der Bliumeister, op. cit. (Anm. 29), s. 386.
40. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933", op. cit. (Anm. 29), s. 386.
41. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933", op. cit. (Anm. 29), s. 386.
42. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933", op. cit. (Anm. 29), s. 387.
43. VOLKART, Hans, "Ausstellung 'Deutsches Holz' Stuttgart 1933", op. cit. (Anm. 29), s. 387.

Fig. 8. Weißenhofsiedlung, Stuttgart, 1927.

manleser zu sein, um die "ruhmsüchtigen Architekten" und die "Fälle" zu benennen, an die hier gedacht wird: die ersteren sind Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Jacobus Johannes Pieter Oud, Max und Bruno Taut, zu den letzteren zählt die Mustersiedlung am Weißenhof.

Was der *Baumeister* in heftigem Ton versteckt suggeriert, wird in *Wasmuths Monatsheften für Baukunst* gemäßigter ausgesprochen: "Fünf Minuten von der berühmten Weißenhofsiedlung steht auf dem Hange über Stuttgart die neue Siedlung am Kuchenhof. Diese große Nähe dürfte ein freundlich begrüßter Zufall sein, der zwei Programme, zwei Zeiten oder, wenn man will, zwei Entwicklungsstufen gut vergleichbar zusammengebracht hat. Der Grundgedanke der Ausstellung hatte ursprünglich mit diesen Gegender Ausstellung hatte ursprünglich mit diesen Gegensätzen nichts zu tun. Die Siedlung war geplant als eine große Kundgebung für den deutschen Baustoff Holz, als Darstellung der verschiedenen Bauweisen. Aber über das Technische hinaus ist die Siedlung am Kochenhof zu einer programmatischen künstlerischen Kundgebung geworden.

Kommt man von der Weißenhofsiedlung her, die man auf Postkarten jetzt mit einretuschierten Kamelen, Löwen und einem bunten Straßenleben als Araberdorf kaufen kann, so erfreut die neue Siedlung durch die schöne Ausgeglichenheit und Ruhe. Das ist wohl einmal auf den Bebauungsplan und die einheitliche künstlerische Leitung zurückzuführen, dann aber wohl auch. darauf, daß wir seit dem Weißenhof um ein gutes Stück vorwärtsgekommen sind..Während dort Experimente und Temperamente bestätigt wurden, liegen über dieser Siedlung die künstlerische Abgeklärtheit der schwäbischen Architekturschule und die im vorgeschriebenen Winkel geneigten Dächer. Mag man die große Einheitlichkeit, die fehlende Lust an Versuchen für eine Ausstellung nicht gut finden, für die Siedlung, die dauernd wirken und dienen soll, ist sie ein Gewinn. Und letzten Endes steht im Hintergrund (und eigentlich im Vordergrund) der spätere Bewohner, der wohnen möchte und nicht vor wöhnen..."[44].

44. "Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, op. cit. (Anm. 24), s. 481.

AITOR ACILU FERNÁNDEZ
Mentor Réflex: Trasladando Ibiza a Zúrich

PAULA ANDRÉ
España, Portugal, Alemania y Brasil en las exposiciones de arquitectura de la primera mitad del siglo XX: "moderno", "tradición", "vernáculo" y "nacional"

JON ARCARAZ PUNTONET
Topografías: El pabellón de España en la Feria Internacional de Nueva York de Fernando Higueras. 1963

OSCAR MIGUEL ARES ÁLVAREZ
Transiciones de la forma. La modernidad alternativa del pabellón de la Segunda República en París (1937)

PABLO ARZA GARALOCES
Ruedo Ibérico. El Pabellón de España en la XI Triennale di Milano

MARILDA AZULAY TAPIERO
Arquitectura española y la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas(París, 1925): Actitudes, impresiones e implicaciones

AMPARO BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE
Un espacio para la vanguardia. Nueva York 1964

BEATRIZ CABALLERO ZUBIA
1963: La exposición "Nuevas Iglesias en Alemania". La nueva arquitectura sacra en Alemania y las iglesias del Instituto nacional de Colonización en España

MARÍA CABRERA VERGARA
El NO-DO. Una mirada singular a las arquitecturas vanguardistas de las Exposiciones Internacionales

GUIDO CIMADOMO, RENZO LECARDANE
La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen

MACARENA DE LA VEGA DE LEÓN
Foundations of Modern Architecture: International Exhibitions between 1923 and 1932 and their influence on Modern Spanish Architecture

ISABEL DURÁ GÚRPIDE
La Exposición Internacional de Construcciones Escolares, Madrid, 1960. Referencia para América Latina y motor de cambio de la arquitectura escolar española

PEDRO ANTONIO ESCAJADILLO CUMPA
El Pabellón de Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929

JAIME J. FERRER FORÉS
Alejandro de la Sota y el proyecto del Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York

CECILIA FERRER MELER
Una nueva imagen para España: Europalia 85

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO
Lima 1947. Crónica de un desencanto

MARTA GARCÍA ALONSO
Molezún en Bruselas. Una mirada personal hacia el Pabellón

CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ
HIGH & LOW. Pabellones comerciales para la Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona 1929

RUBÉN GARCÍA RUBIO
Tan lejos, tan cerca. Distancias entre el pabellón de españa de Javier Carvajal y el de General Motors de Louis Kahn para la exposición de Nueva York de 1964

MARISA GARCÍA VERGARA
Burning dreams. España en la New York World's Fair de 1939: del sueño racional a la pesadilla delirante

HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ
Arquitectura sin arquitectos: La contribución española a la formación de una imagen melancólica

JULIO GARNICA GONZÁLEZ-BÁRCENA
1955-1960. Las Ferias Internacionales de Muestras de Barcelona: laboratorio de arquitectura

QUERALT GARRIGA GIMENO
La institucionalización de un lenguaje: 1932 'Modern Architecture: International Exhibition'. La arquitectura moderna entra en el museo

MARÍA GONZÁLEZ PENDÁS
Spain at Expo'58 and the mirage effect of the content-form

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO
Dos exposiciones en El Retiro

JERÓNIMO GRANADOS GONZÁLEZ, LORENZO TOMÁS GABARRÓN
Pasen y vean: publicidad y reclamo en los pabellones españoles de las exposiciones internacionales, 1925-1964

URTZI GRAU
El Pueblo Español. Laboratory for Barcelona's future past

ALBERTO GRIJALBA BENGOETXEA, JULIO GRIJALBA BENGOETXEA
NY64. Casualidades o destinos. Entorno a la propuesta de Fernando Higueras

ENRIQUE JEREZ ABAJO
El concurso para el pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas 1958. El paradigma del sistema efímero

CARLOS LABARTA AIZPÚN
Dos pabellones para la Bienal de Venecia, 1956: El valor germinal de la arquitectura expositiva en el origen de las trayectorias de Carvajal y García de Paredes

RUBÉN LABIANO NOVOA
Entre dos guerras, un grito en tierra de nadie. La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939

ELENA LACILLA LARRODÉ
La estrategia urbana de las expos españolas del '29 y la influencia en las ferias internacionales de la década siguiente

CATERINA LISINI
El razionalismo gentile de Coderch y Gardella. Inesperadas tangencies en la IX Triennale di Milano, 1951

LAURA LIZONDO, NURIA SALVADOR LUJÁN, JOSÉ SANTATECLA FAYOS, IGNACIO BOSCH REIG
The International Exhibition of Barcelona, 1929. Aside from the Barcelona pavilion

EMMA LÓPEZ BAHUT
"España es un oxhidrilo". El montaje interior del pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. La aportación de Jorge Oteiza y el reflejo en su escultura

CÉSAR MARTÍN GÓMEZ, BORJA BARRUTIA
Intellectual attitude in building services design in the Pavilion of Spain at the New York World's Fair

CARMEN MARTÍNEZ ARROYO, RODRIGO PEMJEAN MUÑOZ, JUAN PEDRO SANZ ALARCÓN
El proyecto de concurso de Fernando Higueras para el Pabellón Español en la Feria Internacional de Nueva York. Topografías artificiales

YOLANDA MAURIZ BASTIDA
Alemania e Inglaterra en el circuito de las exposiciones de arquitectura de los años 50 y su relación con la arquitectura de Corrales y Molezún. La visita de Ramón Vázquez Molezún a "Constructa Bauausstellung" y al "Festival of Britain"

MAITE MENDEZ BAIGES, FRANCISCO MONTERO
Lugares sin forma: de París, 1937 a Nueva York, 1939

ISAAC MENDOZA RODRÍGUEZ
Exposición de 1958: veinte años de restauración monumental de España

CARLOS MONTES SERRANO, FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO
A charming display of youth: New architecture exhibition, Londres 1938

JOAQUIM MORENO
Spain: Artistic Avant-garde and Social Reality, 1936-76, Exposing the Transition, or Spain as the theme of Venice Bie

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ
CIAM. Frankfurt. 1929. La exposición sobre vivienda mínima y el País Vasco: contribuciones e influencias

IDOIA MURGA CASTRO
El pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939

DIETRICH NEUMANN
Politics and Architecture: Mies van der Rohe's German Pavilion at the 1929 International Fair in Barcelona

CLARA OLÓRIZ
FICOP/67: Arquitectura como sistema de producción industrializada

MARIA TERESA PALOMARES FIGUERES
La Feria Internacional del Campo: un fértil laboratorio para Francisco Cabrero

LUZ PAZ AGRAS
Arquitectura como política. El Pabellón de España de París 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda

ELISA PEGORÍN
Arquitectura del pabellón, arte del país. Los pabellones de Italia, Portugal y España en la Exposición Universal de París de 1937

ALBERTO PIREDDU
Fragmentos de un autorretrato. Sobre la participación de España en la Triennale di Milano (1933-1973)

JORGE EDUARDO RAMOS JULAR, FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
De la Valencia química a la geometría espacial. El montaje berlanguiano del pabellón de España de Bruselas de 1958

ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ, SILVIA BLANCO AGÜEIRA
De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los pabellones españoles de las Exposiciones Universales de 1958 y 1964

FERNANDO RODRÍGUEZ RAMÍREZ
Lo que hubiera sido: Montreal 67. Megaestructuras para las Universidades Autónomas de 1969

LOLA RODRÍGUEZ DÍAZ
La incursión española en la disciplina expositiva. Las trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957

PILAR RUIZ SISAMON, ELSA GUTIERREZ LABORY
Las obras de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Los Carteles de las Exposiciones como vehículos de difusión hacia/del movimiento moderno

VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ
El grupo 2c y la presencia española en la XV Trienal de Milán (1973)

LETICIA SASTRE SÁNCHEZ
Arte, industria y fe. La exposición de arte sacro en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964

MARTA SEQUEIRA
De Interbau en Berlín a Montbau en Barcelona. Una contribución para el estudio de la influencia de las exposiciones internacionales en la arquitectura moderna española

ANDRÉS TABERA ROLDÁN
Antonio Bonet, un secundario entre sus maestros. El caso del Pabellón español de 1937

VICTOR UGARTE DEL VALLE
De Nueva York a Milán (1939-1951): Gaudí entre bastidores

JOSÉ VIRGILIO VALLEJO LOBETE
Apuntes sobre el pabellón de España y la Expo de Bruselas. 1958

MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ, HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS
España en la Exposición de Artes Decorativas de París: interpretaciones de lo moderno

CRISTIANA VOLPI
"España fuera de España". The Spanish pavilions architecture at the 1925 and 1937 Paris exhibitions

MENTOR RÉFLEX: TRASLADANDO IBIZA A ZÚRICH

Aitor Acilu

"Tierra roja. Muchas piedras. Las primeras higueras, aún con pocas hojas, verde claro. A los lados de la carretera pequeños muros de piedra blanca. Aislados, en terrenos jorobados, cubos de piedra blanqueados: casas campesinas"[1].

El 1 de diciembre de 1936, abrió sus puertas una pequeña exposición de fotografía sobre arquitectura vernácula ibicenca en el *Kunstgewerbemuseum* de Zurich. Era el resultado de un trabajo minucioso, principalmente fotográfico, que el excéntrico Raoul Hausmann, fotógrafo y también pintor, había realizado durante su estancia de tres años en Ibiza. Esta exposición, no destacaría por resolverse en espacios diseñados por los arquitectos más destacados del momento , ya que no se produjo modificación alguna en el espacio destinado para la muestra. Tampoco fue inaugurada por ninguna personalidad del momento, y su tamaño y extensión, no contribuyó a aumentar su relevancia. Es por ello, que hemos de enmarcarla en la campo de las pequeñas exposiciones. Producciones de corte doméstico, que en algunas ocasiones han sido recordadas, y en la mayoría de los casos olvidadas.

Fig. 1. Fotografía del panel introductorio de la Exposición de Zúrich en 1936. Autor: R. Hausmann. (Negativo B_001530, Archivo Raoul Hausmann, Musée départamental d'art Contemporain de Rochechouart).

Esta pequeña muestra recogió 39 láminas fotográficas[2] de tamaño 33x24 centímetros, donde cada imagen se mostraba recortada tras un blanco paspartú, individualmente acristalada y cercada por un marco de madera pintado en blanco. Debajo de cada una de ellas, se disponía una pequeña leyenda con una breve descripción, que recogía datos arqueológicos e históricos, permitiendo al visitante comprender fácilmente el contexto cultural y tradicional de las arquitecturas fotografiadas (Fig. 1). Para la disposición y distribución de los documentos, se utilizaron los soportes existentes, amplios bastidores de metal con soportes de madera pintada destinados a este tipo de exhibición, a los que se fijaban las fotografías y adherían las respectivas leyendas. Cada uno de los frentes contenía de dos a cuatro documentos, imágenes o planos.

A pesar de esta apariencia de excesiva austeridad, los limitados medios materiales utilizados, su localizada difusión en los medios de prensa, y las pocas fotografías que quedan del espacio, todavía se puede vislumbrar un rico trabajo que recoge infinidad de interpretaciones y matices. Si atendemos al tema de esta exhibición, entonces encontraremos un factor común con otras muestras y publicaciones del momento. El interés por la arquitectura vernácula, principalmente la mediterránea, era en los años 30 una temática que suscitaba la atención de numerosos arquitectos y artistas de vanguardia. Algo que se puede comprobar gracias a los numerosos artículos que invadían las revistas y publicaciones –de arte y arquitectura del periodo.

1. HAUSMANN, Raoul Hyle, *Ser sueño en España*, Ediciones TREA S.L., Gijón, 1997, p. 55
2. Veasé VV.AA., *Volksrecht*, Zurich, 14 de diciembre de 1936.

11

FUNZIONALITÀ DELLA CASA RURALE

ARCHITETTI G. PAGANO E G. DANIEL: SEZIONE DELL'ARCHITETTURA RURALE (FOTO CRIMELLA)

PARTICOLARE DELLA SEZIONE DELL'ARCHITETTURA RURALE (FOTO CRIMELLA)

Fig. 2. Imágenes de la exposición de arquitectura rural italiana en la Trienal de Milán de 1936, publicadas en la revista *Casabella*.

Podemos destacar dos de los principales eventos y muestras de referencia internacional, en los que se reconocía, estudiaba y daba a conocer el valor de esta arquitectura anónima. El CIAM IV, que tuvo lugar en las aguas del Mare Nostrum durante el verano 1933 –impulsado principalmente por Le Corbusier ante la imposibilidad de desarrollarse en Moscú[3]– y la exposición *"Architettura rurale italiana"* presentada en la VI Trienal de Milán de 1936 –resultado de un trabajo de investigación realizado por los arquitectos italianos Giuseppe Pagano y Guarniero Daniel[4]–. Ambas iniciativas tendrían un relevante reconocimiento en medios y revistas especializadas de vanguardia, lo que ha permitido reconocer y calibrar la importancia de estos eventos en el periodo y han favorecido su recuerdo durante décadas. Del primer evento se harían eco en la revista holandesa 8 en *Opbouw*[5], la inglesa *Architectural Review*[6] y la española *AC*[7], entre otras. En cuanto al segundo evento, también se pueden encontrar referencias en la italiana *Casabella*[8] (Fig. 2), o la húngara *Ter es Forma*[9].

En este contexto la experiencia de Hausmann se diferencia por tratarse del trabajo de un personaje de origen vinculado a la cultura nórdica, lo que condicionará su percepción del mediterráneo, plasmando en el trabajo fotográfico expuesto una sensibilidad diferente. Una manera de entender influenciada por sus comienzos pictóricos, las experiencias revolucionarias y de agitación, así como los fracasos y frustraciones en el campo del arte y la vanguardia del Dadá-Berlín. Pero también estará teñida por la novedad que supone la utiliza-

3. Algo que de manera evidente hubiera impedido el directa conocimiento y disfrute, así como el intercambio de opiniones, de los representantes mas vanguardistas, entorno al patrimonio arquitectónico clásico y vernáculo del ámbito mediterráneo.
4. Veasé LAZZARO, Lucia, "Forging a Visible Fascit nation", en VV.AA., *Donatello amog the blackshirts. History and modernity in the visula culture of fascist Italy*, Editado por Claudia Lazzaro y Roger J. Crum, Cornell University, New York, 2005, p. 29
5. VV.AA., *8 en Opbouw*, n.19, Amsterdam, Septiembre de 1933.
6. VV.AA., *Architectural Review*, New York, 1933, p. 139.
7. VV.AA., *AC: Documentos de actividad contemporánea*, n. 11 y n. 12, Barcelona, 1933.
8. VV.AA., *Casabella*, n. 86, Milan, 1935 y PODESTA, A., *"VI Triennale: mostre dell'architettura"*, *Casabella*, Milan, 1936, p. 11.
9. VV.AA., *Tér es forma*, n. 10, Budapest, 1936.

ción de la máquina fotográfica. Una técnica mecánica de vanguardia, cuyo desarrollo estará cercanamente ligada al desarrollo de la nueva arquitectura, a su documentación, y sobre todo a su difusión.

Fig. 3. Raoul Hausmann tomando una de sus fotografías en Ibiza. (Negativo B_000338, Archivo Raoul Hausmann, Musée départamental d'art Contemporain de Rochechouart).

IBIZA: CAMINANDO CON TRÍPODE Y CÁMARA

Para entender en profundidad el trabajo expuesto en Zurich, es indispensable entender el contexto en el que se llevó a cabo. Años atrás, Raoul Hausmann había sido referente del dadaísmo durante la segunda década del siglo XX. El 28 de marzo de 1933 se había trasladado a la isla para disfrutar de unas "largas vacaciones", acompañado de su mujer, Hedwig Mankowicz-Hausmann y de Vera Broïdo –su musa, también amante–. Para Hausmann la costa era el espacio en el que podía vivir la utopía, aunque no era un paraíso ideal al margen de la cultura, sino algo más parecido al exilio de la experiencia urbana[10]. Gracias al testimonio de su amante Vera, podemos saber que fue precisamente durante una de las estancias en Jershöft, cuando Hausmann sería informado del atractivo de la isla de Ibiza.

> "(…) fue en el verano de 1932, en Jershöft, cuando conocimos a una pareja. Él era escritor, y nos dijeron que se iban a Ibiza. Unos amigos les habían dicho que se trataba de un lugar virgen, hermoso y barato, un sitio perfecto para trabajar. Nos sentimos tentados; Alemania se estaba convirtiendo, con inusitada rapidez, en un lugar muy desagradable. Así que les pedimos que nos escribiesen desde Ibiza. Y lo hicieron, para decirnos que era todavía mejor de lo que esperaban –debíamos ir a principios de año para así acostumbrarnos al calor. Recogimos nuestras cosas y fuimos, a principios de 1933"[11].

Primero llegaron a San Antonio Abad, donde les habían hablado de una pensión, pero nos se quedarían por mucho tiempo. Los tres nuevos habitantes de la isla habían quedado prendados del paisaje, las casas y las gentes de Ibiza, por lo que decidieron alquilar una casa alejada de las colonias de artistas y escritores extranjeros como San Antonio o Santa Eulalia[12]. Se establecieron en San José, al suroeste de la isla, uno de los lugares más atractivos según Vera Broído, y alquilaron Ca'n Palerm.

> "el lugar más hermoso de la isla. Solamente vivían allí dos artistas, ambos alemanes, y uno de ellos estaba a punto de regresar a Alemania. Mientras esperábamos que se marchara, alquilamos una casa en Benimussa, pero cuando se marcharon nos mudamos a Can Palerm, una casa preciosa con una vista magnífica del Pueblo"[13].

Desde su llegada Hausmann comenzó a fotografiar con su cámara Mentor réflex (Fig. 3) todo aquello que estaba intacto, que no había sufrido alteración o contaminación alguna de los nuevos tiempos. Pero fue sin duda la visita de Hazen Sise lo que le impulso a comenzar una investigación en profundidad entorno a la razón de ser de esta arquitectura.

> "Un día tuvimos una visita inesperada, la de un arquitecto canadiense llamado Hazen Sise. Nos dijo que había estado en un "seminario flotante" organizado por Le Corbusier a bordo de un barco que iba por todas las islas del mediterráneo oriental. Cuando finalizo, viajó en solitario a las Baleares y se sorprendió de cuán parecida era su arquitectura. Sería interesante, decía, aprender más sobre los orígenes comunes de esta arquitectura "cúbica". Ésto fue lo que hizo surgir la idea –cuando Hazen Sise se marchó, decidimos emprender el estudio nosotros mismos"[14].

El criterio para afrontar la investigación estaba limitado por el poco conocimiento que el propio Hausmann tenía de la lengua castellana. Vera Broïdo se

10. FERNÁNDEZ, Horacio, "Evitar todo lo interesante", VV.AA., *Raoul Hausmann*, Catálogo de la Exposición, Instituto Leonés de Cultura, León, 1997, p. 15.
11. MARÍ, Bartomeu, "Entrevista con Vera Broïdo", VV.AA., *Raoul Hausmann / Raoul Hausmann*, Catálogo de la Exposición, IVAM Centre de Arte Julio González, Valencia, 1994, p. 146.
12. MARÍ, B., 1994, op. cit., p. 146.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid. pp. 146-148.

Fig. 4. Fotografía de Ca n Nadal de Baix, Ibiza. Autor: R. Hausmann.
(RH 02 183, Archivo Raoul Hausmann, Musée départamental d'art Contemporain de Rochechouart).

defendía algo más con el idioma, por lo que fue ella la que pasó "felices horas" curioseando en la biblioteca municipal, leyendo todo aquello que encontraba sobre la historia de Ibiza, la influencia de los fenicios, los descubrimientos arqueológicos, etc.[15]. Las notas tomadas por Vera eran posteriormente estudiadas con detenimiento por Hausmann, quien realizaba diversos bocetos explicativos de las soluciones constructivas de las distintas arquitecturas. Esto ayudó a Hausmann a comprender la lógica de la realidad arquitectónica ibicenca, y así valorar cómo debían ser las capturas fotográficas. Gracias a Hyle: *ser sueño en España* –obra que publicaría posteriormente–, podemos reconocer un total 21 referencias a construcciones locales, entre las cuales podemos encontrar algunas de las presentadas en la exposición de Zúrich. Es a partir de ellas, y apoyados por el texto en cuestión, como se pueden reconstruir de una manera lo mas precisa posible, los distintos recorridos o "paseos" que Hausmann realizó con motivo de esta búsqueda en particular.

> "Fotografiaba casas, casas y más casas. Le fascinaba la arquitectura rural del lugar, la pureza perfecta de sus componentes. Y por cierto, los campesinos las construían ellos mismos, ampliándolas de acuerdo con sus necesidades –nosotros las llamábamos "las casas que crecen"[16].

Durante su estancia visitó las localidades de: San Antoni, tomando algunas fotografías generales de las calles, el puerto y las murallas; Sant Agusti, tomando fotografías de construcciones cercanas como Ca'n Frare Vert y Es Reco de sa Torre; y en San Josep, donde puso una particular atención en obras como su residencia Can Palerm, el Bar Can Llorenc o Can Pujol. En estos paseos, Hausmann también estudió otras áreas como Benimussa, Sa Talaissa y la Cala Corral –al noroeste–. En Benimussa tomaría fotografías de construcciones concretas como Ca'n Mestre, Ca N'Alifonso, Ca'n Jordi y Torret. En Sa Talaissa y alrededores de Ca'n Nadal de Baix (Fig. 4), Ca'n Gustí y Ca S'Olivar. Y en Cala Corral de las pequeñas construcciones de pescadores.

Al término de sus expediciones por la isla, Hausmann había conseguido reunir un total 234 negativos. En ellos se pueden encontrar además de las foto-

16. Ibid. p. 146.

grafías exteriores de construcciones particulares, 29 interiores domésticos, 27 temas de vegetación, 52 tomas de paisajes terrestres, 14 paisajes de costa y mar[17], así como 31 retratos realizados a los vecinos y amigos.

Durante este periodo de "exilio", Hausmann recibiría algunas visitas. Una de ellas sería la de Walter Seagal, con quien trataría sobre la investigación. Este intercambio de conocimientos tendría como resultado un interesante articulo[18] que ambos publicarían en colaboración años más tarde[19]–. También compartió momentos con Adolf Schulten– arqueólogo, historiador y filólogo alemán, que había vivido en España desde 1926[20]– y que también residió en la isla durante un tiempo. Este último, atraído por las influencias culturales de origen púnico y fenicio reconocibles en Ibiza, contribuiría a despertar el interés de Hausmann por temáticas como la etnografía, arqueología y la historia antigua. Algo de lo que queda constancia en los numerosos escritos realizados en este periodo.

Fig. 5. Fotografía general de la Exposición de Zúrich en 1936. Autor: R. Hausmann. (Negativo B_001529B, Archivo Raoul Hausmann, Musée départamental d'art Contemporain de Rochechouart).

ZURICH 1936: HISTORIA EN 39 FOTOGRAFIAS Y 3 PLANOS

Tras realizar numerosos esfuerzos para la difusión de su trabajo, 1936 será por fin el año en el que Hausmann realizará la primera exposición con el material fotográfico de su investigación mediterránea (Fig. 5). Como ya se ha mencionado con anterioridad, tendrá lugar en el *Kunstgewerbemuseum* –actualmente llamado *Museum für Gestaltung Zürich*–, y posteriormente será trasladada a Praga en 1937.

De las 39 imágenes expuestas en el citado evento, solamente ha sido posible localizar e identificar 23 de las imágenes y dos de los planos expuestos. Una pequeña parte documental que es posible reconocer gracias a las fotografías tomadas del evento, probablemente por el propio Hausmann. A través de los negativos y algunas de las fotografías impresas que forman parte de su legado[21], podemos repasar de primera mano la obra presentada.

Parece probable que el panel introductorio fuera el compuesto por un texto escrito en un soporte de tamaño A4, también enmarcado al igual que las dos fotografías que lo acompañan. La primera de ellas, es una imagen de una de las casas cercanas a Cala Llonga en 1935, publicada en algunas de las revistas del momento. La segunda de las capturas es la que recoge una vista de los arcos del pórtico del Pueblo Santa Eulalia. En ambas fotografías es protagonista la poderosa luz mediterránea que resbala por sus blancas paredes. Cabe destacar que a través de estas dos fotografías se condensa la percepción de los límites marcados por la luz, tanto en el oscuro interior de las construcciones ibicencas, como en el paisaje.

Otro de los bastidores recogía tres fotografías que resumen el estado de Ca n Jordi i Torret, acompañadas en la parte inferior por uno plano de planta en el que se podía comprender la lógica distributiva de esta vivienda. Este delineado realizado por Hausmann para el evento, había sido trabajado a partir de los apuntes tomados in-situ en su visita a la casa el 12 de abril y el 4 de mayo de 1936 en uno de sus cuadernillos de viaje[22]. Esta obra fue analizada en profundidad por Hausmann, indagando incluso en los aspectos constructivos de su característica torre[23], reconocible en la tercera de las fotografías. El siguiente de los paneles a tener en cuenta, se caracteriza también por seguir explorando las características constructivas locales. Las arcaicas construcciones de Cala

17. MARÍ, Bartomeu, "art will be active/ l'art será actif" en V.V.A.A., *Raoul Hausman:: architecte=architect: Ibiza 1933-1936*, con motivo de la Exposición del mismo tít., presentada en las Salas de la Fondation pour l'Architecture en Bruselas, del 30 de octubre al 30 de diciembre de 1990, AAM editions, Bruselas, 1990, p. 80.
18. El articulo citado es: HAUSMANN, Raoul, SEGAL, Walter, "L'Architecture de l'Ile d'Ibiza, en VV.AA., *Oeuvres*, 9, Lausana, 1935, p. 15-8.
19. MARÍ, Bartomeu, "Entrevista con Vera Broïdo" en VV.AA., Raoul Hausmann / Raoul Hausmann, Catálogo de la Exposición, IVAM Centre de Arte Julio González, Valencia, 1994, p. 148.
20. MARÍ, B., 1990, op. cit., p. 70.
21. Legado recogido en el Museo Departamental de Rochechouart.
22. Véase HAUSMANN, Raoul, *Agenda "Paris, 1935"*, Fondo Raoul Hausmann del Musée départamental d'art Contemporain de Rochechouart (Francia), p. 34-37.
23. Véase HAUSMANN, Raoul, *Agenda "Paris, 1935"*, op. cit., p. 62.

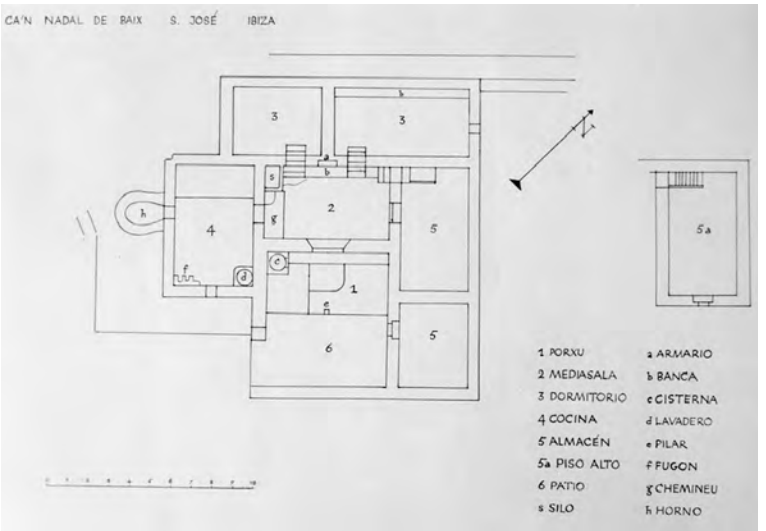


Fig. 6. Planta explicativa de Ca n Nadal de Baix. Autor: R. Hausmann. (Negativo B_001529B, Archivo Raoul Hausmann, Musée départamental d'art Contemporain de Rochechouart).

Corral dispuestas a lo largo de la pequeña playa –fotografía tomada en 1934–, una vista parcial de la Torre circular de Ca'n Gimó en San Josep –en la que se puede observar la singular mampostería utilizada–, o la imagen que muestra la composición interior de uno de los muros-bancales de Ca'n Palerm en proceso de reconstrucción, permiten el acercamiento a la técnica constructiva local.

Ya en el que podríamos considerar el sexto de los bastidores se hace hincapié en las rotundas e iluminadas volumetrías de Ca'n Mariano Rafal –mediante tomas frontales y en escorzo–, o la presencia de las cilíndricas formas que se recortan en el paisaje de Puig des Molins. A continuación, la exposición también recogerá tomas parciales exteriores, fijando la atención en ejemplos como: la solución para la evacuación de aguas pluviales de la cubierta que rompe la volumetría de una de las casas cerca de Cala Llonga; su peculiar fachada que resuelve el espacio de porche y el balcón de la planta superior gracias a cuatro arcos de medio punto en los que destacan unos desproporcionados capiteles; el balcón de Ca'n Palerm y su barandilla de madera; o el acabado de los arcos que definen las ventanas de Ca'n Gustí.

Finalmente, se exponen imágenes de los interiores de algunas de las construcciones. Una cuidada fotografía muestra el espacio de cocina de Ca'n Palerm, en la cual se descubren iluminados por una tenue luz los tradicionales objetos de cocina. Junto a ella se observa una vista interior de la sala de prensado de aceite, probablemente de Ca'S Olivar. En un panel a parte, se encuentra la fotografía del espacio principal distribuidor de Ca'n Nadal de Baix donde se puede observar una de las imponentes chimeneas. Estos elementos se situan entre la cocina y el espacio principal de la casa y permiten la extracción de los olores y humos de cocina, impidiendo su extensión al resto del la vivienda. Este panel lo completan una vista exterior de la construcción y una planta (Fig. 6) precisamente delineada, donde se hace referencia al programa que alberga la vivienda en cuestión.

Es posible completar esta colección con algunas de las imágenes publicadas en los medios escritos de este tiempo –diecisiete en total, de las cuales tre-

Ibiza-szigeti régi paraszthász

Ha a Földközi tenger mellékének lakóépítkezé.ében megnyilatkozó általános jellegat keressük, akkor azt találjuk, hogy a lakóház lényege a mellékhelyiségeknek egy központi helyiség körüli csoportosítása. Ez a középső helyiség állandó változata az először Mezopotámiában megjelenő és onnan később Nyugatra elterjedő középudvaros háztormának. E típus jelentkezett a fóniciai és Jordán-menti építkezéseken, amint azt a tellhafali ásatások igazolták. A szumirokná!, Ur városában ez a házlípus már Kr. e. III. évszázadban külön konyhával épült, míg az etruszkok és rómaiak idejében a konyha igen gyakran az udvarban szabadban állott. Köztsmert, hogy a múlt század közepéig kialakult földközitenger-melléki paraszti építészetet a késő római átriumházból szokás levezetni, még akkor is, ha az átrium udvar jellegétől mentes is, sőt fogadóhelyiséggé vált és beledeltetett. Míg ez az átrium-csökevény az olasz és baszk emeletes házaknak csak alaprajzában ismerhető meg. Észak-Afrikában ma is az udvar szerepét játssza és akörül emelkednek a többi helyiségek.

Az ibizai „Vivienda rural" (falusi ház) ezzel szemben nem tagadhatja meg a régi kisázsiai alaprajzzal való összefüggését. Néhány, a Kr. u. X. századból származó ház ma is „U"-alakú alaprajzú és azt a nyílást elől kő- vagy tapilléres előtető zárja le. További eltérés az etruszk alaprajztól, hogy az ibizai ház a terepbe kisebb vagy nagyobb kockaalakú tömbökkel helyezkedik, gyakran lépcsős felépítéssel, úgy hogy a tömbök statikai egységet alkotnak. Mindenütt észrevehető, hogy a hálóhelyiségek vannak legfelül, az előcsarnok (porxu) a legmélyebb helyen van. A ház egészét a nép ses casasnak hívja, ami azt jelenti, hogy ha épületről van szó, házakról beszélnek, mert az a konyhához és az előcsarnokhoz szükségszerint hozzáépített helyiségekből áll, melyek közül mindennek külön szerkesztett lapos tetője van. Az építkezést nem irányította középtengely, ellenben uralkodó volt a mélység felé rétegződési elve, — mindig vigyáztak arra, hogy a helyiségek ajtói a porxuba nyíljanak és azokat egymás között nem szokták ajtóval összenyitni, ugyanúgy, amint az a tellhafali házaknál és Urban is megfigyelhető. Míg azonban Urban a házak állalában kétemeletsorosak, addig az ibizai vivienda földszintes és csak a terep hatása alatt többemeletes. Az ibizai konyhán világosan felismerhető kisázsiai eredete: az alacsony gödör-tűzhely. Később a konyhát római kandallóval látták el és a berber-mór-hatás idejében jelentek meg a konópadok és a fal mentén futó köpadok.

Az ibizai házépítés következőképpen folyt

Ház Sta. Eulalia faluban XVII—XVIII. század.

315

Fig. 7. Artículo "Ibiza-szigeti régi paraszthász"en la revista *Tér és Forma* de 1937.

ce no coinciden con las localizadas en fotografías de la exposición de Zurich–, alcanzamos la cifra de 36 fotografías y dos planos. Una reconstrucción aproximada de la muestra original, si entendemos que las fotografías publicadas eran lo suficientemente adecuadas como para también ser elegidas para la exposición. Por lo tanto, se pueden sumar al conjunto una vista general frontal de Ca'n Frare Vert y otra parcial en escorzo; dos tomas generales de Ca n Pujol y Ca'n Nadal de Baix en escorzo; dos parciales en escorzo de Ca'n Alifonso y Ca'n Mestre; una toma parcial de la chimenea interior de Ca'n Pujol; otra de la escalera de acceso a una de las habitaciones de Ca'n Mariano Rafal y una vista general de la cubierta de ésta; un par de imágenes de construcciones sin identificación concreta; e imágenes de detalle de los encuentros constructivos entre viga-muro, o viga-pilar de balcón.

Cabe destacar el valor histórico y documental de esta muestra, ya que a través ella se pueden reconocer aspectos fundamentales de la arquitectura ibicenca, su relación con el entorno y las personas que la habitaban, así como la reconstrucción de la historia y tradiciones que derivan de este lugar. Por ello hay que considerarla una aportación de importancia en lo que a la historia y patrimonio de la isla mediterránea se refiere. Además, a través de estas fotografías se pone de manifiesto uno de los principios mencionados en su obra *Hyle*: "poner en cuestión lo que nos es familiar y aparentemente conocido"[24]. Si bien la exposición realizada responde al pequeño formato, hay que mencionar que en este mismo periodo de tiempo, de 1935 a 1937, Hausmann publicará diversos artículos en diversas revistas donde mostrará sus particulares reflexiones sobre Ibiza. En 1935 la revista francesa *L'Architecture d'ajourd'hui* ya había sacado a la luz el texto "Ibiza et la maison méditerranéenne"[25]. En Barcelona, *D'aci i D'allá* publicaría en 1936 un extenso articulo titulado "Ibiza i la arquitectura sense arquitecte"[26], y por su parte, la revista *AC*, en su conocido número 21 de 1936, también le dedicaría un espacio[27]. Ya en 1937, la húngara *Tér és Forma* (Fig. 7) también publicaría varias fotografías acompañando el texto "Ibiza-szigeti régi paraszthász"[28] –La antigua casa rural en la isla de Ibiza– algo de lo que se haría eco la revista *Casabella*[29]. Aún y todo, muchos de sus escritos quedarán atrapados en el papel borrador.

24. HAUSMANN, Raoul, 1997, op. cit., p. 11.
25. HAUSMANN, Raoul, "Ibiza et la maison méditerranéenne" en VV.AA., *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1935, pp. 33-34.
26. HAUSMANN, Raoul, "Eivissa i la arquitectura sense arquitecte" en VV.AA., *D'aci i D'allà*, Barcelona, 1936, n. 184.
27. HAUSMANN, Raoul, "Elementos de la arquitectura rural en Ibiza" en VV.AA., *AC: Documentos de Actividad Contemporánea*, Barcelona, 1936, n. 21, pp. 11-14.
28. HAUSMANN, Raoul, "Ibiza-szigeti régi paraszthász" en VV.AA., *Tér és Forma*, Paris, 1937, n. 10, pp. 315-318.
29. VV.AA., "L'architettura mundiale" VV.AA., *Casabella*, Milan, 1937, n. 120, p. 37.

A lo largo de sus escritos, Hausmann se referirá a Ibiza como un lugar aislado, con total autonomía, y que lo considerará el ejemplo ideal de la mediterraneidad. Su interés por la casa payesa, o ibicenca, lo llevará a considerar estas construcciones como modelos culturales universales[30], algo que lo distingue de los posicionamientos racionalistas del movimiento moderno. Mientras que los racionalistas veían las referencias primitivas como camino para los nuevos proyectos, la mirada de Hausmann reconoció en Ibiza el paradigma de lo que más tarde sería llamado "arquitectura sin arquitectos"[31]. Una arquitectura que, según Hausmann, no se podía imitar, y cuyo valor y esencia se resume a su propia condición de existir.

La aportación de Hausmann también contribuiría a alentar el debate que acompañó a la modernidad en su desarrollo. La introducción de las técnicas modernas frente las soluciones artesanales, así como las interpretaciones mas formales de las volumetrías sin atender a las razones y leyes tradicionales, serán para él un motivo de confrontación con la actitud tomada por arquitectos vanguardistas. Hay que señalar que Hausmann nunca quiso vivir en las ciudades de Ibiza[32] ya que los consideraba núcleos "contaminados", sin la esencia autóctona, lugar donde residían los forasteros. Para Hausmann esta arquitectura vernácula era la arquitectura perfecta, universal[33], descontaminada de todo tipo de interés particular o tendencioso. Pero también una arquitectura inseparable de su lugar.

Sus imágenes recogen una innegable intención didáctica, principalmente dominadas por el interés que Hausmann mantenía por la sistematización de su pensamiento. Ya desde su paso por la vanguardia Berlinesa, había estado interesado en la «educación visual» del público y presentando sus exposiciones teóricas con ejemplos y pruebas concretas. Entre sus notas, recogidas en sus pequeñas agendas, subraya la importancia de la técnica empleada. No obstante, es innegable la componente emocional que el fotógrafo trata de transmitir a través de muchas de sus capturas. Al fin y al cabo para Hausmann la experiencia de Ibiza fue un sueño. Un sueño en el que fue, fotógrafo, dibujante, filosofo, etnólogo, arqueólogo y hasta arquitecto. Un sueño que queda condensado en la exposición de Zurich de 1936.

> "lo que siempre será nuevo es el significado de un trozo de tierra, su armonía con el viento, las nubes, el agua, las plantas y el sol. Lo decisivo es la habilidad para ver la esencia real de un rostro, de un paisaje, una flor o un animal. ¡Y esto se revela cuando experimentamos esa esencia, en cualquier tiempo y circunstancia, sin necesidad de artificios! El tipo de diafragma o negativo usado, la velocidad del obturador o la fidelidad de la escala cromática no están regulados por leyes, son únicamente una elección dictada por la menor o mayor fortaleza de los sentimientos de la persona que se encuentra tras la cámara"[34].

30. MARÍ, B., op. cit., p. 80.
31. MARCHAN-FIZ, Simón, "architecture and the emotional photographer / Les architectures d'un photographe ému" en VV.AA., *Raoul Hausman: architecte=architect: Ibiza 1933-1936*, con motivo de la Exposición del mismo tít., presentada en las Salas de la Fondation pour l'Architecture en Bruselas, del 30 de octubre al 30 de diciembre de 1990, AAM editions, Bruselas, 1990, p. 65.
32. ROVIRA, Josep María, "La arquitectura ibicenca de Hyle", en VV.AA., *AC: La revista del GATEPAC (1931-1937)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, p. 257.
33. MARÍ, B., op. cit., p. 80.
34. GRAFF, Werner, HAUSMANN, Raoul, *"Wie sieht der Fotofraf?"* en VV.AA., *Das deutsche Lichtbild*, Berlin, 1933, p. 143, en FERNÁNDEZ, Horacio, "Evitar todo lo interesante", VV.AA., *Raoul Hausmann*, Catálogo de la Exposición, Instituto Leonés de Cultura, León, 1997, p. 13.

ESPAÑA, PORTUGAL, ALEMANIA Y BRASIL EN LAS EXPOSICIONES DE ARQUITECTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: "MODERNO", "TRADICIÓN", "VERNÁCULO" Y "NACIONAL"

Paula André[1]

Entendiendo las Exposiciones de Arquitectura como palco preferencial en la construccion de identidades, la comunicación *España, Portugal, Alemania y Brasil en las Exposiciones de Arquitectura de la primera mitad del siglo XX: "moderno", "tradición", "vernáculo" y "nacional", se propone caracterizar y reflexionar sobre los conceptos de "moderno", "tradición", "vernáculo" y "nacional"*, confrontando tales conceptos y planteando al tiempo la existencias tanto de tenues diferencias como de compromisos y sintonias.

Para ello tomaremos como punto de partida las exposiciones de París (Exposiciín Universal de París, 1900), Paris (Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París, 1925) ; Barcelona (Exposición Internacional de Barcelona, 1929) Lisboa (Exposición do Mundo Português, 1940) y Lisboa (Exposición 15 anos de Obras Públicas,1948) confrontando la imagen de vivienda y ciudad con las definidas en la Staatliches Bauhaus Ausstellung (Weimar, 1923), Weissenhof Siedlung, (Stuttgard, 1927), Kochenhof Siedlung, (Stuttgard, 1933), Exposición de la Casa Modernista, (São Paulo, 1930) y Worlds Traid Fair, (Nueva York, 1939) confrontando (por "parejas cronologicas") las soluciones dadas tanto a los programas de vivienda como a las formas urbanas. Así mismo, y para mejor valorar lo que puso ser cada exposición, se buscará presentar cuales fueron los debates intelectuales organizados (por ejemplo, las casi 40 conferencias que Patrick Geddes organizó en la Exposición de París de 1900) en el marco mismo de cada exposición.

Pretendemos hacer ver –desde el esquema planteado– como las Exposiciones de Arquitectura fueron espacios de experimentacion que contribuyeron a la definición de los fundamentos de la cultura arquitectonica de la primera mitad del siglo XX.

Depois da cultura Iluminista ter criado a sistematização do conhecimento por via da *Encyclopédie* a cultura Oitocentista inventou as Exposições como palcos privilegiados de operações de propaganda, de revelação do progresso, da construção de identidades, percorridos pelos itinerários do olhar das massas de visitantes, onde o local e o global eram materializados através de cenografias arquitectónicas e urbanísticas. Paralelamente a estes palcos surgem Exposições de Arquitectura que são simultaneamente modelagens urbanas através da construção de bairros habitacionais, espaços reveladores das culturas arquitectónicas da primeira metade do séc. XX, onde as diferentes acepções dos conceitos de moderno e de tradicional denunciam programas ideológicos e promovem "horizontes de expectativa"[2], perante o "impacto do

1. Professora Auxiliar do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL; Membro Efectivo do DINÂMIA'CET-IUL, Lisboa, Portugal, paula.andre@iscte.pt
2. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

novo"[3]. O período em análise caracterizou-se ainda pela realização de Exposições centradas nos temas da cidade e da habitação promovidas e acolhidas em congressos de que são exemplos: *Cities and Town Planning, e a Federación de Urbanismo y de la Vivienda.*

EXPOSIÇÃO UNIVERSELLE DE PARIS, 1900

Na *Exposition Universelle de Paris*[4] (1900), embora a *art nouveau* surgisse perante as reminiscências clássicas, um eclectismo dominante, as variantes regionais, e perante as arquitecturas industriais, a organização francesa instigava os arquitectos dos diferentes países a eleger aqueles monumentos locais que caracterizem "marcadamente uma época da sua história ou uma região do seu território"[5]. O pavilhão de Espanha de José Urioste y Velada, edificado na *Rue des Nations*, "toma fragmentos de diversos monumentos históricos repartidos por toda a geografia nacional e edificados durante o Renascimento"[6], tendo Alfred Picard valorizado este pavilhão como exemplo de "permanência das tradições"[7]. Para a representação portuguesa o concurso entre os arquitectos portugueses foi lançado em 1899, vindo a colocar em confronto Ventura Terra "empenhado num progressismo urbano de largos voos mesmo desnacionalizados" e Raul Lino "embebido numa coerência histórica, nacional e «genuína»"[8], ou seja, colocando em confronto uma cultura arquitectónica progressista *versus* uma cultura arquitectónica culturalista.

Encantado com as grandes exposições universais, o biólogo e urbanista Patrick Geddes considerando-as como "formidáveis ferramentas de educação e de emancipação popular" organiza com a colaboração dos seus alunos, em 1900 para a *Exposition Universelle de Paris,* uma *Mostra Urbanística* e uma *Escola de Verão (École Internationale de l'Exposition),* na qual em três meses proferiu cerca de 40 conferências. Geddes procurou ainda reunir material para a construção do Globo Terrestre Monumental de Elisée Reclus. "Fazer entrar a geografia na cidade" era o lema de Elisée Reclus para a *Exposition Universelle de Paris*, que através do Globo Terrestre Monumental permitiria uma eficaz apreensão do território, por via do respeito pela forma, sendo considerado como uma ferramenta pedagógica actualizável. Para Patrick Geddes "a planificação urbana é também um exercício de cidadania, um exercício cívico, que deve mobilizar a população previamente sensibilizada"[9] através da realização de exposições, da organização de museus, e de políticas de instrução cívica para todas as idades. Influenciado pelos inquéritos da Escola de Le Play, nomeadamente os inquéritos ao território, Patrick Geddes constrói um *corpus* documental simultaneamente retrospectivo e prospectivo, essencialmente visual e gráfico. Este manancial de conhecimento segundo Geddes devia ser exibido num espaço que estabelecesse "uma função de mediação entre o individuo e o seu meio urbano, social e geográfico"[10]. Em 1911 organiza a Exposição itinerante de urbanismo *Cities and Town Planning Exhibition,* para a qual contou com a colaboração de Raymond Unwin, Thomas Adams, John Burns entre outros e onde se pretendia ex-ponere a "evolução das cidades como um lento processo cívico, envolvendo todo o território regional como todos os seus habitantes e suas actividades"[11].

EXPOSIÇÃO *BAUHAUS*, WEIMAR, 1923

No verão de 1923 Walter Gropius organiza a primeira Exposição da Bauhaus em Weimar, apresentando a "nova arquitectura" à escala internacio-

3. HUGHES, Robert. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, Alfred A. Knopf, New York, 1981.
4. "15 de Abril a 12 de Novembro; 120 hectares; 58 países participantes; 51 milhões de visitantes", *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937,* Éditions du Patrimoine, Paris, 2008, p. 45.
5. LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en Paris. La Imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900,* Universidade de Cantabria, Santander, 2009, Tese Doutoramento, p. 461.
6. LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en Paris. La Imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900,* Universidade de Cantabria, Santander, 2009, Tese Doutoramento, p. 461.
7. LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en Paris. La Imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900,* Universidade de Cantabria, Santander, 2009, Tese Doutoramento, p. 578.
8. FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX,* Bertrand, Venda Nova, 1990, vol. II, p. 160.
9. EMELIANOFF, C. "L'écologie urbaine entre science et urbanisme", en *Quaderni*, 2000-2001, 43, p. 87.
10. CHABARD, Pierre. *Exposer la ville. Patrick Geddes (1854-1932) et le Town planning movement*, Université Paris 8 – Vincenes-Saint Denis, Paris, 2008, These Doctorale, vol. 1, p. 112.
11. CHABARD, Pierre. *Exposer la ville. Patrick Geddes (1854-1932) et le Town planning movement*, Université Paris 8 – Vincenes-Saint Denis, Paris, 2008, These Doctorale, vol. 1, p. 112.

nal, exibindo trabalhos de professores e alunos, maquetes e fotografias de obras de um conjunto de arquitectos internacionais[12]. A intenção de Gropius era tentar levar a exposição a outras cidades considerando que era importante revelar os esforços comuns dos arquitectos e procurar convencer "os círculos mais abrangentes que existiam movimentos paralelos em todas as nações"[13]. Na rubrica "construção" do prospecto da exposição era mencionado que o objectivo imediato da Bauhaus era criar, graças ao trabalho comunitário, lugares de habitação conformes às necessidades e às possibilidades da vida moderna[14]. Na exposição foi divulgado o conceito de *Baukasten* através das maquetas de casas em série com coberturas planas, exibidas como "arquitectura de colmeia" de W. Gropius e A. Maeyer. Foi também construída e exibida a casa experimental *Haus am Horn* para exemplificar a arquitectura e o mobiliário da Bauhaus. A casa experimental *am Horn* ideada do pintor Georg Muche e planeada e executada por Adolf Meyer, tinha uma cobertura quase plana. Segundo Elodie Vitale a concepção desta casa estava directamente relacionada com o *Bauhaussiedlung*, e tornou-se o foco de interesse da imprensa nacional e internacional, que publicaria mais de vinte críticas[15]. Paralelamente à exposição foi organizada uma *Semana da Bauhaus* que foi inaugurada por Gropius com a sua conferência "Arte e Técnica uma nova unidade", cujo título se tornou o *slogan* de toda a exposição.

EXPOSIÇÃO *INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS*, PARIS, 1925

Na primeira metade do século XX a arquitectura moderna esteve associada à arquitectura que se revia, total ou parcialmente, nos objectivos apresentados por Le Corbusier em 1925 no Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, para *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels*[16] realizada em Paris. O programa deste pavilhão-manifesto verdadeira síntese das artes desde a escala urbana à escala do objecto doméstico, centrava-se por um lado na habitação-tipo de realização exclusivamente industrial com o uso sistemático de elementos *standard*, e por outro no estudo destes princípios de standardização em termos urbanos. Assim o pavilhão dividia-se entre a célula habitacional *Immeuble-villa* e um anexo onde se projectavam dioramas e exibiam as teorias do urbanismo corbusiano: *Une Ville contemporaine de 3 millions d'habitants*, que tinham já sido exibidos no *Salon d'Automne* de 1922; *Le Plan Voisin de Paris* de 1925 e estudos de cidades-jardim e de circulação urbana.

EXPOSIÇÃO *BYGGE OCH BO*, ESTOCOLMO, LIDINGO, 1925

Na Suécia uma série de exposições anuais chamadas *Bygge och bo* (Construção e Habitação) financiadas pela Associação de engenheiros construtores de Estocolmo, ocorridas na década de 1920, reuniram profissionais e consumidores para uma educação sobre as modernas possibilidades da habitação, da qual nasceu entre 1924 e 1925 a ideia de uma casa modelo, construída num bairro, aí exibida e depois vendida. Entre 28 de Agosto e 27 de Setembro, esteve aberta ao público a *Exposição de Habitação* realizada na ilha de Lidingo em Estocolmo, com 19 casas mobiladas e com jardim[17], que estariam à venda encerrada a exposição. Durante a exposição foi exibido o filme Sa ska vi há't (É isso que nós queremos!), mostrando as construções e criando a ideia de como podiam ser vividos aquele espaços[18].

12. O programa da exposição menciona trabalhos de Walter Gropius, Adolf Meyer, Richard Docker, Hugo Haring, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Mart Stam, Bruno e Max Taut da Alemanha, Frank L. Wright da América, Knut Lonberg-Holm da Dinamarca, Le Corbusier da França, H. A. Van Anrooy, Willem Dudok, Johannes van Hardeveld, J. B. van Loghem, J. J. P. Oud, J. Raedecker, Jan de Meyer, Gerrit Rietveld e Jan Wils da Holanda; Josef Chocol, Jaroslav Fragner, Karel Honzik, Jaromir Krejcar, Konle, Evzen Linhart e Vit Obrtel da Checoslováquia, e um não especificado arquitecto russo.
13. POMMER, Richard. OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, University of Chicago Press, 1991, p. 11.
14. PLESSEN; Marie-Louise. *Walking through time in Weimar. A criss-cross guide to cultural history-weaving between Goethe's home and Buchenwald,* Hatje Verlag, Weimar, 1999, p. 171.
15. VITALE, Elodie. *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925,* Pierre Mardaga, Liège, 1985, p. 253.
16. "28 de Abril-25 de Outubro; 23 hectares; 21 países participantes; 15 milhões de visitantes", *Paris et ses expositions universelles.* Architectures, 1855-1937, Éditions du Patrimoine, Paris, 2008, p. 57.
17. Projectadas e construídas pelos arquitectos Sven Markelius (autor também do Plano Geral), Sven Ivar Lind, Tage William-Olsson, Haggstrom e Josef Paterson.
18. SANDBERG, Mark B. The interactivity of the model home, *History of participatory media: politics and publics, 1750-2000*, Routledge, 2011, p. 76.

EXPOSIÇÃO *DIE WOHNUNG*, STUTTGART, 1927

Em 1925 a direcção da *Deutscher Werkbund*, sob o lema da racionalização e padronização, encarrega a presidência do círculo de estudos de Wurttenberg da preparação de uma exposição dedicada à habitação (*Die Wohnung*). O primeiro esboço de Mies van der Rohe estava finalizado em finais de 1925, tendo sido condenado pelos tradicionalistas Paul Schmithenner que o considera "diletante" e por Paul Bonatz que reprova o seu "romanticismo", o que levará Mies a redesenhar o plano "numa geometria ortogonal e simplificando as dominantes verticais"[19]. Tratava-se da construção do bairro *Weissenhof*, na qual participaram 17 arquitectos de diferentes proveniências[20]. Esta Exposição e Bairro Experimental, paradigma da "nova arquitectura", exibia 21 modelos de casas de cobertura plana para o homem moderno das grandes cidades, tendo sido visitada nesse ano por mais de 500 mil pessoas. O edifício de Mies será qualificado pela Deutsche Bauhutte de "quartel Bolchevique"[21], e o bairro foi criticado pelos nazis que o consideravam uma "vergonha", um "subúrbio de Jerusalém" e uma "aldeia de árabes". Na parte alta da colina Killesberg foi instalado um pavilhão para a Exposição de produtos industriais e no centro da cidade Mies implantou um pavilhão destinado a apresentar o vidro como o material ideal da nova arquitectura.

EXPOSIÇÃO *INTERNACIONAL DE BARCELONA*, 1929

A Exposição Internacional de Barcelona de 1929 foi organizada na colina de Montjuic em torno dos núcleos da indústria, do desporto e da arte espanhola, exibiu em paralelo o *Pueblo Español*, o Pavilhão da Industria Mecânica e o Pavilhão da Alemanha. O *Pueblo Español* realizado pelos arquitectos Francesc Folguera e Ramon Reventós, e os artistas Xavier Nogués e Miquel Utrillo, com as tipologias de aldeias típicas de diferentes regiões de Espanha com as tipologias de aldeias típicas de diferentes regiões de Espanha, tinha o seu recinto encerrado por muralhas no interior das quais se encontravam a praça, a igreja e as ruas típicas. Mies van der Rohe e Lilly Reich encarregam-se do Pavilhão que representa a Alemanha na exposição, que deveria ser um espaço para as cerimónias oficiais, e que viria a ser demolido em 1930 e reconstruído entre 1983 e 1986. Com este pavilhão o "governo alemão queria oferecer ao mundo um auto-retrato lírico através da arquitectura moderna"[22].

EXPOSIÇÃO *CASA MODERNISTA*, SÃO PAULO, 1930

Em 1933, Gregori Warchavchik constrói a casa da Rua Itápolis nº 119 no Pacaembu, São Paulo, obra pioneira na arquitectura moderna no Brasil. Esta construção seria simultaneamente a exposição da casa/pavilhão modernista da *Companhia City* realizada entre Março e Abril de 1930, tendo sido visitada por cerca de 30000 pessoas, protegida pelo IPHAN desde 1986 e amplamente divulgada pela imprensa[23]. O mobiliário e candeeiros desenhados pelo próprio arquitecto que considerava que "construir uma casa, a mais cómoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquitecto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão de economia predomina"[24]. A decoração da casa contava ainda com obras como pinturas de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Lasar Segall e escultura de Victor Brecheret, sendo o Jardim concebido por Mina Klabin Warchavchik. Na festa de inauguração da Exposição estiveram presentes Oswaldo de Andrade, Mario de Andrade, Guil-

19. COHEN, Jean-Louis. *Mies van Der Rohe*, Akal, Madrid, 2007, p. 49.
20. Le Corbusier (Paris), Victor Bourgeois (Bruxelas), Pieter Oud (Roterdão), Mart Stam (Amesterdão), Josef Frank (Viena), Peter Behrens, Richard Döcker, Adolf Schneck (Estugarda), Walter Gropius (Dessau), Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Max Taut (Berlim), Hans Poelzig (Berlim- Charlottenburg), Adolf Rading, Hans Scharoun (Breslau).
21. COHEN, Jean-Louis. *Mies van Der Rohe*, Akal, Madrid, 2007, p. 52.
22. ZIMMERMAN, Claire. *Mies van der Rhoe, a estrutura do espaço*, Taschen, 2007, p. 39.
23. "Uma exposição da casa modernista brasileira será inaugurada em breve nesta capital. O seu organizador é o architecto Gregorio Warchavchik" (*Diario da Noite*, 1930); "A exposição da casa Modernista inaugura-se na próxima semana. Uma interessante lição prática de gosto artístico na era da machina" (*Diario da Noite*, 1930); "A casa Modernista Warchavchik" (*Diario da Noite*, 1930); "A "Machina de Habitar" do Pacaembo" (Diário de São Paulo, 1930); "Em torno da casa modernista do Pacaembo" (*Diário de São Paulo*, 1930); "A casa modernista de Gregori Warchavchik" (*Revista Movimento Brasileiro*, 1930); "Gregorio Warchavchik e a architectura moderna em São Paulo" (*Mundo Ilustrado*, 1931).
24. CORREIO da Manhã, 1925.

herme de Almeida. Esta obra estaria representada no *Salão de 31: XXXVIII Exposição Nacional de Belas Artes* ou *Salão Revolucionários,* ao lado de outras obras do arquitecto Warchavchik.

EXPOSIÇÃO *BAU-AUSSTELLUNG DEUSCHES HOLZ*, STUTTGART, 1933

O bairro Weissenhof, que tinha sido criticado pelos nazis, considerado uma "vergonha", um "subúrbio de Jerusalém" ou uma "aldeia dos árabes", viria a ter como resposta, por parte da corrente tradicionalista a Exposição/bairro *Bau-ausstellung Deutsches Holz* realizada em 1933, também em Estugarda, destinada à construção do bairro *Kochenhof*. Neste bairro, as construções deveriam representar a casa urbana de madeira, prolongando a boa tradição da casa de Goethe, construída no século XVIII em Weimar. Os projectos deste bairro foram da autoria dos arquitectos Paul Bonatz e Paul Schmitthenner, que usaram coberturas tradicionais. Na sua obra *Das Deutsche Wohnhaus* (1932), Paul Schmitthenner assumindo-se contra a "Wohmaschine" (máquina de morar), considera que a forma do telhado determina a "cor" da construção e sublinha que o telhado não deve ser entendido como uma questão estética mas sim prática, prescrevendo, por isso, que deveria ser sempre escolhida a forma mais simples, que no caso alemão seria um telhado inclinado. P. Schmitthenner, na sua luta contra a "nova arquitectura", confronta a casa que o arquitecto Hans Scharoun construiu no *Weissenhofsiedlung* e a casa de verão de Goethe, construída em Weimar no séc. XVIII, considerada como modelo. Paul Schultze-Naumburg, na sua obra *Kunst und Rasse* (1928), refere que o telhado inclinado é uma das características positivas da arquitectura alemã, e num artigo de 1931 coloca a interrogação "devemos viver no futuro em casas asiáticas?". Em *Kampf un die Kunst* (1932), o mesmo arquitecto faz o elogio da casa alemã de cobertura inclinada, profundamente enraizada no solo, em contraste com a cobertura plana, símbolo de um povo desarreigado.

EXPOSIÇÃO I *INTERNAZIONALE DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI E DELL'ARCHITETTURA MODERNA, VI TRIENNALE MILÃO*, 1936

A *I Exposição da Arquitectura Racional*, organizada em 1928 por Adalberto Libera e Gaetano Minicci, despoletou o diferendo entre os jovens arquitectos racionalistas e os arquitectos académicos. Em 1931 realiza-se a *III Exposição Italiana de Arquitectura Racional*, organizada pelo crítico Pietro Maria Bardi, em ligação com o *Movimento Italiano para a Arquitectura Racionalista* (MIAR) que Mussolini visita e acolhe com entusiasmo. Entre 1932 e 1936, uma vasta frente desenha-se também a favor de um estilo ao mesmo tempo moderno e nacional que evolua entre a tradição e a invenção, no seio do qual se encontram personalidades muito diferentes: Piacentini e Pagano. Em 1933, na *V Trienal das Artes Decorativas e da Arquitectura Moderna* em Milão, realiza-se a *Exposição da Habitação* no Parque Sempione onde 25 casas individuais, de diferentes dimensões e de diferentes funções sociais, estão montadas e abertas ao público, numa verdadeira Exposição/Laboratório da habitação moderna. Edoardo Persico e Giuseppe Pagano, defensores de um racionalismo verdadeiramente italiano, atento à história da arquitectura local, e elaborando paralelismos entre a construção rural e a arquitectura moderna, organizam em 1936, em Milão a *VI Triennale - Continuità-modernità: Exposizione internazionale delle arti decorative e industriali e dell'architettura moderna.* A exposição apresenta um balanço dos 3 anos anteriores, mostrando

como um vocabulário ao mesmo tempo moderno e nacional que se estende até à produção corrente. Giuseppe Pagano exibe através de fotografias a arquitectura vernácula/anónima na Exposição *Funzionalitá della casa rurale*, e em colaboração com Guarniero Daniel publica *Architettura Rurale Italiana* (1936). Na exposição eram exibidas cerca de 2000 fotografias de Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, que permitiam entender as origens e a evolução da arquitectura rural, assim como os seus elementos permanentes. Era uma arquitectura supra-histórica que respondia de forma absolutamente eficaz e funcional à geografia, ao clima, aos materiais locais e aos condicionantes económicos.

EXPOSIÇÃO *INTERNATIONALE DES ARTS ET TECHNIQUES DANS LA VIE MODERNE*, PARIS, 1937

Na *Exposition Internationale de Paris* de 1937 promovida pela Frente Popular sob o tema *L'Art et la Technique dans la Vie Moderne*, encontramos o classicismo modernizado para as construções duráveis da exposição[25], pavilhões franceses e estrangeiros que adoptam a arquitectura moderna[26], pavilhões de escala monumentalista[27] e ainda a vertente da arquitectura regionalista. A coabitação de elementos regionalistas e modernos nos projectos franceses de vanguarda é exemplar no estudo de Le Corbusier *La Ferme radieuse*, a construir em França sem local designado, mas atendendo à topografia do local, produzida em série nos *ateliers* de metalurgia. A Ferme radieuse estaria de acordo com os usos e o clima das diferentes províncias francesas devendo adaptar-se às necessidades locais. O projecto foi apresentado na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*[28], realizada em Paris em 1937. Le Corbusier seria o autor do pavilhão-tenda *Les Temps Modernes*, pensado como um museu ambulante para a educação popular, onde eram exibidas fotografias, maquetes e dioramas, tendo sido apresentada a *Carta de Atenas*, e o *Plano de 1937* de Le Corbusier para Paris, em suportes desenhados em colaboração com F. Léger, Ch. Perriand, P. Chareau e J. Ll. Sert. Precisamente o arquitecto Sert em colaboração com Luís Lacasa seriam os autores do Pavilhão da República Espanhola, pavilhão-denúncia das condições de um país em plena Guerra Civil, em que as fotomontagens da fachada iam sendo substituídas à medida que os acontecimentos da guerra avançavam[29]. O pavilhão "contaria com obras doadas por artistas espanhóis exilados em Paris, como P. Picasso, J. Miró e J. González, aos quais também se uniu A. Calder"[30].

O Pavilhão de Portugal do arquitecto Keil do Amaral "é a demonstração das nossas possibilidades nacionais como a revelação de uma técnica portuguesa na decoração"[31], tendo a sala de Arte Popular obtido um "*Grand Prix*". O trabalho da equipa do *Secretariado de Propaganda Nacional* quer de etnógrafos quer de artistas (arquitectos, pintores, escultores, desenhadores, decoradores) foi fulcral para a modernização da imagem de Portugal e para a moderna estetização da arte popular portuguesa. António Ferro já em 1936 se pronunciava sobre a necessidade da "criação de um grande museu do povo onde todas as espontâneas obras-primas possam encontrar o seu lugar definitivo"[32].

Esta corrente estava amplamente representada no *Centre Régional* do arquitecto Maigrot, onde de acordo com o programa oficial da exposição,

25. Palais de Chaillot dos arquitectos Azéma, Carlu e Boileau e o Museu de Arte Moderna.
26. Pavilhão da Bélgica de Jean-Jules Eggericx, Raphaël Verwilghen e Henry van de Velde; Pavilhão da Dinamarca de Tyge Hvass; Pavilhão da Espanha de José-Luis Sert e Luis Lacasa; Pavilhão da Finlândia de Alvar Aalto; Pavilhão do Japão de Junzo Sakakura.
27. A forte presença dos pavilhões da Alemanha de Albert Speer, de acordo com a tradição do neoclassicismo alemão, numa escala gigantesca, e da URSS de Boris Mikaïlovich Jofan, num claro monumentalismo da cultura das massas.
28. "25 de Maio-25 de Novembro, 105 hectares, 44 países participantes, 31 milhões de visitantes", *PARIS et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937,* Éditions du Patrimoine, Paris, 2008, p. 71.
29. PUENTE, Moisés. *100 años Pabellones de Exposición,* Gustavo Gili, Madrid, 2000, p. 83.
30. PUENTE, Moisés. *100 años Pabellones de Exposición,* Gustavo Gili, Madrid, 2000, p. 83.
31. FERRO, António. *Catorze anos de Política de Espírito,* edições SNI, Lisboa, 1948.
32. A VERDADE, (6 Junho, 1936).

deveriam ser apresentados os principais tipos regionais tendo em conta as características locais (clima, paisagem, materiais e costumes) e igualmente as necessidades actuais que obrigassem o arquitecto a produzir um acto criativo. Edmond Labbé comissário geral da exposição trabalhou em estreita colaboração com dois representantes do regionalismo da geração precedente: Jean Charles-Brun, autor do livro intitulado *Le Régionalisme* (1911) e Charles Letrosne. Segundo Edmond Labbé "nunca as províncias foram convidadas a fazer parte duma maneira tão directa numa manifestação internacional"[33]. Os numerosos pavilhões regionais ao contrário do que habitualmente acontecia nestas exposições, não tiveram uma construção efémera. Foram construídos em pedra, procurando expressar a autenticidade e a permanência do regionalismo.

EXPOSIÇÃO *WORLDS TRAID FAIR*, NEW YORK, 1939

Sob o lema "O Mundo de Amanhã", a General Motors patrocinou a exibição-instalação *Futurama*, desenhada pelo designer americano Norman Bel Geddes para a *New York World's Fair* de 1939, e exibia numa visão aérea da América de 1960. A Comissão de Arquitectura da Feira proibiu a construção de réplicas e estruturas de estilo tradicional"[34], sendo também a "caracterização da nacionalidade"[35] uma exigência do programa, e Lúcio Costa entendia que a "história mostrava que a arquitectura internacional podia adquirir inflexões nacionais"[36]. Lúcio Costa embora vencedor do primeiro prémio "observando a qualidade do projecto do segundo prémio, elabora um novo projecto em colaboração com o então jovem Niemeyer, responsável pela construção final. O edifício sintetiza as preocupações do movimento moderno brasileiro que, a partir dos princípios básicos de Le Corbusier, incorpora técnicas construtivas locais e procedimentos de controle climático tradicionais do país"[37]. Segundo Lucio Costa a linha curva "essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espirito tradicional da arquitectura luso-brasileira"[38]. O impacto deste pavilhão estará certamente relacionado com a Exposição *Brazil Builds* realizada em 1942 no MOMA de Nova Iorque, e cujo catálogo teve larguíssima difusão.

EXPOSIÇÃO *DO MUNDO PORTUGUÊS*, LISBOA, 1940

A *Exposição do Mundo Português* de 1940 revelou as complexidades e contradições do moderno versus vernacular versus tradicional. A partir da ideia lançada em 1929 pelo embaixador Alberto de Oliveira[39] em 1938 é publicada na primeira página no jornal *Diário de Notícias* a "Nota Oficiosa da Presidência do Conselho" anunciando as festas nacionais grandiosas e de repercussão internacional comemorativas do duplo centenário da Fundação e Restauração de Portugal[40]. Cottinelli Telmo seria o arquitecto-chefe da Exposição do Mundo Português realizada em 1940 na Zona Marginal de Belém. Uma "exposição portuguesa e uma exposição histórica"[41] era como o arquitecto Cottinelli Telmo definia a exposição a realizar em 1940, onde deveria ser construída e exibida uma arquitectura livre de "fórmulas arquitectónicas preconcebidas" uma arquitectura liberta de uma "crítica internacional, que nunca compreenderia nem sentiria as razões sentimentais e estéticas da nossa

33. "É também no centro rural que se encontra o pavilhão da agricultura, encomendado a Charlotte Perriand (colaborador de Le Corbusier), a André Arbus, desenhador de móveis de tradição e a F. Léger. Perriand cria grandes fotomontagens. Um aspecto das concepções socialistas no domínio da agricultura aparece na criação de um *Museu Nacional das Artes e Tradições Populares* – o 1º do género em França – sob a direcção do jovem etnógrafo Georges-Henri Rivière, que ocupará toda uma ala do Palais de Chaillot do novo Trocadéro, próximo do *Musée des Monuments Français*.", in, GOLAN, Romy, "Années de son / années de plomb: la France du retour à la terre", en COHEN, Jean Louis, ed. lit., L*es Années 30. l'Architecture et les Arts de l'Espace entre Industrie et Nostalgie*, Patrimoine, Paris, 1997, pp. 45-51.
34. COMAS, Carlos Eduardo. "A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro", en Arqutexto 16, UFRGS, Porto Alegre, p. 57.
35. COMAS, Carlos Eduardo, "A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro", en Arqutexto 16, UFRGS, Porto Alegre, p. 88.
36. COMAS, Carlos Eduardo. "A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro", en Arqutexto 16, UFRGS, Porto Alegre, p. 89.
37. PUENTE, Moisés, *100 años Pabellones de Exposición*, Gustavo Gili, Madrid, 2000, p. 95.
38. SEGAWA, Hugo, *Arquitecturas no Brasil: 1990-1999*, editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 96.
39. MARTINS, João Paulo do Rosário. *Cottinelli Telmo – 1897-1948, a obra do arquitecto*. Lisboa: FCSH/UNL, 1995, Dissertação de Mestrado, pp. 119, 120.
40. DIÁRIO de Notícias, (27-03-1938).
41. TELMO, Cottinelli. "A Exposição do Mundo Português", en O Século, Lisboa, (4 Junho 1939).

orientação", resultando assim numa "arquitectura portuguesa e de 1940"[42]. Na *Sala do Futuro* dirigida por Keil do Amaral no *Pavilhão de Honra* de Lisboa, de Cristino da Silva, foi exibida uma enorme planta de Lisboa, com os traçados das novas artérias, meio de divulgação do desejo de engrandecimento da cidade. Nessa sala seriam igualmente mostrados desenhos, plantas e maquetes dos projectos para a capital: estudos para o Parque Eduardo VII, para a Praça Marquês de Pombal e para a zona da Ajuda, assim como os bairros sociais.

A Exposição do Mundo Português de 1940 foi também palco da arquitectura regional particularmente das artes populares no Pavilhão de Etnografia Metropolitana da Secção da Vida Popular que perduraria para lá da exposição através da sua transformação em Museu de Arte Popular. O Museu de Arte Popular é uma síntese da cultura portuguesa popular elaborada pelos principais protagonistas do SPN e um documento fundamental da construção de uma identidade nacional. Na verdade o popular era parte integrante deste período e de algum modo foi a alternativa possível aos arquitectos modernos. Não devemos esquecer que foi precisamente a matriz popular (regional, vernácula) que funcionou como fundamento de uma arquitectura funcional aos arquitectos modernos. O museu seria organizado em salas que corresponderiam as zonas etnográficas que compunham o país. No tema da habitação, por exemplo, "seriam exibidos os materiais de construção empregues, plantas e alçados, fotografias do exterior das casas, planos topográficos de aglomerados de habitação rústica, etc. Quanto ao interior das casas rústicas, o plano sugere que se apresente 'realizações completas, naturais se o espaço permitir, ou em vulto reduzido, no caso contrário, e obedecendo a uma escala rigorosa de proporções, sendo o critério de escolha condicionado pelo valor representativo e pelo critério documental'"[43], figurando "curiosos pormenores, em tamanho natural, de casas, pátios e interiores da nossa variada e pitoresca arquitectura regional"[44] e um "mostruário de fotografias de casario típico"[45].

EXPOSIÇÃO *TRABALHOS URBANISTICOS DA CML*, LISBOA, 1944

Os arquitectos Carlos Ramos, António Maria Reis Camelo, Carlos Rebelo de Andrade, Pardal Monteiro entre outros participam em 1944 na *I Reunião Luso-Espanhola de Arquitectos* que integrava o *III Congreso de la Federación del Urbanismo y de la Vivienda* que teve início em Madrid, passagem por Sevilha e que terminaria em Lisboa, nos Paços do Concelho e a cuja sessão de encerramento a 16 de Outubro presidiria o Ministro das Obras Públicas. O arquitecto César Cort Boti presidente da *Federación del Urbanismo y de la Vivienda* e professor de Urbanologia da *Escuela de Arquitectura de Madrid,* realizaria duas conferências sobre urbanismo na S*ociedade Nacional de Belas-Artes* de Lisboa e a *Câmara Municipal de Lisboa* organizaria uma Exposição de trabalhos de Urbanismo nos Paços do Concelho exibindo maquetes e planos.

EXPOSIÇÃO 1*5 ANOS DE OBRAS PÚBLICAS 1932-1947*, LISBOA, 1948

Expressão maior da propaganda do Estado no que se refere à sua acção nas Obras Públicas foi a Exposição *15 Anos de Obras Públicas 1932-47* realizada no Instituto Superior Técnico em 1948. Nos folhetos desdobráveis desta Exposição eram exibidas simultaneamente imagens de obras de carácter

42. TELMO, Cottinelli. "A Exposição do Mundo Português", en O Século, Lisboa, (4 Junho 1939).
43. ALVES, Vera Marques. "Camponeses Estetas" no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional, ISCTE, Lisboa, 2007, p. 158.
44. FEYO, Barata. "O Futuro Museu da Arte e da Vida do Povo Português", en Panorama, Lisboa, nº 20, (Abril, 1944).
45. *GUIA da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, MCMXL.

moderno e de expressão tradicionalista. No folheto relativo aos Edifícios para os CTT da Comissão dos Novos Edifícios para os CTT, é referido que a "ideia da sua sistematização aparece pela primeira vez no despacho normativo de 22 de Setembro de 1932 de Duarte Pacheco" segundo o qual estes edifícios deveriam ser um "exemplo típico de arquitectura funcional, estudados para uma finalidade variam conforme as condições particulares, eis o princípio, rígido e largo"[46]. No pavilhão da Câmara Municipal de Lisboa desta Exposição, foi exibida a planta com as linhas gerais do *Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa*, na escala de 1:5.000, sobre a qual Duarte Pacheco tinha trabalhado sendo indicado na legenda que a acompanhava que se "encontrava no estado em que ficou à data da morte do homem eminente que concebeu e iniciou a grande obra de Lisboa contemporânea e contém traços feitos pelo seu punho"[47]. Foi igualmente exibido uma maquete em tamanho natural de "uma casa para família de pequenos recursos com filhos dos dois sexos. Esta casa apresenta-se completamente mobilada e junto dela lê-se a seguinte legenda: "Na casa mais pequena cabe a maior felicidade. O técnico e o artista podem encontrar um lugar para cada um, um lugar para cada coisa e para tudo –o bom gosto"[48]. Para além de ter acolhido o I *Congresso Nacional de Arquitectura,* a *Exposição 15 anos de Obras Públicas 1932-47* promoveu uma série de conferências na área do urbanismo e da habitação, através das quais, mais uma vez, nos é dado aperceber o amplo conhecimento que os funcionários do Estado tinham do panorama internacional, particularmente no que concerne à habitação, e que haviam obtido através das suas viagens e da sua participação em congressos.

As Exposições Universais/Internacionais foram, desde o seu início, espaços de experimentação e divulgação arquitectónica/urbana, oscilando entre um desejo de modernidade que expressasse a ideia de progresso que está na base conceptual destas exposições, e uma necessária afirmação de identidade nacional, enquanto eventos políticos de afirmação de nacionalidades. Na verdade, representam bem o espírito do século, de desejo de conciliar o progresso com o nacionalismo, que implica tradição, mas também das contradições e conflitos que esse desejo acarreta. Podemos identificar grandes tendências: aquelas em que se afirmou uma modernidade mais de vanguarda, de mudança em relação ao passado mais recente e à tradição, mas muitas vezes indo buscar referências ao vernáculo; e aquelas em que se sublinhou uma modernidade de conciliação com uma ideia de tradição, dentro de um espírito nacionalista.

No entanto, as Exposições Universais/Internacionais são distintas das Exposições de Arquitectura e de Artes: as primeiras colocam os países em concorrência entre si, o que sublinha o caracter político e nacionalista da arquitectura – embora isso não tenha que ser feito necessariamente pela tradição, pode ser pela modernidade de vanguarda; e as segundas para um público mais restrito, e as portuguesas para um público ainda mais restrito, quase exclusivamente nacional.

A múltipla complexidade e contradição dos conceitos operativos de "moderno", "tradição", "vernáculo" e "nacional" nas Exposições Universais/Internacionais e nas Exposições de Arquitectura revela-se: naquelas em que o moderno é internacional e se distingue do tradicional, do nacional e do vernáculo; naquelas em que o moderno se distingue do tradicional e nacional,

46. *QUINZE anos de Obras Públicas 1932-47. Edifícios para os CTT. Comissão dos Novos Edifícios para os CTT. Ministério das Obras Públicas*, MOP, Lisboa, 1948.
47. *QUINZE anos de Obras Públicas 1932-47*, MOP, Lisboa, 1948. vol. II. p. 141.
48. *QUINZE anos de Obras Públicas 1932-47*, MOP, Lisboa, 1948. vol. II. p. 152.

mas incorpora o vernáculo, mesmo que de outras latitudes; naquelas em que o moderno assimila o tradicional e se torna nacional; naquelas em que se recusa o moderno e o nacional é o tradicional e o vernáculo; ou ainda naquelas em que o tradicional, o nacional e o vernáculo como diferentes faces do moderno.

TOPOGRAFÍAS: EL PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA FERIA INTERNACIONAL DE NUEVA YORK DE FERNANDO HIGUERAS. 1963

Jon Arcaraz

La Feria Mundial de Nueva York de 1964 y 1965 destacó por su gran apuesta económica. La decisión de Robert Moses de instalarse en el mismo emplazamiento de la feria de 1939 para terminar el céntrico parque de Flushing Meadows, erigido sobre un antiguo vertedero, suponía enormes cantidades de dinero. Estos ingresos fueron confiados al alquiler de las parcelas en las que los diferentes países instalarían sus pabellones, al cobro de entradas y a la prolongación de la feria en el tiempo durante dos semestres en vez de uno para que fuera rentable. Además, la operación demandaba un gran gasto en publicidad para animar a los visitantes a acudir. Sin embargo, otros intereses como la necesidad de incrementar el tránsito en el recién estrenado aeropuerto John Fitzgerald Kennedy compensarían el esfuerzo.

El cobro de los alquileres de las parcelas enfrentó a la organización con la Oficina Internacional de Exposiciones que decidió no refrendar la Feria, solicitando a sus países miembros que no participaran. Esta es la razón por la que algunos países no acudieran, y otros, como es el caso de España, se demoraran. Debido a esta causa, el concurso convocado para proyectar el Pabellón Español en dicha Feria internacional tenía la peculiaridad de estar al corriente de cuál y cómo serían los edificios adyacentes. Sobre este tema Fernando Higueras escribía:

> "Frente a la desventaja que supone realizar este proyecto con tanto retraso respecto a la mayoría de los países que concurren a esta Feria, tenemos la gran compensación de conocer los proyectos de los restantes pabellones, entre los cuales se construirá el español"[1].

Por otro lado, el tema de la Feria "Paz mediante el entendimiento" buscaba la reconciliación del hombre con el universo. Un globo terráqueo, el Unisphere, era el símbolo de esta consigna. Entre las propuestas de los pabellones se podían ver dos modos de abordar el tema del evento. Por un lado, un énfasis en lo tecnológico, a imagen y semejanza de la carrera espacial, abundaba en una acumulación de objetos, cada cual más grande y ruidoso. Por el contrario, la otra actitud, adoptada en las propuestas españolas, volvía la mirada hacia la tradición. Buscaba así el entendimiento de los pueblos. Era una preocupación tan respetuosa con el tema planteado como la opción tecnológica pero con un sentido más cultural. El Unisphere simbolizaba ambas vertientes.

Con la conquista del espacio como telón de fondo, la primera opción se detenía en la imagen icónica de lo tecnológico. Este hecho, unido al interés de los organizadores por hacer una Feria para que los niños disfrutaran, hacía que ésta pareciese un parque de atracciones. De hecho, éste fue el empuje inicial

1. *Nueva Forma*, n. 49, febrero 1970, p. 48.

de los organizadores: crear, en la generación de sus hijos, una vivencia similar a la que ellos experimentaron en la Feria de 1939. A este respecto Fernando Higueras escribiría:

> "En general, el denominador común de los pabellones es un intento de llamar la atención, a toda costa, llegando incluso hasta el "alarido" arquitectónico. Es esto, en definitiva, un fenómeno común en el arte de nuestro tiempo. El "grito", el gesto estridente…"[2]

En clara contraposición a este posicionamiento, la otra interpretación del tema de la Feria se concentraba en la idea del entendimiento. La relación con el otro requería del previo reconocimiento de ambos actores. Identificarse suponía darse estatuto de realidad para, a partir de ahí, poder entenderse. Por ello, los autores españoles volcaron su interés en esta idea de identidad que buscarían en la tradición propia.

Javier Carvajal se concentró en la tradición culta del pasado español. Con su propuesta de influencia mudéjar ganó el concurso y fue el pabellón que representó a España. El edificio, que se configuraba alrededor de un patio, recibiría el nombre de "Pabellón de Hormigón", por su materialidad opaca y masiva.

Fernando Higueras, en cambio, utilizó la idea de cultura como referencia al paisaje natural trabajado por el hombre. Esta idea se había convertido durante el transcurso del siglo XX, desde su puesta en valor por parte de la Generación del 98, en un elemento identitario de nuestro país. Para una generación desencantada por la pérdida del Imperio y el consecuente empobrecimiento nacional, como fue la del 98, el paisaje significaba lo inmutable, lo permanente, aquello a lo que anclarse. Era aquello de lo que y en donde habíamos vivido toda la vida. Era parte de nosotros.

La comunión entre hombre y paisaje era, además de reconfortante, aquello que mantenía vivos a ambos. El trabajo del hombre en el paisaje permitía puntuales adaptaciones en la topografía que favorecían esta vida. Mediante este simple hecho, ambos, hombre y naturaleza, se complementaban. Así como el hombre se procuraba un bienestar físico y psíquico, la naturaleza se conformaba de una manera cuidadosa como un paisaje identitario que se mantenía en el tiempo, libre de violentas injerencias, tanto naturales como humanas.

En la disciplina arquitectónica, esta estrategia de adaptación buscaba romper la rigidez ideal de los maestros para acercarse a lo específico de cada situación. Lejos de los conceptos puros, la elaboración específica valoraba cada lugar. Las topografías consistían en una estrategia de adaptación en la geografía de cada lugar concreto.

Esta idea topográfica del paisaje fue la que Fernando Higueras trasladó a su arquitectura. (Fig. 1) Buscaba crear un paisaje mediante la construcción de un orden topográfico. Se inspiraba en el paisaje trabajado por el hombre mediante terrazas construidas. Pero si en un primer momento, este orden se reducía a una mera adaptación a la geografía, pronto se convertiría en un afán por crear una realidad alternativa con una geografía propia.

En sus proyectos lineales, la adaptación a la topografía se hacía necesaria debido a las pendientes en las que se asentaban los proyectos. En cambio, el

2. Ibid. p. 48.

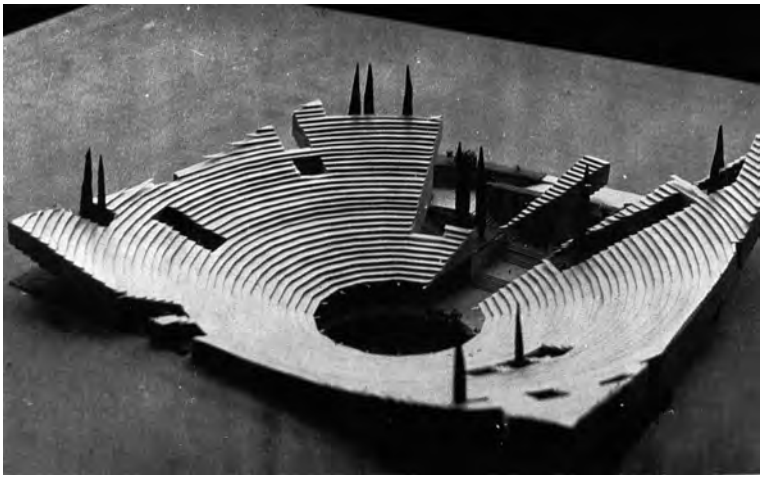


Fig. 1. Foto de maqueta.

esquema concéntrico favoreció una cierta autonomía con respecto al terreno. De este modo, las capas que conformaban el proyecto para Nueva York pudieron superponerse creando un topos tridimensional. En éste, la idea de adaptación entre las diferentes capas seguía presente: a pesar de la desvinculación de la cota del terreno, creaba también una relación topográfica en su condición de superposición de capas.

Esta nueva geografía era posible gracias al orden que vincula las partes en el conjunto. El proyecto se ordenaba de una manera unitaria pero abierta, mediante los sectores que pivotaban alrededor de un eje vertical. Entonces, el eje central se convertía en una parte imprescindible del proyecto. Era aquel al que se referían todas y cada una de las diferentes capas para ordenarse como conjunto.

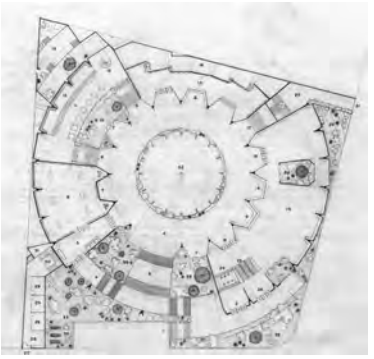
El eje vertical central anclaba el conjunto al lugar. A su alrededor se congregaban las diferentes capas a modo de sectores trapezoidales superpuestos. Tanto la cubierta, o el desfiladero de acceso, eran capas ligeramente inclinadas que como el resto de usos, en este caso horizontales, se ordenaban alrededor de esta geometría circular. Se podría definir el proyecto como representación de un lugar geométrico.

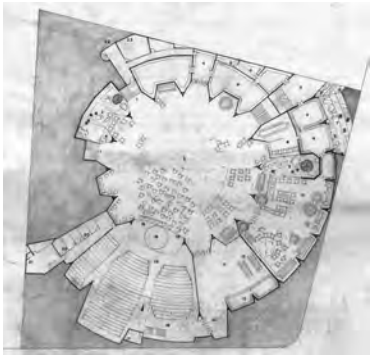
Como capa más elevada, el cono invertido de la cubierta quedaba abierto al exterior para hacer obvia su condición de gran sector trapezoidal. Esta era la capa de mayor envergadura. Se extendía al máximo hasta agotar la parcela. Se mostraba como una paleta que dejaba entrever aquello que existía bajo ella. Entre sus múltiples accidentes, grietas, surcos y horadaciones de las que sobresalían erguidos cipreses, se perfilaba la geografía que escondía.

El sector que dejaba libre esta primera capa, daba forma al espacio de acceso como antesala del edificio. A ras de suelo, esta otra capa descendente, incluía un camino escalonado y serpenteante. En un primer quiebro, tangente a la geometría circular, se ayudaba de un muro de contención para descender a un nivel intermedio. Desde ahí, una gran escalinata delimitada por dos grandes jardineras se abría paso majestuosa hasta el anillo de circulación de la planta primera.

Fig 2. Primer nivel.

Fig 4. Segundo nivel.





Estas jardineras junto con la delimitación perimetral de la cubierta definían los límites creando diferentes zonas, pautando el recorrido, etc. Así, la jardinera de la derecha según se bajaba, quedaba completamente al aire libre protegida lateralmente por el diedro resultante del corte en la cubierta, generando un ámbito que acompañaba el primer movimiento de descenso: un giro de 180º.

Una vez llegados a este punto, dos trozos de cubierta, paralelepípedos de base triangular, pautaban el recorrido volando sobre el espectador. Uno de ellos preparaba el acceso a un primer ámbito cerrado, zona de recepción e información, creando un patio intermedio de preparación al ingreso. Y el otro, volaba sobre la gran escalinata evidenciando una bifurcación en el recorrido.

Pero antes de acometer todo este descenso hacia el ambiente interior del pabellón, un ámbito preliminar de llegada al edificio acogía al visitante. Una capa quebrada, a la izquierda del acceso, en una esquina del Pabellón, a nivel de la calle, abrazaba y configuraba este ámbito. Esta capa, independiente de la geometría principal a la que se acoplaba, y con un uso de servicio, ya interior, era el primer contacto del visitante. Lo orientaba. Era una zona de servicio con una oficina de recepción y acceso de servicio al auditorio. Delimitaba el ámbito de acceso al pabellón ofreciendo cierta solemnidad a la llegada al edificio, algo que su carácter público requería.

Esta era una de las múltiples zonas perimetrales que cualificaban la relación del espacio público con el pabellón. Además de ésta, existían zonas de servicio, salidas de emergencia, jardines en bancales cuyas funciones eran tomar distancia con respecto al espacio público, permitir entradas de luz, etc. Todas ellas eran zonas secundarias que también podrían ser consideradas pequeñas capas auxiliares del proyecto.

Tras el descenso por la escalinata, el anillo de circulación de la planta primera se formalizaba como un engranaje. Esta forma surgía de la adaptación de los cerramientos verticales a los capiteles con forma de pirámide invertida del trasdós de la cubierta. Lejos de ser un detalle caprichoso, se trataba de un aspecto puramente formal y constructivo (Fig. 2).

Sin embargo, nos servimos del mismo verbo, engranar, para explicar como los diferentes sectores trapezoidales se singularizaban ayudados por las escaleras de comunicación vertical y se engranaban con el vacío central para for-

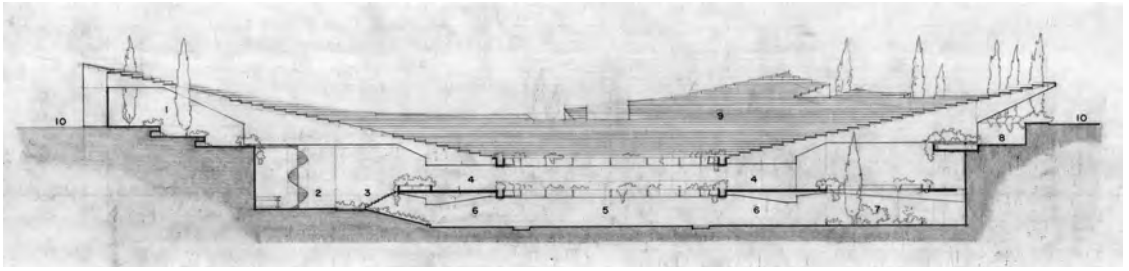


Fig 3. Sección por bar-marisquería.

mar el conjunto diverso en el que consistía esta topografía tridimensional. Cada uno de estos sectores era entendido como una capa, una superficie, con características propias.

Del mismo modo que la cubierta o el acceso, un bar, un gran foyer-recinto reservado para exposiciones de importantes obras de pintura y escultura, otra zona de exposiciones y la zona de recepción e información eran las capas que se engarzaban alrededor del patio en este primer nivel. Sus características propias, que a continuación se explicarán, y la interposición de las escaleras de comunicación vertical entre ellas, articulaban el conjunto.

Un pequeño bar-marisquería se adueñaba de dos de las escaleras para situarse a un nivel intermedio entre los niveles primero y segundo, nivel del descansillo de las escaleras. Excavándose en la tierra, se individualizaba. (Fig. 3) Conseguía una gran altura libre. Y se ofrecía como estadio intermedio entre los dos niveles, desahogando el nivel inferior que adquiría una nueva fuga. Esta individualización a través del juego en sección era aprovechada para introducir un patio de luz y ventilación entre las dos escaleras que descendían hasta el nivel inferior, cualificándolas, y permitiendo la aparición de vegetación.

En el resto del perímetro circular del anillo de circulación otras capas se amoldaban a la posición y situación que ocupaban en el conjunto. El gran foyer-recinto reservado para exposiciones de importantes obras de pintura y escultura desahogaba la salida de visitantes del auditorio que se encontraba en el nivel inferior. Escalonado en dos alturas ofrecía salida al anillo distribuidor de la planta primera, o directamente al exterior en un nivel más alto.

La otra zona de exposiciones, debido a la cercanía con el límite de la parcela, contaba con una anchura menor de la que la estructura del edificio establecía como tipo. Por ello, se configuraba en una capa más delgada y en diente de sierra. Mientras que la zona de recepción e información, siguiendo las características tipo, tenía la anchura general de esta planta y se situaba a su nivel.

En el segundo nivel, la unidad que la plaza central podría haber ofrecido quedaba rota por la aparición de diferentes capas heterogéneas que competían por el protagonismo: el auditorio, el restaurante y el bar-marisquería eran los principales espacios ordenados alrededor del central. (Fig. 4).

El auditorio con su pequeño foyer anexo, conectado al anteriormente descrito en planta primera para permitir un desalojo rápido, y con sus camerinos,

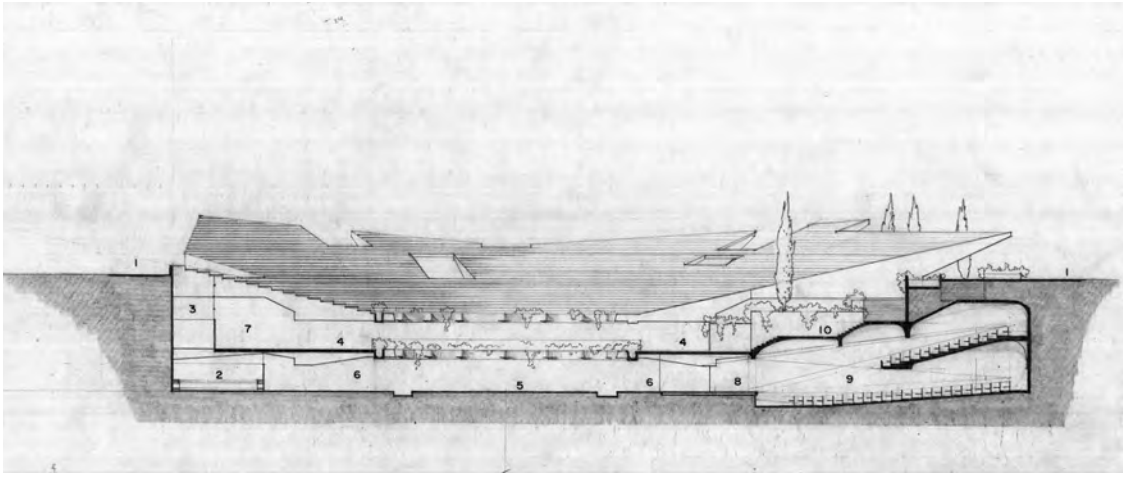


Fig 5. Sección por auditorio.

se singularizaba por múltiples aspectos. Marcando su propio perímetro, se desentendía de la anchura tipo marcada por la estructura con la que parte del edificio se desarrollaba. Un salto en sección desde el nivel de la plaza al patio de butacas conseguía un espacio capaz mayor que era propio de su función. Su estructura difería con respecto a la del resto del edificio. La razón de este cambio estructural era debida a que este espacio se encontraba bajo la zona de acceso al edificio en la que no existía cubierta cónica encima, y por lo tanto no tenía la servidumbre de su estructura vertical. (Fig. 5)

Aunque no estaba completamente definida, la estructura se componía de vigas de canto y losas. Soportaba sobre sus hombros la gran cantidad de jardineras de la zona de acceso. Con esta nueva estructura, la cavidad del auditorio se comunicaba con la plaza central del segundo nivel mediante una gran apertura a modo de bocana, como si de una gruta se tratara, gracias a la ausencia de uno de los pilares de cubierta que configuran el ritmo estructural circular del conjunto. Sin duda, el orden abierto topográfico permitía estas licencias.

El pequeño bar-marisquería, tratado ya en este texto y separado por una zona de vegetación bañada por la luz cenital, ofrecía con su gran altura una alternativa, menos comprimida que el resto de estancias, al espacio central al aire libre. Y en la zona opuesta, el restaurante, más discreto, adaptándose a los condicionantes tipo de la estructura y la geometría, era el espacio con relación directa con la plaza, ofreciendo un uso inmediato y activo. Quedaba dividido en diferentes ámbitos más públicos o privados a través de otro patio que perforaba el conjunto hasta este nivel. Albergaba un comedor popular y uno de lujo, y una cocina enlazada mediante un pasillo de servicio con la del bar-marisquería y los aseos. El resto de recintos, en la parte estrecha, se dedicaban a almacenes de servicio.

En resumen, este orden de capas diversas, cada una con sus características propias pero participando todas ellas del conjunto, generaba un lugar rico en matices. Tanto en planta como en sección, el juego de los diferentes sectores generaba un paisaje interior tridimensional. No era una continuidad horizontal de capas lo que aquí se buscaba, un mapa descontextualizado, sino que mediante el empleo de un eje vertical se conseguía referenciar todas ellas

entre sí, superponiéndolas. No buscaba la mímesis del paisaje. No era una representación de un paisaje, sino una realidad en sí misma, una realidad alternativa.

Una realidad que transmitía las vivencias que uno podría tener en un determinado paisaje pero sin necesidad de realizarlo a través de la imitación figurativa. Era un ambiente que no se percibía como artificial, en el sentido de copia, de simulacro, sino que era verdaderamente real. Un paisaje nuevo, único, que evocaba aquel que conocemos, que tenemos en la memoria. Con el orden topográfico, Fernando Higueras emprendió el camino de la abstracción.

Sin embargo, existía una capa que se diferenciaba de las demás: la capa de cubierta. Su diferencia estribaba en que este sector trapezoidal era el único en su nivel. A pesar de no cubrir la extensión completa de la forma circular, no existía otra capa que rivalizase con ésta. A diferencia del resto de niveles en los que varias capas compartían la circunferencia, en este nivel de cubiertas esta capa ocupaba la mayor parte y sólo dejaba un pequeño sector libre que se entendía como una sustracción del elemento principal.

Por esta razón, esta última capa de cubierta adquiría un protagonismo especial. Su envergadura dominaba el conjunto y, de esta manera, era la capa que encubría aquello que sucedía bajo ella. Por eso se presentaba como la verdadera fachada del edificio, como la representación de lo que sucedía en el interior. Sin embargo, no era un elemento superpuesto ajeno al interior, sino que se trataba de una capa más del edificio que perseguía el mismo resultado abstraído que el resto de capas.

Pero, para matizar esta diferencia de valor entre las capas interiores y esta exterior, se escalonaba a modo de cono invertido. Esta solución le permitía recoger el agua de lluvia fácilmente pero, además, esta deformación con respecto al resto de capas la singularizaba aún más y la significaba. La referencia a una cuenca, a la que la forma de cono invertido aludía, hacía de esta capa una imagen representativa. Las cubiertas representaban un paisaje a modo de cuenca en la que aparecían ciertos accidentes. Esta imagen de cuenca, como unidad de paisaje, recordaba a los cuadros de paisajes castellanos de colinas de ligeras pendientes roturadas por el hombre de artistas como Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Díaz Caneja, etc.

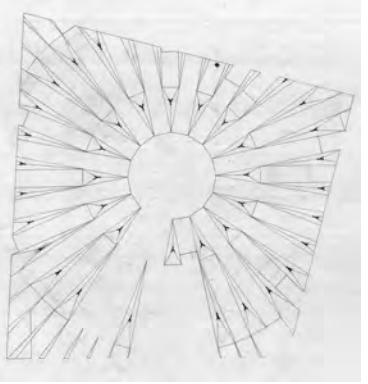
Por lo tanto, esta última capa, además de perseguir los resultados del conjunto del edificio, escondía una intención figurativa. El proyecto buscaba, por un lado, trascender la percepción visible de la realidad mediante la abstracción que el orden topográfico conllevaba y, por otro, trabajaba con la figuración para hacer referencia al tema que subyacía en el proyecto. Por lo tanto, figuración y abstracción se entremezclaban en una única realidad.

Desde su proximidad a la vanguardia pictórica, el propio Fernando Higueras se vería envuelto en el proceso de confluencia entre abstracción y figuración que ocupó a la vanguardia de posguerra:

> "Antonio Saura, a este respecto, señalaba cómo la antinomia "calor-frío", … la de una pintura expresiva y una pintura meditativa y racional debe ser superada, así como también el concepto ortodoxo de separación entre abstracción y figuración. Ambos concep-

Fig 6. Obra de Manuel Rivera.

Fig 7. Planta de estructura.



tos pueden estar incluidos en una misma obra… Razón (que no supone necesariamente orden y asepsia) y expresión (que no supone necesariamente violencia) pueden verse reflejados indistintamente correspondiendo a las diversas necesidades de expresión de cada artista..."[3]

Fernando Higueras representaba el paisaje abstraído trabajado por el hombre desde estos dos acercamientos para conseguir una realidad mayor. La abstracción abría las puertas a un nuevo modo de representar la realidad de un modo menos obvio y aparente, mientras que la figuración lo hacía de un modo más explícito.

Pero era mediante su valor plástico como Fernando Higueras se acercaba a este resultado, en cierto modo surrealista. Resultado plástico semejante, como ya se ha comentado, a la obra de la Escuela de Vallecas o de un modo más cercano en el tiempo a obras del grupo El Paso. Porque ¿no existen similitudes entre la planta de estructura del proyecto y las mallas tensadas de Manuel Rivera o las arpilleras de Millares? (Fig. 6) ¿No hay vinculaciones entre las formas circulares de Feito y las del proyecto? Casualmente Millares, originario de las Islas Canarias, trabajaba sobre los temas volcánicos, como en este caso se sugería con esa forma de cráter.

Pero además de este intento de abordar la realidad tanto desde la abstracción como también desde una nueva figuración, Fernando Higueras trataba de aportar mayor veracidad a la idea del paisaje mediante su voluntad de naturalismo. Incidía en las características de esta realidad tridimensional para resaltar su cualidad de interioridad. Estudiaba la materialidad de cada una de las capas y la cualificación del espacio resultante. Para ello, se sirvía de la materialidad de la estructura, de la luz cenital y de la inclusión de una vegetación que el empleo de patios permitían.

Por un lado, el hecho de utilizar planos horizontales pesantes, desvinculados de la fina estructura vertical, apoyados mediante el empleo de los potentes capiteles que conformaban cada capa como si de una infraestructura se tratara, ahondaba en esta idea de interioridad. Actuaban como potentes techos pesantes que encerraban el espacio, recreando un espacio cueviforme (Fig. 7).

Por otro, grietas, vegetación y luz iban cosiendo las capas entre sí. La luz cenital que penetraba a través de los patios evidenciaba la componente verti-

3. NIETO ALCAIDE, Víctor. *Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia*, del catálogo de la exposición: A.A.V.V., *Del surrealismo al informalismo: arte de los años 50 en Madrid*, Catalogo de la exposición en la sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid del 9 de mayo al 14 de julio de 1991, p. 82, en el que hace referencia a: SAURA, Antonio. Carta abierta, en Acento cultural, 1961, n. 13, p. 77-78.
4. DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
5. Ibid
6. Ibid

cal del espacio comprimido. Estos patios quedaban configurados únicamente por los perímetros de los agujeros perforados en los planos horizontales. No había paramentos verticales. De hecho, en algunos de sus proyectos, Fernando Higueras se planteaba si cerrarlos con vidrio para crear un clima interior acondicionado y confortable o si dejarlos abiertos confiando en la suficiente protección que los planos horizontales aportaban. No está clara la decisión tomada a este respecto en este pabellón. Pero por tratarse de un edificio temporal, estos patios probablemente quedarían abiertos a pesar del clima de Nueva York.

No había más elementos que las capas topográficas. El autor sustituía el trabajo de horadación de la masa por el de superposición de estratos. Sin embargo, con esta estrategia topográfica era capaz de construir un paisaje cavernoso. Fernando Higueras convertía la arquitectura en naturaleza mediante la abstracción. En esta visión panteísta no se sabía donde acababa la arquitectura y donde comenzaba la naturaleza.

Para ello se servía de las topografías que, como orden abierto, permitían la superposición de capas o lecturas. Así, confluían en el mismo proyecto abstracción y figuración con la intención de conseguir un mayor grado de naturalidad. Como Ignasi de Solà-Morales escribió en su libro "Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea", en un intento de describir la obra de Enric Miralles,

> "ya no es posible ni utilizar un solo adjetivo ni privilegiar una sola corriente. Se impone el trazado de una verdadera topografía"[4].

Con la noción de arqueología, Ignasi de Solà-Morales explicaba la lectura superpuesta de la realidad tectónica,

> "realidad que ya no puede verse como un todo unitario sino que, por el contrario, aparece como una yuxtaposición de capas diversas ante las cuales la obra de arte no hace otra cosa más que releer, redistribuir este sistema de superposiciones"[5].

En este sistema entrecruzado de lenguajes, en referencia a los dos lenguajes empleados por Fernando Higueras en este proyecto, abstracción y figuración,

> "el significado no se construye a través de un orden, sino a través de piezas que acaban tal vez tocándose, que se aproximan sin llegar nunca a encontrarse, que se superponen, que se ofrecen en una discontinuidad en el tiempo"[6].

Los procesos de yuxtaposición analizados en este texto relacionan la obra de Fernando Higueras con lo que dos décadas más tarde sucedería. Su obra debe entenderse como algo que preludia lo que más tarde se fraguó. Ejemplos de esta herencia recibida son la obra de arquitectos como el primer Santiago Calatrava o la del primer Enric Miralles que Ignasi de Solà-Morales explicara en su libro "Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea".

Como cuenta Benedetta Tagliabue:

> "Enric empezó a tener sobre la mesa, como compañero de referencia, un libro con proyectos de Fernando Higueras. En cambio, no sé si llegaron a conocerse. Yo sí conocí a Fernando. A veces me preguntaba: "¿Verdad que a Enric le interesaba mi arquitectura?"[7]

7. V.V.A.A., "*Intexturas-extructuras*", Madrid, Fundación Arquitectura COAM, 2008, artículo TAGLIABUE Benedetta "Pensamientos de hoy en torno a mi amigo Fernando Higueras" p. 55.

Por todo ello y como conclusión, se puede considerar a Fernando Higueras como un claro antecedente de estas arquitecturas españolas de finales del siglo XX.

TRANSICIONES DE LA FORMA. LA MODERNIDAD ALTERNATIVA DEL PABELLÓN DE LA SEGUNDA REPÚBLICA EN PARÍS (1937)

Óscar Miguel Ares

En 1936 las maletas de Sert se encontraron con las de Lacasa en París, en lo que sería el principio de un exilio no elegido. La historia de ambos en la capital francesa es bien conocida: por orden del maltrecho Gobierno republicano les fue encomendado la redacción y posterior ejecución del Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937.

La historiografía española ha venido manteniendo un debate sobre la mayor o menor importancia que tuvieron Sert y Lacasa en el proyecto; cometido que fue realizado a ambos por el Gobierno de la República. No es la intención de esta exposición investigar sobre la paternidad de los diversos cometidos que se llevaron a cabo en torno a este singular edificio. Por las tendencias formales que mantuvieron en años precedentes, la materialización del Pabellón tiene más afinidad con la praxis desarrollada por Sert que con la practicada por el arquitecto madrileño.

El propio Luis Lacasa despejó muchas dudas al respecto:

> "Aunque yo había combatido públicamente en España los principios de Le Corbusier y, por lo tanto, no participaba del formalismo que en la composición arquitectónica tenía Sert, consideré que no era aquella ocasión de reñir una batalla por cuestión de tendencias (…). Consideraba, además, que en una exposición donde los edificios han de tener necesariamente un carácter provisional, era más aceptable el simplismo de Le Corbusier"[1].

Pudieron ser razones de orden práctico y no ideológico –pese a la reconocida posición crítica del arquitecto madrileño respecto de la obra de Le Corbusier[2]– las que prevalecieron finalmente en la ejecución del Pabellón, ya que una gran parte fue proyectado mediante técnicas de montaje en seco; sistema que ya había sido ensayado por Sert en Barcelona y que en teoría debía facilitar el proceso de construcción. No había mucho tiempo: la Exposición Internacional de París abría sus puertas el 25 de mayo de 1937 y la primera piedra del pabellón fue depositada tan solo tres meses antes.

El programa exigía que el edificio alcanzase el rango de Pabellón de Estado, un escaparate que recogiese los valores de la República española. Había que concienciar, a quien lo visitase, sobre la lucha que contra el fascismo se estaba librando en España. En su interior, en vez de patentes industriales, se expuso arte. Vanguardia contra la guerra:

> "Esta exposición, a la que concurre el Gobierno de España en momentos decisivos, debe ser prueba de su pujanza en todos órdenes y la comprobación más evidente de que cuenta con todos los elementos más valiosos de la intelectualidad, la ciencia y el arte (…)"[3].

1. LACASA, Luis. *Escritos 1922-1931*, Publicaciones del COAM, Madrid, 1978, p. 95.
2. Ídem. En el mismo texto escribiría: "En el transcurso de la redacción del proyecto, en colaboración con Sert, tuve ocasión de comprobar prácticamente lo que ya sabía de antemano: la cantidad de formalismo, de aceptación de formas aceptadas a priori como funcionales que tienen sentido racionalista, so capa de un racionalismo a ultranza".
3. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Los Planos del Pabellón español en la Exposición de 1937 de París". *JANO*, n. 62 (1978), pp. 32-37.

Fig. 1. Maqueta. Imagen contenedor técnico.

Fig. 2. Maqueta. Imagen patio.

Ante la fachada principal se levantó la escultura "*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*", del escultor Alberto Sánchez Pérez; "*La Montserrat*", de Julio González; o "*Cabeza de mujer*" y "*Dama Oferente*" de Pablo Picasso. También en el exterior, y cubriendo gran parte de la fachada, se dispusieron grandes fotomontajes móviles sobre los pueblos y las costumbres de los españoles; mientras en el umbral de entrada, en planta baja, se alojó el gran icono contra la intolerancia de la guerra: el "*Guernica*". Otros artistas poblaron de nostalgia y simbolismo a la República, como el americano A. Calder, cediendo para su exposición la escultura titulada "*Fuente de Mercurio*"; o Joan Miró, que representó en un mural que fue alojado en el rellano del primer piso, su célebre obra "*El payés catalán en revolución*"[4].

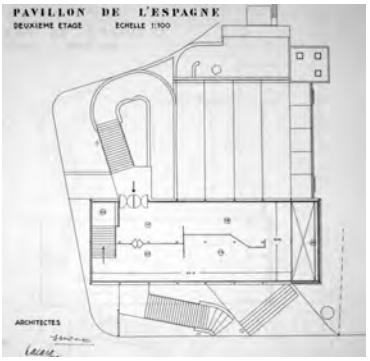
Aquel manifiesto de la cultura fue recogido en un edificio formal y conceptualmente diferenciado en dos partes: un contenedor técnico (Fig. 1), que representaba al funcionalismo y la racionalidad, albergando en su interior distintas muestras y colecciones; y un patio de inspiración vernácula (Fig. 2), destinado a alojar actos protocolarios, que pretendía ser una reinterpretación de la modernidad basada en lo popular y lo tradicional.

Fig. 3. Plano Planta Baja.

El acceso se producía a través de un área porticada, situada en planta baja (Fig. 3), en la que se podía contemplar el "*Guernica*". Sobrepasado el umbral se accedía al patio, el cual se cubría ocasionalmente mediante una lona plegable. Su formalización era completamente diferente a la que podía presumirse desde el exterior. Al frío macizo del contenedor prefabricado se oponía un mundo cálido, el del patio, de inspiración mediterránea, en el que J.L.Sert había depositado otras arquitecturas: árboles frutales, paredes enfoscadas imitando encalados, zócalos de piedra, formas curvilíneas, espacios evocando imágenes populares o toldos que recuerdan al sol perdido.

El patio pretendía ser aquella casa mediterránea que debía servir como espacio de acogida a huéspedes ilustres y ceremonias. En él se alojaban las dependencias del bar, los vestuarios, la escena del teatro y la cabina cinematográfica conforme a una organización aparentemente libre y orgánica. El color tendría un protagonismo activo: en algunos casos se imprimieron tonalidades terrosas a los volúmenes más sobresalientes con el fin de que contrastase con el encalado del resto del conjunto. No había duda que el interés que J.L.Sert tenía por lo vernáculo y Mediterráneo, con permiso de Lacasa, volvió a ser proyectado en aquel contexto ajeno que era la urbe parisina.

4. Ibídem.



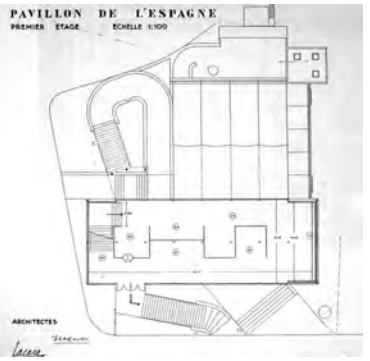


Fig. 4. Plano Planta Segunda.

Fig. 5. Plano Planta Primera.

A través de una compleja rampa de hormigón se introducía al visitante desde el patio hasta el interior del contenedor; desde el ámbito abierto al cerrado. Este recinto expositivo contaba con tres plantas y fue realizado en su mayor parte en acero, fibrocemento y vidrio: ensamblaje en seco, conforme al dogma técnico de la modernidad centroeuropea. Una vez confiado el espectador en el tercer piso (Fig. 4), se le invitaba a visitar las distintas secciones allí alojadas de artes plásticas y populares, distribuidas a lo largo de la planta mediante el empleo de la tabiquería móvil.

Al finalizar el recorrido, el invitado descendía hasta el segundo nivel (Fig. 5). En este piso se dispusieron grandes imágenes sobre las actividades económicas, las riquezas nacionales, la educación, las misiones pedagógicas y tantos otros logros de una República en descomposición. Cubriendo una doble altura, en la parte opuesta a las escaleras, se alojó un gran mapa de España tras un cristal, señalizando con puntos luminosos los avances y retrocesos de una guerra que se iba perdiendo. Finalmente, se accedía a la salida: una escalera agregada como apéndice a la fachada conducía al visitante hasta la cota de calle. La planta baja se reservaba a los servicios complementarios y al atrio de entrada.

Los materiales utilizados en el contenedor de exposiciones del Pabellón no podían rezumar más modernidad. Todo un catálogo de elementos tecnológicos de la época: estructura metálica, ordenada modularmente y dispuesta cerca del plano de fachada, con el fin de poder albergar el mayor espacio diáfano posible; cerramiento ligero y autoportante realizado a base de placas de fibrocemento, disponiendo en su parte superior diversas ventanas practicables que aseguraban la ventilación del contenedor; incorporación de materiales novedosos, como la silvanita –suerte de material sintético traslúcido parecido al cristal, que proporcionaba una luz cenital tamizada–; o paneles divisorios expositivos forjados en celotex –material autoportante formado por fibra de caña de azúcar que se ensamblaba "en seco" mediante tornillería y tapajuntas de madera[5]–.

El Pabellón de la Segunda República en París venía a ser una síntesis de los dos caminos formales explorados por uno de los arquitectos que mejor supo entender la vanguardia en España, J.L. Sert, para el que era un debate entre lo posible y lo real.

La máquina era aquel cajón efímero, desmontable, ligero; mientras que las construcciones del patio representaban los valores intangibles, lo esencial y

5. Ibídem.

Fig. 6. Sección longitudinal.

perdurable. Dos conceptos opuestos que convivían en una única unidad funcional (Fig. 6).

Durante los años treinta, J.L.Sert mantuvo un discurso complejo, en parte contradictorio, respecto a los distintos postulados de la vanguardia internacional: unas veces rechazaba su excesiva tecnificación; en otras asumía sus dictados, sin olvidar la tendencia endémica por la identidad, el mimetismo y la apropiación formal que había en parte de su obra. Aquel pequeño pabellón recogía su propio conflicto intelectual, expresado en un cambio de tendencia en la exploración de nuevos caminos formales, cuyos orígenes estaban en el Mediterráneo, y que cohabitaban con aquella canónica Modernidad de la ligereza, liviandad o diafanidad que H.R. Hitchcock y P. Johnson, durante la exposición que comisionaron en Nueva York, en 1932, definieron como "*volúmenes que se perciben como algo inmaterial, ingrávido, como un espacio limitado geométricamente*"[6].

Durante la década de los años treinta, J.L. Sert, Torres Clavé, J.B. Subirana o R. Arias, entre otros, proyectaron diversas edificaciones que tenían como referencia las pequeñas casas de pescadores del levante mediterráneo, la arquitectura popular ibicenca y las vernáculas construcciones que Le Corbusier empezó a dibujar a principios de aquel periodo. Influencia que ejercería, principalmente sobre J.L.Sert con quien colaboró desde 1928[7].

En aquellos años, la práctica de Le Corbusier se encaminó hacia nuevas posibilidades formales, negando, en parte, la era de la máquina que tanto reivindicó. Formalmente, las primeras manifestaciones que indicaron que Le Corbusier había empezado a abandonar la estética purista, aquella que servía para construir "casas blancas" y "volúmenes puros", se produjeron en torno a 1925 a través de la pintura. Aquel fue el año de la ruptura con Ozenfant, pero también el de la pérdida de su fe en las posibilidades de una civilización maquinista. Poco a poco se vio cada vez más influenciado por su amigo el pintor brutalista Fernand Léger. Unos años más tarde sus apetencias pictóricas agitaron el horizonte de la arquitectura. En Toulon, en 1931, proyectó y edificó la vernácula "*Casa de vacaciones de Hélène de Mandrot*"; ese mismo año dibujaría los planos de la también regionalista "*Casa Errázuriz*" en Chile.

El punto de inflexión de esta nueva búsqueda habría que situarlo durante la conmemoración del IV CIAM a bordo del "*Patris II*", entre el 29 de Julio y el 13 de Agosto de 1933. Le Corbusier, consciente del debilitamiento tanto físico como intelectual de los compañeros "del Norte", intuyó que la celebración de este Congreso podría refrendar su filosofía mediterránea y de paso su hegemonía intelectual. La propia celebración del evento en un crucero hasta Atenas, a través del Mediterráneo, le aseguraba cierto éxito al poder explicar sus tesis lejos de los feudos centroeuropeos. El franco-suizo no dudó en utilizar el Mediterráneo políticamente para poder subrayar su figura en la debilitada estructura de la CIRPAC.

Sobre la cubierta del "*Patris II*" se mecanografiaron muchas ideas. Se asentaron nuevos principios al tiempo que otros empezaron a engrosar los libros de historia. Los tiempos habían cambiado. Se declararon enemigos del "(…) *fenómeno maquinista, que ha efectuado un salto que ha descompuesto la urbanización de la ciudad*"[8].

6. HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional desde 1922*, W.W. Norton & Co.Inc, Nueva York, 1932, p. 56.
7. PIZZA, Antonio. *Sincretismos mediterráneos, mensaje de correo electrónico al autor*, septiembre 12, 2009.
8. *AC* 11. Tercer Trimestre de 1933, p. 15.
9. Ibídem nota anterior.

Los arquitectos del GATEPAC, Sert, Torres, Ribas y Bonet Castellana, únicos representantes del grupo español en el IV CIAM, escucharon decir a Le Corbusier: "(…) *se trata, pues, de crear nuevas formas y nuevos sistemas*"[9].

Aquellos entusiastas arquitectos catalanes, no dudaron en adherirse a los nuevos principios. No solo por convicción, que la tenían, o por oportunismo –apoyar estas nuevas prácticas suponía reconocer la supremacía de Le Corbusier en la CIRPAC, y respaldarle reportaba acompañarle en el liderazgo de los CIAM–; si no por practicidad. Sert, Torres y otros componentes del grupo catalán del GATEPAC fueron conscientes de las ventajas del proceso de "mediterraneización". Sus resultados favorecieron una arquitectura más amable que la fría y prácticamente minoritaria de los "del Norte", haciéndola más accesible a clientes y usuarios. Además, bajo el paraguas de esta nueva práctica de la modernidad se incorporaron métodos constructivos, de ejecución sencilla, que exigían una mano de obra poco experimentada frente a la compleja arquitectura de los estándares y la prefabricación. Se había demostrado que la ejecución maquinista tan solo podía llevarse a cabo en sociedades industrial, cultural y económicamente más avanzadas, sin que pudiese llegar a fructificar en aquellas latitudes, que como la española, mostraban un déficit laboral y de recursos que impedían asegurar el éxito de estas prácticas. Frente a la proclama de los movimientos de vanguardia del siglo XX, en cierta manera mitológica, de ¡abajo el pasado!, J.L. Sert reclamaba la opción de adoptar una modernidad alternativa de inspiración latina, más adecuada a las posibilidades tecnológicas y económicas del país. Para ellos, el empleo de principios compositivos modernos no estaba en conflicto con los procedimientos artesanales y las viviendas encaladas de fin de semana de La Garraf podían ser tan modernas como las de J.J.P. Oud para la Weissenhofsiedlung de Stuttgart.

Lejos de ejecutar complacientes reproducciones arqueológicas, J.L. Sert y parte de sus compañeros del GATCPAC, infirieron sus realizaciones estrategias de composición vanguardista combinándolas con tecnología constructiva tradicional; vinculando léxicos aparentemente contradictorios como modernidad y antigüedad. De sus plumines surgieron afortunadas realizaciones, según aquella estrategia de conciliación formal. En 1935 J.L.Sert y Torres Clavé proyectaron y construyeron, en el macizo de La Garraf (Barcelona) sus "*Viviendas para fin de semana*" (Fig. 7), al tiempo que dejaron escrito en AC, la revista del GATEPAC: "l*a arquitectura moderna, técnicamente, es en parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea, sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mar Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!*"[10] . Aquella "*simplicidad magnífica*"[11] tuvo una afortunada continuidad en obras como el parvulario de Viladecans, los grupos escolares "*El Convent*" y "*El Pontarró*", en Martorell, o el "*Pabellón escolar de Arenys de Mar*".

En estas realizaciones la ligereza del movimiento moderno fue sustituida por la densidad. El muro retomó su condición portante, indagando en lo táctil y se hizo masivo, recuperando el contexto local. Lo tecnológico, el vidrio, acero u hormigón algunas veces fue combinado, otras sustituido, por lo tradicional, el mampuesto y la estructura portante muraría.

10. GATEPAC. Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna, *AC* n. 18 (segundo trimestre 1935), p. 31.
11. Ibidem.

Fig. 7. Viviendas en La Garraf. J.L.Sert y Torres Clavé. 1934.

A pesar de estas aparentes contradicciones, estas construcciones no alteraron su condición moderna. La disposición pictórica de los huecos en Arenys de Mar, el concepto de espacio flexible que se practica en el parvulario de Viladecans, o la funcionalidad circulatoria de los conjuntos escolares aproximan estas arquitecturas al verbo moderno. Tanto J.L.Sert como Torrés Clavé, entre otros, estaban creando un nuevo lenguaje, moderno en su praxis, que tenía su semántica en el contexto local. Tomando prestadas las palabras de J.A. Cortés:

> "(…) lo antiguo, el pasado, se usa no como un lenguaje pasivo, académico, despersonalizado, sino como una fuente activa de elementos que pueden ser yuxtapuestos con elementos de otras procedencias para darles a todos ellos un nuevo sentido, una tensión que los revalorice en la nueva creación"[12].

La conciliación de conceptos opuestos tuvo su momento afortunado en este Pabellón. El enfrentamiento de una caja técnica y un patio artesanal supuso establecer una dialéctica entre términos aparentemente irreconciliables: masividad y ligereza, densidad y/ levedad, tecnología y/ tradición; se pretendía resumir la contradicción de los arquetipos viejo y nuevo en un único espacio común. Vocablos que establecen en esta construcción un juego recíproco de

12. CORTÉS, Juan Antonio, *Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003, pp. 76-78.

distinción y referencia en vez de exclusión, y que demuestra los conflictos intelectuales ante los que un joven J.L.Sert aun se enfrentaba.

A diferencia de la modernidad excluyente, vociferada por el Movimiento Moderno, J.L.Sert quiso poner en práctica una modernidad alternativa y conciliadora. La magistral operación de construir este edificio, como relación de dos polaridades opuestas, reside en el establecimiento de una analogía de igualdad entre modernidad ortodoxa y modernidad alternativa. La caja técnica y ligera, icono de los movimientos de vanguardia más ortodoxos, fue situada al mismo nivel que el patio de inspiración vernácula y mediterránea, equilibrando ambos elementos y obviando cualquier posible tentación jerárquica. No se neutralizó el juego mutuo de ambas realidades, sino que se estableció una nueva relación en la que se valoraron ambos conceptos por igual sin establecer diferencias. J.L.Sert, con esta obra, manifestó que se podía ser igual de moderno practicando una arquitectura ligera, diáfana y de blancos volúmenes que otra de muros encalados y mampuestos estructurales.

Independientemente de las connotaciones de orden sentimental que el Pabellón provoca, el proyecto presentado por J.L.Sert anticipa el debate arquitectónico que la próxima generación de arquitectos mantendrá en torno al Movimiento Moderno. El mediterráneo patio que proyectó Sert en París suponía un cambio conceptual. Una nueva actitud o posición proyectual en la arquitectura del siglo XX que se encaminaba hacia una Nueva Tradición Moderna que sabe utilizar la tecnología pero que tiene sus referencias en el pasado, lo popular o la naturaleza. Posicionamiento que habían empezado a practicar otros arquitectos, en otras latitudes, como Alvar Aalto y su sinuoso techo de la Biblioteca de Viipuri (1927-35) o pocos meses después en el Pabellón de Finlandia en la Exposición Universal de New York (1939); o los daneses Kay Fisker –y su Instituto Químico-Físico de la Universidad de Aarhus (1933)– y Arne Jacobsen en el nuevo Ayuntamiento de Aarhus (1937-42).

Aquel vernáculo recinto avanzaba el planteamiento de una arquitectura ejercida a partir de la idea de lugar y contexto –como la que practicarían Coderch, Bohigas o Moragas en Cataluña; Barragán en México; Utzon en Dinamarca o los italianos BBPR, Luigi Moretti o Mario Ridolfi, entre otros, en Italia– frente al concepto, más abstracto, del edificio entendido a partir de principios espaciales y descontextualizados propios de las primeras generaciones de modernos. Podríamos concluir que en la misma unidad funcional se describen dos maneras diferentes de entender la arquitectura. Interpretando los escritos de Christian Norberg-Schulz, recogidos por J.M.Montaner[13], el contendor expositivo mantendría la idea de arquitectura en el espacio físico, matemático, plástico, psicológico, racional y funcional, mientras que el vernáculo patio avanza otros conceptos –próximos en el debate arquitectónico y desarrollados durante las décadas de los años cincuenta y sesenta– en los que el proyecto asume como base la interpretación del lugar entendido como algo concreto, material, real, cualitativo y humano, histórico y con connotaciones culturales y simbólicas. El patio del Pabellón de la Segunda República en París dejará atrás las concepciones físicas de la arquitectura, basadas en el plano y en la percepción plástica y visual que caracterizó a la primera modernidad anticipando una cultura arquitectónica basada en la materia, en la comprensión táctil y en la tendencia a la contextualización y a la expresión de los valores semióticos.

13. MONTANER, Josep María. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.* Gustavo Gili. Barcelona 1993. p. 41.

En el pabellón están recogidos los principios de una transición de la forma y del lenguaje de vanguardia; aunque sin renunciar a los logros realizados por los primeros modernos. La percepción humanista del hombre en su contexto y la especificidad anunciada en aquel patio, cuestionan la visión del hombre-tipo, ordenado y programado, que el positivismo del Movimiento Moderno demandaba y que se concreta en el volumen expositivo. Era evidente que otra manera de ejecutar la modernidad y de entender la arquitectura, de manera alternativa a la ortodoxia imperante del maquinismo, se anunciaba en los rincones de aquel pequeño pabellón perteneciente a una república derrotada. Tomando prestado el pensamiento de Ernesto Nathan Rogers:

> "¿Por qué no atesorar las fatigas de los demás?¿ Por qué no hacer propios sus testimonios? ¿Por qué empezar todo de nuevo?....¿ Por qué no habrá de conciliarse lo nuevo con lo antiguo?"[14]

14. ROGERS, Ernesto Nathan, *La experiencia de la arquitectura*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1965. p. 12.

RUEDO IBÉRICO. EL PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA *XI TRIENNALE DI MILANO*

Pablo Arza Garaloces

En 1962, un grupo de inquietos estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Madrid organizaba, en el Ateneo de la capital, una exposición que llevaba por título *Arquitectura Española en el Extranjero*. La muestra recogía una selección de diecinueve obras que, desde 1951 a 1961, habían sido premiadas en diversos foros internacionales. Es un hecho sencillo que, sin embargo, ilustra cómo, a partir de la década de los cincuenta, la arquitectura moderna española empezaba a acaparar algunas miradas y a ser objeto de reconocimiento más allá de nuestras fronteras.

Entre los proyectos que recogía el opúsculo editado con motivo de dicha exposición se encontraban varios pabellones con los que España fue representada en diferentes certámenes internacionales. Estas arquitecturas efímeras eran, de alguna manera, un termómetro del momento creativo del país y un buen medio para que la prometedora arquitectura española fuese conocida en el resto del mundo.

Uno de estos pabellones es el protagonista de estas líneas. Me refiero al que José María García de Paredes y Javier Carvajal idearon para la XI Trienal de Milán, celebrada en 1957. La obra culminaba la exitosa trayectoria española en las tres ediciones que de este certamen se celebraron a lo largo de la década, en las que, los pabellones que representaban a España, fueron merecedores de la Medalla de Oro de la *Triennale*.

Quisiera advertir que para este trabajo ha sido posible acceder a la documentación original que del Pabellón de 1957 se conserva[1]. La memoria, mecanografiada, por José María García de Paredes[2], junto a los planos y fotografías, han permitido reconstruir un proyecto del que apenas se ha publicado documentación, descubrir las intenciones e intereses de sus autores y los retos a los que tuvieron que hacer frente. Pero, antes de entrar al análisis de la instalación española, es necesario hacer un breve recorrido por la historia y evolución, hasta ese momento, del certamen en que se enmarca.

LA *TRIENNALE DI MILANO*

La Trienal de Milán era una importante exposición internacional que tenía como objetivo principal la incorporación de los postulados del arte contemporáneo y de los últimos avances en el campo de la técnica al diseño y producción de objetos cotidianos.

1. Debo agradecer la inestimable ayuda y disponibilidad de Ángela García de Paredes a la hora de facilitarme la documentación original que de esta obra conserva en el cuidado Archivo de su padre. De igual modo, extiendo mi agradecimiento al Archivo General de la Universidad de Navarra, que alberga el legado de Javier Carvajal.
2. Dicha memoria fue redactada por el arquitecto con posterioridad a la ejecución del proyecto.

La muestra tuvo su origen en la Bienal de las Artes Decorativas, celebrada por primera vez en Monza en 1923. El evento fue impulsado por el Instituto Superior para las Industrias Artísticas, una innovadora escuela de artes aplicadas creada en 1922 a través del consorcio establecido entre los municipios de Monza y Milán y la Società Umanitaria.

Las tres primeras exposiciones, de carácter bianual, tuvieron un carácter más local, en las que diversos artistas y productores de Milán participaron de manera un tanto descoordinada. La cuarta edición de 1930, además de establecer un modelo de producción para los objetos expuestos, planteó la necesidad de salir del límite de "las expresiones regionales para insertarse en la vida nacional"[3].

En 1933, la quinta Trienal, se presentó, por primera vez, en el Palacio del Arte en el Parque de Milán, destinado expresamente a tal fin por el industrial Antonio Bernocchi. El debate se centró en los nuevos problemas de la arquitectura, relacionados con la técnica, la finalidad social y el valor expresivo de la decoración; así como la renovación de la pintura mural. Con especial atención en el aspecto económico, recogiendo los conceptos de la edición anterior, la sexta Trienal planteó el problema de la casa y la producción de objetos de uso común, además de la unión de las artes.

La guerra condicionó la celebración de la séptima Trienal acortando su duración. Las propuestas estuvieron vinculadas a la propaganda nacionalista e imperialista del régimen fascista. La técnica volvió a ser objeto de reflexión, considerándola base de "toda buena y plena creación artística"[4]. En el clima ya de la inmediata postguerra, la octava Trienal, planteaba un único tema: "la casa para todos en sus distintas acepciones o variaciones"[5], dentro del marco de la reconstrucción. Como campo de experimentación de la nueva arquitectura y de sus distintas integraciones se creó el barrio QT8.

La novena Trienal de 1951, centró su atención en la expresión artística. A su vez "presentó objetos accesibles al público más amplio, prestando especial atención a la estética del producto industrial y de los objetos de uso común"[6]. En esta ocasión, España participó, cosechando éxitos por primera vez, con una instalación en la que el arquitecto José Antonio Coderch sería el comisario y Santos Torroella el responsable artístico.

En su siguiente edición, la X Trienal de Milán de 1954, en continuidad con la línea de la anterior, profundizó en las relaciones entre "el mundo del arte y la producción industrial y confirmó además la relación unitaria entre pintura, arquitectura y escultura"[7]. Después del reconocimiento alcanzado en la Trienal de 1951, el comisario encargado del pabellón español fue el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, cuya instalación fue de nuevo merecedora del máximo galardón.

Tras este breve recorrido por las diversas ediciones de la muestra, llegamos a la que aquí nos ocupa: la XI Trienal de Milán. Siguiendo con el planteamiento de "definición de los problemas artísticos en íntima conexión con los técnicos y económicos"[8], esta nueva edición de la *Triennale* se centraba, una vez más, en la arquitectura contemporánea; en la interacción entre las diversas artes; y en la producción de arte e *industrial desing*[9].

3. Ibid. p. 6.
4. Ibid. p. 7.
5. Ibid. p. 7.
6. Ibid. p. 7.
7. *Undécima Triennale di Milano. Programa y reglamento*, p. 7.
8. *Undécima Triennale di Milano. Programa y reglamento*, p. 6.
9. Texto basado en *Undécima Triennale di Milano. Programa y reglamento.*

Sin embargo, el evento se desarrollo en un ambiente de crisis, que ya se vislumbraba en las últimas ediciones. Esta situación venía provocada en gran medida porque "los principios polémicos propugnados por las Trienales ya hacía tiempo que habían sido aceptados en todo el mundo, consecuencia de lo cual estas competiciones habían pasado, en cierto modo, de revolucionarias a conservadoras"[10]. Además esta cuestión de fondo venía acompañada de discrepancias dentro de la organización[11].

A pesar de todo, seguía siendo un certamen de referencia, donde los países concurrentes se esforzaban por ofrecer lo mejor y más novedoso de su producción.

LOS ARQUITECTOS

En este contexto, Javier Carvajal y José María García de Paredes proyectaron su instalación, siendo conscientes del reto que tenían por delante. Ambos arquitectos, formaban parte de la, denominada por Carlos Flores, "2ª generación", integrada por "arquitectos jóvenes, hombres que salieron en fecha reciente de las aulas y cuya formación incluye ya una idea más completa sobre la arquitectura que se hace en el mundo y el papel que España juega en relación con ella"[12]. Esta prometedora generación se caracterizaba, entre otras cosas, por "una generalización del trabajo en equipo, práctica que hasta ese momento no había tenido lugar en España"[13].

Javier Carvajal y José María García de Paredes son ejemplo de ello: el pabellón es obra de dos manos que supieron trabajar en perfecta simbiosis. Como Carvajal recordaba, se conocieron "en los ya lejanos días de la Escuela"[14] de Madrid, donde se licenciaron con tres años de diferencia. Pero es en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, en la que coincidieron como pensionados entre 1956 y 1958, donde consolidarían su amistad e iniciarían una interesante colaboración que dio como resultado brillantes proyectos entre los que se encuentran el Panteón de los Españoles en Roma o la iglesia de Santa María de los Ángeles de Vitoria.

Para ambos profesionales esos años en la ciudad eterna fueron de gran importancia en su desarrollo personal y profesional: Carvajal los definía como "los más estimantes de su vida"[15] y García de Paredes reconocía en la memoria de Oposiciones para la Academia de España en Roma la relevancia de su Pensionado18 (Fig. 1).

Fue en su interludio romano, en su segundo año de Pensionado[17], cuando les llegó el encargo de realizar el pabellón que representaría a España en la XI Trienal de Milán. Parece que el 'responsable' de que este proyecto recayese sobre los arquitectos españoles fue Gio Ponti[18]. El arquitecto italiano, había conocido a García de Paredes en Madrid y se confesaba conocedor y admirador de su obra[19] (Fig. 2). Por tanto, es muy probable, que al igual que había hecho en la Trienal del 51[20], Ponti volviese a sugerir el nombre de los autores de la instalación española.

EL PABELLÓN ESPAÑOL

En la memoria del proyecto, queda recogido cómo entendían los arquitectos que debía de ser la instalación: "el pabellón representativo de cada nación

Fig. 1. Javier Carvajal, María Isabel de Falla (esposa de J.M. García de Paredes), Leticia Ponti (hija de Gio Ponti) y José María García de Paredes en el Pabellón español de la Trienal de 1957. Cedida por Ángela García de Paredes.

10. Memoria del Pabellón de España en la XI Trienal de Milán. Cedida por Ángela García de Paredes.
11. VAQUERO, Joaquín, "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, n. 191, pp. 32 a 36. Según indica Joaquín Vaquero se produjo *"la escisión del grupo de arquitectos del Centro Studi Architettura (Albini, Belgoioso, Peresulti, Rogers, Menghi, etc.), que piden una Trienal no improvisada, sino fruto de una labor dirigida y constante".*
12. FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea*, Aguilar, Bilbao, 1961, p. 207.
13. Ibid. p. 208.
14. A.A.V.V., *José María García de Paredes en Granada* (1962-1990), Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, Granada, 2001, p. 23.
15. Ibid. p. 23.
16. "Desde antes de obtener el título de arquitecto me atrajo el Pensionado de la Academia en Roma de un modo, podría decir, intuitivo. Esta atracción fue madurándose durante mis primeros años de actividad profesional y acrecentándose con la experiencia de muy variados viajes y estudios dentro y fuera de España". En A.A.V.V., *J. M. García de Paredes. Arquitecto (1924-1990)*, COAM, Madrid, 1992, p. 213.
17. Ese mismo año (1957) también realizarían el Panteón de los españoles en Roma.
18. Ponti era miembro importante de la Junta Ejecutiva de la Trienal de Milán.
19. Esto admiración de Ponti por García de Paredes queda recogida en una carta fechada el 4 de julio de 1957 dirigida a la señora della Lunga en la que Ponti le pide que ayude a su amigo J.M. García de Paredes facilitándole alojamiento durante los días que tenga que estar en Milán para la instalación del Pabellón. Cedida por Ángela García de Paredes.
20. En aquella ocasión Ponti recomendó al arquitecto José Antonio Coderch como comisario de la instalación española.

GIO PONTI ARCHITETTO

Milano 4 luglio 1957

Gentile Signora Della Lunga,

Le presento l'architetto spagnolo JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES, che si tratterrà a Milano nel mese di luglio per curare l'allestimento di sua progettazione per la Sezione Spagnola alla XI Triennale di Milano.

L'arch. Paredes, che ho conosciuto a Madrid e del quale conosco ed ammiro le opere, é persona di massima fiducia e di assoluta moralità.

Grato di quanto Lei potrà fare per favorire il mio amico, La prego di gradire tutti i miei omaggi

(Arch. Gio Ponti)

MILANO VIA DEZZA 49 TELEFONI 432.500 487.035

Fig. 2. Carta escrita por Gio Ponti, dirigida la señora della Lunga, en la que alaba la trayectoria profesional y personal de su amigo J. M. García de Paredes. Cedida por Ángela García de Paredes.

se pretende no sólo un espacio bien instalado, sino que responda a sus características raciales, y al espíritu de cada país". Buscarían, por tanto, un espacio con cualidad, la creación de una atmósfera en la que el continente y el contenido formasen una unidad que reflejase la imagen de España.

Antes de analizar cómo materializaron esta idea, es necesario tener en cuenta las dificultades a las que tuvieron que hacer frente. Para ello vuelvo a remitirme a la memoria:

> "Un doble 'hándicap' pesó sobre los arquitectos desde el mismo momento de ser designados para representar a España en Milán: por una parte, la dificultad de preparar una selección lo más completa y a la vez lo más representativa posible del actual momento español, que respondiera al verdadero espíritu de la Trienal, y por otra, las limitaciones materiales más estrictas en el orden económico para la construcción del pabellón".

Esto pone de manifiesto las carencias que aún padecía el país, donde junto con los problemas de índole económico seguía sufriéndose, al igual que en las Trienales anteriores, la falta de una producción de piezas de diseño industrial que llenase nuestro pabellón. Sin embargo, estas carencias fueron superadas y, en una sencilla y expresiva instalación, España mostró "una escueta pero selecta colección de obras actuales"[21].

Como de nuevo narra García de Paredes en la memoria, en ese intento de transmitir la imagen de España, "el tema central en que se inspiró la participación española en la Trienal fue la continuidad de una tradición que encuentra en sí misma la fuerza para una renovación actualizada".

La búsqueda, apoyada en la mirada a la tradición[22], de los caminos que debía seguir la nueva arquitectura es una idea presente en gran parte de los profesionales españoles de los cuarenta y cincuenta[23]. Como sostiene Ana Esteban,

> "La pregunta '¿Modernidad o tradición?', tantas veces formulada en los años precedentes, había cambiado de sentido. Ya no se trataba de elegir entre una postura u otra, sino de intentar aunar ambas, expresando con un lenguaje contemporáneo la verdadera esencia de nuestra arquitectura"[24].

21. Memoria del Pabellón de España en la XI Trienal de Milán.
22. Me refiero a una tradición que no tenía que ver con cuestiones de estilo, sino que se identificaba, como explicaba Unamuno, con "la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente en la historia".
23. Algunos textos del momento, de referencia para profundizar en este tema, son CHUECA GOITIA, *Fernando, Invariantes castizos de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, 1981. A.A.V.V., *Manifiesto de la Alhambra*, COAG, Granada, 2004. Además hay que señalar interesantes estudios más recientes como ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel, *Tradición y heterodoxia: claves para una arquitectura enraizada*, (tesis doctoral inédita), Pamplona, Universidad de Navarra, 1982 y MARTINEZ GONZALEZ, Javier, "Interludio con la Alhambra al fondo", en *Historiografía de la arquitectura española moderna (1945-1978)*, (tesis doctoral inédita), Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.
24. ESTEBAN MALUENDA, Ana, "¿Modernidad o Tradición? El papel de la *R.N.A.* y el *B.D.G.A.* en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española", en *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, T6 ediciones, Pamplona, 2000, p. 244.

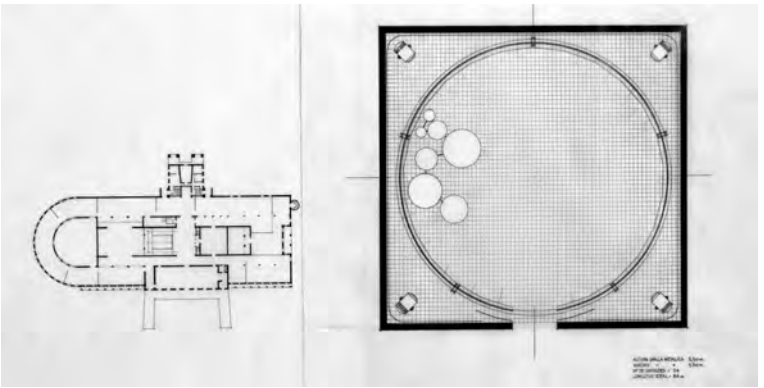


Fig. 3. Plantas de la segunda propuesta, plano original. Archivo General de la Universidad de Navarra / Fondo Javier Carvajal Ferrer / Proyecto Nº 46.

Con esta cuestión de fondo presente en su cabeza, Carvajal y García de Paredes se enfrentaron al proyecto. El espacio asignado a España por los organizadores de la Trienal, era una sala cuadrada de 13,6 x 13,8 metros de lado y una altura de 5,9 metros; estaba situada en la primera planta del Palacio de Muestras, junto al resto de pabellones extranjeros, que eran un total de dieciocho.

En el análisis de los seis planos originales[25] que se conservan en los archivos de los arquitectos[26] se han identificado tres propuestas del pabellón, una de las cuales se corresponde con la definitiva. Todas, con diferentes grados de desarrollo, presentan características comunes, permiten establecer una evolución, así como un orden cronológico.

De una de las versiones, probablemente la primera[27], se ha encontrado únicamente un croquis a lápiz que recoge el alzado de ingreso al recinto español[28]. Aunque son pocos los datos que de aquí podemos extraer, en este primer croquis los arquitectos planteaban ya la creación de un recinto cerrado, un espacio acotado por paneles de 3 metros de altura y 1 metro de ancho. Según indica la leyenda, en estos paneles tenían la intención de disponer fotografías. El plano del suelo lo elevaron 60 centímetros, y para salvar esta distancia dispusieron tres escalones y una puerta de entrada que se situaba desplazada del eje de simetría.

De este proyecto no tenemos más datos. Sin embargo la idea de crear un espacio artificial, acotado, un tránsito hacia una nueva realidad estaría presente en todo el desarrollo del proyecto y en su resultado final. En este gesto de establecer un límite podría verse la intención de que el visitante tuviese la clara conciencia de cruzar una frontera; enfatizándose así la entrada a una nueva realidad: la del ambiente español.

La segunda propuesta planteada por García de Paredes y Carvajal presenta un mayor desarrollo. De ella se conservan dos planos[29]: En uno, delineadas a tinta, hay dos plantas, la del palacio de muestras donde puede identificarse el recinto asignado a España y la de la propuesta del pabellón (Fig. 3). El otro plano incluye dos secciones a lápiz que definen el proyecto.

Dentro de la sala cuadrada los arquitectos delimitaron un recinto circular, de 12,6 metros de diámetro, mediante un muro de rasilla visto, de 2,10 metros de altura separado 30 centímetros del suelo, gracias a una ligera estructura for-

25. No se sabe cuántos planos componían el proyecto, sin embargo, los que se han hallado, aún siendo pocos, son suficientes para comprenderlo.
26. Los planos mencionados se han localizado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, depositario del legado de Javier Carvajal. El Archivo de José María García de Paredes no conservaba planos de esta obra.
27. Se ha hecho esta suposición en base a que el alzado tiene una longitud superior a la de la sala donde tendría que situarse, es decir, no cabría en ella. Por tanto, parece lógico, pensar que los arquitectos lo plantearon en un momento inicial del proyecto, en el que aún no tenían las dimensiones del espacio que se les había asignado. En las otras dos propuestas, como reflejan los planos, este dato ya lo conocen.
28. El plano está rotulado y con cotas, no contiene ningún tipo de numeración y tampoco está fechado.
29. Están rotulados, acotados y con leyendas. No tienen fecha ni están numerados.

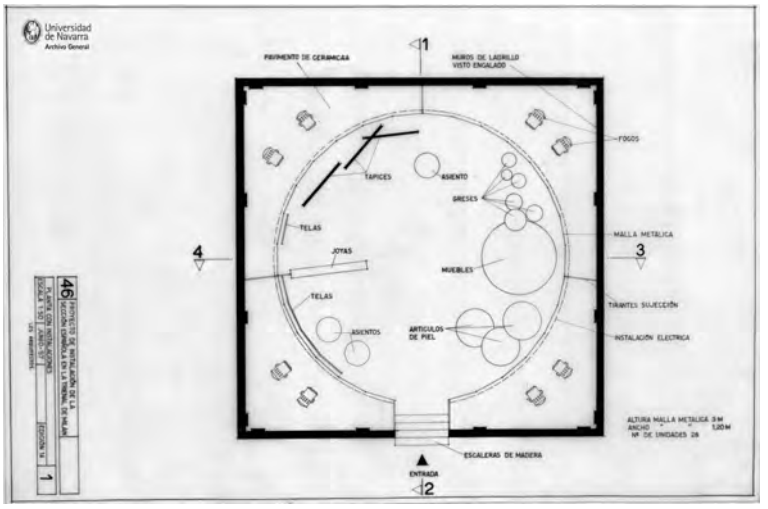


Fig. 4. Planta de la propuesta final, plano original. AGUN / JCF / 46.

mada por cinco pares de soportes metálicos grises, anclados en suelo y techo y situados equidistantemente. Encima del panel cerámico que cerraba el espacio plantearon una banda metálica de color negro, de 40 centímetros de altura donde se disponía parte de la iluminación. El acceso a este espacio se realizaba a través de una única entrada que se correspondía con la puerta preexistente situada en el centro de una de las paredes de la sala. Sus muros, así como el techo, eran recubiertos con telas negras. Además, la iluminación la completaban con cuatro focos situados en el suelo, en cada una de las esquinas de la sala, y orientados hacia el espacio circular[30].

El modo de iluminar la instalación, unido al gesto de recubrir con telas negras las paredes y el techo de la sala, favorecían que la atención se centrase exclusivamente en el recinto circular, pasando a un segundo plano el espacio circundante. Así, al entrar al pabellón el visitante podría tener la impresión de encontrarse en un ruedo taurino en el que el muro de ladrillo, a modo de barrera, no llegaba a tocar el plano del suelo, provocando una sensación de levedad.

Por último, en esta segunda versión, los jóvenes arquitectos, dibujaron un esquema del modo de organizar la exposición y mostrar los objetos, para ello, basándose de nuevo en la geometría del círculo, dispusieron un conjunto de expresivos expositores circulares de diferentes tamaños, concentrados en una única zona, sobre los que mostrar los diseños que conformarían la exposición.

Quizá los problemas económicos, a los que García de Paredes hacía referencia en la memoria o la intención de dar otro carácter al espacio, fueron los responsables de que los arquitectos españoles optaran por una solución final más sencilla y económica que la que acabamos de describir. La propuesta definitiva, aun manteniendo el protagonismo de la geometría del círculo dotaba a la instalación española de una nueva cualidad espacial.

En la última versión del proyecto, de la que se han encontrado tres planos[31], García de Paredes y Carvajal redujeron ligeramente la dimensión del recinto circular, que pasó a tener un diámetro de 11,6 metros. Se seguía accediendo a él por la puerta situada en la sala, que tras subir cinco escalones nos introdu-

30. Aún sin indicar el material y el color, en la planta representan también la disposición del pavimento.
31. Los planos permiten definir todo el proyecto: en el primero está dibujada la planta de la instalación española; el segundo, recoge dos secciones y el tercero, los alzados, plantas y detalles de una vitrina diseñada por los arquitectos. Están numerados, rotulados, con cotas y con leyendas.

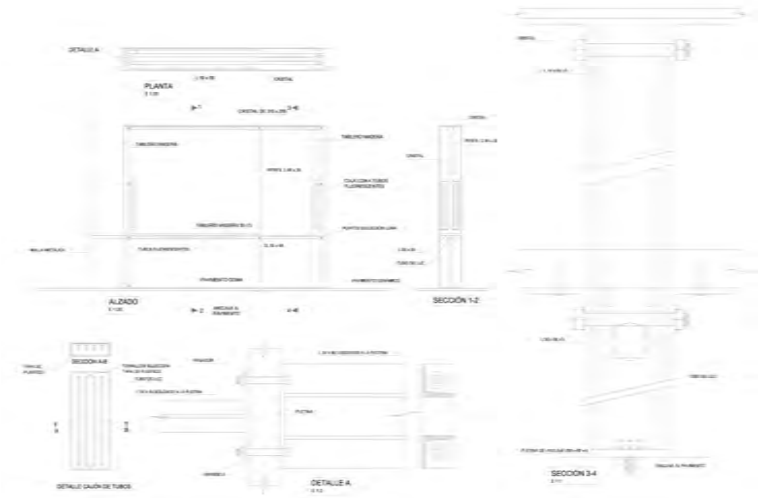


Fig.5 Vitrina diseñada por los arquitectos para la instalación española, plano redibujado del original.

cía en la instalación española. El muro de ladrillo de rasilla visto que acotaba el círculo fue sustituido por una malla metálica industrial de tres metros de altura, sustentada mediante 29 soportes metálicos de 5 x 3 centímetros, colocados a una distancia de 1,2 metros. Las paredes de ladrillo visto de la sala se encalaron de blanco y del techo colgaba una tela negra, a modo de velorio, a 4,5 metros del suelo, reduciendo así la proporción de espacio. En el suelo dispusieron un pavimento formado por brillantes azulejos de Onda, blancos y negros y baldosines azules, diseño de José María Labra (Fig. 4).

Es importante mencionar también la cuidada iluminación que favorecía a la creación del ambiente: en el interior del recinto, sujetos a los soportes de la malla, se situaron focos puntuales que iluminaban algunos de los objetos expuestos. Además, para la iluminación general del espacio, se colocaron, sobre el suelo, en cada uno de los cuatro ángulos de la sala grandes focos cuya luz era proyectada por las blancas paredes.

En los planos de esta tercera versión, los autores dibujaron el modo de organizar los objetos que conformarían el muestrario español. En ligeros expositores circulares, elevados 20 centímetros del suelo y lacados en blanco, irían colocados diversos muebles, objetos de piel y greses. Los artífices representaron también tres asientos con esta misma geometría, así como el lugar donde se colgarían tres tapices y unas telas. Cabe destacar la colocación de una vitrina rectangular que albergaría joyas. Esta vitrina, diseñada con todo detalle por los arquitectos[32] (Fig. 5), no se llevaría a cabo, probablemente, por problemas de índole económica[33].

Finalmente, con pequeños cambios sobre lo dibujado, la exposición recogió las maletas y bolsos, de color blanco y negro, de la marca *Loewe*; telas de Clara Szabo; vidrios populares de Mallorca; la silla de la Barceloneta de madera, cuero y lona proyectada por Coderch, Correa y Mila y los sillones de Fisac diseñados para la ocasión. El pabellón también contaba con la presencia de la cerámica de Antonio Cumella; tres tapices de peces diseñados por Jesús de la Sota[34]; piezas en mármol de la escultura Susana Polac; telas estampadas con motivos de Viudes, Molezún y de la Sota, colgadas de la malla; faldas de Elvi-

32. Es un prisma de vidrio de 3,1 x 0,35 metros y una altura de 2,4 metros. En el plano aparecen recogidos todos los detalles que definen este elemento.
33. La vitrina fue sustituida por una serie de baldas de madera ancladas a los soportes verticales de la malla y en las que expusieron piezas cerámicas.
34. Pintor, hermano del arquitecto Alejandro de la Sota. García de Paredes coincidió con él en su etapa en el Colegio Mayor Cisneros.

Fig. 6. Imagen general del Pabellón una vez traspasada la puerta de entrada. Cedida por Ángela García de Paredes.

ra Lucena, inspiradas en los trajes típicos castellanos y cerámicas de José Luis Sánchez, Arcadio Blasco y Farreras. Completando la composición, había tres asientos de esparto tradicionales, de forma circular, más anchos y bajos que los que suelen hacer los artesanos.

Eran todos ellos elementos que trataban de suplir la falta de una producción industrial de objetos que estuviesen a la altura de la muestra de Milán. Con esta selección los arquitectos buscaban demostrar "como a través de una realización que se desarrolla en la línea de lo tradicional, puede llegarse a obras absolutamente actuales"[35]. Como describe José María García de Paredes en la memoria,

> "en la instalación del pabellón, dentro de una absoluta simplicidad, se trató de expresar el carácter propio y especifico de la tradicional ambientación española, mediante el empleo de sus materiales esenciales, la cal, la cerámica, el hierro, pero actualizados mediante elementos industriales modernos".

Esto es algo que consiguieron no de una manera 'folklorista', sino desde la abstracción como valor plástico y emotivo (Fig. 6).

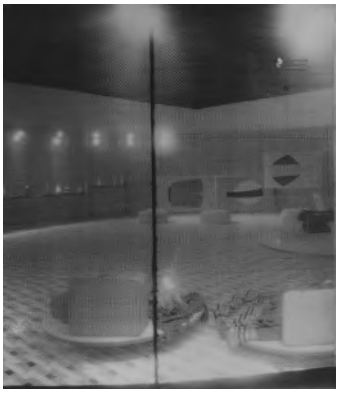


Fig. 7. Vista de la instalación española desde el exterior del recinto circular. AGUN / JCF / 46.

El proyecto final destacaba por su sencillez, limpieza y rotundidad. Frente al espacio más matérico y acotado, de la segunda versión, "se creó un recinto mediterráneo, luminoso y fresco", rico en matices. Un espacio permeable y transparente; con efectos de luz y penumbra sobre las paredes blancas, que evocaban las fachadas encaladas de las casas de Andalucía o La Mancha. La malla metálica, protagonista del recinto, tamizaba la luz proveniente de los focos situados en los ángulos de la sala, a la manera de las celosías de la arquitectura mozárabe (Fig. 7). Pero sobre todo, por su tamaño, fuerza, y protagonismo era una clara alegoría al ruedo taurino, "el mágico círculo de la arena ibérica", como se le denominó en la memoria del proyecto. Para Carvajal y García de Paredes el círculo era un elemento representativo de la tradición española, presente en el "aro de los niños", "las danzas populares" y "la arena"[36].

35. Memoria del Pabellón de España en la XI Trienal de Milán.
36. Ibid.

La planta nos habla de una geometría abstracta, en la que el círculo se contrapone al cuadrado, una idea que no es nueva en la historia de la arquitectura. Ejemplos del empleo de estas formas como el Palacio de Carlos V en la Alhambra o el patio no construido de Bramante alrededor de su *tempietto* en San Pietro in Montorio de Roma, eran conocidos por los autores.

LA CRÍTICA

El pabellón español despertó el entusiasmo y el elogio de la crítica, tanto nacional como internacional.

En España, el periódico *ABC* y la *Revista Nacional de Arquitectura* se hicieron eco del éxito de nuestra instalación. Ambos artículos manifestaban la calidad del pabellón español frente a los del resto de países.

El de la *Revista Nacional de Arquitectura*, tras hacer mención a la crisis sufrida en la Trienal, reflejada en el "descuido y pobreza" de la instalación italiana; subrayaba la "tensa emoción dramática y el gran carácter nacional, sugerido con elementos industriales, pero que adquieren personalísima poética," por Carvajal y García de Paredes en el pabellón español; y que "hacen que sea inconfundible y el único que de pura decoración pasa a tener categoría de arquitectura, con un tema espacial resuelto con la mayor simplicidad y la mayor intensidad"[37].

En el periódico *ABC*, el crítico de arte J. Ramírez de Lucas, comentaba el triunfo del pabellón español en una noticia a doble página. Narraba como la primera visita a la Trienal la realizó acompañado del escultor inglés Houvard y como, ante el pabellón español, exclamó: "Esto ya es otra cosa; aquí hay gracia, originalidad, carácter. (…) Aquí está conseguido un ambiente. Esto es España y no puede ser confundido con ningún otro país". Y es que aunque los objetos expuestos, en comparación con otras naciones, eran pocos, "el espacio que todo lo envolvía y valoraba, no tenía parangón en toda la Trienal"[38].

En el ámbito internacional, aparecieron imágenes del pabellón en revistas como la suiza *Werk* o las francesas *Aujourd'hui Art et Architecture y Meubles et Decors*. Por su parte la revista italiana *Domus*[39] hacía referencia al pabellón español destacando el pavimento de azulejo y la malla metálica que circundaba el espacio, además, de las cerámicas de Cumella y los tapices de Jesús de la Sota ilustrados con las fotografías que acompañaban la breve reseña.

Es de destacar también la opinión del arquitecto suizo Alfred Roth, autor del pabellón de su país, que según nos narra García de Paredes en la memoria,

> "descubrió el valor espacial de la composición de la instalación española, comentando como, sin destruirse mutuamente, coexistían en nuestro pabellón un volumen prismático determinado por las paredes laterales blancas de la sala, y un volumen cilíndrico marcado por la transparencia de la malla de hierro, originando entre ambos infinitas combinaciones espaciales y efectos luminosos".

Después de analizar el pabellón, así como la opinión de la crítica del momento se puede concluir que el éxito alcanzado por Javier Carvajal y José María García de Paredes se debe a que en su instalación "está presente la gran idea, una idea que sea algo más que resolver el pabellón"[40]. A diferencia de

37. VAQUERO, Joaquín, "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, n. 191, pp. 32 a 36. En este artículo Joaquín Vaquero también hace mención a la presencia de varias obras de Gaudí, de los comedores de la SEAT de Joya Barbero y Ortiz Echagüe y de un grupo de viviendas de Coderch en la Exposición de la Arquitectura Moderna, lo cual demuestra el interés que despierta la arquitectura española en el marco de la Trienal.
38. RAMIREZ DE LUCAS, J., "Medalla de Oro al pabellón de España en la XI Trienal de Milán", *ABC*, 24 de diciembre de 1957, pp. 43 y 45.
39. "Alla Undicesima Triennale di Milano", *Domus*, 1957, n. 336, p. 15.
40. VAQUERO, Joaquín, "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, n. 191, pp. 32 a 36.

otros recintos de la Trienal, quizá menos conseguidos, la instalación española era una verdadera pieza de arquitectura acabada.

Por ello, la falta de una producción de objetos de diseño industrial que llenasen el pabellón, pasó a ser algo anecdótico, que acabó en un segundo plano; porque, como la crítica apreció en su momento, esta carencia fue remediada por los artífices creando algo de una calidad superior.

Los jóvenes arquitectos consiguieron, con su instalación, ofrecer una imagen atractiva de la realidad española, un espacio cualificado en el que se recreaba la atmósfera que respondía al espíritu de España. Se podría decir que García de Paredes y Carvajal supieron mirar al pasado, a la tradición, con ojos nuevos, sabiendo captar tanto su esencia como su potencial.

ARQUITECTURA ESPAÑOLA Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES MODERNAS (PARÍS, 1925): ACTITUDES, IMPRESIONES E IMPLICACIONES

Marilda Azulay Tapiero[1]

Desde el rechazo a la aparición espontánea en la arquitectura española del conjunto de las actitudes y propósitos que darán lugar a lo que posteriormente sería conocido como el Movimiento Moderno o, al menos, harán entrever las pautas que harán presagiarlo, es necesario penetrar en sucesos concretos y llegar a constatar la arquitectura en virtud de determinadas condiciones, como el momento histórico fundamental en la historia de Europa tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918), para Arnold Hauser[2] el inicio del siglo XX.

Entre los sucesos destacan las exposiciones, más o menos específicas, nacionales o internacionales,... que fueron ocasión de reunir, proponer, seleccionar y contrastar a la vez que difundir la cultura arquitectónica; y con ellas, su escenario y los actos y publicaciones que acontecen a su alrededor, donde están presentes, tanto las obras y escritos de los protagonistas como los argumentos de sus críticos.

Entre las publicaciones, en España, la revista *Arquitectura*, fundada en 1918, tiene entre sus colaboradores a Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Luis Lacasa o Fernando García Mercadal. Nombres que, como escribe Carlos Flores, "evocan el clima de rebeldía que se inicia en nuestra arquitectura hacia 1925"[3]. Precisamente, su agrupamiento en torno a Arquitectura fue uno de los factores que sirvieron para cohesionar a los integrantes del grupo, eminentemente madrileño, denominado por Flores Generación del 25 –porque hacia ese año la mayoría de sus componentes iniciaría la actividad profesional[4] y porque "para buena parte de ellos la visita a la Exposición de las Artes Decorativas de París de dicho año, iba a suponer un revulsivo de decisiva influencia en su actuación futura"[5]– y por Oriol Bohigas el equívoco grupo de Madrid , objeto del estudio de Sofía Diéguez, *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*[6].

Arquitectura constituye una de las principales fuentes de información desde donde abarcar el planteamiento de los temas de la Nueva Arquitectura[7] y la difusión de lo nuevo o, al menos, de la nueva estética. En "Reconstrucción de Huerta del Rey", 1918[9]:

> "Tal es la corriente moderna de nuestra arquitectura: simplificación, sencillez, síntesis. Poco a poco nuestros proyectos van desprendiéndose de tanta ménsula, tanta decoración, tantas molduras y pináculos, como se habían ido acumulando, para llegar a conseguir una arquitectura sintética de líneas y volúmenes, como han sido todas las grandes arquitecturas".

1. Marilda Azulay Tapiero es doctora en Arquitectura, departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de València.
2. HAUSER, A., *Historia social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1969.
3. FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea, I. 1880-1950*, Aguilar, Madrid, 1989, p. 146.
4. En 1918 finalizan sus estudios de Arquitectura Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín; en 1919, Casto Fernández-Shaw y Miguel de los Santos; Agustín Aguirre, Manuel Sánchez Arcas, Regino Borobio, José Azpiroz y Muñoz Casayús, en 1920; Luis Lacasa y Fernando García Mercadal, en 1921; Carlos Arniches, Martín Domínguez y Durán Reynals en 1922 o Gutiérrez Soto en 1923.
5. BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Madrid, 1999, p. 686.
6. BOHIGAS, O., "El GATCPAC: vanguardia y revolución", en Il dibattito sul Movimento Moderno, *Casabella* 463/464, noviembre/diciembre, Milán, 1980.
7. DIÉGUEZ PATAO, S., *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cátedra, Madrid, 1977.
8. SCHNAIDT, C., "Les thèmes de la Nouvelle Architecture", A.A.V.V., en Architectures en Allemagne. 1900-1933. Centre de Création Industrielle. Centre Georges Pompidou. Paris, 1979.
9. TORRES BALBAS, L. "Reconstrucción de Huerta del Rey", *Arquitectura*, n. 4, agosto 1918, pp. 94-95. El primer premio se concedió a Pedro Muguruza.

La modernidad buscará mecanismos de enganche en sucesos concretos, en el extranjero, el pasado,… Rafael Doménech y Luis Pérez Bueno, vocales de la junta encargada de organizar la asistencia de España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, escribieron que "en todas las artes [...] se puede decir que el punto de partida es el pasado, pero en modo alguno puede ser el de llegada. Detenerse en lo histórico es matar el porvenir del arte"[10], tratando del 'principio de lo útil' como germen de la modernidad:

> "Una [...] condición que afecta a la esencia de las artes decorativas es la lógica. El punto de partida de esa lógica está en la utilidad que debe cumplir todo edificio o todo objeto de arte decorativo. El principio de lo útil es el germen de toda modernidad y de toda originalidad en esas artes [...] Ese principio de lo útil determina clara e imperiosamente la estructura,... y de esa determinación nace su forma".

ESPÍRITU MODERNO

Otto Wagner había publicado en 1895 *Moderne Architektur*[11]:

> "Un pensamiento inspira todo el libro: se han de modificar las bases / en las que se apoyan las opiniones / predominantes en la actualidad / sobre la arquitectura / y se ha de imponer el reconocimiento / de que el único punto de partida / de nuestra actividad artística / sólo puede ser la vida moderna."

En un periodo (1890-1930) que Sigfried Giedion establece como de vitalidad, verdad y moralidad donde, aún permaneciendo fragmentario e incompleto mucho de lo intentado, "tuvo el valor de llevar a cabo la creación de una tradición propia"[12]. Es significativo el editorial firmado en 1924 por Albert Lévy en la presentación de *L'Architecte* tras diez años de interrupción provocada por la guerra, situando como objetivo de la revista la presentación de obras representativas del 'espíritu moderno', "características de un movimiento arquitectónico contemporáneo en Francia y en el extranjero", buscando su arranque en conceptos entresacados de la industria, como organización, control o el 'principio de utilidad'[13]. Escribe Lévy:

> "L'Architecte reaparece después […] de hechos novedosos que han marcado la evolución de la arquitectura, de las ideas, que no estaban impartidas por un pequeño número de innovadores, sino que son hoy en día, considerados lugares comunes [...] Bajo la presión de necesidades económicas, la construcción se ha organizado como las otras industrias. El empleo racional de los nuevos materiales, así como el de los materiales viejos, ya no se produce sin el control científico. Y de hecho, el control se ha organizado y generalizado por la creación y desarrollo de las oficinas técnicas, verdaderos organismos de progreso en la construcción contemporánea […] La belleza orgánica de las estructuras aparece como la única belleza que es, de alguna forma legítima en un arte tan imperiosamente dominado por el principio de utilidad".

La revista, "sin pintoresquismo retrospectivo, sin regionalismo pastiche", en palabras del editor, reconoce una "obra moderna de arquitectura" a través de caracteres constantes: el acuerdo de la expresión con la estructura; la simplicidad expresada en los volúmenes y la geometría, y la prohibición impuesta por el propio arquitecto moderno de "utilizar el formidable arsenal de pastiche".

Espíritu motivo de la revista *L'Esprit Nouveau*[14] que "hará comprender el espíritu que anima la época contemporánea [...] Mostrará el espíritu unitario que anima la búsqueda de los diferentes grupos de nuestra sociedad".

10. DOMÉNECH, R. y PÉREZ BUENO, L., *Muebles antiguos españoles*, Juan Molins, Barcelona, 1912?
11. WAGNER, O., *La Arquitectura de nuestro tiempo*. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura. Madrid, 1993.
12. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Hoepli, Barcelona, 1955.
13. *L'Architecte. Revue mensuelle de l'art architectural publiée avec le concours de la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement*, Ediciones Alberto Lévy, París, Primer año, 1924-1925.
14. *L'Esprit Nouveau. Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine*. Editions de L'Esprit Nouveau, Paris; dirigida por Paul Dermée hasta mayo de 1922 y posteriormente por Amadée Ozenfant y Le Corbusier. Fueron publicados 28 números en intervalos irregulares, de octubre de 1920 a enero de 1925.

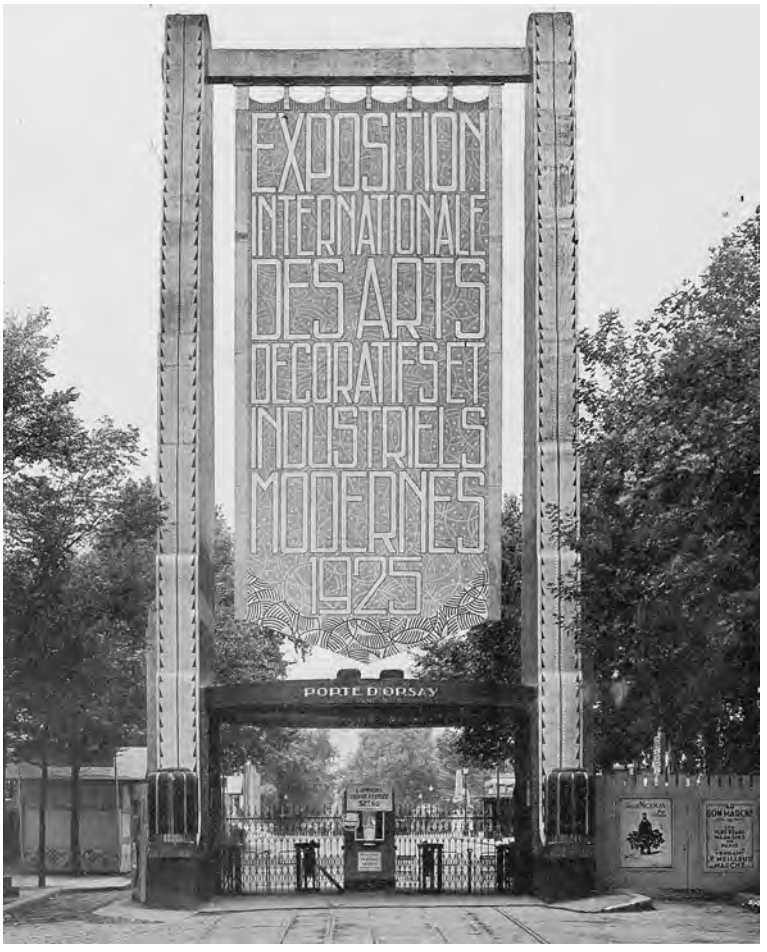


Fig. 1. Exposition des Arts Décoratifs – Porte D'Orsay: M.L. Boileau, Architecte. En *La Construction Moderne*, n. 50, Pl. 198.

Es hacia 1925 cuando las publicaciones se hacen eco con fuerza de una 'nueva arquitectura', colaborando la publicación en *Wendingen* de la obra y escritos de Frank Lloyd Wright; la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas en París y los pabellones de Austria de Josef Hoffmann, *l'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, el de Turismo de Mallet-Stevens o el pabellón soviético de Melnikov; y las políticas de intervención en vivienda en municipalidades como Viena o Ámsterdam. Y es en 1925 cuando Tim Benton inicia la "breve cronología y definición del estilo internacional"[15].

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES MODERNAS

La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas se celebró en París del 28 de abril al 7 de noviembre de 1925[16]. Decidida por *la Société des Artistes Décorateurs*[17] en 1912 para que se celebrase en 1915, tuvo que retrasarse con motivo de la Guerra y fue vista como tentativa "de encontrar algunos puntos de unidad después de la trágica y divisiva guerra" , así como de establecer una efectiva colaboración entre el arte y la industria y un "verdadero estilo moderno", bajo la hegemonía de París (Fig. 1).

15. BENTON, T., *El Estilo Internacional*, Adir, Madrid, 1981.
16. Fueron sus comisarios Fernand David y Paul Léon. La Exposición comprendía cinco grupos con un total de 37 secciones. Grupos: Arquitectura; Mobiliario; Vestuario; Artes del teatro, de la calle y de los jardines y Enseñanza.
17. La Société des Artistes Décorateurs, asociación profesional fundada en 1901 por René Guilleré y registrada como asociación de utilidad pública el 25 de junio de 1924.

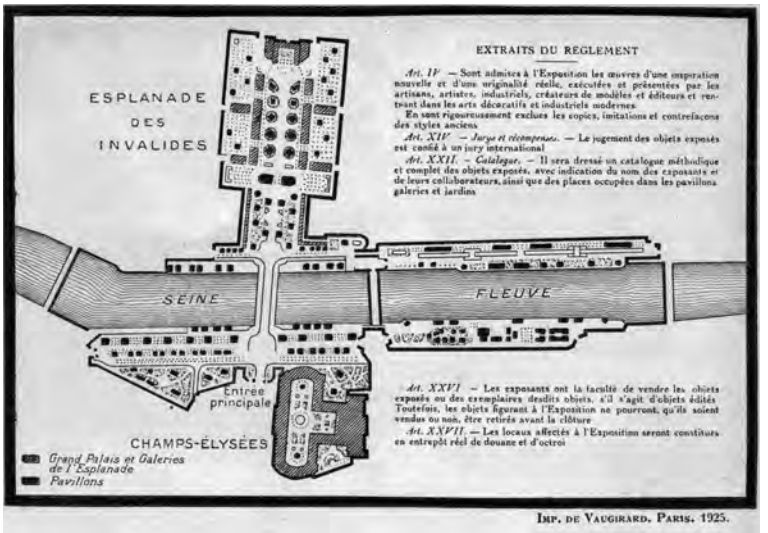


Fig. 2. "Extracto del Reglamento". En Catálogo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.

Ocupó una superficie de 23Ha. en el centro de París, en ambos márgenes del Sena[19], con 150 pabellones y galerías en los que trabajaron 20.000 personas; de su preparación, escribió Henri Rapin que "ninguna exposición fue menos alentada por la prensa y la opinión [...] Tenía la impresión de colaborar en un desastre"[20] (Fig. 2).

Visitada por cerca de dieciséis millones de personas, participaron 21 países, entre ellos España[21]. Alemania y Estados Unidos fueron los grandes ausentes, como Canadá, Méjico y los países de América Central y del Sur; Estados Unidos se negó a participar puesto que "no había diseño moderno en América"[22], y el gobierno alemán declinó la invitación porque "el plazo de cuatro meses parecía demasiado corto para permitir una preparación suficiente, además de que el Reich no puede sostener los gastos de una buena representación"[23].

Teodoro de Anasagasti se lamenta de la ausencia "ya que Alemania, en este sentido, es una de las naciones que caminan a la vanguardia"[24]; influencia que refleja Carlos Esplá en la crónica de la inauguración: "se dice que de esta Exposición saldrá un arte nuevo, un estilo francés. Lo que se nota hasta ahora en las construcciones, entre andamios, es cierta influencia alemana"[25]; o en *Blanco y Negro*, "edificios, mobiliario, decoración interior, objetos de ornamentación que en 1910 hemos visto en *Die Kunst*, de Múnich, los vemos como novedad en las instalaciones de la Exposición Internacional de París"[26].

CONVOCATORIA

Art et Decoration informa de la inauguración de las obras bajo la dirección de Charles Plumet, el 26 de marzo de 1924 y, a lo largo del año, notifica la participación de los países aceptando los emplazamientos ofertados[27]. La de España será anunciada en diciembre, siendo Eugenio López Tudela, antiguo presidente de la Cámara de Comercio en París, quien asumiría las funciones de comisario general, al que correspondía la admisión de obras, si bien se nombraría una junta asesora formada por especialistas en las diversas artes[28].

18. CHANDLER, A., "The Art Deco Exposition. Post War Paris", *World's Fair Magazine*, Volume VIII, Number 3, Disponible en http://blog.xuite.net/quencychenkimo/twblog/116355333 [Consulta 07/01/2014].
19. En "Chronique: L'Exposition de 1925", *Art et Decoration*, enero 1924, pp. 2-3, se publica el plan general de la Exposición aprobado por el Gobierno tras la concesión de terrenos realizada por el Consejo municipal en deliberación del 7 de diciembre.
20. RAPIN, H., *La sculpture décorative à l'exposition des arts décoratifs de 1925. La Sculpture Décorative Moderne*, 2 éme Série, Editeur Ch.Moreau. Paris, aprox. 1926.
21. Países participantes, además de Francia, Austria, Bélgica, Checoeslovaquia, China, Dinamarca, España, Finlandia, Grecia, Holanda, Italia, Japón, Luxemburgo, Mónaco, Polonia, Reino Unido, Rusia, Suecia, Suiza, Turquía y Yugoeslavia.
22. "Art Deco: The 1925 Paris Exhibition", Catálogo de la exposición "Art Deco: 1910-1939", Victoria and Albert Museum, VEtA, 2003. Disponible en http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/the-1925-paris-exhibition/ [Consulta: 08/01/2014]
23. "Chronique: Les Expositions", en *Art et Decoration, diciembre 1924, p. 5.*
24. ANASAGASTI, T. de, "El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo", *Arquitectura*, n. 61, mayo 1924, pp. 163-164.
25. ESPLÁ, C., "La Exposición de Artes Decorativas", Las Provincias, Zaragoza, 9 de mayo, 1925.
26. C.B.A. "Actualidad parisiense. La Exposición Internacional de Arte Decorativo", *Blanco y Negro*, n. 1776, año 25. Madrid, 31 de mayo, 1925, pp. 29-33, p. 33.
27. "Chronique", *Art et Décoration*, enero-diciembre, 1924.
28. La concurrencia de España se había establecido por Real Orden en abril de 1924, y el 3 de octubre del mismo año, se publicaba el acuerdo para proceder a su organización. Real Orden de la Dirección General de Bellas Artes, 3 de octubre de 1924. Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, Año XV, n. 80, 442-443.

Anasagasti pregunta "¿Cuál es la finalidad, cuáles las ideas que han presidido en la convocatoria del gran certamen que se celebrará en París en 1925?"[29]. Bajo el deseo de "renovar la Arquitectura y los bellos oficios, obstinados desde hace muchísimo tiempo en copiar los estilos históricos", la convocatoria obedece a la necesidad de aportar algo nuevo porque, escribe, "es absurdo que habiendo cambiado de ideas y de gustos [...] vivamos de precario y en ambientes que deprimen y son opuestos a ellos". Por esta necesidad, en la exposición "no se admitirán", continúa, "más obras que las originales y francamente modernas"; como publica *La Esfera*[30]:

> "No figurará ningún objeto que responda á normas tradicionales ni sea consecuencia directa de clasicismo alguno. Se quiere […] que no haya nada viejo, ni la menor alusión plástica á los estilos de ayer ó de antes de ayer, sino la expresión viva actualmente, de lo que nos rodea".

Así lo advertía el artículo 4º del Reglamento[31] que, escribe José Yárnoz, creó a los jurados de admisión "tantas dificultades y de tal índole, que, al fin, se impuso la realidad, y con ella, un espíritu más transigente, ya que de haber seguido criterio tan restrictivo y absoluto, peligraba la realización del propio certamen"[32]; Rafael Domenech señaló 'el problema del tradicionalismo': "dentro del recinto de la Exposición negándolo; fuera, afirmándolo con toda energía"[33].

ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES MODERNAS

Uno de los mayores conflictos ideológicos fue confrontar arte y decoración, arte decorativo y producción industrial, lo que supuso actitudes equívocas entre los participantes, algunos escépticos en cuanto a la validez de la decoración aplicada. Entre ellos, Auguste Perret que, aunque finalmente participase, declaraba a Marie Dormoy que "el arte decorativo debería caer en el olvido. Lo primero que yo querría saber es quién ha unido estas dos palabras: arte y decoración. Es una monstruosidad. Ahí donde hay arte verdadero, no hay necesidad de decoración"[34]. Frente a su simulación u ocultación, Perret afirma la primacía de la estructura[35]:

> "Aquel que oculte cualquier parte no solo priva a la arquitectura de su única legitimidad, sino que también la aleja de su ornamentación más bella. Quien oculta una columna hace un disparate, quien construye una falsa columna comete un crimen".

Para José Yárnoz, el Teatro de la Exposición de los Perret, "demuestra que la sinceridad y la verdad científica serán siempre dos factores que han de contribuir esencialmente a la renovación del arte arquitectónico"[36].

Como resultado del conflicto Frampton señala la presencia de dos categorías de pabellones[37]: los que no eran más que 'gigantescos joyeros', reflejada por el *Groupe des Architectes Modernes*, creado bajo la iniciativa de Frantz Jourdain, Henri Sauvage y Hector Guimard, y donde el pabellón Primavera de *Printemps*, de Sauvage y Wybo (Fig. 3), es un ejemplo representativo; y los diseñados por quienes buscaban desarrollar una nueva sintaxis normativa.

Se puede apuntar otras disputas: Donat-Alfred Agache escribió en *Les fautes contre l'urbanisme à l'Exposition des Arts Décoratifs* que "una Exposición de las Artes decorativas modernas ideal sería aquella que contuviera la expresión estilizada de la vida contemporánea en todos sus aspectos y órdenes, comenzando por el cuadro urbano en que nos movemos", apuntando como "la

Fig. 3. Pabellón "Primavera. Atelier d'Art", almacenes Printemps. Henry Sauvage y Georges Wybo, construido por Perret Frères.

29. ANASAGASTI, T. de, Op.Cit., p. 163.
30. La Esfera, 10 de enero, 1925, n. 575, p. 27.
31. En el catálogo de la Exposición, Extraits du Réglement: "Sont admises à l'Exposition les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées et présentées par les artisans, artistes, industriels, créateurs de modèles et éditeurs et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes.
Et sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens".
32. YÁRNOZ LARROSA, J., "La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas", *Arquitectura*. Año VII. Madrid, octubre de 1925, n. 78, pp. 225-235.
33. DOMENECH, R., "España en la Exposición Internacional de París", *ABC*, 22 de agosto de 1925, p. 8.
34. DORMOY, M., "Interview d'August Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs", *L'Amour de l'Art*, mayo de 1925, p. 174. Marie Dormoy fue miembro del jurado de la Exposición de Artes Decorativas, 1925.
35. PERRET, A., Contribution à une théorie de l'architecture, recogido en FRAMPTON, K., *Estudios sobre cultura tectónica*, Akal, Madrid, 1999, p. 152.
36. YÁRNOZ, J., Op. Cit., p. 234.
37. FRAMPTON, K., "De l'art décoratif à la machine à habiter notes sur l'école de Paris 1925-1935", *Architectures sans titre. Momenti di architettura in Francia 1930 e 1980. Academia di Francia a Roma*. Electa, 1984.

mayor falta cometida contra el urbanismo", instalar en el centro de París una manifestación que hubiera podido desarrollar un nuevo barrio de población[38].

En el mismo sentido, Eduardo Gallego manifiesta "su completa desilusión, una vez recorrido el recinto", pues, aún resultando los edificios "agradables y bien distribuidos", su valor "es tan sólo como elementos aislados"[39].

ACTITUDES E IMPRESIONES

Arquitectura dedicó su número de octubre de 1925 a la Exposición, destacando desde las crónicas de José Yárnoz, Rafael Bergamín y Fernando García Mercadal[40], la importancia de la visita. Como expresa García Mercadal[41],

> "Confesemos que antes creíamos que un pabellón para una Exposición no pasaba de ser un tema elemental, de escuela, muy al alcance de un alumno de proyectos, pero hoy no opinamos lo mismo; después de frecuentar la Exposición durante unos meses, de observar una y otra vez el ir y venir de las gentes por *le Cour de la Reine*, y de saber qué arquitectos *élites* de cada nación fueron los autores de los pabellones [...] nos induce a creer que el tema no es tan fácil como habíamos creído".

Importancia a que hará referencia, junto con Bergamín y Fernández-Shaw, con motivo de un encuentro realizado en 1967[42], donde Bergamín señalará que "cuando en 1925 visitamos la exposición […] nuestra impresión fue profunda"; para García Mercadal, "el impacto fue Le Corbusier […] El pabellón *L'Esprit Nouveau* significaba ver materializadas todas sus ideas que tanta sugestión ofrecían a los que entonces éramos jóvenes y buscábamos nuevos caminos" y a Fernández-Shaw le impresionó el pabellón soviético, "de una arquitectura futurista que parecía señalar un mundo futuro mecanizado".

Para el visitante era evidente la variedad en los pabellones y agendas políticas nacionales; como lo fue para Yárnoz quien se muestra desconcertado por su número, variedad y aglomeración, pabellones "emplazados muchos de ellos en lugares donde era forzoso establecer comparaciones con edificios de otras épocas"[43]. Apuntando a la ausencia de programas, a su carácter provisional, la pobreza de materiales empleados y la precipitación con que se hubo de realizar los trabajos, cuanto ve Yárnoz en la exposición "recuerda a lo que con carácter moderno se viene produciendo estos últimos años [...] Grandes lienzos lisos, predominio de la línea recta sobre la curva, y empeño, a veces exagerado, en que desaparezca cuanto tienda a recordar los estilos clásicos".

Si considera innegable la necesidad de crear una arquitectura en armonía con las "costumbres y gustos de la vida moderna" y el empleo racional de los elementos que intervienen en la construcción, Yárnoz cree vano pretender que esa arquitectura "surja improvisadamente prescindiendo [...] de todo aquello que ha merecido perdurar a través del tiempo", apreciando el pabellón español, de Pascual Bravo (Fig. 4):

> "Tanto en su disposición interna como en su aspecto externo, nos parece acertado de proporciones y armonioso, con gran carácter de edificio de exposición [...] Bravo no quiso prescindir de lo tradicional; pero esto avalora más su trabajo, ya que a juicio nuestro, ha logrado [...] hacer una construcción moderna sin perder su carácter marcadamente español".

38. Agache era, desde 1923, secretario general de la Sociedad Francesa de Urbanistas. AGACHE, A., "Les fautes contre l'urbanisme à l'Exposition des Arts Décoratifs". Publicado inicialmente en *Les arts décoratifs modernes en 1925*, 1925. Recogido en YÁRNOZ, J., Op. Cit.
39. GALLEGO, E. "El urbanismo en la Exposición Internacional de París de 1925", *La Construcción Moderna*, n. 21, 15 de noviembre, 1925, p. 1.
40. *Arquitectura*, n. 78. Año VII, octubre 1925.
41. GARCÍA MERCADAL, F. "Algunas consideraciones sobre las plantas de la exposición de las Artes Decorativas", *Arquitectura*, n. 78. Año VII, octubre 1925, p. 240. La cursiva en el original.
42. "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw", *Hogar y Arquitectura*, n. 70, 1967, p. 39.
43. YÁRNOZ, J., op. cit., p. 225.

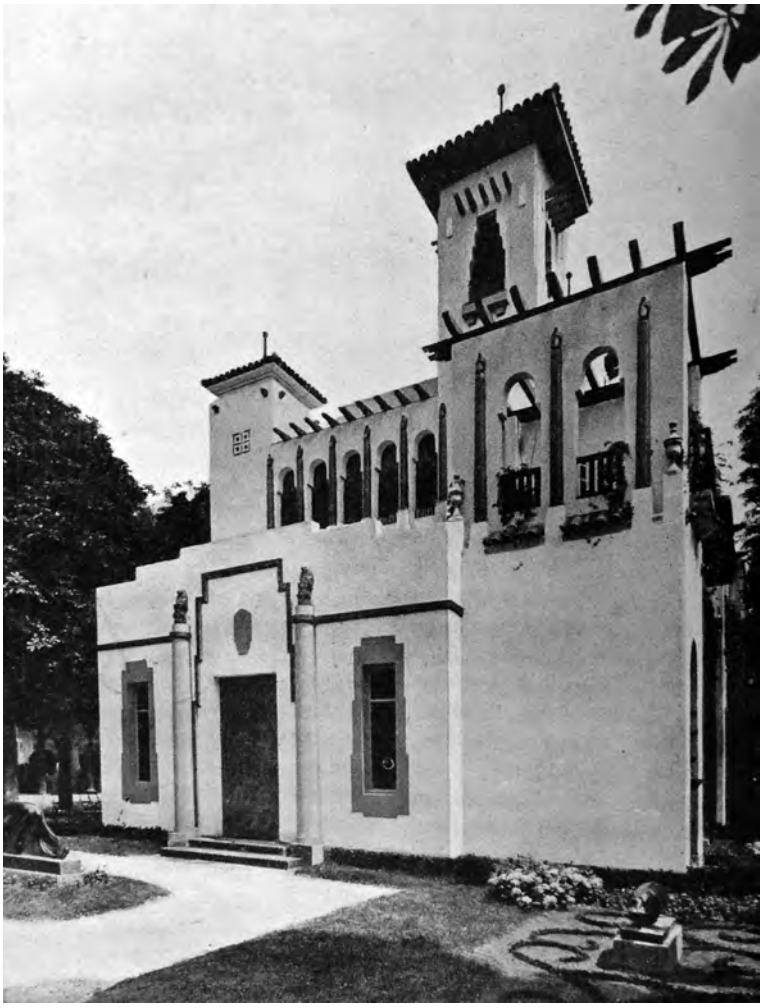


Fig. 4. "París. Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Pabellón de España. Arquitecto: Pascual Bravo". En *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 226.

Respecto a otros pabellones[44]:

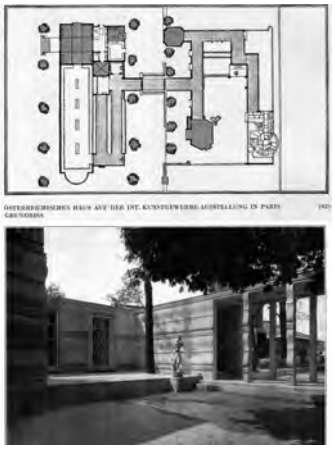
> "Italia no ha podido prescindir de su clasicismo, si bien ha tratado de modernizarlo. Inglaterra ofrece algo más de originalidad, pero recuerda, no obstante, demasiado las arquitecturas orientales. El de Bélgica es de gusto marcadamente germano, y en esto le aventaja el de Austria, obra de Hoffmann. El de Japón es reproducción fiel de las construcciones de aquel país. Holanda, Checoeslavia y Polonia dan la nota de mayor modernidad [...] El de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, es de los que han originado mayor discusión".

Rafael Bergamín inicia "Impresiones de un turista"[45] con "Nos encontramos en medio de esta gran *borrasca*... Ahí, en Madrid, no se mueve ni la hoja de un rábano...", si bien respondiendo al lema de la exposición "Borrón y cuenta nueva", con "Borrones..., muchos; cuentas nuevas..., ¡qué pocas!"; aunque "gracias a un Chareau, un Mallet, un Le Corbusier, experimentamos un hondo descanso, que agradecemos más en medio del zarandeo..."

Para Bergamín, el pabellón del Turismo de Mallet-Stevens es "quizás la nota más alegre y más verdadera de la Exposición"; y el de la URSS, con "sus

44. YÁRNOZ, J., op. cit., p. 231.
45. BERGAMÍN, R., "Exposición de las Artes Decorativas de París. Impresiones de un turista", Arquitectura, n. 78. Año VII, octubre 1925, pp. 236-239.

Fig. 5. Dcha. "París. Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Pabellón de los Soviets. Croquis. Arquitecto: Melnikov". En *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 237.



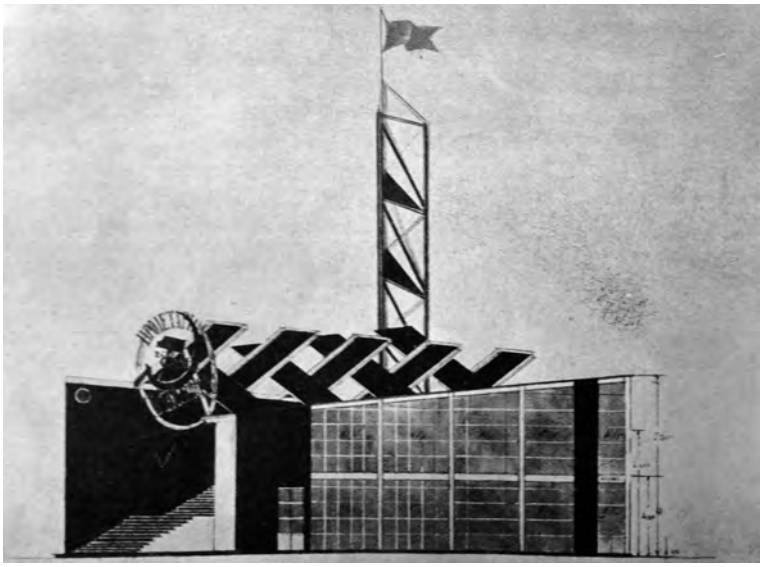


Fig. 6. *Österreichisches Hausa uf der Int. Kunstgewerbw-Ausstellung in Paris*. 1925. En KLEINER, Leopold, *Josef Hoffmann*, Friedrich Ernst Hübsch Verlag, Berlín, 1927, pp. 58-68.

airosas formas de madera pintada de vivos colores y su económica construcción" encuentra la mejor solución en cuanto a la precariedad de su instalación (Fig. 5). Se detiene en el de Austria admirando la maestría de la resolución de una fácil y cómoda circulación: "José Hoffmann", escribe, "aparece esta vez ante nosotros como el maestro en el difícil arte de hacer un pabellón de Exposición. Su larga experiencia y su gran talento nos dan fácilmente resuelto, con una sencillez transparente, el complicado problema"[46] (Fig. 6); y pone su atención en Le Corbusier y el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, "un elemento de su bloque de pisos con terrazas jardines, al cual ha añadido un local circular en donde pueden verse a gran escala dos panoramas hábilmente dispuestos y dibujados de su ciudad ideal y un plano del centro de París (Fig. 7)[47].

García Mercadal[48] fija su atención en las plantas de los pabellones basando su análisis en la circulación y visibilidad de lo expuesto –"porque hay muchas gentes que pasan, sí, pero que no ven"–. Destaca el de Polonia que "pudiéramos llamar perfecto", con un patio "de clásica simplicidad"; y se refiere al 'originalísimo' pabellón de Austria, recurriendo, para su comprensión, al texto: "La arquitectura no es muro, un techo, una columna: es el espacio, la luz, la vida de su alrededor. Así, los visitantes entrarán en nuestro pabellón casi sin apercibirse"[49].

Siendo llamativa la ausencia de mención al pabellón de *L'Esprit Nouveau*[50], los que merecen su atención son los de Holanda, Italia, Suecia y España, de "plantas desdichadas"; y el soviético, "interesantísimo por todos conceptos y de una indiscutible originalidad".

La Construcción Moderna había dedicado a la exposición su número de agosto, atendiendo los cronistas al predominio de la sobriedad. Para Sebastián Vilata, "nuestra alegría es grande al deducir del estudio de las concepciones de los modernos arquitectos más en boga que la sobriedad y la verdad van a predominar en los estilos contemporáneos"[51]. Luis de Sala resume sus impresiones: "Las tendencias brevemente apuntadas hacen presumir que la nueva

46. BERGAMÍN, R., op. cit., p. 237.
47. BERGAMÍN, R. op. cit., p. 238. En el anexo, la "Ciudad Contemporánea para 3 millones de habitantes", de 1922, y el Plan "Voisin" de Paris, de 1925.
48. GARCÍA MERCADAL, F., op. cit., pp. 240-244.
49. GARCÍA MERCADAL, F., op. cit., p. 243. En la necesaria referencia espacial, expresa García Mercadal, "comentario aparte exige el pabellón de Austria, cuya planta nos llena de confusión [...] ved cómo el profesor Steinhof [...] nos ayudará a comprender este originalísimo pabellón; él dijo a un periodista: 'La arquitectura no es un muro'..."
50. Para Carlos Sambricio, un "error" que "demuestra la escasa curiosidad cultural que tiene frente al fenómeno que se desarrolla ante él. Porque aunque la importancia de la figura de Fernando García Mercadal radica en que en cada momento histórico se encuentra en el lugar preciso, sin embargo, lo hace siguiendo una idea concreta que es la del nuevo estilo." SAMBRICIO, C., *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura y educación de la Comunidad Autónoma, Murcia, 1983, p. 119.
En la mesa redonda recogida en *Hogar y Arquitectura* (Ref. 46), 1967, García Mercadal hará referencia al impacto producido por Le Corbusier y el pabellón L'Esprit Nouveau.
51. VILATA, S., "Impresiones de la Exposición", *La Construcción Moderna*, Año XXIII, n. 15, 15 de agosto, 1925, pp. 226-228.

orientación de la arquitectura moderna será a base de una gran sobriedad, tanto en la composición como en los diferentes elementos integrantes"[52].

Respecto de la presencia española, como para cada una de las naciones concurrentes, la exposición tenía dos aspectos: el pabellón y las secciones, "expresión de la industria y de las artes del país"; en la sección Arquitectura figuraron proyectos de Bravo, Fernández-Shaw, Fontanals, Gaudí, González Edo, Marco, Masriera, Mengemor, Merenciano, Petit, Traver, Vilaró y Vals, seleccionados por el subcomité formado por Doménech, Artiñano, Pérez Bueno y Pérez Dolz.

Fig. 7. Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier y Jeanneret; escultura de Jacques Lipchitz. En Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

Del pabellón español, que "se meditó en París nada más que en horas [...] para llegar dentro de la última ampliación de plazo"[53], puede leerse en *La Época*[54]:

> "Se construyó [...] inspirándose en el ambiente de nuestro pueblo y en el color intensamente azul de nuestro cielo, construcción que participa de palacio y de cortijo, que recuerda los blancos edificios de Andalucía, las casitas de la costa del Mediterráneo, algo que sin trascender a lo clásico es mudéjar y es español".

Para Manuel Gallego, desde *La Construcción Moderna*, "el pabellón español no representa muy brillantemente a nuestra Patria [...] su aspecto arquitectónico, francamente pobre, tiene poco de típicamente nacional, sin que refleje la valía del arquitecto Sr. Bravo que lo ha proyectado"[55]. Martínez de la Riva transcribe, en ABC, "lo que ha dicho un crítico francés"[56]:

> "El pabellón español, pese a su éxito y a su brillo, no aporta nada como contribución al arte moderno. Representa, en efecto, un tipo elegante de la habitación española de Córdoba y de Sevilla; de todas suertes idealizado y modernizado; mas su patio, sus arcadas, sus azulejos, le mantienen firmemente en la tradición".

Concepto de tradición que, como el de modernidad, "tenía, en aquellos años, acepciones bien distintas", expresa Carlos Sambricio[57]:

> "Para algunos, el recurso a la tradición suponía retomar la arquitectura del pasado; para otros, por el contrario, tradición significaba ahondar en lo popular, buscar las raíces de una esencia. Frente a quienes asumieron la opción conservadora [...] los comentarios de Ortega y Gasset o Torres Balbás fueron contundentes".

Torres Balbás, quien se pronuncia con energía –"en nombre de ese falso y desgraciado casticismo se nos quiso imponer el pastiche"[58]–, se lamentaba de la confusión –"No sabemos qué quiere decir estilo español"– introduciendo, en 1918, en el concurso convocado por la Sociedad Central de Arquitectos entre alumnos de las Escuelas de Madrid y Barcelona –ganado por Pascual Bravo–[59], el 'regionalismo arquitectónico' como la "tendencia lógica y sana [...] de acomodar la construcción moderna a las condiciones geográficas y geológicas y la tradición del país en que va a levantarse"[60]. El tema del concurso era el proyecto de una casa de campo debiendo especificar "la región para la que esos proyectos son imaginados".

A MODO DE CONCLUSION

Han ido apuntándose algunos aspectos en los cuatro órdenes de motivaciones en que Bruno Zevi resume las respuestas de los historiadores al por qué nació la arquitectura moderna[61]: la idealista, la mecanicista –consecuencia del

52. DE SALA, L. "Breves comentarios a sus tendencias arquitectónicas", *La Construcción Moderna*, n. 15, 15 de agosto, 1925, pp. 228-234, p. 234.
53. ARTIÑANO, P.M. de, "España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París", en *El Sol*, Madrid, 1 de mayo, 1925.
54. "El arte español en París", La Época, 22 de mayo, 1925.
55. GALLEGO, M., "Impresiones de una visita a la Exposición", en *La Construcción moderna*, n. 15, 15 de agosto, 1925, p. 235.
56. MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., *ABC*, 6 de septiembre, 1925, pp. 6-7.
57. SAMBRICIO, C. "Arquitectura, Residencia y Exilio", en *Residencia*, n. 8, Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas. Madrid, 2000. Disponible en: http://www.residencia.csic.es/bol/num8/sambricio.htm [Consulta 07/01/2014]
58. Torres Balbás participó, en 1923, en el concurso "La arquitectura popular en las distintas regiones de España". Su memoria –premiada– admirando en la casa popular lo que representa de lógica y racionalismo y considerando los condicionantes geográficos y la estructura social determinantes en la permanencia de los tipos locales, fue incorporada a la edición de GARCÍA MERCADAL, F., *La casa popular en España*, Espasa-Calpe, Bilbao. Madrid-Barcelona, 1930, reeditado por Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
59. El concurso fue promovido entre alumnos del tercer curso. Los concursantes fueron Pascual Bravo, Rafael Bergamín, Valentín Lavin y Luis Blanco Soler.
60. TORRES BALBÁS, L., "El concurso de Proyectos de la Sociedad Central", *Arquitectura*, n. 12, abril 1919, pp. 103-105.
61. ZEVI, B., *Historia de la Arquitectura moderna*. Poseidón, Buenos Aires, 1980. Primera edición, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Turín, 1950.

progreso científico y técnico–, la abstracto–figurativa; y la económico–positivista; y, aunque la historiografía analice posturas, básicamente dejando de lado a quienes José Ignacio Linazasoro ha llamado "la gran mayoría silenciosa" de arquitectos[62], como escribía Levy[63],

> "No se trata de extravagancias de revistas de vanguardia, sino de ideas que han devenido de una expresión normal, también en la prensa diaria y revistas especializadas, que vienen a ser parte integrante de todo hombre culto que se interesa por el arte arquitectónico".

'Espíritu' en el que junto a las categorías de 'lo nuevo' y 'lo moderno', subyacen conceptos morales como honestidad o sinceridad, conceptos artísticos, ideales filosóficos, y principios como el de la sobriedad, la simplicidad o el de utilidad, válidos tanto para la arquitectura como para las artes decorativas, mobiliario, objetos e interiores. A ellos se aproximan, desde sus posibilidades reales, "los que entonces éramos jóvenes y buscábamos nuevos caminos"[64], expresando su desconfianza en la posibilidad de llegar a una arquitectura válida operando en un ambiente hermético a las ideas provenientes del exterior y mostrando interés por el conocimiento de la obra y la constatación directa de su verdadero valor.

Establecen los primeros contactos con la arquitectura europea prestando atención a un lenguaje basado en ciertos 'lugares comunes modernos' y, aún sin atender a la revisión metodológica que comportaría el Movimiento Moderno[65] (parece más adecuado referirse a la "Nueva Arquitectura"), sí rompiendo con arquitecturas 'revivals' y los estilos históricos, desde el trabajo y la discusión colectiva de aspectos ideológicos, constructivos y formales.

Modernidad que, en el gradual desarrollo de la idea racional, si bien la exposición se maneja con frecuencia como punto de partida del Art Deco, atiende tanto al pabellón e invernadero de los consagrados Josef Hoffmann y Peter Behrens, a la nueva concepción del Teatro de los Perret, al pabellón rojo de Konstantin Melnikov y la voluntad de definir una 'verdad constructiva', o al de *L'Esprit Nouveau*, "célula habitable práctica, confortable y bella, verdadera máquina de habitar"[66] que establecía como programa tanto negar el arte decorativo, como afirmar que la arquitectura se extiende desde el menor objeto de uso cotidiano, a la casa, a la calle y a la ciudad. Le Corbusier había escrito en *Vers une Architecture*, "en 1924, en todos los países, la Arquitectura se ocupa de la casa corriente y ordinaria, para hombres normales y corrientes. Deja de lado los palacios. He aquí un signo de los tiempos"[67].

62. LINAZASORO, J. I., "Víctor Eusa - Teodoro de Anasagasti", en Nueva Forma, n. 90-91, julio-agosto, 1973.
63. LÉVY, A., op. cit.
64. GARCÍA MERCADAL, F., op. cit.
65. Al respecto, BOHIGAS, O., *Arquitectura de la Segunda República*. Tusquets, Barcelona, 1970.
66. "Montrer qu'un appartement peut être standardisé pour satisfaire aux besoins d'un homme de série . La cellule habitable pratique, confortable et belle, véritable machine à habiter, s'agglomère en grande colonie, en hauteur et en étendue". Fondation Le Corbusier. Disponible en http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=fr-fr&itemPos=44&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64
[Consulta 08/01/2014]
67. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires, 1977.
En la crónica de Bergamín desde París, julio de 1925, "Le Corbusier, al que conocemos muy bien por sus confesiones en L'Esprit Nouveau y que acaba de publicar lo que pudiéramos llamar la segunda parte de Vers une Architecture", BERGAMÍN, R., op. cit., p. 238.

UN ESPACIO PARA LA VANGUARDIA. NUEVA YORK 1964

Amparo Bernal López-Sanvicente

UN ESCAPARATE PARA LA CULTURA ESPAÑOLA

En la historia de la arquitectura moderna española, el pabellón proyectado por Javier Carvajal, para la Exposición Universal de Nueva York en 1964, ocupa cronológicamente el tercer lugar de una terna de edificios que representaron el esfuerzo por sintetizar la modernidad arquitectónica y cultural del país. Cada uno de ellos, en su contexto histórico y social, consiguió catalizar el esfuerzo y la ilusión del pueblo español por incorporarse al escenario internacional haciendo visible su potencialidad artística.

El proyecto de Carvajal fue elegido en un concurso restringido al que se había invitado a veinticuatro estudios de arquitectos, entre los que figuraban los más reconocidos del país[1]. El fallo del jurado no estuvo exento de polémica, porque frente a otras propuestas arquitectónicas más espectaculares, el volumen prismático y austero de Carvajal no fue bien comprendido en un principio. Sin embargo, el edificio materializaba la tensión dialéctica entre el pragmatismo y la utopía que demandaba la arquitectura para una exposición universal y ofrecía una solución magistral, a la política artística del régimen franquista.

A partir de 1959, con la aprobación del Plan de Estabilización Económica, la economía española había iniciado una nueva etapa de desarrollo, para la cual, era necesario incrementar la inversión exterior y los ingresos del turismo. Las exposiciones universales ofrecían una ocasión inmejorable para mostrar el interés turístico de nuestro país, la belleza de sus parajes, su folklore y gastronomía. Los pabellones eran un magnífico escaparate donde toda expresión artística y cultural tenía cabida y por ello el gobierno los utilizaba para apoyar estratégicamente la incipiente política económica e industrial del país.

A principios de los años sesenta, el arte español en su conjunto había adquirido cierta relevancia a nivel internacional[2]. Tras el éxito obtenido por el pabellón español proyectado por Jose Antonio Corrales y Manuel Vázquez Molezún en la Feria Internacional de Bruselas en 1958, el apoyo a la arquitectura, al igual que al resto de expresiones artísticas, se convirtió en una prioridad para el gobierno franquista, que había decidido utilizar la vanguardia cultural y artística del país para proyectar una imagen de modernidad y apertura hacia el exterior[3].

1. Véase ficha técnica del concurso en: JEREZ ABAJO, Enrique, *El legado de lo efímero. 1937-2010 La arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las Exposiciones Universales*, Tesis doctoral inédita, Escuela de Arquitectura de Valladolid, 2012, Tomo 2. Catálogo, pp. 105-106.
2. En 1962, la revista *Arquitectura* publicaba el éxito de tres exposiciones simultáneas de arte español en Londres. Cfr. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "Arte español actual en Londres", *Arquitectura*, 1962, n. 38, pp. 42-44. En 1962 revista alemana *Werk* publicó un ejemplar dedicado a la arquitectura española. Ese mismo año, el alumno de arquitectura Emilio Pérez Piñero consiguió el primer premio en el Congreso de la U.I.A de Londres y el equipo de Pintado, Bravo y Fernández Plaza obtuvo el tercer premio en el concurso internacional para el edificio *Peugeot* de Buenos Aires.
3. NÚÑEZ LAISECA, Mónica, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2006, p. 75.

Fig. 1. Emblema del Pabellón Español.

TRADICIÓN EN EL CONCEPTO Y VANGUARDIA EN LA EXPRESIÓN

Siguiendo los criterios de economía y prefabricación que estaban presentes en las bases de las convocatorias de los grandes concursos nacionales en los años sesenta, Carvajal proponía un edificio de volumetría sencilla, resuelto con paneles modulares de hormigón visto de gran tamaño en el cerramiento de la primera planta. Una estética que rompía con el concepto del hormigón como un material destinado a edificios industriales y asociado a acabados mediocres. Las piezas estaban machihembradas horizontal y verticalmente y se apoyaban en un forjado de chapa grecada. La solución constructiva, además de reducir los costes de fabricación y facilitar el montaje y ejecución en Estados Unidos, representaba el desarrollo tecnológico y la industrialización de la construcción española.

Sin embargo, la arquitectura del edificio interpretaba todas las claves de la arquitectura española vernácula desde la revisión de la modernidad orgánica. En el exterior, los muros encalados que conformaban el límite de los patios exteriores de la planta baja recordaban la escala y los acabados de la arquitectura anónima de nuestros pueblos. Los dos volúmenes prismáticos de la planta primera, que se articulaban en torno a un patio interior cuadrado, expresaban la doble funcionalidad del pabellón como embajada de la historia y cultura españolas y como lugar de ocio y relación.

En el edificio quedaba también reflejada una tendencia existente en la arquitectura española contemporánea que buscaba la integración de todas las artes en la arquitectura. Cada pieza decorativa de su interior: expositores, luminarias, murales, celosías y artesonados, se expresaba con autonomía de diseño en su propio lenguaje, pero como un elemento inseparable del edificio al que pertenecía. Son muchos los ejemplos en la arquitectura española contemporánea que integraron la escultura y la pintura. De todos ellos, destacamos por su relevancia, el friso de Picasso para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona, y la obra de Lucio Muñoz en el Santuario de Aránzazu.

El pabellón de Carvajal obtuvo el premio de arquitectura de la Exposición, pero su éxito tuvo mucho que ver con la coherencia en el lenguaje vanguardista de todas las obras de arte que en él se exhibían. En él se integraban perfectamente la tradición y el diseño contemporáneo, la arquitectura y las demás artes plásticas bajo el guion narrativo de la historia de España y su proyección hacia el futuro. La coordinación de todos los trabajos le correspondía a Miguel García de Sáez, comisario de la exposición y la dirección artística de la decoración se le confió a Manuel Mampaso. Ambos habían trabajado juntos en el pabellón de Bruselas en 1958 y, tras esta experiencia, supieron mantener el equilibrio adecuado entre la arquitectura del edificio y el resto de manifestaciones plásticas que se integraron en él.

El argumento expositivo del pabellón español recreaba uno de los episodios más gloriosos de la historia de España: el descubrimiento y la evangelización del Nuevo Mundo. El relato empezaba en la unificación territorial llevada a cabo por los Reyes Católicos con la conquista del reino de Granada, y se personificaba en la escultura de la reina sosteniendo entre sus manos una granada como símbolo de la unidad de España; una imagen que se convertiría en el emblema del pabellón español.

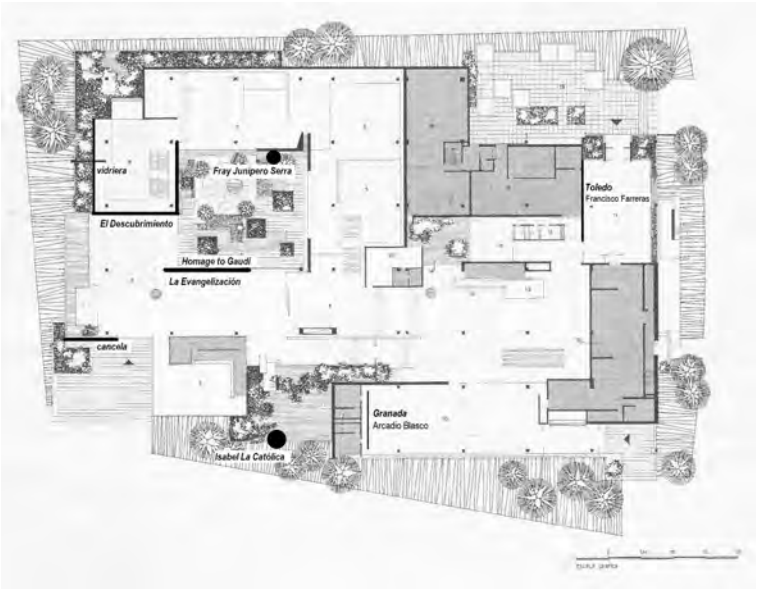


Fig. 2. Planta baja del Pabellón.

Bajo la coordinación de Manuel Mampaso, todas las expresiones artísticas tuvieron cabida en el pabellón, desde el grafismo del cartel, obra del catalán Enric Huguet, hasta los uniformes de las azafatas, dibujados por el maestro Balenciaga. Las artes escénicas y el folklore nacional también estuvieron presentes en los espectáculos programados en el auditorio y junto a los restaurantes completaron una excelente oferta de ocio que reportaría importantes beneficios a la comisaría española. El evento tuvo una gran difusión en los medios de comunicación españoles que, desde la distancia, se hicieron eco no solo del éxito inicial, sino también del prestigio que iba adquiriendo la programación cultural y de ocio del pabellón español durante toda la feria[4].

EL ARTE EN LA CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL PABELLÓN

El edificio era un ejemplo magistral de las diferentes combinaciones que, tal y como definía Sert, pueden establecerse entre la arquitectura, la escultura y la pintura[5]. Las obras de arte realizadas para decorar el pabellón; verjas, murales, celosías y esculturas, servían con su contenido al guion narrativo de este capítulo de la historia de España y quedaban integradas en la arquitectura como elementos estructurantes en la sucesión de los espacios y recorridos.

El acceso principal al pabellón se realizaba a través de una escultórica cancela de hierro fundido realizada por Amadeo Gabino. La verja, al estilo tradicional de nuestra arquitectura, permitía la vista del interior del zaguán cuando estaba cerrada y al abrirse se deslizaba sobre el muro perimetral encalado de la planta baja.

Traspasando el umbral, dos grandes pinturas murales de Vaquero Turcios abarcaban el campo visual del visitante a la entrada del pabellón y definían el origen del recorrido de la visita. Frente al acceso se situaba el mural de *El Descubrimiento* con la figura de Rodrigo de Triana apuntando con el dedo hacia la tierra. La fuerza de la silueta y su gesto parecían también una metá-

4. Cfr. GARCÍA RICO, Eduardo, "Nueva York. Feria del Mundo", *Triunfo*, 1964, n. 102, pp. 37-58; MASSIP, Jose María, "El Pabellón español, sensación de la Feria", *ABC*, (Madrid), 1/05/1964, pp. 16-19 y "El Pabellón español es la estrella en la Sección Internacional de la Feria", ABC, (Sevilla), 12/05/1964, p. 19.

5. "(...) En estos momentos la arquitectura puede tener una actitud pictórica o escultórica y la pintura y la escultura pueden tener sensibilidad arquitectónica. Se trata de artes hermanas que tiene mucho en común. ¿Cómo pueden combinarse estas tres artes? Se pueden combinar de diferentes maneras, que se pueden clasificar en tres categorías: integral, aplicada y relacionada (...). La postura integral está ligada a la concepción del propio edificio". Cfr. SERT, Jose Luís, "La relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura (1951)", en JUNCOSA, Patricia (ed), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las Artes.* Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

Fig. 3. Murales *El Descubrimiento* y *La evangelización* de Vaquero Turcios.

fora de la hazaña de un pueblo y de su fe en la existencia de un Nuevo Mundo al otro lado del mar. La pintura continuaba siguiendo la dirección del muro que se plegaba en forma de "ele" para definir uno de los lados del patio interior. Hacia este espacio, el mural representaba los cientos de navegantes que, tras el descubrimiento, siguieron el camino de Rodrigo de Triana, abandonando su tierra y sus gentes en España para cruzar el océano y aventurarse en el Nuevo Mundo.

Fig. 4. Vista desde el interior del patio de *Isabel la Católica* de Jose Luis Sánchez.

Hacia la derecha y ocultando la vista del patio desde la entrada, se situaba la pintura mural de Vaquero Turcios de La Evangelización, que representaba el sufrimiento de un pueblo intentado alzar una gran cruz de madera inclinada, con la luz de la esperanza iluminando todo desde el otro extremo. Hacia el patio, este mismo muro se revestía con un mural cerámico elaborado por Antonio Cumella en homenaje a Gaudí. La obra estaba compuesta por 104 piezas cerámicas de 85x50 centímetros cada una, que recreaban la estética neogótica, las formas de la naturaleza y la espiritualidad que inspiraban la arquitectura del maestro del modernismo catalán.

El recorrido de la visita hacia el interior del pabellón quedaba polarizado por la fuerza del mural de *La Evangelización* hasta el espacio abierto que atravesaba la penumbra del volumen en planta baja y enfrentaba las dos esculturas que habían sido realizadas para su exposición en el pabellón: la escultura de *Isabel la Católica* realizada en bronce por Jose Luis Sánchez y la escultura de *Fray Junípero Serra* también de bronce, realizada por Pablo Serrano.

La figura de *Isabel la Católica*, de casi tres metros de altura, estaba situada en el exterior, de espaldas al recinto de la feria, protagonizando el alzado principal del edificio. Su imagen destacaba sobre el reflejo luminoso proveniente del patio y proyectaba la mirada del visitante hacia el interior del pabellón. En el interior del patio, frente a esta imagen, se situaba la talla que representaba al franciscano misionero que siglos más tarde materializaría la labor evangelizadora emprendida por la reina[6].

Las dos esculturas contribuían al guion argumental de la exposición y su ubicación en la planta las convertía en elementos articuladores de la secuencia de espacios del edificio. El diálogo entre ambas se materializaba espacialmente a través del corredor de luz pasante exterior-interior, que acotaba y diferenciaba los dos itinerarios del pabellón: la visita cultural y la zona de ocio.

6. Fray Junípero Serra (1713-1784), franciscano misionero, evangelizador y fundador de varias misiones en California: Los Ángeles, San Francisco, San Diego y Sacramento.

Fig. 5. Vista del patio interior con la celosía de Jose Mª Labra, el mural *El Descubrimiento* de Vaquero Turcios y *Fray Junípero Serra* de Pablo Serrano.

La visita cultural se estructuraba alrededor del patio interior en las dos plantas del edificio. Carvajal interpretó la esencia de este espacio, arraigado en nuestra arquitectura, convirtiéndolo en el núcleo en torno al cual se desarrollaba el argumento y el contenido expositivo principal del pabellón. Su proyecto recogía la tradición claustral de los monasterios, de los patios de la Alhambra y de la arquitectura popular, pero su diseño hacía una interpretación contemporánea y fragmentada de este espacio que respondía al funcionalismo de su planta.

En la primera planta, el patio quedaba definido en dos laterales por el volumen que albergaba una gran sala de exposiciones. El cerramiento de celosía en la fachada hacia el patio recordaba la arquitectura afiligranada de los patios de la Alhambra y sugería la presencia modulada de los huecos de un claustro volcado hacia ese espacio en torno al cual se desarrollaba la vida cultural del edificio. La celosía era una pieza escultórica de madera, elaborada por Jose Mª de Labra. Estaba compuesta por paneles modulares verticales, divididos a su vez en tres partes diferentes que se asimilaban a las divisiones del cerramiento de un hueco practicable. En cada una de ellas, la diferente combinación de formas y orientaciones de las piezas de madera tamizaban el paso de la luz hacia el interior de la sala, o bien ocultaban la presencia del muro de fachada que quedaba detrás.

En el jardín, la escultura de bronce de *Fray Junípero Serra* estaba rodeada de la naturaleza domesticada propia de la tradición arquitectónica de este espacio: algunos cipreses, una escultórica fuente de piedra de planta circular y un conjunto de plataformas superpuestas que diferenciaban las zonas practicables, del jardín seco de grava. La vegetación quedaba contenida en grandes jardineras prismáticas de hormigón rebosantes de geranios rojos que recreaban el ambiente más popular de la estancia.

Al margen de este recorrido cultural alrededor del patio, también la zona de ocio del edificio integraba en su decoración obras de artistas españoles contemporáneos. En una de las paredes del restaurante Toledo podía admirarse un gran mural-collage de Francisco Farreras y en el restaurante Granada, el mural de Arcadio Blasco de losetas esmaltadas con el emblema del pabellón revestía la mampara que ocultaba el acceso a los aseos.

Fig. 6. Sala de arte sacro con la vidriera de Manuel Suárez Molezún.

UNA RETROSPECTIVA AL ARTE Y LA CULTURA DE ESPAÑA

La arquitectura del pabellón y las obras de arte integradas en ella desde la concepción del proyecto, se convirtieron en el contenedor adecuado para albergar las otras obras de arte que debían representar a la cultura española en la feria. El itinerario cultural de la visita se desarrollaba en las salas que se iban sucediendo en torno al patio. El recorrido empezaba en una sala dedicada a la artesanía y ofrecía a los visitantes la posibilidad escoger entre una muestra retrospectiva del arte español, o una visita más popular orientada a la promoción turística y comercial en la sala de la primera planta.

La exhibición de arte español se desarrollaba en planta baja en las tres salas consecutivas a partir de la sala de arte popular. La primera de ellas albergaba las exposiciones temporales de arte contemporáneo, en las cuales, durante el periodo que permaneció abierto el pabellón, participaron más de sesenta artistas españoles que ofrecieron un amplio panorama de la pintura y escultura española más vanguardista[7].

La sala contigua ofrecía una selección de las obras maestras universales de artistas españoles. No debió ser fácil para Miguel García de Sáez llegar a un consenso en la elección de obras que representarían al arte español en la feria[8]. Este pequeño museo con la exposición permanente del pabellón empezaba por dos lienzos de la serie *El pintor y la modelo* de Picasso, dos cuadros de Dalí, uno hiperrealista, *La cesta de pan* y una pieza de gran tamaño pintada en Port Lligat representativa del simbolismo surrealista del autor, y además un cuadro de Miró perteneciente a su última etapa. De nuestros artistas clásicos se trasladaron a Nueva York una pequeña colección de obras entre las que figuraban: *Pablo de Valladolid* de Velázquez; *San Pedro y San Pablo* de Ribera, *Santa Dorotea* y *Santa Marina* de Zurbarán; *Reina María Luisa*, y las dos majas de Goya, que fueron colocadas en el espacio central de la sala[9]. El recorrido pictórico finalizaba con dos conocidos cuadros de El Greco, *El Caballero de la mano el pecho* y *El bautismo de Cristo*[10].

La muestra terminaba en la sala dedicada al arte sacro. Una vidriera de cuarenta paneles de casi cien kilos cada uno, realizada por Manuel Suárez Molezún, materializaba el muro que limitaba esta estancia con el exterior. La luz tamizada a través de sus vitrales, era visible desde todas las salas, indicando el final del recorrido del museo. En el interior de la sala, la atmósfera de penumbra recreaba el interior de nuestras catedrales como el marco apropiado para exponer algunos de los tesoros que en ellas se albergan: tres esculturas de Berruguete junto a otras tallas, crucifijos, joyas y obras de arte religioso.

Además del museo interior, el pabellón incluía una muestra del arte prehistórico del conjunto escultórico de *Los Toros de Guisando* situado en los jardines perimetrales que rodeaban al edificio y conformaban los accesos directos a los restaurantes[11].

El pabellón también ofrecía al visitante otra cara más popular de la cultura española, que empezaba en la sala dedicada a la artesanía y continuaba el recorrido en la sala de exposiciones de la planta superior[12]. Este espacio iluminado desde el patio a través de la celosía de Labra albergaba las exposiciones de carácter más comercial para fomento de la industria y el diseño nacional en

7. La relación completa de artistas que participaron en las exposiciones temporales de "arte español contemporáneo" desarrolladas durante la Exposición del 22 de abril de 1964 al 18 de octubre de 1964, y del 21 de abril de 1965 al 17 de octubre de 1965 se recoge en: SANCHEZ-MARÍN, Venancio, *Pintores contemporáneos en la Feria Mundial de Nueva York*, Madrid, Altamira, 1964 y NÚÑEZ LAISECA, M., *Arte y política*..., cit., p. 91.

8. Un mes antes de la inauguración, Miguel García de Sáez realizaba las gestiones para llevar a Nueva York el cuadro de El Greco, *El Entierro del Conde de Orgaz*, que finalmente no se expuso, ya que por su altura 4,80 m., no cabía en ninguna sala del pabellón. Cfr. ARMIÑÁN, Luis de, "El entierro del Conde de Orgaz y su altura, ante la inauguración de la Feria de Nueva York", *ABC* (Madrid), 3/04/1964, pp. 26-28.

9. A esta relación se añadieron los cuadros *San Bernardo y San Roberto* y *El tránsito de San José* de Goya, después de la inauguración. Cfr: "El pabellón español en Nueva York se refuerza", *ABC* (Madrid), 27 /08/ 1964, pp. 12-13.

10. Se desconoce la relación completa de las obras expuestas así como el tiempo que permanecieron en el Pabellón. Las obras citadas en el texto se han recogido de los diferentes medios de comunicación de la época y de las fotografías que se conservan del edificio construido que fueron publicadas en las revistas *Triunfo*, *Arquitectura*, y en JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero*..., cit.,pp. 134-143. En algunos medios se citaba también a Murillo, pero sin hacer referencia a las obras expuestas del autor. Cfr. "Arte y artistas. Embarque de las obras que serán expuestas en la Feria de Nueva York", *ABC*, (Sevilla), 11/04/1964, p. 71; y MOLINA, Rodrigo de, "Embajada de arte", *ABC*, (Sevilla), 17/04/1964, p. 68.

11. Conjunto escultórico del siglo II a. C., ubicado en el cerro de Guisando en Ávila, que da nombre al Tratado firmado en el siglo XV entre el rey Enrique IV de Castilla y su hermana Isabel I de Castilla (futura reina Isabel la Católica), por el que se le reconocía como Princesa de Asturias y, con ello, la de heredera al trono.

12. También se podía acceder a esta sala al finalizar la visita cultural, desde la escalera situada en la sala de arte sacro (Fig. 2).

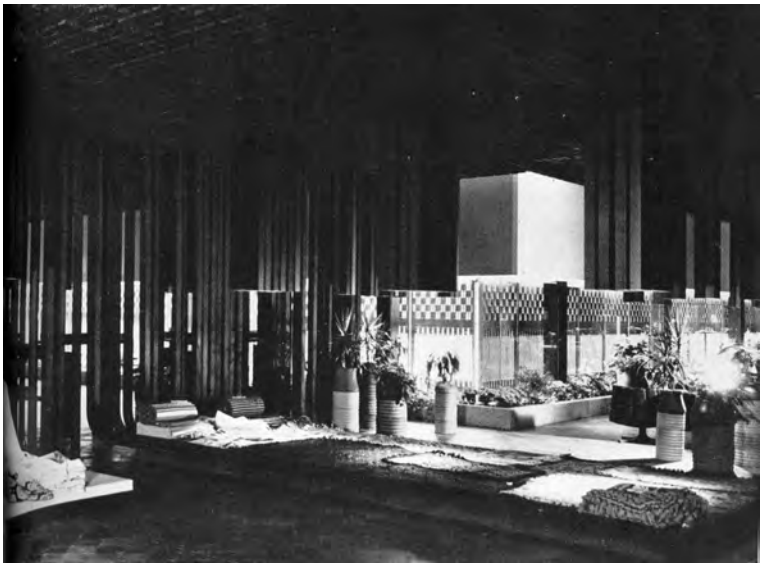


Fig. 7. Sala de exposiciones de primera planta.

todas sus expresiones: mobiliario, calzado, moda o tejidos, entre otros. Desde aquí el visitante podía acceder a la terraza exterior practicable donde, bajo una cubierta de losa de hormigón estaban colgadas las pantallas que proyectaban diapositivas mostrando los atractivos de nuestro país con una sucesión de imágenes de las ciudades de interés histórico-artístico, de las playas y otros parajes de singular belleza paisajista.

LA ARQUITECTURA INTERIOR DEL EDIFICIO

El itinerario expositivo principal del pabellón se reforzaba con el diseño de cada elemento que conformaba la arquitectura interior del edificio[13]. Carvajal había expresado en su obra anterior el dominio del interiorismo y el diseño, una cualidad favorecida por su doble condición de arquitecto madrileño y catalán. El interior del edificio estaba proyectado bajo un criterio unitario, que repetía formas geométricas simples y colores oscuros. El color de la madera de nogal en el techo y el pavimento de gres armonizaban en una misma tonalidad recreando un ambiente interior de penumbra cálido, armonioso e intimista, que lo diferenciaba de las formas y colores estridentes que caracterizaban al resto de pabellones de la feria[14].

Los techos estaban recubiertos con un artesonado de madera que repetía una modulación geométrica de piezas cuadradas agrupadas de cuatro en cuatro. La geometría del artesonado se convertía en la matriz generadora para la distribución de iluminarias y expositores en las diferentes estancias. Cada zona de exposición, cada vitrina y cada espacio estaban definidos por una iluminación específica, que se materializaba en prismas de aluminio colgados del techo cuya base generadora se correspondía con dicha geometría. La altura de los prismas y el número de módulos que conformaban la luminaria variaban en función del plano expositivo o del espacio que se pretendía iluminar.

El diseño y la ubicación de las vitrinas y expositores estaban condicionados por su contenido y formaban parte del proyecto expositivo del pabellón.

13. Las obras expuestas en las vitrinas apoyaban el contenido histórico. En el vestíbulo, junto al mural *El Descubrimiento*, se situaban las maquetas de las carabelas de Cristóbal Colón junto a unas piezas escultóricas de madera que representaban las cuadernas de la quilla de un navío y frente a *La Evangelización*, se podían contemplar la Corona y el Cetro de Isabel la Católica y la Tizona del Cid.

14. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "España", *Arquitectura*, 1964, n. 64, pp. 19-39.

Los prismas agrupados siempre de cuatro en cuatro, que surgían del techo prolongándose hasta el suelo, quedaban truncados en la zona central para albergar las vitrinas prismáticas donde se exponían las obras más valiosas o simplemente materializaban el apoyo y la iluminación del plano de los expositores, dejando libre el espacio para la contemplación de las piezas de artesanía. Los mismos elementos prismáticos prolongados hasta el suelo materializaban las mamparas-tabiques que separaban los diferentes ambientes de la exposición.

El proyecto de interiorismo incluía también las zonas de ocio del edificio. La sillería de nogal de dos restaurantes era un diseño original de Carvajal, incluido en la documentación del proyecto, como también lo era la butaca de cuero *Granada* que amueblaba las zonas de descanso en la sala de exposiciones de la primera planta. Ningún elemento decorativo o mobiliario había sido dispuesto o elegido por azar; Carvajal había concebido el proyecto del pabellón como una obra de arte total.

1963: LA EXPOSICIÓN "NUEVAS IGLESIAS EN ALEMANIA"

LA NUEVA ARQUITECTURA SACRA EN ALEMANIA Y LAS IGLESIAS DEL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN EN ESPAÑA

Beatriz Caballero Zubia

En noviembre de 1963, el arquitecto José Luis Fernández del Amo presentaba para el Instituto nacional de Colonización el proyecto de La Vereda en Córdoba. Este proyecto, con el que comienza una nueva vía de investigación tipológica en la arquitectura del Fernández del Amo, es el germen de un cambio en la manera en que los arquitectos del INC se estaban planteando el diseño de las iglesias. La Vereda abrió en el terreno de colonización la vía para la transición de la planta de tipo tradicional, comúnmente basilical, a la planta que anticipaba los diseños que posteriormente se habrían de llamar post-conciliar. Es precisamente a partir de 1963 y tras este proyecto, cuando los arquitectos del I.N.C –más allá de las figuras más reconocidas como Fernández del Amo, de la Sota o Corrales entre otros–, asumen definitivamente para el diseño del espacio sacro principios que van más allá del empleo de los esquemas clásicos (Fig. 1).

El proyecto surge ligado a un proceso de profunda renovación en la manera de proyectar el espacio religioso que desde hacía ya años se estaba produciendo en gran parte de la arquitectura sacra dentro de nuestras fronteras. El proceso de renovación litúrgica, había comenzado un siglo antes en Centroeuropa y había sentado los cimientos para una renovación de la tipología. Ya desde los años 50 se había dejado sentir en nuestro país generando interesantes investigaciones espaciales como las desarrolladas por el propio Fernández del Amo, y muy especialmente por Miguel Fisac. Este interés por el nuevo espacio sacro se hizo visible en las páginas de las revistas de arquitectura nacionales a finales de los 50 y de manera especialmente intensa en los primeros años de la década de los 60.

Se entiende esta fecha, 1963, como punto de inflexión en el diseño del espacio sacro, constituyendo un cambio para esta tipología en dos direcciones: en primer lugar, como comienzo de los últimos años de una interesantísima investigación espacial en este campo llevada a cabo por los arquitectos de primera línea del panorama español y que nos ha dejado algunas de las piezas más brillantes de la arquitectura del siglo XX en nuestro territorio; y en segundo lugar, como arranque de la asimilación natural de los principios extraídos de esta nueva vía, de un modo en ocasiones algo experimental, por parte del resto de arquitectos que continúan desarrollando su labor en el I.N.C. a finales de la década de los 60.

Pero, ¿Por qué 1963? Si bien es cierto que para la década de los 50 algunos arquitectos como Fernández del Amo se habían acercado a los textos de

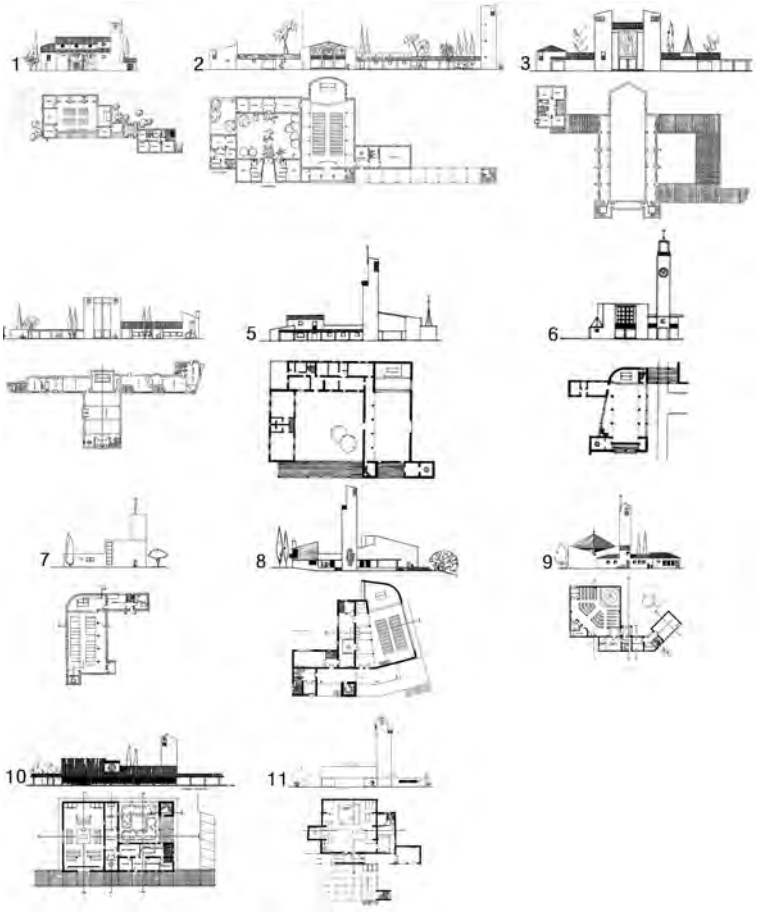


Fig. 1. Iglesias diseñadas por Fernández del Amo para sus pueblos de Instituto Nacional de Colonización, por orden cronológico. 1: Belvís del Jarama, Madrid, 1951. 2: San Isidro de Albatera, Alicante, 1953. 3: Vegaviana, Cáceres, 1954. 4: Villalba de Calatrava, Ciudad Real, 1955. 5: El Realengo, Alicante, 1957. 6: Campohermoso, Almería, 1957. 7: Las Marinas, Almería, 1958. 8: Cañada de Agra, Albacete, 1962. 9: La Vereda, Córdoba, 1963. 10: Miralerío, Jaén, 1964. 11: Puebla de Vícar, Almería, 1966. (Fuente: Archivo Central del Área de Agricultura y Alimentación del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente; CENTELLAS SOLER, Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo, Colección Arquia/Tesis n. 31, 2010, pp. 216-217; Pueblos de colonización I: Guadalquivir y cuenca mediterránea sur, Pueblos de colonización II: Guadiana y Tajo, Pueblos de colonización III: Ebro, Duero, Norte y Levante, Colección Itinerarios de Arquitectura, Fundación Arquitectura Contemporánea).

liturgistas como Romano Guardini[1] –alma de la renovación de la liturgia– la mayor parte de ellos no había tenido la posibilidad de viajar por Europa o de conocer en profundidad las nuevas iglesias que se estaban edificando más allá de nuestras fronteras bajo el paradigma del Movimiento Litúrgico. Es por ello que la llegada a Madrid en enero de 1963 de la exposición "Nuevas Iglesias en Alemania", supuso para los jóvenes arquitectos españoles la oportunidad de conocer de primera mano la extensa producción de iglesias que el país germano había llevado a cabo en los últimos treinta años (Fig. 2).

La muestra se había organizado originalmente con motivo del 37º Congreso Eucarístico Internacional de Múnich celebrado en 1960 bajo el título "Deutscher Kierchenbau in der gegenwart", y tras viajar a Irlanda y Holanda, finalmente llega a España donde se expuso en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia[2]. La exposición puso a disposición tanto de Fernández del Amo como del resto de arquitectos españoles un amplio elenco de plantas en las que se exploraba una nueva forma de pensar el espacio sacro, y significó la oportunidad de conocer más de cerca la obra de grandes maestros en el campo de la arquitectura religiosa alemana como Dominikus Böhm o Rudolf Schwarz, entre otros.

1. "Tengo que decir que, al dedicarme a él muchas veces a lo largo de mi vida y en muy distintos lugares, fue planteado sucesivamente correspondiendo con la evolución de la reforma que conocí desde sus comienzos con el *Espíritu de la Liturgia* de Romano Guardini, allá por los años treinta". FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. "Cuatro iglesias en Galicia", en *Palabra y Obra. Escritos reunidos*, Madrid, 1995, p. 99.

2. Se sabe por la correspondencia entre Hugo Schnell, editor del catálogo de la exposición, y el arzobispo de Munich encontrada en la consulta al Archivo del Arzobispado de la ciudad de Munich (Archiv des Erzbistum München und Freichen), que la intención de Schnell era que la muestra llegase a otras ciudades como Granada, Sevilla o San Sebastián. Sin embargo, únicamente se han encontrado referencias a la inauguración de la exposición en las ciudades de Madrid (diario ABC, 23 de enero de 1963, pp. 22-23), Barcelona (La Vanguardia Española, 11 de octubre de 1963, p. 31.) y Valencia (diario ABC, 23 de noviembre de 1963, p.68).

Fig. 2. Portada y selección de imágenes del catálogo en español de la exposición "Nuevas iglesias en Alemania", 1963, originalmente celebrada en Munich en 1960 bajo el título "Deutschland Kirchenbau in der gegenwart". Las imágenes corresponden a –por columnas, de izquierda a derecha–: Portada del catálogo; parroquia en Dusseldorf-Western, 1958-59, Emil Steffann y N.Rosiny (p. 62); St. Antonius en Essen, 1957, Rudolf Schwarz (p. 54); Santa Anna en Düren, 1956, Rudolf Schwarz (p. 58); St. Alban en Köln, 1957-58, Hans Schilling (p. 60); St. Alban en Köln, 1957-58, Hans Schilling (p. 61); St. Antonius en Essen-Borbeck, 1957, Rudolf Schwarz (p. 45); St. Joseph en Hasloch (Baja Franconia), 1958, Hans Schädel con Ebert (p. 68); La Sagrada Familia (Die heilige Familie) en Oberhausen, 1958, Rudolf Schwarz (p. 55); Santa Anna en Düren, 1956, Rudolf Schwarz (p. 59). Fuente: Catálogo original en español de la exposición "Nuevas iglesias en Alemania", 1963, editorial Schnell & Steiner, Munich-Zurich.

DEL MOVIMIENTO LITÚRGICO A LA EXPOSICIÓN *NUEVAS IGLESIAS EN ALEMANIA*

El templo, nace como el lugar donde se produce la celebración del misterio, y el espacio de reunión de los fieles. Y la Liturgia, en tanto que es la celebración central de la Iglesia y el momento de reunión de la comunidad, es el hecho central de la vida cristiana. Ya desde sus comienzos, los primeros cristianos se reunían semanalmente en casas particulares para celebrar la "fracción del pan"[3], de tal modo que la santa mesa se convirtió así en el centro de la primera vida cristiana. A partir del siglo IV, se produjo el esplendor de la Liturgia bajo el florecimiento de las comunidades monacales, que dieron lugar a los primeros textos litúrgicos.

Sin embargo, y con el transcurso de los siglos posteriores, la forma de la liturgia cambió considerablemente, distanciándose de aquellos principios iniciales de reunión, participación y enseñanza en torno a la "santa mesa". Ya entrado el siglo XIX, la Iglesia se encontraba en un periodo histórico de decadencia manifestado con claridad en el devocionismo privado hacia el que derivó el culto litúrgico[4] dando lugar a una total disociación entre liturgia y pueblo. La manera en que se celebraba el culto era el resultado de la clericalización del mismo: "mientras el celebrante, de espaldas a la asamblea, susurraba desde el altar la misa, los fieles se ocupaban en otros ejercicios de piedad individual"[5].

3. Ibid., p. 67.
4. DELGADO ORUSCO, Eduardo. Entre el cielo y el suelo. Arte y Arquitectura sacra en España, 1939-1975, 2006, p. 20.
5. Ibid., p. 21.

El devocionismo privado y la clericalización del culto se manifestaron también en la configuración espacial de los templos. Además de la propia disposición de los fieles en *batallón* que ya de por sí impedía cualquier participación de estos en el culto, el sacerdote celebraba la Eucaristía en latín –lengua no comprendida por la mayoría de los fieles– y de cara al altar, constituido por un "un estrecho tablero en la base del retablo o un pequeño tabernáculo empotrado en el ábside"[6]. Del mismo modo, fueron cobrando importancia los altares laterales que no hacían sino distraer la atención de los fieles y fomentar las devociones particulares.

En este contexto, y ante la necesidad de realizar una profunda renovación de la liturgia nace lo que conocemos como Movimiento Litúrgico que introdujo, ya desde la década de los años 20, una consecuente renovación en la manera de pensar el espacio sacro. Los autores señalan el origen de esta corriente en 1833[7] con la refundación de la abadía benedictina de Solesmes –en Francia, siendo ésta y la abadía de Beuron –en Alemania, desde donde posteriormente se extiende a toda Europa[8]. Es en el primero, en el monasterio de Solesmes, donde el célebre monje Prosper Guéranguer (1805-1875) a través de varias publicaciones, especialmente su comentario histórico y doctrinal del ciclo litúrgico y santoral –publicado bajo el título L'Année liturgique en 1841– contribuyó activa e intensamente al redescubrimiento de la belleza y eficacia santificante de la liturgia, germen del posterior proceso renovador.

Precisamente a través de una iniciativa del monasterio de Beuron, se produce la refundación del monasterio de Maria Laach en Renania en el año 1863, el cual toma gran relevancia convirtiéndose en uno de los focos más importantes de la renovación litúrgica en Alemania. Es por ello que dicha renovación dentro del país germano tomó un impulso enorme en esta región, donde mayor número de iglesias nuevas se construyeron, especialmente después de la II Guerra Mundial. El abad de Maria Laach, dom Ildefonso Herwegen, planteó por primera vez lo que fue la base del movimiento desde ese momento: el enfoque científico. Su lema fue siempre claro: "ir a las fuentes, a la Escritura Santa y a los padres"[9]. El texto que escribía el propio abad años más tarde y cuya traducción encontramos reproducida por Ramón Pou i Rius en la revista AUSA en el año 1961, da testimonio de este nuevo enfoque cuya base era el retorno a las fuentes originales:

> "Tengo la audacia de llamar a los académicos... para activar con entrega y constancia la formación religiosa de su espíritu y de su corazón. Yo les mostraré unos libros que ya no se deben encontrar más solo en manos de la clerecía: el Misal, Breviario, Ritual, Pontifical… Recomiendo a los católicos la sagrada Escritura, especialmente el nuevo testamento y su empleo en la Liturgia. Los libros litúrgicos son los más modernos. Ellos ofrecen la forma con la que la vida interior de la Iglesia se nutre de la misteriosa obra de gracia hasta la hora presente. Pues sí, ¡hacia las fuentes!"[10].

Sin embargo, en 1914 y a causa del estallido de la Primera Guerra Mundial el Movimiento quedó algo paralizado. No obstante en 1917, se produjo un acontecimiento de gran repercusión para el Movimiento Litúrgico en Alemania. El entonces capellán de Maguncia del Main, Romano Guardini (1885-1968), solicitó al abad de Maria Laach, Herwegen, publicar varios de sus artículos sobre la renovación de la liturgia en alguna de las revistas de la abadía. Tras varios intentos fallidos e incluso el rechazo inicial por parte de la editorial Herder de Freiburg in Br, finalmente en 1918 ésta cedía y se publica el

6. Ibid., p. 21.
7. Uno de los autores que trató el proceso del origen del Movimiento Litúrgico es el donostiarra Juan Plazaola Artola (1919-2005), en su libro "El arte sacro actual", publicado en 1963.
8. FERNANDEZ COBIÁN, Esteban. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea. Tesis, inédita, leída en la Universidad de la Coruña, 2000.
9. PLAZAOLA, Juan, "El arte sacro actual", 1963, p. 4.
10. Ibid., pp. 7-8.

primer volumen de la colección "Ecclesia orans"[11], consistente en el ensayo de Guardini bajo el título *Vom Geist der Liturgie*[12] –traducido posteriormente como *El espíritu de la liturgia*–, texto enormemente influyente para arquitectos como su amigo y compañero Rudolf Schwarz e incluso dentro de nuestras fronteras para el propio Fernández del Amo.

A partir de 1919, se produjo la creación de movimientos litúrgicos juveniles católicos por toda Alemania. El objetivo de estos grupos era llevar a cabo una renovación moral contra los males de la civilización contemporánea. La renovación religiosa en Alemania en el campo de la arquitectura, se gestó sobre todo en uno de estos grupos con sede en el castillo de Rothenfels en Baviera. Se trata del grupo Quickborn, que defendía valores como la lealtad, la gracia y la abstinencia de las tentaciones de los tiempos modernos y uno de cuyos lemas era "autodisciplina, autocontrol, autoeducación"[13]. Fue precisamente allí donde Guardini, que en 1927 se convirtió en el segundo director del castillo, tomó contacto con Rudolf Schwarz (1897-1961), uno de los arquitectos clave para la renovación arquitectónica en Alemania y que perteneció al grupo Quickborn desde su fundación.

En la década siguiente el Movimiento se multiplicó, surgiendo numerosos nuevos centros para el estudio y la difusión de sus principios. Fue en uno de estos nuevos focos, el monasterio austríaco de Klosterneuburg, donde se publica una de las primeras aportaciones del Movimiento en relación con la arquitectura. Se trata del libro *Neue Kirchenkunst im Geist der liturgie*[14] (1939) –que podría traducirse como "nuevo arte sacro para el espíritu de la liturgia"– escrito por Pius Parsch (1884-1954), una de las figuras más activas de Klosterneuburg, en colaboración con el arquitecto vienés Robert Kramreiter (1905-1965) –cabe destacar que entre 1941 y 1950 Kramreiter residió y trabajó en España, publicando numerosos artículos durante los años 50 en la Revista Nacional de Arquitectura.

En los años posteriores y a causa de la persecución nazi, el movimiento centroeuropeo tuvo que enclaustrarse en sus fronteras. Sin embargo, y una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, el movimiento era ya una realidad en Alemania, Francia, Bélgica y otros países de Europa y estaba comenzando a cristalizar en las numerosas iglesias que se construyeron en Centroeuropa tras la guerra. En este contexto cultural, no es exagerado afirmar que "Alemania ha sido el país donde más importancia ha tenido la construcción de iglesias durante el siglo XX"[15] y donde mayor impacto ha tenido la renovación litúrgica en el proceso hacia una nueva arquitectura sacra.

Es en este contexto donde se produce la exposición "Nuevas Iglesias en Alemania", organizada con motivo del 37º Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en la ciudad de Múnich en agosto de 1960 bajo el lema "pro mundi vita". En el marco del Congreso tuvieron lugar múltiples exposiciones[16], entre las cuales figuró la exposición a la que nos referimos, bajo el título "Deutscher Kirchenbau in der Gegenwart" (la construcción de iglesias en Alemania en el panorama actual), gozando de gran éxito y con una enorme repercusión en los medios alemanes. La exposición, que podía verse en la Akademie der Bildenden Künste de Munich, consistía en un extenso catálogo formado por 82 fotografías y plantas de iglesias construidas en Alemania entre 1928 y 1960, así como por gran número de objetos litúrgicos (Fig. 3). Entre los

11. Dos años después, Romano Guardini comienza a editar la revista litúrgica científica Jahrbuch für Liturgie wissenschaft –anuario de ciencia litúrgica–, en colaboración con Dom Odo Casel (1886-1948) –discípulo de Herwegen–. A este último, se debe la revitalización del concepto del misterio de Cristo, despertando un sentido hondamente teológico de la liturgia.
12. PLAZAOLA, Juan. Op. Cit., p. 6.
13. PEHNT, Wolfgang. Rudolf Schwarz. 1897-1961, 2000, Milán, p. 41.
14. PARSCH, Pius y KRAMREITER, Robert. Neue Kierchenkunst im der Geist der liturgie, Viena, 1939.
15. CAPITEL, ANTÓN. "Teología y funcionalismo", Arquitectura Viva, n. 58, enero-febrero 1998, p. 68
16. Como se ha podido extraer de los documentos en torno a la exposición en Alemania consultados en el Achivo de la Diócesis de Munich (Archiv des Erzbistum München und Freisen) tuvieron lugar las siguientes exposiciones: "misio", "Vita katolisches leben in Deutschland", "Eucharistia", "bayerische kireche im mittelalter", "Die Bible der Kinder", "Glasmalerei und Mosaiken aus alter und neuer zeit", "Gottes Wort und der Menschen Bücher", "Lob der Unmündingen", "Ukrainische Christliche Kunst", y la que nos interesa, "Deutscher Kirchenbau in der Gegenwelt".

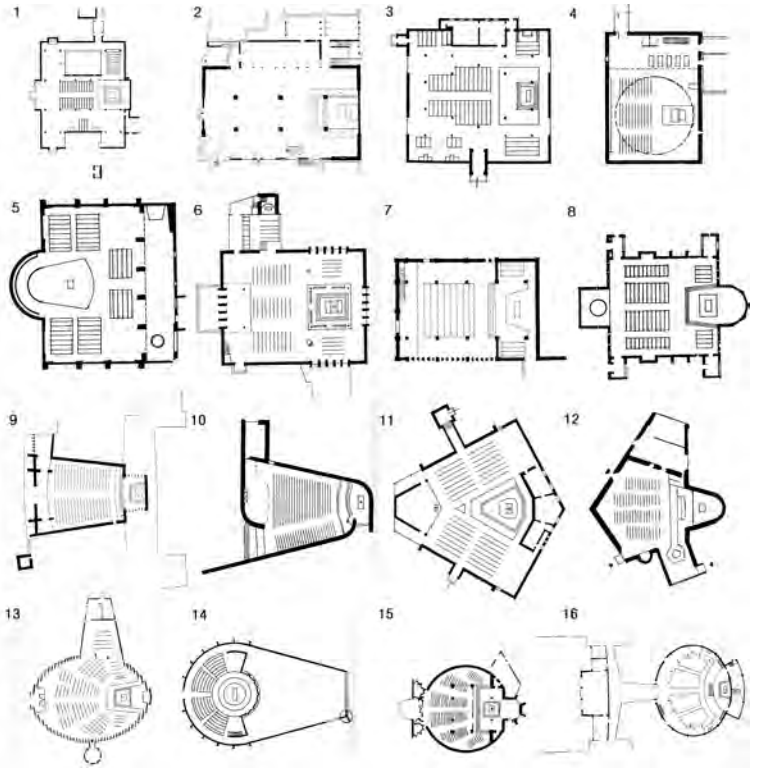


Fig. 3. Selección de varias de las plantas publicadas en el catálogo en español de la exposición "Nuevas Iglesias en Alemania". 1: Parroquia del divino salvador en Colonia-Rath (Fr. Schaller, 1954). 2: St. Mechtern en Colonia-Ehrenfeld (R.Schwarz, 1958). 3: Parroquia Bruder Klaus en Colonia-Mülheim (Fr. Schaller, 1957). 4: Iglesia conventual en Colonia-Gartenstadt-Nord (Emil Steffann, Rosinny y Schorn, 1958-59). 5: St. Laurentius en Munich (Emil Steffann, 1955). 6: Parroquia del Santo Ángel en Munich-Ost (H.J.Lill, 1957-59). 7: Iglesia conventual en Munich (Alexander von Branca, 1954). 8: St. Joseph en Siegburg (Stephan Godesberger Leuer, 1955). 9: St. Alfons en Wurzburg (H.Schädel, 1952-54). 10: St. Josef, Hasloch (H.Schädel, 1958). 11: St. Barbara en Mülheim (A. Leitl, 1955). 12: St. Alban en Colonia (H. Schilling, 1957-59). 13: St. Albertus en Leverkusen (Lehmbrock, 1958-59). 14: Iglesia de la Santa Cruz en Maguncia (Richard Jörg, 1952). 15: St. Severin en Frechen (Karl band, 1956). 16: Iglesia de la clínica católica en Friburgo de Brisgovia (Linde, Hesselbacher y Rolli, 1954).

arquitectos que figuraban como constructores de estas iglesias, encontramos nombres como Rudolph Schwarz, Dominikus y Gottfried Böhm, Hans Schädel, Josef Lehmbrock, Nikolaus Rosiny o Emil Steffann. El éxito de la muestra fue más allá, e hizo que posteriormente viajase a Holanda (1961), Irlanda (1962), España (1963) e incluso llegase a la India (1964)[17].

En enero de 1963 se inauguraba la exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes del paseo Calvo Sotelo de Madrid y estaba formada por grandes paneles con fotografías tanto de interiores como de exteriores de nuevas iglesias alemanas –y algunas reconstrucciones o ampliaciones de pequeñas iglesias–, y casi un centenar de utensilios de culto, objetos, e imágenes. La muestra tuvo un gran éxito en la capital haciéndose ampliamente eco de ello la prensa, a pesar de que no pudo ser expuesta en su totalidad debido a problemas de espacio. De hecho, tras su presentación en Barcelona el 12 de octubre, el amplio interés generado entre el público catalán por la muestra, obligó a la organización a prorrogarla atendiendo a las muchas peticiones recibidas[18]. El 23 de enero el diario ABC publicaba un extenso artículo sobre la exposición con motivo de su inauguración en Madrid, reproduciendo las palabras del cardenal Döpfner –arzobispo de Munich– sobre el objetivo de la exposición:

> "Una iglesia no es solo la casa de Dios, su tienda y su morada. Es también la casa del pueblo de Dios, un "tabernaculum cum hominubus", una "tienda de Dios entre los hombres". Consecuentemente, el altar pasa a ser el punto central, que no solo informa las líneas fundamentales, sino que domina en todo el edificio, siendo el factor capital del proyecto y de la construcción, Dios y su pueblo se asocian alrededor del altar en el sacrificio de Cristo, que se hace presente de un modo visible en la celebración de la Misa.

17. Se ha podido consultar el catálogo en inglés de la exposición en la India en el Archivo de la Diócesis de Munich (Archiv des Erzbistum München Freisen).

18. "Dado el gran interés que la exposición "Nuevas Iglesias en Alemania" ha despertado entre el público barcelonés, los organizadores, atendiendo a las muchas peticiones, han decidido prorrogar su duración hasta el día 3 de noviembre, inclusive".
Diario *La Vanguardia Española*, 27 de octubre de 1963, p. 35.

Fig. 4. A la izquierda, imagen interior de la iglesia de St. Fronleichnam (1930, Aachen), y a la derecha, imagen interior y plantas de iluminación y distribución de la capilla del castillo de Rothenfels (Baja Franconia, Bavaria), ambas del arquitecto Rudolf Schwarz. (Fuente: Rudolf Schwarz und Emil Steffan: Zwei rheinische Baumeister des XX. Jahrgunderts, volúmen I: Rudolf Schwarz, Academie der Architektenkammer nordhein-westfalen, Deutsche UNESCO-kommission, Dusseldorf, 1981).

> De esta nueva comprensión de verdades viejas han surgido nuevas formas: de aquí la necesidad de novedad en la construcción de iglesias correspondientes a nuestra época. La exposición "Construcción actual de iglesias en Alemania" es un testimonio de investigación seria y de esfuerzos incansables, que alienta además, al mismo tiempo, a nuevas iniciativas y nuevas concepciones.
>
> Es de desear que los artistas dedicados al arte sagrado tengan en todas sus realizaciones la conciencia clara y profunda de que su trabajo es un servicio divino, de que la fuente de su inspiración y de su fuente creadora es Dios"[19].

FERNÁNDEZ DEL AMO Y RUDOLF SCHWARZ: EL NUEVO ESPACIO SACRO

En el catálogo de la muestra, podemos encontrar numerosos nombres de obligada mención a la hora de hablar de la renovación de la arquitectura sacra, sin embargo, podemos sintetizar este desarrollo en dos corrientes principales asociadas a dos nombres. Además de ser los más claros exponentes de esta transformación, son aquellos de cuya arquitectura se desprende una lección sorprendentemente semejante a la que puede ser extraída del estudio de las iglesias más brillantes del Instituto Nacional de Colonización. Se trata de la obra de Emil Steffann y especialmente de Rudolf Schwarz quienes, con sus diferencias y similitudes, se apoyaban en la obra de teólogos como Johannes van Acken y Romano Guardini.

El arquitecto alemán Emil Steffann (1899-1968), maestro constructor de iglesias en el país germano, propone una arquitectura que huye de la expresión de la monumentalidad, atiende a los elementos de la organización del espacio para la comunidad, desarrollando el concepto de "iglesia-casa". A lo largo de las numerosas iglesias que construye por toda la geografía alemana, plantea intensas reflexiones sobre la luz, la materia, o la dicotomía exterior–interior en el espacio sacro –cuestiones que son ensayadas al mismo tiempo por arquitectos como Fernández del Amo en sus iglesias rurales. Evita la monumentalidad, sin renunciar por ello a espacios totalmente mágicos, encerrados en muros de ladrillo que por su desnudez y sinceridad no hacen sino enfatizar la fuerza del concepto que plantea.

19. Diario ABC, 23 de enero de 1963, pp. 22-23.

Si bien es cierto que de Emil Steffann únicamente aparecen tres iglesias en la exposición[20], la convergencia de contenidos y principios con la obra de Fernández del Amo es tal, que parece relevante considerar el poso que pudieran dejar en del Amo las imágenes de sus iglesias, por otra parte, de una sencillez y al mismo tiempo de una abrumadora potencia visual, que las vincula directamente con la obra del arquitecto madrileño. De hecho, las propias palabras de Fernández del Amo sobre su arquitectura religiosa podrían ser aplicadas a la obra de Steffan[21].

Dentro de la obra del arquitecto alemán Rudolf Schwarz (1897-1961) –del cual se presentaban 15 iglesias en la exposición[22], es fundamental la comprensión de dos de sus obras más tempranas. Nos referimos a la rehabilitación del castillo de Rothenfels en 1926, por la radicalidad de su planteamiento en cuanto a una arquitectura que nace del concepto de liturgia y de reunión de los fieles, y la iglesia de Sankt Fronleichnam en Aachen, definida por su autor como búsqueda de una verdadera "poesía religiosa" y que además era la primera obra de la larga lista de iglesias que formaban el catálogo de la exposición (Fig. 4). En estas dos iglesias, podemos decir que está contenida la enseñanza de la obra de Rudolf Schwarz, quien entiende la construcción de iglesias como la demostración y realización de esquemas sagrados, que bebía directamente de los textos del teólogo Romano Guardini. Este hecho lo vincula directamente con Fernández del Amo, quien como ya hemos visto afirma en sus escritos que Guardini es una de sus fuentes.

Schwarz apoya su obra arquitectónica en su obra literaria, especialmente en su libro *Vom Baum der Kirche* donde dibuja y analiza siete modelos proyectuales de espacio sacro basados en la realización de formas sagradas conceptuales (Fig. 5). Analizando su obra desde el comienzo hasta las últimas iglesias, da la sensación de que toda ella encierra una búsqueda de síntesis entre lo que él llama "el camino" –la tercera de las formas que define–, más obvio en sus primeras obras como St Fronleichnam, y "el anillo", al que se pueden acercar más algunas de sus iglesias más tardías, sin embargo, jamás renuncia del todo a esa condición de camino procesional que encierra en esencia la idea de la experiencia espiritual del hombre acercándose a Dios, de la revelación y el descubrimiento.

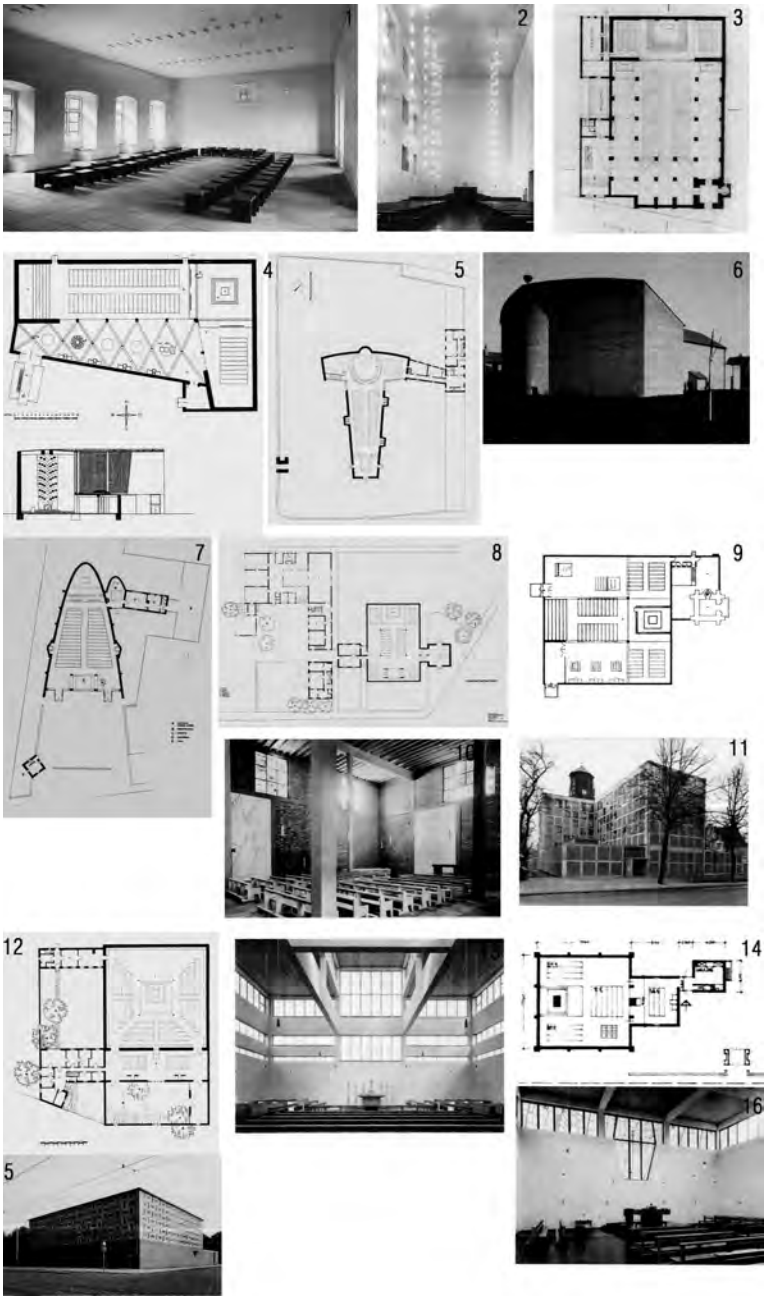
Se produce en su obra por tanto una evolución desde una planta más tradicional que responde a la forma del camino y que experimenta en el campo de lo estético y sensorial –como en St. Fronleichnam–, hasta otra que explora las posibilidades de la planta cuadrada en la cual se renuncia conscientemente la monumentalidad, y el eje procesional ya no focaliza la mirada hacia un único punto. En esta última tipología que Schwarz explora en los años 50, la planta se reduce en tamaño, y el tratamiento de los muros perimetrales así como la distribución de los fieles responde a la búsqueda de una tipología más cercana al "anillo abierto", no obstante sin renunciar a una cierta condición direccional, en la que de un modo u otro "el camino" sigue estando presente (Fig. 6).

Análogamente, en la obra de José Luis Fernández del Amo para el I.N.C. se produce una situación similar (Fig. 1). Desde la iglesia de Belvis del Jarama, de planta tradicional, hasta la de Puebla de Vícar que anuncia ya de modo

20. Estas iglesias son: Iglesia parroquial en Dusseldorf-Western con Nikolaus Rosiny (1958-1959); capilla del convento y hospital en Koln-Gartenstadt-Nord con Nikolaus Rosiny y H.Schorn (1958-59); parroquia St Laurentius en Munich con Siegfried Oestreicher (1955).

21. "Un espacio -cuatro paredes y un techo– que cobijan a la asamblea alrededor del lugar de la celebración que congrega y de la que participa. Todo lo demás, el tratamiento de la luz, de los paramentos, del suelo, de los elementos de culto, han de contribuir a la función primordial de esta participación del Pan y la Palabra. Apenas nada sin la comunidad y la celebración. El templo.
Un espacio de recogimiento, de devoción privada, de meditación, de penumbra y de silencio.
Un espacio de encuentro, al aire libre, el atrio ceñido por el claustro, donde necesariamente los fieles convivan, se comuniquen, compartan los acontecimientos de la colectividad.
Se ha evitado toda manifestación de monumentalidad en sus volúmenes y con más empeño en sus fachadas. En las últimas obras, estas se reducen a muros ciegos sin ornamentación alguna y de regulares proporciones con la sola ruptura de lo indispensable para accesos o iluminación. La elección de los materiales se ha hecho con una expresiva sobriedad. Y la sobriedad también se pretende con las proporciones.
El rigor con el que la concepción arquitectónica se atenga a este espíritu consecuentemente afectará al corte de la construcción.
Se fija un programa, se definen unos volúmenes, se dan unas características generales que garanticen la obra bien hecha, se pretende además que el aspecto total del conjunto adquiera una clara y transparente expresión de testimonio cristiano y con todo ello se impone un criterio de estricta economía". FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. "De mi arquitectura religiosa", en Fernández del Amo. Arquitectura. 1942-1982, Madrid, 1996.

22. Las iglesias de Rudolf Schwarz presentadas en el catálogo son: Parroquia del Corpus Cristi (St. Fronleichnam), Aquisgrán (Aachen), 1930; Parroquia de la Santa Cruz, Bottrop, 1956-57; Sta. Anna, Düren, 1956; Sta. Anna, Duisburgo, 1953; San francisco (St, franciskus), Essen-Bedingrade, 1957; San Antonio (St. Antonius), Essen-Borbeck, 1957; San Andrés (st. Andreas), Essen-Rüttenscheid, 1957; St. Michael, Francfort am Main, 1954; St. Joseph, Köln-braunsfeld, 1954; St. Mechtern, Koln-Ehrenfeld, 1958; St. Marien, Köln-Kalk, 1950-52; Parroquia de Nuestra Señora, Köln-Mülheim, 1955; Parroquia de la Sagrada Familia (Kath. Kirchengemeinde Heilige Familie), Oberhausen, 1958; Parroquia María Reina (Kath. Kirchengemeinde Maria Konigin), Saarbruck, 1959.



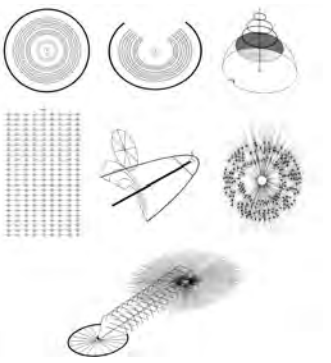


Fig. 5: Esquemas espaciales planteados por Rudolf Schwarz en su primer libro publicado en 1938 "Vom bau der Kirche" (sobre la construcción de iglesias): "Sacred Inwardness: The Ring", "Sacred Parting: The Open Ring", "Sacred Parting: The Chalice of Light", "Sacred journey: The Way", "Sacred Cast: The Dark Chalice", "Sacred Universe: The Dome of Light" y la "The Cathedral of All Times: The Whole". Fuente: SCHWARZ, Rudolf. The Church Incarnate. The Sacred function of Christian Architecture, Henry Regnery Company, 1958. Traducción al inglés del original SCHWARZ, Rudolf.Vom Bau der Kirche, Verlgar lambert Schneider Heidelberg, 1938.

Fig. 6: Algunas de las obras más relevantes de Rudolf Schwarz, por orden cronológico: 1: Capilla del castillo de Rothenfels, 1924-1928. 2: St. Fronleichnam, Aachen, 1929-30. 3: Proyecto para la parroquia de Sta. Anna, Berlin, 1936. 4: Iglesia de Sta. Anna, Düren, 1951-56. 5 y 6: Sta. Maria Königin, Frechen, 1952-54. 7: Iglesia Heilige Kreuz, Bottrop, 1953-57. 9 y 11: St. Antonius, Essen, 1956-59. 12 y 15: St. Christophorus, Köln, 1954-59. 9 y 11: Iglesia Heilige Familie, Oberhausen, 1955-58. 13: St. Bonifatius, Aachen, 1959-64. 14 y 16: St. Raphael, Berlin, 1959-65. (Fuente: PEHNT y STROHL, Rudolf Schwarz. 1897-1961, Milán, 2000).

más evidente los modelos post-conciliares, se produce un proceso de depuración semejante en el cual el proyecto de La Vereda es el punto de inflexión.

Las primeras iglesias rurales de Fernández del Amo, del periodo que podríamos acotar entre 1951 y 1955 , si bien todavía no introducen ninguna innovación en cuanto a la organización espacial, anuncian ya una progresiva depuración estética que le conducirá a la abstracción y las formas puras carac-

terísticas de su arquitectura rural. En este periodo se construyen las iglesias de Belvis del Jarama (Madrid, 1951), San Isidro de Albatera (Alicante, 1953), Vegaviana (Badajoz, 1954) y Villalba de Calatrava (Ciudad real, 1955).

En un segundo periodo, se produce la introducción de ciertas estrategias proyectuales, que aunque aún no cambian radicalmente la planta sí que abren el camino de la exploración hacia nuevas formas de organizar el espacio, o más bien, de generar experiencias espaciales. Se trata de un momento en el que el énfasis se pone en enfocar la mirada de los fieles hacia un único punto, el altar. Para ello, la introducción de la asimetría, la convergencia de muros y el empleo del muro curvo en el ábside como primeras herramientas de renovación son empleadas por Fernández del Amo para fijar la atención sobre la celebración de la Eucaristía. Esta focalización se enfatiza con la entrada de luz junto al ábside en el caso de Cañada de Agra (Albacete, 1962). Sin embargo estas estrategias ya habían sido empleadas anteriormente por otros arquitectos como es el caso de Miguel Fisac, quien experimentó ampliamente con el muro curvo y la convergencia de visuales, en iglesias como la de San pedro Mártir en Alcobendas (1955-1960) o la de la coronación en Vitoria (1958-1960).

Pero no es hasta 1963 cuando Fernández del Amo plantea una definitiva innovación con la iglesia de La Vereda. A partir de este proyecto y como sucedía en el caso de Schwarz, las plantas comienzan a disolver la importancia del eje procesional, en favor de una organización en torno al altar, comenzando una última etapa en las iglesias rurales de del Amo (1963-1966). Mientras que la mayoría de iglesias que aparecen en este momento en la Revista Nacional de Arquitectura siguen ensayando sobre conceptos que giran en torno a la convergencia de muros, Fernández del Amo desde este momento comienza a plantear la transición a una planta cuadrada en la que el paso previo es La Vereda en la que se produce la ocupación de la diagonal. En esta iglesia, no se produce una directa ubicación central del altar como cabría esperar, sino que como un escalón previo a ésta, Fernández del amo ubica el eje procesional en la diagonal del cuadrado, quedando el altar encajado en una esquina del mismo. El empleo de la diagonal de este modo, únicamente se había visto de forma tímida en algún proyecto de alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid aparecido en la R.N.A.

Tras este proyecto, es finalmente en el pueblo de Miraelrío –1964– donde el arquitecto plantea una planta casi cuadrada en la que el altar se coloca en el centro de la misma. Si bien es cierto que una vez en obra el altar se desplazó hacia el fondo de la planta, la ubicación planteada originalmente en línea con la entrada de luz lateral lo acerca a las iglesias construidas en Alemania y mostradas en la exposición. Ya en 1966, construye su última iglesia rural, la de Puebla de Vícar en Almería. Esta iglesia es definitivamente la que más se aproxima a las últimas exploraciones de Schwarz, ya que al igual que éste plantea una planta cuadrada en la cual el altar, sin estar en el centro de la misma organiza a los fieles en torno a este, y disuelve parcialmente el eje procesional sin renunciar a la direccionalidad del mismo. Esta iglesia además, enfatiza su proposición en planta con una entrada de luz central a través de una pirámide en la cubierta. Este proyecto sirve de laboratorio experimental para la iglesia de Nuestra Señora de la Luz en Madrid que contruirá en 1967.

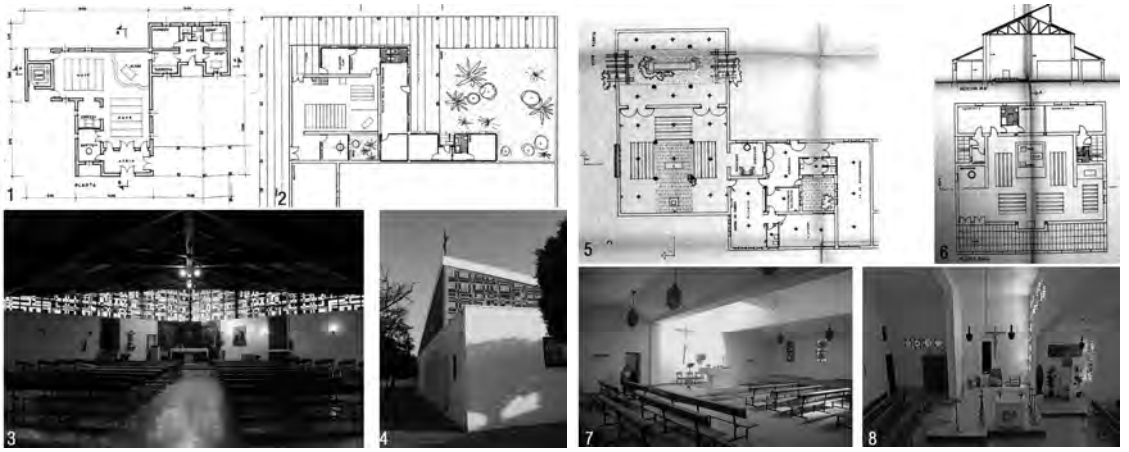


Fig. 7. Iglesias del I.N.C. entre 1964 y 1969. 1: Planta de la iglesia de Valderrosas, Cáceres, 1965 (fuente: CENTELLAS, BAZÁN y ABUJETA, "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar"). 2: Planta de la iglesia de Sacramento, Sevilla, 1965 (Fuente: Archivo Central del Área de Agricultura y Alimentación del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente). 3 y 4: Interior y exterior de la iglesia de San Agustín de Dalias, Almería, 1968 (Fuente: ©Beatriz caballero). 5: Planta de la iglesia de Santa Rosalía, Málaga, 1965 (Fuente: Archivo Central del Área de Agricultura y Alimentación del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente). 6: Planta de la iglesia de Setefilla, Sevilla, 1965 (Fuente: Fuente: Archivo Central del Área de Agricultura y Alimentación del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente). 7: Imagen interior de la iglesia de Llanos de Antequera, Málaga, 1967 (Fuente: CENTELLAS, BAZÁN y ABUJETA, "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar"). 8: Imagen interior de la iglesia de Puebla de la Parrilla, Córdoba, 1969 (Fuente: ©Beatriz caballero).

LAS IGLESIAS DEL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN DESPUÉS DE 1963

Siguiendo la estela de Fernández del Amo, el resto de arquitectos contratados por el I.N.C. comenzaron igualmente a plantear ciertas novedades en cuanto al espacio sacro en el ámbito rural (Fig. 7). Así, la iglesia de la Vereda, con la ubicación del altar encajado en un ángulo de 90 grados, tuvo su eco en los pueblos de Valderrrosas en Cáceres (Manuel Valdés Gamir, 1965), Sacramento en Sevilla (Fernando de Terán, 1965), y San Agustín de Dalias en Almería (Jesús Ayuso Tejerizo, 1968). La última de ellas es también la mayor en tamaño, y en ella se emplea además el mecanismo de elevar la cubierta metálica en la esquina del altar para favorecer el acceso de luz y significar esa diagonal creando una cubierta inclinada bajo la cual aparece una vidriera.

Tras el proyecto de Miraelrío en 1964, presentado por Fernández del Amo en junio de 1964 -en el cual hemos visto cómo se plantea una planta en la que la intención era colocar a los fieles en torno al altar- aparecen varios proyectos más para iglesias en los nuevos pueblos de colonización que presentan similares intenciones y disposición. Uno de ellos es el de su discípulo y colaborador en su estudio, Antonio Fernández Alba, presentado para el pueblo de Santa Rosalía en Málaga, en febrero de 1965 –un año después del proyecto de Fernández del Amo, y dos años después de la exposición "Nuevas iglesias en Alemania". En esta misma linea, el proyecto del pueblo de Setefilla en la provincia de Sevilla, firmado por el arquitecto Fernando de Terán, plantea en abril de 1965 una "disposición de planta adaptada a las nuevas normas litúrgicas", como el propio autor indica en la memoria de proyecto[23].

Posteriormente se van sucediendo otros proyectos, firmados por arquitectos que quizá gozaron de menor reconocimiento que los anteriores, pero que apoyándose en las bases sentadas por los anteriores en el diseño de sus iglesias rurales, proyetaron nuevos espacios para las iglesias rurales del I.N.C. cuyo planteamiento espacial queda ya alejado de los primeros ejemplos edificados por el Instituto. En este sentido destacaremos la iglesia de Llanos de Antequera en Málaga (Perfecto Gómez Álvarez, 1967) o la de Puebla de la Parrilla en Córdoba (José Gómez-Luengo Bravo, 1969).

Como hemos visto, entre 1964 y 1969, y coincidiendo con los últimos años

23. DE TERÁN TROYANO, Fernando. Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional de Colonización, "Proyecto del pueblo de Setefilla en la zona regable del Bembézar", Memoria de Proyecto, Tomo I, en el Archivo Central del Área de Agricultura y Alimentación del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

del Instituto Nacional de Colonización, encontramos una serie de iglesias, que bajo el ejemplo de los planteamientos asumidos por Fernández del Amo como cabeza de la colonización, proponen varias iglesias que siendo de ámbito rural, entroncan perfectamente con los nuevos planteamientos litúrgicos. Siendo 1963 el año en comienza a producirse el mayor cambio en la evolución de la tipología, cabe destacar asimismo que el 4 de diciembre de ese mismo año tiene lugar la aprobación de la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia católica en el marco del Concilio Vaticano II. Con este hecho se cierra de algún modo el proceso intelectual de renovación litúrgica iniciado ya en el siglo XIX.

Si bien es cierto que tras el fin del Concilio en 1965, comienza a ser evidente que el cambio en la arquitectura y el arte sacros es algo necesario, desde luego no lo era quince años antes –como demuestra del debate surgido en las páginas de la R.N.A. en 1951 en la sesión crítica de las basílicas de Aranzazu y de la Merced de Laorga y Sáenz de Oiza[24]. Sin embargo en materia de arquitectura, más que las directrices oficiales son las convicciones personales, los proyectos y especialmente los ejemplos físicos construidos los que suelen permitir el establecimiento de un nuevo paradigma. Y en este caso, parece claro que aunque el Concilio se clausura en 1965, el espíritu de una posible renovación litúrgica y su consecuente eco en los espacios arquitectónicos estaba presente ya mucho antes en el ambiente cultural de la época y en los debates mantenidos en las revistas de arquitectura. Por ello, parece lógico plantear que más allá de la lectura de las directrices del vaticano, fuera la llegada de ejemplos de una nueva arquitectura sacra tanto de fuera de nuestras fronteras como de dentro de éstas, lo que provocase la aceptación de los principios de este nuevo arte, esta vez ya, respaldado por la propia iglesia.

La prueba física de que esto era posible ya había empezado a cristalizar mucho antes en las nuevas construcciones del país germano, y la llegada de la exposición "Nuevas iglesias en Alemania" en enero de 1963, no hace sino constatar el hecho de que el tema interesaba en España y su debate estaba dando paso a un proceso por el que se iban asumiendo los principios de esta nueva arquitectura religiosa. A través del estudio de la obra de arquitectos como Fernández del Amo, en primer lugar, y posteriormente de otros muchos que se basaron en mayor o menor medida en la obra de éste, se puede constatar cómo se produjo la progresiva experimentación de estos nuevos principios en la arquitectura de los pueblos del I.N.C.. Un nuevo camino en la arquitectura sacra que se estaba ya recorriendo en países como Alemania, como demuestra la exposición, y que después se terminó por asumir en nuestro país en los años posteriores gracias a iniciativas como la llegada de dicha muestra, y la acertada intuición de figuras como José Luis Fernández del Amo.

24. AAVV, "Las basílicas de Aránzazu y de la Merced", *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1951, pp. 30-38.

EL NO-DO. UNA MIRADA SINGULAR A LAS ARQUITECTURAS VANGUARDISTAS DE LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES

María Cabrera Vergara

Foire Coloniale de Bruselas. Interior del pabellón. Sección española.

Fig. 1. NO-DO: Nº 335B -06/06/1949-[5]

A principios de los años 40, el televisor aún no había entrado a formar parte de prácticamente ningún hogar español. En esos días, la información llegaba a través de los periódicos, de la radio, pero también del cine. El NO-DO –*Noticiario y Documental cinematográfico*– proyectado obligatoriamente antes de cada película, se convirtió en una fuente de información nacional –e internacional– primordial, y ante todo, en el mejor método propagandístico del régimen. Sus imágenes tenían el poder de llegar a todos los públicos –desde las clases más bajas en su mayoría iletradas[1], hasta las más acomodadas– durante las tardes de asueto. Entre otras cosas, el noticiario reflejaba las faraónicas obras públicas y la apretada agenda del régimen, recogía anécdotas de la vida cotidiana y los entresijos de los grandes eventos sociales, y lo que es más importante: proporcionaba un catalejo de gran alcance que permitía a las mentes curiosas viajar a aquellos lugares que por aquel entonces seguían resultando desconocidos y casi inalcanzables. Quién hoy repase sus 'números'[2] se tele-transportará a una pasado sensiblemente lejano y a la vez extremadamente reciente, pero sobre todo acabará sintiendo el delicado peso de unas impalpables gafas que le eran colocadas para mirar. El NO-DO, proyectado entre 1942 y 1975, servía por un lado como aparato de propaganda, por otro como "nexo de unión de los españoles dispersos por el mundo"[3], pero se caracterizaba sobre todo por CONSTRUIR una mirada muy determinada. El análisis de este modo de mirar, proyectado sobre la arquitectura española de las exposiciones internacionales, proporciona un conocimiento privilegiado de lo acaecido en esos años así como de la forma en que estaba siendo percibido por el pueblo[4].

1948: FERIA COLONIAL DE BRUSELAS

En un 6 de junio de 1949 se proyecta el primer número[6] del NO-DO que recoge una Feria Internacional: la Foire Coloniale de Bruselas. Un plano del

1. El papel del NO-DO era particularmente significativo en el caso de las clases más humildes, en su mayoría iletradas, y sin acceso a otros medios de comunicación en su vida cotidiana.
2. Así se denominan cada uno de sus capítulos de diez minutos, proyectados semanalmente.
3. http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/
4. Este ensayo no incluye imágenes ni prácticamente datos de los proyectos – la mayoría de sobra conocidos– que no sean del NO-DO, para permitir al lector volver a acotar su mirada a aquello que hubiese sido proporcionado en aquella época. El objeto del texto no es tanto analizar los proyectos, como comprender la repercusión de estas imágenes en el público en su día. Todas las imágenes provienen del archivo de la filmoteca de RTVE (http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/)
5. http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-335/1467465/
6. El breve extracto de apenas un minuto, hoy en día carece de audio –según la filmoteca, éste pudo ser extraviado o estropeado–, y su interpretación se limita a las imágenes.

Fig. 2. NO-DO: Nº 437B -21/05/1951-[7]

Festival of Britain. Galerías colgantes interiores.

acceso del edificio principal de la feria proporciona una imagen futurista del conjunto. La pureza de líneas y escala monumental de la construcción contrastan con el hormigueo de la masa agolpándose para entrar. La cámara se adentra y a vista de pájaro, muestra la distribución del pabellón y la frenética actividad que lo invade. Si bien en esa ocasión, los pabellones nacionales independientes aún no existen, un espacio delimitado por paneles es destinado a cada nación representada, siendo el español plagado de una profusa muestra de artesanía. De este extracto, puede deducirse un incipiente interés por la arquitectura de las exposiciones, y un intento de subrayar la importante presencia de España en un acontecimiento de semejante calado. No obstante, la ausencia de pabellones invita a que la imagen de cada país se construya en función de su contenido, y la española parece resultar algo anticuada frente al resto.

1951 FESTIVAL OF BRITAIN

En el año 1951, el NO-DO demuestra un enorme interés por el Festival of Britain. A pesar de que el festival sea una celebración a los 100 años de descubrimientos[8] del Reino Unido, y ningún otro país participe, el noticiario detalla todas sus aportaciones, sobre todo a nivel técnico. La cámara se detiene en varias ocasiones con la clara intención de señalar los alardes estructurales, así como los pabellones colmados de galerías colgantes, que creaban un juego espacial muy sugerente.

1958 EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BRUSELAS

En esta ocasión, son cinco los números que recogerán la Exposición Universal de Bruselas, aunque sólo el último, tratará propiamente acerca del pabellón español. Desarrollada entre el 17 de abril y el 19 de octubre de 1958, fue la primera exposición en celebrarse después de la II GM, y de ahí su especial relevancia: mientras algunos países se mostraban como vencedores, otros utilizaron la feria para tratar de mejorar su imagen. José Antonio Corrales, y Ramón Vázquez Molezún resultaron ganadores de la concepción del pabellón español asi como del montaje expositivo interior. El solar concedido a España era boscoso –cuyo arbolado que debía ser preservado–, y con un desnivel de hasta seis metros, demandando una solución capaz adaptable, pero también desmontable[9]. La brillante solución de estos arquitectos se basaba en un módulo único, hexagonal y metálico, en forma de paraguas, compuesto por un fino fuste estructural –cuya altura era ajustable in situ según la necesidad– y técnico –funcionaba también como desagüe–, y unas varillas que sustentaban la sección de cubierta hexagonal, realizada mediante una pequeña losa de hor-

7.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-437/1487243/
8. Incluyendo las colonizaciones así como el propio progreso técnico e industrial.
9. Se quería que fuese transportable de vuelta a España tras la exposición.

Maqueta de Atomium. Proceso de construcción.

Ceremonia de inauguración. *"La exposición de las cubiertas".*

Fig. 3. NO-DO: Nº 800A -05/05/1958-[12]

migón ligero 'Durisol'. Su pionera estructura en aluminio junto a su geometría hexagonal, permitía su libre combinación y su apoyo delicado sobre minúsculas zapatas apenas alteraba el terreno. El conjunto se cerraba mediantes pieles ligeras de vidrio y ladrillo, en forma de módulos de tres por un metro, enmarcados por bastidores de aluminio.

Casi un año antes de su inauguración, el NO-DO ya se hace eco de la exposición. Este primer número muestra la elaboración de la maqueta y las primeras fases de construcción del proyecto que se convertiría en polo de atracción de la exposición belga: el famoso *Atomium*. El pabellón belga representaba un átomo de hierro –aumentado 165.000 millones de veces–, con el objetivo de que el público se "familiarizase con los progresos científicos originados por la energía nuclear"[11], uno de los temas más controvertidos de la época.

Casi un año más tarde, un segundo número se enfoca en la ceremonia de inauguración, en la que "participan ingenieros, arquitectos y técnicos"[13]artífices de la construcción de los pabellones. Se hace de nuevo hincapié en el gigantesco *Atomium*[14]. En esta exposición, cada pabellón ya constituye una exposición independiente, aunque el conjunto "ofrece un inventario técnico completo mundial"[15]. Al no existir un planeamiento urbanístico para la disposición de los pabellones, muchas de las propuestas fueron concebidas con cierto carácter escultórico, lo que llevó a que este evento fuere apodado "la exposición de las cubiertas"[16].

Sólo una semana más tarde un tercer número renueva la atención hacia la Exposición en pleno apogeo. Su arquitectura es descrita como un decorado: en palabras del locutor, el "sortilegio de la energía eléctrica"[18] contribuye a convertir un paseo nocturno por los pabellones en "un viaje encantado por el mun-

10.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-759/1486342/
11.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-759/1486342/
12.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-800/1486345/
13.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-800/1486345/
14. Proyectado por André Waterkeyn, y metáfora del uso pacífico de la energía nuclear, fue concebido con fecha de caducidad, pero causó tal sensación que finalmente se decidió conservarlo y convertirlo en el icono de la ciudad de Bruselas.
15.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-800/1486345/
16. MONCLÚS FRAGA, F.Javier. Exposiciones internacionales y urbanismo. El proyecto Expo Zaragoza 2008. Ediciones UPC, Barcelona, 2006.
17.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-801/1486327/
18.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-801/1486327/

Fig. 4. NO-DO: Nº 801A -12/05/1985-[17]

"El sortilegio de la energía eléctrica". Reproducción de callejuelas.

do del futuro"[19]. Los pabellones ni se mencionan, salvo una excepción: el intento de evocar "el encanto del pasado"[20], a través de una reproducción de pequeñas callejuelas de la antigua capital, por los que las visitantes pueden pasear. La secuencia termina con un plano del *Atomium*, iluminado por la "magia de la misteriosa electrónica"[21].

Fig. 6. NO-DO: Nº 812B -28/07/1958-[22]

Visita del Presidente francés.

Dos meses después, el NO-DO recoge la llegada del Presidente francés a su pabellón, pero se hace ninguna mención a su arquitectura ni a la de ningún otro.

Finalmente, un quinto número es grabado en los últimos días de la exposición con el fin destacar la afluencia popular al pabellón español, y el éxito de sus productos y exhibiciones. Si bien su arquitectura ni se menciona, lo cierto es que este número retrata con gran detalle y de forma magnífica su calidad espacial y atributos constructivos. Un primer plano nos muestra la entrada: un pequeño porche con un elemento masivo y de baja altura, diseñado intencionadamente para evitar las ramas del arbolado y sobre todo contrastar con la esbeltez, luminosidad y transparencia del interior. Segundos más tarde, la cámara se adentra con objeto de reflejar el ambiente, y sin planearlo, también nos muestra un recorrido por su bello interior. En esta secuencia se puede apreciar la evolución que supone esta primera muestra de arquitectura con carácter propio[24].

El pabellón español fue en su día uno de los más destacados –compartiendo protagonismo con el de Le Corbusier–. A diferencia de los demás supo hacer honor al lema de la exposición *Por un mundo más humano* con una intervención austera y *'acotada'* a las circunstancias de la época, ganando finalmente el primer premio de la Exposición. Fue uno de los pocos que se demandó traer de vuelta al país de origen, y muchos lo consideran uno de los mejores proyectos españoles del siglo XX. Sin embargo sorprende, que a pesar de ser el primer pabellón nacional que recoge el NO-DO y su notable éxito, no se produzca siquiera una breve mención a sus artífices o a su arquitectura. A pesar de ello, el objetivo de la cámara no puede 'resistirse' a su enorme belleza, y acaba por desvelarlo en todo su esplendor.

El recorrido por su interior permite al ojo experto intuir la claridad estructural de sus paraguas metálicos de casi seis metros de altura, la ingeniosidad y racionalidad del sistema de perfiles que la conformaban, la rítmica de su fachada quebrada, la delicadeza de sus bastidores de cerramiento o la calidad de sus acabados. Se podía adivinar la brillante articulación de los diversos ele-

19.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-801/1486327/
20.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-801/1486327/
21.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-801/1486327/
22.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-812/1486026/
23.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-825/1487590/
24. Frente a una primera Feria Internacional donde el espacio expositivo de cada nación se definía con paneles.

Entrada al pabellón. Entrada al pabellón.

Fig. 5. NO-DO: Nº 825B -27/10/1958-[23]

Interior del pabellón español. Interior del pabellón español. Exhibición de danza regional.

Interior de pabellón español. Exterior del Pabellón. Fachada ligera y modulada.

mentos prefabricados, la armoniosa modulación de la malla hexagonal que lo ordena, su flexibilidad, y la probable facilidad para ser desmontado. Así mismo, también se podía apreciar el modo en que su transparencia permite que el arbolado exterior pase a formar parte de la propuesta, y la relación bidireccional que se establece entre interior y exterior. Al ojo no educado probablemente le llame la atención el potente contraste espacial entre el acceso y el interior del pabellón esbelto, amplio, continúo y extremadamente luminoso, pero a la vez capaz de generar diversos ambientes para los distintos usos[25]. Sólo hay ciertos elementos que el NO-DO no permite apreciar, como el mobiliario[26], el modo en el que la planta se estrangula en su centro para proteger el arbolado, o la vegetación que el edificio absorbe en su interior.

En conjunto, el noticiario ofrece una imagen de arquitectura clara, versátil, ligera, moderna, pero a la vez casi ausente. Frente a la belleza que puede apreciarse en las fotos de la época, en estas secuencias destaca su carácter industrial y quizás austero, que deja todo el protagonismo al contenido. Lo que

25. El restaurante, el escenario, los aseos, el almacén y la terraza exterior.
26. Diseñado expresamente siguiendo la línea estilística del pabellón.

Fig. 7. NO-DO: Nº 1010C -14/05/1962-[27]

Space Needle.

es difícil de obviar es la sensación de estar ante una obra en la que cada elemento funciona de manera independiente y a la vez se encuentra en profunda armonía y conexión con los demás.

1962 EXPOSICIÓN DE SEATTLE CENTURY 21

Cuatro años más tarde, las cámaras del NO-DO acuden a la Exposición Universal de Seattle titulada *Century21*. A pesar de que España no participa, el NO-DO recoge los dos grandes hitos de la misma: la torre *Space Needle* y el *Alweg Monorail*.

1964 FERIA DE NUEVA YORK

En 1964 comienza la sonada *Feria Mundial de Nueva York*. Inaugurada el 22 de abril, se mantuvo abierta[28] hasta el 17 de octubre del año siguiente. Habían pasado seis años desde que España participase con un pabellón, y al contrario de lo que sucedió con el de Corrales y Molezún, esta vez el proyecto seduce al público, y capta la atención del noticiario desde su concepción. Hasta en seis ocasiones, protagonizará una sección del NO-DO, desvelándose poco a poco la magia del proyecto.

La primera secuencia se graba con ocasión del fallo del concurso arquitectónico[30]. En la competición participan 19 arquitectos, de los cuales resulta ganador Francisco Javier Carvajal. Las imágenes muestran algunas de las propuestas de otros participantes, atrevidas y muy sugerentes. A continuación, se presenta al vencedor y la maqueta del que será el futuro pabellón de España. Esta aparece como una solución potente pero controlada, algo más conservadora. La mayoría de las propuestas tiene cierta resonancia con la estética brutalista, en pleno apogeo en aquella época, que definitivamente también influyó la propuesta de Carvajal. La maqueta deja adivinar una enorme cubierta-plataforma, presidida por un gran espacio central descubierto y con un cerramiento unificado, de imagen potente.

Fig. 8. NO-DO: Nº 1122C -06/07/1964-[34]

Fiesta de Inauguración.

Casi un año después, una breve secuencia recoge el acto inaugural en las salas del INI, que muestra "en primicia" la maqueta, y parte del contenido[32], y que permite "hacerse una idea de lo que será el pabellón".

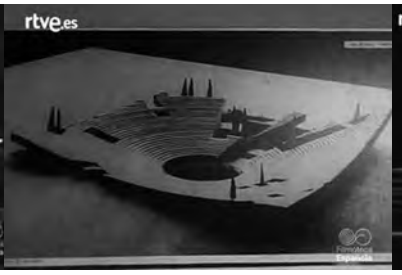
La tercera referencia aparece sólo un mes después. Esta vez, el noticiario recoge la visita a los estudios de los cinco artistas que están trabajando para "decorar" el pabellón. Participan Joaquín Vaquero Turcios con su obra pictórica motivada en el descubrimiento de América, Amadeo Gabino y su reja escultórica de hierro, José Luis Sánchez con una estatua de *Isabel La Católica*, Pablo serrano y su aún inacabado *Frai Junípero Serra*, y por último las grandes y hermosas vidrieras de Manuel Molezún. El penúltimo enfoque se centra sobre el gran plano de la exposición y el lugar del pabellón español. El reportaje concluye de nuevo ante la famosa maqueta del pabellón.

Hay que esperar medio año para el momento más esperado: la fiesta de inauguración. Sin embargo, en esta secuencia, la arquitectura casi ni se puede apreciar. El objetivo se centra en las personalidades que acuden al evento, y a nivel artístico, solo se detiene brevemente ante un Picasso, que junto al resto de obras, estaba haciendo las delicias de los visitantes.

27.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1010/1470588/
28. Durante dos temporadas de seis meses cada una.
29.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1058/1472372/
30. El programa, para una superficie de 50.000 m² demandaba tres restaurantes, un escenario para exhibiciones, y un espacio museístico versátil.
31.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1088/1469022/
32. Artesanía, arte religioso, literatura, etc.

Fig. 9. NO-DO: Nº 1058B -15/04/1963-[29]

Concurso de ideas.



Concurso de ideas.

Concurso de ideas.

Fig. 10. NO-DO: Nº 1088B -11/11/1963-[31]

Maqueta del pabellón español.

Fig. 11. NO-DO: Nº 1095A -30/12/1963-[33]

Mural de Joaquín Vaquero.

Reja de Amadeo Gabino.

Isabel la Católica de JL. Sánchez.

Frai Junipero Serra de P. Serrano.

Vidrieras de Manuel Molezún.

Fig. 12. NO-DO: Nº 1128C -17/08/1964-[35]

Pabellón español.

Vista del patio interior.

Vista del acceso.

Interior.

Frai Junipero Serra.

Fig. 13. NO-DO: Nº 1175A -12/07/1965-[37]

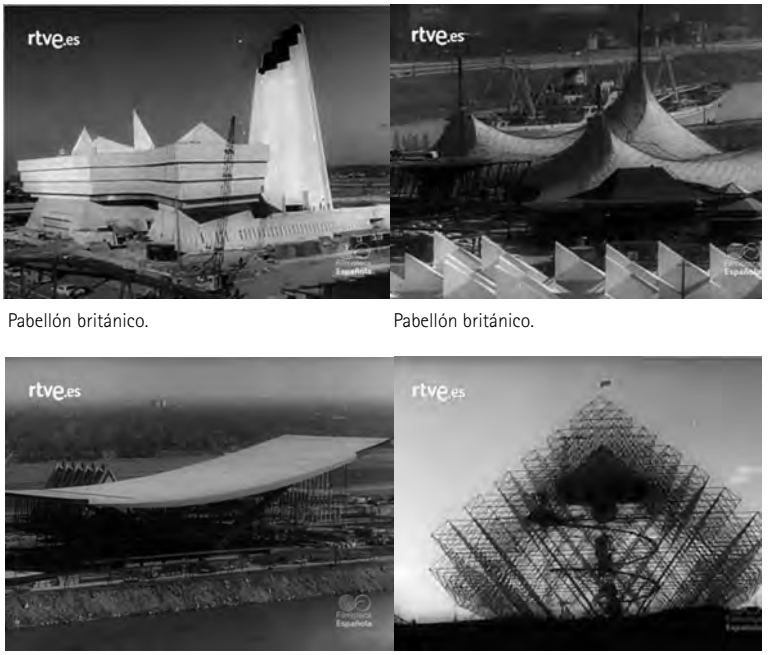
Terrazas del espacio central.

Pabellón español.

Acceso al pabellón Español.

Escenario para las exhibiciones de danza.

Exhibición de danza.



Pabellón británico. Pabellón británico.

Pabellón soviético. Gyroton Ride.

Fig. 14. NO-DO: Nº 1256A -30/01/1967-[39]

El quinto número aparece pocas semanas después. Es la primera vez que el NO-DO muestra tanto interés por la arquitectura española de las exposiciones, y a pesar de que apenas se menciona[36], visualmente por fin nos permite su análisis en detalle. La cámara se detiene frente a sus hitos artísticos como son los grandes murales, o los cuadros de Picasso, Rivera, Goya, Zurbarán o Dalí que cautivan al público. Del pabellón se muestra el exterior, y algunos interiores oscuros que dejan adivinar algo de su calidad espacial. Finalmente, dos planos de las estatuas situadas alrededor del patio permiten a espectador captar la profundidad espacial, el difuso umbral que se produce entre interior y exterior, así como los juegos de luces y sombras que este vacío central genera.

Finalmente, un último número se graba un año después, con motivo del segundo periodo de reapertura del pabellón, y el renovado éxito del pabellón español, que se ha ganado "el sobrenombre de la joya de la Feria"[38]. Por fin, la cámara ofrece un detallado recorrido interior y permite descubrir el pabellón en todo su esplendor. Con objeto de mostrar los aclamados espectáculos de danza, el pabellón es retratado desde distintos puntos de vista que muestran el funcionamiento del patio y las terrazas que vuelvan sobre él. El pabellón se convierte en un marco arquitectónico. El maravilloso espacio central descubierto se convierte en el corazón de la arquitectura, y junto a los planos de vegetación, crea un escenario inmejorable.

1967 EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE MONTREAL

En el año 67 el NO-DO relata el proceso de construcción de la Exposición Universal de Montreal. De nuevo, España no participa, pero a pesar de ello, hay un claro interés por las propuestas arquitectónicas absolutamente rompedoras. Entre ellas, destaca el pabellón británico, el Alemán de Frei Otto y Rolf

33.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1095/1473030/
34.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1122/1475175/
35.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1128/1468763/
36. Únicamente se destaca que el pabellón se encuentra continuamente visitado.
37.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1175/1476256/
38.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1175/1476256/
39.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1256/1485807/

Fig. 15. NO-DO: Nº 1323A -10/05/1968-[41]

Torre de las Américas. Entrada del Pabellón Español.

Gutbrod, la propuesta americana de Buckminster Fuller, el pabellón soviético y la Gyroton Ride, que la cámara graba desde el monorraíl elevado[40] que recorre el conjunto.

1968. HEMISFAIR SAN ANTONIO

La última Exposición Internacional recogida por el NO-DO es la *Hemis-Fair' 68* celebrada en San Antonio (Tejas, EE.UU). Las imágenes muestran los grandes alardes arquitectónicos y técnicos de la feria: la torre de las Américas –de 190 m de altura– desde la que se domina el conjunto, y los distintos medios de locomoción que la recorren –barcos, teleférico y un pequeño monorraíl –similar al de Montreal del año anterior–. A pesar de la participación de España, su pabellón ni se menciona. Únicamente un breve plano nos muestra la entrada y el mosaico que la decora.

COROLARIO

A medida que se elabora un repaso de los diversos números, se hace evidente la gran evolución que experimentó tanto la arquitectura de las exposiciones, como los propios intereses del NO-DO en relación a este campo. De las fugaces capturas del primer pabellón conjunto de Bruselas, al pormenorizado retrato del de la feria de Nueva York, se produce un salto cuantitativo, pero sobre todo, cualitativo.

A pesar de que el NO-DO diese más voz al atractivo de los productos nacionales y su folclore, a pesar de las grandes ausencias como la exposición de *Osaka 1970*, y de que a menudo ofreciese una visión escueta y sesgada, al fin y al cabo el noticiario jugó su papel de ventana abierta al mundo.

A primera vista, sorprende que al tratarse fundamentalmente de una herramienta propagandística nacional, su atención fuese notablemente mayor hacia los festivales y las arquitecturas extranjeras[42]. No obstante, a pesar de sus carencias, la mirada ofrecida por el NO-DO conserva gran interés, y resulta de gran utilidad principalmente por tres motivos.

En primer lugar, porque apunta cuales fueron los dos grandes protagonistas de la arquitectura de Exposiciones de la época –y hacia qué dirección fue dirigido el foco de atención de los españoles–: el pabellón de 1958 de Corrales y Molezún en Bruselas, y el de 1964 de Carvajal en Nueva York. Ambos producto de los años 60, premiados[43] y ampliamente reconocidos internacio-

40. Creado expresamente para la feria.
41.http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1323/1486987/
42. Véanse los casos del Festival of Britain, la Expo de Seattle o Expo de Montreal.
43. Entre otras distinciones, la propuesta de Corrales y Vázquez Molezún recibe el primer premio de la exposición de Bruselas al mejor pabellón, y a la de Carvajal, el Instituto de Arquitectura Americano le concede el Premio de Arquitectura al mejor pabellón internacional en la Feria Mundial de NY.

nalmente. Pero a pesar de ello, y de que sólo seis años les separan, sorprende enormemente la escasa atención que se prestó al primero, frente al detallado relato arquitectónico del segundo. Cuanto más, si uno tiene presente, que el pabellón de Corrales y Molezún ha sido aclamado como una de las mejores obras de la historia arquitectónica de las exposiciones universales. Uno inevitablemente se pregunta qué pudo suceder en el espacio de poco más de 5 años, para que se produjese un giro de tales dimensiones.

Cabe pensar que podría deberse al simple paso del tiempo, y la profundización del interés del NO-DO[44]. Podría ser producto de una mayor difusión del concurso ideas, debido al alto nivel de sus participantes[45]. Podría ser incluso fruto de razones puramente políticas injustificadas. Sin embargo, una consideración más pausada hace pensar que más bien se debiera a cuestiones puramente arquitectónicas.

Ambas propuestas se presentaban en clara oposición. En la bisagra de enormes cambios conceptuales y estéticos que supusieron los finales de los 50 y principios de los 60, un pabellón materializa el final de una corriente de pensamiento arquitectónica –los últimos coletazos del Movimiento Moderno–, mientras que el otro es fruto del apogeo de la venidera –el Brutalismo–. La propuesta de Corrales y Vázquez Molezún era producto del pragmatismo predominante por la corriente funcionalista, una respuesta al lema de la exposición, y un ejemplo brillante de modernidad en la España de finales de los 50. Suponía un claro contraste con lo tradicional de lo que allí se exhibía[46], pero al mismo tiempo resultaba tan funcional, que pasaba desapercibido. Era tan bueno, que resultaba hermoso cuando mirado al detalle, y a la vez lo suficientemente discreto y atemporal para dejar total protagonismo a su contenido. En cambio, la solución de Carvajal era fruto una época determinada. Aunque su espacialidad interior resultase funcional y atractiva, en este caso, la arquitectura del pabellón y la obra artística de gran calado eran claros protagonistas. Estéticamente brutalista, y visualmente masivo, resultaba absolutamente icónico[47]. Así, ambos son magníficos ejemplos de arquitectura prefabricada, pero mientras uno encarna 'la forma que sigue a la función' –o la sistematización arquitectónica–, el otro representa 'la forma por la forma' –o la fuerza de la expresividad plástica–. En definitiva, esta visión del NO-DO tuvo la capacidad de reflejar a la perfección lo acontecido en la época: aunque los dos pabellones lograron salpicar las publicaciones periódicas de referencias a partes iguales –y algunos consideren la de Corrales y Vázquez Molezún más notable–, la propuesta de Carvajal consiguió mayor unanimidad a todos los niveles[48]. Como relataba Miguel Fisac, el pabellón de Bruselas gustó "a unos pocos, y ha disgustado a los más"[49], y al final tuvo más repercusión internacional que lo que realmente fue valorada en España[50].

En segundo lugar, la mirada del NODO tuvo la virtud de ofrecer al espectador una doble lectura, como lo haría la mejor obra de literatura. Fue capaz de proporcionar al ojo inexperto una primera aproximación a la arquitectura: lo educó en la materia y abrió sus horizontes, dirigiendo hábilmente su mirada. Para el ojo educado supuso también un auténtico regalo: le mostró los innovadores métodos constructivos en pleno proceso, las concatenaciones espaciales, los juegos de luces y sombras, arquitecturas materializadas y habitadas por un público que interaccionaba con ellas; algo que las planimetrías y escasas imágenes de las revistas nunca podrían reflejar con igual belleza.

44. Que se hubiese tomado conciencia de la importancia que suponía la presencia de la arquitectura española en el extranjero.
45. Al concurso se presentan entre otros: Sáenz de Oíza, Fisac, De la Sota, Moneo o Vázquez Molezún
46. Las exhibiciones de danzas regionales o las exposiciones de artesanía.
47. Algo que probablemente destacaba la imagen de España, e interesaba al Régimen.
48. Por parte del colectivo profesional, pero también de la opinión pública nacional.
49. CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio. Pabellón de Bruselas '58: Corrales y Molezún. Madrid, Ministerio de la Vivienda: ETS Arquitectura, Departamento de Proyectos, D.L. 2005.
50. A pesar de la larga ovación recibida en el COAM, y de que fuese uno de los únicos pabellones que se desmontó y trasladó a su nación de origen, este país entonces con una escasa cultura arquitectónica no supo valorarlo. Reconstruido en la Casa de Campo de Madrid en 1959, pronto fue dejada al abandono, y por desgracia, hoy no es más que un montón de escombros.

Pero ante todo, esta mirada del NO-DO resulta imprescindible y fascinante, por la imagen global que nos ofrece de la arquitectura española en las exposiciones internacionales. Frente a la iconicidad de las arquitecturas extranjeras, queda evidenciado que las propuestas nacionales hicieron gala de austeridad, discreción y pragmatismo. Si bien nuestros pabellones seguían las tendencias arquitectónicas más punteras de la época, también fueron brillantes a la hora de convertirse en marcos expositivos eficaces. Y, por otro lado, el NO-DO nos muestra los pabellones como lo que fueron: iconos involuntarios de propaganda, y preludio de un porvenir arquitectónico español digno de admiración. A pesar del atraso que sufría el país en muchos aspectos, el objetivo de la cámara se detuvo hábilmente ante estos visionarios ejemplos mostrándonos, a través de ellos, lo que en aquel entonces seguía pareciendo todo un espejismo: la España arquitectónica avanzaba, incansable, hacia el corazón de la vanguardia.

LA ARQUITECTURA DE LOS PABELLONES EXPOSITIVOS: REPRESENTACIÓN IDEOLÓGICA DEL RÉGIMEN

Guido Cimadomo, Renzo Lecardane

INTRODUCCIÓN

Las Exposiciones son el reflejo de la voluntad política de demostrar la capacidad de llevar a cumplimiento tanto operaciones emblemáticas y reales como lugares imaginarios de utopías posibles. A partir de la Exposición de París de 1867 se invitan a los países participantes a construir un edificio que represente su carácter nacional, hecho que impulsa un cambio sustancial en la historia de las Exposiciones: los pabellones concebidos antes como contenedores, adquieren mayor importancia que los objetos e inventos que se exponen en sus interiores. Para España, aunque debilitada por su situación económica, la búsqueda de una expresión del carácter nacional cobra gran importancia, y si en un primer momento los edificios alhambristas son reconocidos internacionalmente como españoles, la búsqueda de un lenguaje acorde a la realidad nacional y a las inquietudes de sus arquitectos no puede más que empezar a conducir hacia nuevas soluciones tipológicas[1].

Al terminarse el siglo XIX, se consolidan las intervenciones en la doble vertiente de campo abierto para la experimentación tecnológica y lingüística, a la vez que lugar para revivir los sueños del pasado. Esto permite una gran libertad en la utilización de lenguajes historicistas, transformados y adaptados a la realidad contemporánea[2]. Es en definitiva una oportunidad para reflexionar sobre la misma identidad del país, que podía presentarse con una imagen arquetípica, o de lo que el resto de países pensaba que fuese. Esta tendencia impulsa inevitablemente una mayor libertad lingüística, una feria de vanidades que a la vez genera cierta competición basada en la capacidad de mostrar el progreso alcanzado por cada país. El exacerbarse de la situación política en el continente en el periodo entre las dos guerras, impulsa a considerar las Exposiciones como lugares privilegiados para la difusión y afirmación de la propia ideología, frente al constante crecimiento del número de visitantes que tenían la oportunidad de conocer al mundo concentrado en un único lugar, así como frente a las demás naciones participantes. Los pabellones pasan definitivamente a ser objetos de propaganda, su lenguaje arquitectónico es parte fundamental de una lógica que se basa en la reivindicación de una identidad colectiva no siempre real, pero necesaria para perdurar en el tiempo. El caso específico de la Exposición Internacional de París 1937 es paradigmático, aquí todo está embebido de retórica: destacan los monumentales pabellones de la Unión Soviética de Boris Iofan coronado por la escultura de veinticinco metros de altura el Obrero y la Kolkhoznista, enfrentado al pabellón de la Alemania nazi de Albert Speer, coronado por una gran águi-

1. RAMÍREZ, J.A., "Prólogo", ed. M.J. Bueno Fidel, en *Arquitectura y nacionalismo, Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Universidad de Málaga, Málaga, 1987, pp. 7-9.
2. BUENO FIDEL, M.J., *Arquitectura y nacionalismo, Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

Fig. 1. Pabellón de Alemania visto desde el pedestal del Genio a cavallo del Fascismo ubicado en el pabellón italiano y pabellón de Rusia visto desde el pabellón de Alemania. Exposición Internacional de París 1937. Autor: Feher Emeri y; André Steiner.

la y por una esvástica (Fig. 1). Las participaciones italiana y española en este certámen son en cierto modo también resultado del compromiso entre clásico y moderno, claramente condicionados por el clima político existente. Encontramos en este hecho un camino de ida y vuelta, la identidad nacional impulsa un determinado lenguaje para la construcción de estos edificios, que posteriormente influyen sobre la práctica arquitectónica nacional. No se puede olvidar el papel que, sobre todo en el siglo recién acabado, ha tenido la arquitectura para reforzar el discurso político nacionalista en muchas realidades continentales.

Centrándonos en la primera mitad del siglo XX, se reconoce como la monumentalidad y las referencias al lenguaje clásico definen el repertorio ideológico de los regímenes nacionales que imperan en Europa. En todos los países se celebran exposiciones nacionales para consolidar un imaginario colectivo, como la Exposición del Mundo Portugués (Lisboa, 1940) o la Mostra d'Oltremare (Nápoles 1940), aunque es en los pabellones para las Exposiciones Universales donde se encontrará un escaparate de primer plano. Los sistemas totalitarios se apropian de estos lugares legitimando su proprio régimen a través de la exhibición del poder; los intentos hegemónicos de algunos países europeos, que alcanzan su esplendor en la Segunda Guerra Mundial, se anuncian en arquitectura proponiendo una lógica cerrada en la tradición y en la historia, exhibidas como una imagen duradera de continuidad entre pasado, presente y futuro.

En los siguientes capítulos se indagará sobre las relaciones entre lenguaje, forma y estructura utilizados en la arquitectura de los pabellones expositivos españoles y los valores nacionales que los impulsan, centrándonos entre voluntad política y resultados formales obtenidos. Este objetivo no podría alcanzarse sin realizar una comparación con otras realidades nacionalistas que participan igualmente en estos certámenes, utilizándose en esta ocasión la comparación con Italia, el fascismo y su participación en diferentes eventos para consolidar su mensaje.

LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES 1937-1958

Aislada respeto al resto de Europa, y con graves problemas internos políticos y económicos, la participación española en los certámenes internaciona-

les en el periodo central del siglo XX aquí analizado, se limita a pocos casos, aunque como veremos de gran relevancia y reconocidos a nivel internacional. Si bien los eventos de primera categoría son limitados por la suspensión derivada de la Segunda Guerra Mundial, la participación española en las Exposiciones de París 1937, el proyecto fallido para Nueva York 1939 y el pabellón para Bruselas 1958 posicionan al país en el centro del discurso arquitectónico mundial, despertando mucho interés por parte de expertos y visitantes[3].

Fig. 2. Luis Lacasa, Residencia de Estudiantes, Madrid (1935-36).

El contexto en el cual se desarrolla la Exposición Universal de París (1937) está lleno de tensiones políticas y económicas, y se reflejará en el mismo evento, que viene visto como oportunidad por parte de las naciones participantes para realizar a través de la arquitectura una labor de propaganda en un momento crucial para la definición del rumbo de los acontecimientos bélicos que iniciarán pocos años más tarde[4]. Al igual que los pabellones de Alemania y de la Unión Soviética, España también utilizará la ocasión para transmitir un mensaje político, la promoción de la República en un momento crucial de su lucha interna, recién empezada la guerra civil en julio de 1936, siendo una apuesta del presidente de la Segunda República, Manuel Azaña. Su objetivo varía después del comienzo de la guerra, dirigiéndose hacia la consecución de apoyos económicos y políticos, y realizando un llamamiento público sobre las condiciones y necesidades del país frente a la amenaza fascista. Analizando la cronología del desarrollo de la participación española[5], el nombramiento del arquitecto que habrá de definir el proyecto del pabellón se realiza solamente el 17 de diciembre de 1937, gracias al impulso definitivo que el recién nombrado embajador de Francia en septiembre de 1936, Luis Araquistáin da a las gestiones relacionadas con la Exposición. La decisión sobre el arquitecto que realizaría el proyecto tiene una claro carácter político, eligiéndose alguien próximo a los ideales republicanos, como era Luis Lacasa[6] (Fig. 2).

Hallamos aquí la primera contradicción si queremos mantener la teoría de la existencia de un lenguaje arquitectónico que apoye el discurso político nacional español, ya que frente al lenguaje más tradicional e historicista de éste, que pretendía realizar un edificio que representara la tradición constructiva española basándose en un realismo socialista embebido del regionalismo dominante, los retrasos de su nombramiento como arquitecto –llegará a París solamente en diciembre de 1936 con algunos bocetos– llevan al embajador a encargar en paralelo otro proyecto a Luis Sert, arquitecto residente en París y cuyo lenguaje se encuentra inmerso en el racionalismo y modernismo desarrollado en el ámbito del GATCPAC. Sin querer entrar en el debate sobre la autoría del proyecto, estéril en este contexto, el resultado del diseño, basado en la construcción en seco y prefabricada como respuesta a los apremiantes plazos, a las huelgas y a la falta de materiales para la construcción, permite terminar las obras pocas semanas después de la inauguración del evento, en julio de 1937. Una diferencia sustancial entre el lenguaje de los dos arquitectos no puede que leerse como un desinterés por el lenguaje formal que debe adoptar el pabellón de la Segunda República, centrándose todo el interés en el mensaje que éste debe transmitir, o bien en las diferencias entre el Gobierno y el Embajador, que descartamos por la misma sugerencia realizada por Araquistáin al primero. De hecho entre la remisión al Gobierno del anteproyecto (28 de enero de 1937) y el comienzo de las obras en marzo del mismo año, pese a que ya se había realizado la puesta de la primera piedra el 27 de febrero, con toda probabilidad para ir respondiendo a las presiones de la organización fran-

3. Al igual que la participación en la Exposición en Nueva York, la participación de España en otros certámenes de categoría inferior, como la premiada intervención de R. V. Molezún, A. Gabino y M. S. Molezún en la X Trienal de Milán en 1954, no vienen aquí contempladas al no preveerse intervenciones arquitectónicas formales, sino limitadas a unos espacios expositivos predefinidos.
4. PERROY, A., "París Universal", en *Lars: cultura y ciudad*, 2009, 14, pp. 41-47.
5. MARTÍN MARTÍN, F., *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1983.

Fig. 3. L. Lacasa – J.L. Sert, Pabellón de la República (París, 1937). Autor: Ronness-Ruan.

cesa, no resulta imaginable que el Gobierno, empeñado en asuntos de mayor trascendencia en estos momentos, pueda haber establecido algún criterio o exigencia de modificación al proyecto[7]. Suponemos que todas las decisiones se hayan tomado en París, entre los arquitectos encargados de las obras y el embajador Araquistain, en función de las diferentes problemáticas ya mencionadas.

El resultado, un edificio basado en la sencillez constructiva que pretendía demostrar a la vez los horrores de la guerra civil y el optimismo del gobierno, destacando la ausencia de cualquier tipo de retórica, está lejos del lenguaje que el nombramiento de Luis Lacasa podía presuponer (Fig. 3). Existe seguramente un gran equilibrio entre los valores del edificio y las obras artísticas que se exponen, reforzando una vez más el discurso político definido, que seguramente el pabellón por sí solo no hubiera sido capaz de transmitir. Los artistas vinculados con la causa participan, muchos desde su exilio en París, con obras de claro carácter reivindicativo de la situación española.

El éxito de la participación en la exposición, y el papel otorgado al programa expositivo y propagandístico, son instrumentos que parecen reforzar la voluntad política de la República en sus relaciones exteriores, ya que en ocasión de la siguiente exposición, a celebrar en Nueva York en 1939, plantean reutilizar las mismas obras expuestas en París. Frente a las diferencias sustanciales – en Nueva York España ocuparía un módulo dentro de un edificio construido por la organización – las gestiones parecen encaminadas más en completar y actualizar el programa expositivo partiendo de la experiencia parisina, y en las gestiones de traslado de estas obras, que en lo relacionado con el edificio que las albergará. Finalmente los eventos bélicos no permitirán al gobierno Republicano participar en la Exposición y el estrecho margen existente con la inauguración del evento tampoco permitirá a la dictadura preparar un programa alternativo para ser expuesto en Nueva York: habrá que esperar a la siguiente Exposición para comprender cómo la política española utilizará estos eventos[8].

6. PESUDO, J., "Pabellón de la República Española", ed. J.M. Rovira, en *Sert, medio siglo de arquitectura, 1928-1979 Obra completa*, Actar, Barcelona, 2005, pp. 105-107.
7. El 4 de septiembre de 1936 Luís de Araquistáin es nombrado embajador de la República en París. Inmediatamente se producen la sustitución que lleva a José Gaos como comisario general y Luis Lacasa como arquitecto del pabellón. El 17 de diciembre Lacas es nombrado representante por la dirección general de Bellas Artes, y en este mismo mes se traslada a París, donde ya reside Sert. Una carta fechada el 27 de diciembre de Torres Clavé a Sert menciona la aceptación del programa del pabellón de Lacasa. Sert le responde el día 12 de enero de 1937 mencionando haberse completado el anteproyecto, que viene presentado al Gobierno por Lacasa el día 28 del mismo mes. En febrero se nombra el el consejo de ministros el Comité General del Pabellón, y el 27 de febrero se pone la primera piedra del pabellón. En marzo el anteproyecto es publicado en "Mi Revista" y empieza la construcción. El análisis de estas fechas hace realmente improbable que desde la remisión del anteproyecto al Gobierno, y su inauguración oficial el 12 de julio de 1937, haya habido suficiente tiempo para mostrar disconformidad sobre la idea proyectual y tomar las oportunas medidas destinadas a modificar algunos aspectos del proyecto. La ausencia de fechas en los planos del proyecto tampoco es de ayuda para esclarecer esta hipótesis.
8. MURGA CASTRO, I., "El Pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York", *Archivo Español de Arte*, 2010, vol. LXXXIII, no. 331, pp. 213-234.

Fig. 4. J.A. Corrales – R. Vázquez Molezún, Pabellón de España (Bruselas, 1958) visto desde el pabellón de Inglaterra. Autor: G. Willems, Colleción del Departamento de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad de Ghent.

España participará en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, la primera después de la suspensión provocada por los acontecimientos bélicos continentales con un pabellón diseñado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, representando la dictadura franquista frente al público internacional que acudía al evento bajo un llamamiento general de esperanza y futuro planteado por la organización belga[9]. La elección de un edificio moderno podría entenderse como un intento político de presentar al país como una nación moderna y optimista en su futuro, sin embargo parece más próxima a la realidad cierta descoordinación por parte de la dictadura para marcar las directrices a seguir, dejando libertad a los arquitectos para imponer sus criterios.

El concurso de 1956 convocado por el Ministerio de Asuntos Exteriores con un programa ambiguo recibe un total de 8 propuestas, todas ellas utilizan un lenguaje similar, en sintonía con la evolución que se iba experimentando en el resto del continente, aunque aquí con cierto retraso producido por el acontecimiento de la Guerra Civil española, y donde la escasez de materiales propia del periodo autárquico empieza a ser superada con la experimentación de una nueva generación de arquitectos nacidos alrededor a 1920[10]. La propuesta de Corrales y Molezún, basada en una solución de extensión modular repetida que permite adaptarse elásticamente a los condicionantes del lugar viene apreciada por los miembros expertos de la Comisión Interministerial delegada, Miguel Fisac y Luis Feduchi, quizás elegidos para otorgar una perspectiva técnica de gran relevancia debido a los condicionantes de las bases relacionadas con los plazos de ejecución, el sistema de contratación de su ejecución y alquiler, y el posterior desmontaje (Fig. 4). En palabras de los mismos arquitectos fue la misma desorganización de la dictadura, ocupada en temas de mayor calado y que por lo tanto no vigiló de cerca el proceso que conduce a la construcción del pabellón, lo que permitió realizar una obra arquitectónica con gran reconocimiento internacional. Un resultado rotundo, tal como lo expresa Ruiz Cabrero[11]:

9. Aquí es evidente la contradicción entre el lema de la Exposición y la situación real del país, y es precisamente el aspecto que nos interesa analizar en detalle.
10. RICHARDS, J.M., "'Expo-58' Bruselas", en *Quaderns*, 1958, 32, pp. 37-38.
COCA LEICHER, J.d., "El enigma de Bruselas", ed. O. Rueda & M.J. Pizarro, en *Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas*, Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda, Madrid, 2004, pp. 21-46.
11. RUIZ CABRERO, G., "Corrales y Molezún [comentario a su obra arquitectónica]" en *Documentos de Arquitectura*, 1996, 33, pp. 3-6.

Fig. 5. M. De Renzi, A. Libera, G. Terragni, Palacio de las Exposiciones (Roma, 1932) en su estado original y actual, y durante la Mostra della Rivoluzione Fascista.

> "Sorprendieron a la crítica internacional con la pieza más significativa, optimista y convincente de la muestra, algo que nadie esperaba ni correspondía a nuestro país".

El control más estricto sobre la participación española en la Exposición de Bruselas se produce una vez terminada la fase de construcción del pabellón y terminadas las obras de instalación de los contenidos expositivos, realizado por los mismos autores del pabellón en colaboración con un grupo de artistas y arquitectos de gran relevancia en el panorama nacional, y fruto de un segundo concurso celebrado a mediados de 1957[12]. Las críticas que se desatan en la prensa nacional impulsan la destitución del comisario de la exposición, Marqués de Santa Cruz, sustituido por M. García de Sáez, Jefe de Relaciones Exteriores de Sindicatos, que consigue la colaboración del equipo ganador para realizar las modificaciones oportunas, llegando a estropear el concepto expositivo original en palabras del mismo J.A. Corrales[13]. En la entrevista a F. Bono éste expone la transformación que sufren el pabellón y el programa expositivo:

> "Y claro, el pabellón pareció a muchísima gente vacío. Este señor amigo nuestro (por Miguel García de Sáez) llenó el pabellón de banderas, de camiones. Se perdió todo el interés de la exposición y convirtieron el interior de nuestro pabellón en un almacén burdo"[14].

Nos encontramos por lo tanto ante una situación en la cual la preocupación de la dictadura se centra en el programa expositivo, no sabiéndose muy bien si por el hecho de que el pabellón ya estaba construido, y por lo tanto poco se podía hacer al respeto, o por dedicar toda la atención y relevancia a lo que realmente se quería transmitir, siguiendo la idea de que el pabellón fuese solo un contenedor. Contenedor que sin embargo representa un espacio diáfano luminoso y optimista, con la paradoja de representar un régimen autárquico, donde sus ciudadanos carecían de todas las libertades que en la Exposición de Bruselas se deseaba presentar a los visitantes[15].

EXPOSICIONES Y RÉGIMEN: ITALIA 1932-1942

Esta retrospectiva hacia las Exposiciones de la primera mitad del siglo XX muestra el rol que algunas de ellas tienen en términos de claridad e identidad programática, cuya fuerza se hace evidente cuando la Exposición viene diseñada como ciudad representativa de los poderes nacionales y de las transformaciones de estos en coloniales e internacionalistas[16]. La dualidad entre espectáculo artístico y mensaje político constituye una de las principales causas de la ruptura de las relaciones entre régimen y parte de los intelectuales italianos, en un corto pero intenso periodo incluido entre 1932 y 1942. La síntesis que une historia, arte, guerra y primacía italiana puede considerarse el hilo conductor de las Exposiciones de la Revolución Fascista en Roma (1932 y 1937), obras de referencia para los proyectos de pabellones italianos construidos para las posteriores Exposiciones de Chicago 1933 y Bruselas 1935. Alre-

12. Al concurso para la instalación interior se presenta en abril de 1957 ante el mismo jurado un equipo compuesto por los arquitectos y los siguientes arquitectos y artistas: N. Basterrechea, L.G. Berlanga, J. Carvajal, E. Chillida, A. Gabino, J.Mª de Labra, M.S. Molezún, J. Oteiza, C. Pascual de Lara, J.L. Romany, F. Sáenz de Oiza, A. de la Sota, J. Vaquero Turcios, J.Mª Valverde, y las empresas Huarte y Cía y Philips. COCA LEICHER, J.d., op. cit., p. 33 CORRALES GUTIÉRREZ, J.A. & VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., "Memoria genérica del montaje del pabellón de la exposición", ed. A. Cánovas, en *Pabellón de Bruselas '58: Corrales y Molezún*, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2005, pp. 19-22.
13. RUIZ CABRERO, G., op. cit., pp. 3-6
14. BONO, F., "Entrevista a José Antonio Corrales. 'Las Exposiciones Universales ya no tienen ningún sentido'", en *Lars: cultura y ciudad*, 2009, 14, pp. 81-83.
15. LÓPEZ-PELÁEZ, J.M., "Spanish Mat", ed. A. Cánovas, en *Pabellón de Bruselas '58: Corrales y Molezún*, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2005, pp. 29-32.
16. LECARDANE, R., "Le grandi esposizioni: territori dell'immaginario", en *Agathón*, 2010, 1, pp. 37-42.

Fig. 6. M. De Renzi, A. Libera, a la izquierda el Pabellón italiano en la Exposición Internacional de Chicago (1933) y a la derecha para la Exposición Internacional de Bruselas (1935).

Fig. 7. M. Piacentini, G. Pagano y C. Valle, fachada hacia el Sena y patio de honor del Pabellón italiano (París 1937). Autor: L'Illustration, Feher Emeric.

dedor de estos acontecimientos se pueden realizar diferentes aproximaciones al proyecto efímero de transformación del existente y de los Pabellones nacionales, cuyos reflejos configurarán el panorama complejo de la arquitectura y del arte del ventennio fascista desde octubre de 1922 a junio de 1944. La participación italiana a las siguientes Exposiciones Internacional de París 1937, de Nueva York 1939, y la organización de la 'Mostra d'Oltremare' de 1940 en Nápoles y de la Exposición Universal de 1942 en Roma, representan la voluntad de mostrar la retórica del repertorio ideológico de régimen, orientadas a construir una imagen propia y de difundirla, fortaleciendo incluso las etnias de los países de ultramar, en un convencido programa imperialista. Las temáticas que se repiten y definen los objetivos políticos y el clima cultural del momento son múltiples: la supremacía italiana, el superamiento del efímero con la construcción de ciudades de nueva fundación; un proyecto de síntesis entre historia y vanguardia, entre arte y Estado, convergente en la búsqueda de un estilo en arquitectura.

El Istituto della Mostra e della Grande Esposizione fue elegido por el régimen como uno de los vehículos más eficaces para conjugar arte e historia con un mensaje político que miraba a la proclamación de una primacía italiana en este ámbito sobre los demás países. El proyecto de la *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932 en Roma aparece contundente, en ella los arquitectos Mario De Renzi, Adalberto Libera y Giuseppe Terragni propusieron una síntesis compositiva extrema de los temas simbólicos de la retórica fascista que pueden reconducirse a la identificación con la Roma imperial[17]. Evento conmemorativo de la *Marcia su Roma* de 1922 y de la conquista del poder, se dis-

17. CAPANNA, A., *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Testo e Immagine, Torino, 2004.

fraza la fachada del edificio preexistente con un arco triunfal cúbico de treinta metros de lado (Fig. 5). El objetivo principal coincidía con la representación del arte y del estilo fascista con una propuesta retórica y beligerante de la historia pasada, presente y proyectada en el futuro. Es el mismo Terragni, según Ciucci, que "mejor de cualquier otro interpreta el fascismo como movimiento revolucionario, alcanzando la recuperación de la simultaneidad expresiva de un futurismo asumido como mítico viaje paralelo al fascismo"[18]. La imagen global y el aparato escenográfico, que parecen marcar un punto a favor de los jóvenes arquitectos italianos, se acerca a las obras de la vanguardia artística rusa, aunque esta analogía ya observada por Persico es prohibida en sus escritos sobre la Muestra[19]. El aspecto fuertemente expresivo de la fachada será posteriormente propuesto de nuevo en ocasión de la participación italiana en las Exposiciones Internacionales de Chicago 1933 y Bruselas 1935, donde la construcción de imágenes evocadoras del fascio *littorio* se hace como motivo figurativo recurrente de los pabellones italianos (Fig. 6). Para exaltar el imaginario heróico cotidiano y totalitario fascista, De Renzi y Libera configuran con los pabellones italianos un espacio monumental en estilo ético-didáctico, de modo análogo a cuanto expresó Mario Sironi, artista comprometido con la afirmación de un arte fascista. Este último afirmará que la función social y educadora del arte fascista está orientada a interpretar la ética de su tiempo como instrumento de gobierno espiritual para representar y exaltar la voluntad del régimen fascista.

Un valor emblemático adquiere la Exposición Internacional de París 1937 por la confluencia de los objetivos de algunas naciones como Alemania, Rusia, Italia y España, en la representación a través del evento de una reflexión sobre la arquitectura a servicio del poder político[20]. Italia participa en esta Exposición con un pabellón de Marcello Piacentini, en colaboración con Giuseppe Pagano y Cesare Valle, en el cual destaca la búsqueda de una relación entre geometría y construcción, así como el orden de los compases rítmicos clásicos que convergen hacia la simplicidad, la integridad y lo esencial (Fig. 7). Alejado de cualquier relación con los edificios realizados para las Exposiciones anteriores, el mismo Piacentini declara que la arquitectura del Pabellón italiano se ofrece como modernísima, con una estructura heredada de la villa romana, abierto sobre un patio de honor cuadrado y porticado en tres lados, uno de los cuales comunica con un jardín rectangular[21]. El patio de honor del Pabellón es para los arquitectos "una especie de noble patio mediterráneo, y casi un *impluvium* " que exalta los valores contextuales del aura moderna promulgada por el fascismo.

En la galería dedicada al Turismo, un gran panel expone los últimos planos para la Exposición Universal de Roma 1942, realizados por Piacentini, Pagano, Rossi y Vietti, en el cual se observa la fragilidad de aquella época y de los años marcados por la difícil colaboración entre Piacentini y Pagano. La construcción del Pabellón italiano define el momento cumbre de la búsqueda colectiva de un lenguaje unitario de la arquitectura con el conjunto de la producción artística que deja paso a las proyecciones espectaculares de la urbanística moderna. Las nuevas ciudades de fundación en la *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* en Nápoles (1937-40) y en la Exposición Universal de Roma (1935-1943), interrumpidas ambas por el comienzo del segundo conflicto mundial, muestran algunos temas urbanos, arquitectónicos e históricos reflejados en la búsqueda de un nuevo estilo nacional, de una rela-

18. CIUCCI, G., *Gli architetti e il fascismo.* Architettura e città 1922-1944, Einaudi, Torino, 2002.
19. PERSICO, E., "La mostra della Rivoluzione Fascista", en La Casa Bella, 1932, 59.
20. BATTISTI, E., "Cronologia delle Esposizioni", en *Edilizia Moderna*, 1964, 84, pp. 3-31.
21. COMITATO PER LA PARTECIPAZIONE ITALIANA ALL'ESPOSIZIONE, *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale del 1937*, 1936.

ción con el Mediterráneo y el mar, del intento de superar lo efímero, de la articulación de cardo y decumano en los nuevos asentamientos, de la atracción por la arqueología y de la carga simbólica del evento[22] La lectura fragmentaria y autárquico-colonial de la arquitectura, visionaria en Nápoles y abstracta en Roma, recuerda las duras polémicas de Pagano y de la generación de arquitectos opuestos a las líneas culturales del régimen[23]. Espacios públicos, plazas, pabellones expositivos, edificios simbólicos, habitualmente aplacados en mármol blanco y travertino, representan todavía el trabajo de dos generaciones de arquitectos italianos único en el panorama internacional.

CONCLUSIONES

Visitante ideal de las Exposiciones, Walter Benjamin ha sabido ver la cara ruinosa y a la vez exaltante del progreso, traduciendo las imágenes del siglo diecinueve en el escenario ya de por sí surreal de los años treinta. En esta época empieza la definición y construcción del territorio de los 'media', que influirá en el modelo de estos eventos que después de heredar la vocación pedagógica, devienen a su vez el espacio privilegiado para la puesta en escena del consumo, del imaginario tecnológico, de la propaganda. Las Exposiciones, en sus elementos de continuidad y discontinuidad, son grandes laboratorios en los cuales la arquitectura y la ciudad que se construye determinan no solo la imagen material y simbólica de sí misma, sino también las herramientas de referencia que permiten reproducir y difundir esta imagen en el interés del sistema de pertenencia, autoritario o democrático, y de quién los gobierna.

La experiencias analizadas, participaciones dispares con respeto a la envergadura de los resultados arquitectónicos producidos cuanto menos con respeto a las participaciones españolas, en parte por las mismas características de los eventos y de los gobiernos que los impulsan –la Segunda República en la Exposición Internacional de París de 1937 y la fallida participación a la Muestra de Nueva York de 1939, y la dictadura de Franco en la Exposición Universal de Bruselas de 1958– pero necesarios para comprender la faceta más relacionada con el poder que impulsa dichas participaciones. Las hipótesis de partida sobre algunas posibles pautas comunes en la utilización de la arquitectura efímera en los eventos internacionales para la consolidación de una identidad nacional, marco que sobre todo en París impregna la mayoría de participantes primero para la autoafirmación frente al resto del mundo, luego como retroalimentación en el discurso arquitectónico nacional, se han revelado justificadas para el caso italiano, donde pese a la ruptura entre Pagano y Piacentini sobre cómo debía entenderse la arquitectura fascista, no solo los resultados, sino todo los procesos que los acompañan son coherentes con los objetivos preestablecidos. En los pabellones españoles analizados, la expresión del rol de la arquitectura al servicio de las ideologías dominantes no parece seguir el mismo camino, los documentos analizados hacen pensar en una mayor atención de las autoridades hacia los contenidos expositivos, obras de arte de gran repercusión internacional antes que objetos divulgativos, que sobre lo que la misma arquitectura puede transmitir. Creemos importante recordar, por encima de todas las obras expuestas, el trabajo de Josep Renau para el pabellón de 1937, cuyos fotomurales cuentan la evolución de la contienda bélica en tiempo real, acercándola a las mismas avenidas del recinto expositivo, respondiendo en cierto modo a los símbolos nacionales que países como Alemania, la Unión Soviética o Italia agrandan y exponen en sus edificios.

22. MUNTONI, A., "Esposizioni e regime: ideologia e colonialismo, l'E-42 e la mostra d'Oltremare", A.A.V.V., en *Le Esposizion del '900 in Italia e nel mondo*, Liguori Editori, Nápoles, 1990, pp. 61-70.
23. PAGANO, G., "Occasioni perdute", en *Casabella Costruzioni*, 1941, p. 158.

Quizás sea esta misma ausencia lo que ha permitido que la reducida participación española en eventos internacionales hasta la entrada de la democracia haya producido edificio que recibieron gran atención a nivel internacional, y que por su lógica adaptada al contexto en el cual se ubicaban, han permitido desarrollar con creces los proyectos expositivos y programas políticos establecidos por su gobierno.

FOUNDATIONS OF MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITIONS BETWEEN 1923 AND 1932 AND THEIR INFLUENCE ON MODERN SPANISH ARCHITECTURE

Macarena de la Vega de León

"All these and many other expositions and competitions have been milestones in the history of Modern architecture, not so much because they necessarily produced exceptionally fine work as because they focused the architectural tendencies of certain years"[1].

Throughout the "histories" of modern architecture, several authors have considered the importance of international exhibitions. However, in this case, Hitchcock's words –introducing his conclusion to the description of *The New Pioneers*– show that such an importance was recognized even in 1929, when the international events discussed in this essay were taking place.

The aim of this paper is to show the influence that a series of relevant international shows on art and architecture, held between 1923 and 1932 had on modern Spanish architecture. The research's methodology to fulfill this task is a thorough analysis of essays published in the Spanish journal *Arquitectura*, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos.

Such a research proposal should start by commenting on the several exhibitions, not to discuss the Spanish contribution (if any), but to determine the difference in the way *Arquitectura* processed the information of each event. One the one hand, some were ignored, consciously or unconsciously. On the other hand, some were the subject of substantial special issues. In the end, this approach will show which ideas and proposals were spread in Spain. And how. Thus, their influence (if any) could be determined.

1923 is known to be a key year in the historiography of modern architecture, at least when referring to the strengthening of ideas. First of all, and apart from exhibitions, 1923 is the year in which Le Corbusier published *Vers une architecture*. 1923 is the year in which Rietveld's Berliner chair was presented at the *Gro er Berliner Kunstausstellung*; in which the first exhibition on *Internationale Architektur*, organized by Walter Gropius, became part of the *Bauhaus Woche* celebrations; and the year in which *De Stijl's* revolutionary spatial proposals were shown at the *galerie L'Effort Moderne* in Paris. 1923 is the year in which, for example, Theo van Doesburg and Cornelis van Eesteren displayed models and drawings of elementary houses, published in 1927 on *Arquitectura's* pages (Fig. 1). This publication's impact is proven by a text of Francisco Javier Muñoz Fernández. In "Cubos bonitos: el valor pictórico de la arquitectura racionalista en el País Vasco" he discusses the importance of this exhibition and of the pictures and plans published. "In fact, this exhibition influenced avant-garde architects and propagandists to adopt the axonometric perspective, which became a modernity manifesto"[2]. In spite of the fact that

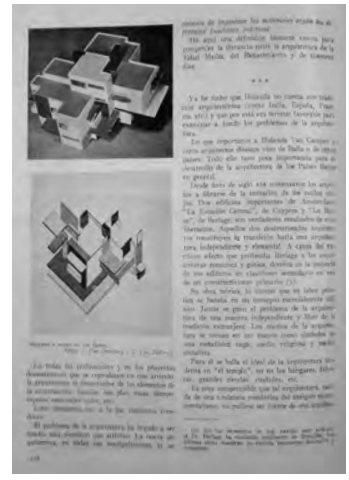


Fig. 1. Maqueta y dibujo de Van Doesburg y Van Eesteren.

1. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York, 1929, p. 207.
2. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Cubos bonitos: el valor pictórico de la arquitectura racionalista en el País Vasco", Institución Fernando el Católico, ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/34munoz.pdf.

ARQVITECTVRA

ÓRGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

AÑO VI. Madrid, octubre de 1923. NÚM. 61

SUMARIO

La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas

Fig. 2. Primera página del número dedicado a la Exposición de París.

this conference covers the exhibitions from 1925, the experiences mentioned above need to be taken into account before moving on to the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes* that took place in Paris, 1925. This experience will be commented in great detail below.

From 1925 on, it could be said that the interests shift from art to technique and housing. The German association *Der Deutsche Werkbund* builds modern housing proposals, *Siedlungen*, in Stuttgart (1927), Breslau (1929) and Viena (1932). In the midst of a theoretical debate between architecture and building that took place around 1930, Germany showed that this relationship or collaboration was possible in several exhibitions such as "*Heim und Technik*" in Munich, 1928 and the *Berliner Building Exhibition* in 1931.

Such an overview can only finish in 1932 at the Museum of Modern Art in New York. The exhibition has a title that summarizes perfectly previous experiences: "Modern Architecture: International Exhibition", wrongly known and even displayed in *Arquitectura* as the International Style exhibition due to title of the book published that same year by Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson: *The International Style: architecture since 1922*.

Going back to Spain, before moving on to the proper essay analysis, there is one more issue that needs to be taken into account. Spanish link with modern architecture, international but mainly European, has been usually studied through articles, journeys and propaganda of Fernando García Mercadal. His attitude towards that architecture and his *Arquitectura's* articles have been widely studied recently. Mercadal is considered a "guide", "very representative figure in every sense"[3], and part of a generation of architects that "ended with the voluntary isolation"[4]. He is seen as "the first and leading architect who introduced the new architectural ideas form Central Europe in Spain", as a "pioneer", "reporter" and "propagandist"[5].

This research attempts to broaden the scope by introducing other authors who show their own point of view and their own interpretation of modern architecture's proposals in different exhibitions.

MODERN ART AND THE *EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELES MODERNS*, 1925

As early as 1924, Teodoro de Anasagastireflected on the exhibition's aims and premises[6]. He comments the ideas and the "wish to renew architecture" and how "only original and truly modern works would be admitted"[7]. In this text, "modern" is not only used to describe the attitude, but also in reference to building materials (iron, reinforced concrete) and criticize their use "up to that moment, in an embarrassing way, hidden in false structures"[8]. Anasagasti gives the two main objectives some consideration: on the one hand, "to educate not only the public's taste, but also some of the artists'" and "to search for a better collaboration between artists and producers"[9], who should understand and complement each other. In the end, the author asks himself: "What is going to be the role played by Spain in this international exhibition?"[10]

In October 1925 *Arquitectura* publishes a special issue on the Parisian event with the personal considerations of three different architects (Fig. 2).

3. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea 1880-1950*, Madrid, 1961, p. 151.
4. Ibid.
5. RAMOS, Carlos, *Construyendo la modernidad: escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2010.
6. ANASAGASTI, Teodoro de, "El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo", *Arquitectura*, May 1924, vol. VI, nº 61, pp. 163-165.
7. Ibid., p. 163.
8. Ibid., p. 164.
9. Ibid.
10. Ibid., p. 165.

José Yárnoz Larrosa describes his fist impression as "disconcerting" due to the huge amount and variety of pavilions[11]. The author accepts that artists and architects had been searching for a "new style", a "new art", a tendency that, in his opinion, needed to be gathered "in an exhibition that could set and give official character to all this innovations"[12].

What architecture had been accepted? According to Yárnoz modern should be considered that which looks like nothing seen before. And that was exactly, in his opinion, what this exhibition did not achieve. He sees nothing truly new, everything looked like what had already been done specially in Germany and Austria.

> "It cannot be denied the need felt to create an architecture, more harmonized with habits and taste of modern life and with the rational use of new elements in the building activity (…). However, it would be vain to pretend that this new architecture should appear unexpectedly, disregarding, even only as knowledge, all those things that have been granted the chance to last over the years, due to a positive value…"[13]

His essay has a strong critical character, implied by the use of terms such as "unreasonable fantasy", "baseless", "pretentious", "caprice", "insincerity". But is his praise of ceramics, furniture or glassworks, the only ones that "truly got it right and that produce slight optimism"[14], what proves to disregard the architecture that was presented. Despite this critical position Yárnoz concludes the essay hoping that "in the end, architecture should be able to find new expression forms and to achieve them with aesthetic balance, healthy, solid and reasonable"[15].

Instead of sharing his experience in Paris, Fernando García Mercadal chooses to present the reader with a series of considerations about the building's plans[16]. In his opinion, everything had already been said. Sadly, due to this essay's continence and the merely descriptive tone, it is not as interesting for this research as the other two texts. In words of José Laborda Yneva[17], "it cannot be considered to be his best feature", it could have been written by any other architect. "He does not clearly show his disappointment, but he realized, once again, that reality was very different from what had been expected"[18].

It is in the last essay, written by Rafael Bergamín, where the criticism showed before is emphasized by a feeling just as a first impression of "disappointment"[19]. Being already 1925, a quarter of twentieth century, he expected more and saw no significant achievement since *Art Nouveau*. What was the exhibition's motto? "If it was to break with the old, and find something new; there were too many breaks, but new things… too little!"[20] At this point, what makes this essay truly interesting is how the Dutch's use of brick in building gives the author the chance to judge Spanish architecture. "The Dutch have found the architecture for their good brick… we also have good brick…"[21] Bergamín is clearly implying that Spanish architects had still to find their architecture.

Something that the three essays discussed above share is the little interest showed in the *L'Esprit Nouveau* pavilion designed by Le Corbusier, as well as in Melnikov's pavilion. They are just briefly mentioned in Bergamín's essay. It is something even harder to believe in the case of García Mercadal, who was already acquainted with Le Corbusier's writings and theory and that had read *Vers une architecture*. Much has been written about this particular matter and

11. YÁRNOZ LARROSA, José, "La arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas", *Arquitectura*, October 1925, vol. VII, nº 78, pp. 225-235.
12. Ibid., p. 226.
13. Ibid.
14. Ibid., p. 234.
15. Ibid., p. 235.
16. GARCÍA MERCADAL, Fernando, "Algunas consideraciones sobre las plantas de la Exposición de las Artes Decorativas", *Arquitectura*, October 1925, vol. VII, nº 78, pp. 240-244.
17. LABORDA YNEVA, José, "La vida pública de Fernando G. Mercadal", introduction to Fernando García Mercadal: artículos en la revista *Arquitectura* 1920-1934, Instituto "Fernando El Católico", Zaragoza, 2008, pp. I-LXXIX.
18. Ibid., p. XXVI.
19. BERGAMÍN, Rafael, "Exposición de Artes Decorativas de París. Impresiones de un turista", *Arquitectura*, October 1925, vol. VII, nº 78, pp. 236-239.
20. Ibid., p. 236.
21. Ibid., p. 237.

"ARQUITECTURA" EN STUTTGART

LA EXPOSICIÓN DE LA VIVIENDA

Fig. 3. Primera página del artículo sobre la Exposición de Stuttgart.

many different opinions can be found. "Whereas Hernández Martínez affirms that his interest was focused on it, Sambricio believes that he made a great mistake by ignoring it"[22].

TECHNIQUE AND INTERNATIONAL HOUSING EXHIBITIONS

Fernando García Mercadal was in charge of providing *Arquitectura's* readers with information about the *Werkbundsausstellung "Die Wohnung"*, built in Stuttgart in 1927 (Fig. 3)[23]. Its importance is proven, in the author's opinion, by the "many considerations that could be made not only about the question of housing and modern architecture in Europe, but also about the Spanish situation"[24]. He recognizes the experimental character of this experience stating that its "main objective was to rehearse new building materials, new building systems, as well as new dwelling types designed for modern life"[25].

The aim is followed by the *Siedlung's* description and an enumeration of the several architects participating in the experience. He even emphasizes that his essay is just a quick first-impression report, "just travel journals". There was no time to prepare a deep discussion when Mercadal's desire was to convince as many Spanish architects as possible to visit and learn from this exhibition. For some years he had been 'feeding' his colleagues with new ideas and proposals, but this was the perfect chance to see them built. Is there a better way to convince them? That is what he must have thought, and maybe that's why, once again, his essay has more description than opinion or analysis.

Mercadal compares the novelty of such a complex experience with the Spanish situation. It might be also a way to try to interest other architects on the subject. His criticism has to do not only with building and housing, but also with people's way of life. "It was absolutely necessary to find a way for Spain to be more permeable to renovation, not only of architecture, but also of an entire social system that, at the moment, seemed to want to prevent social progress"[26].

The Spanish lack of a modern impulse, in Mercadal's opinion, is unjustifiable. He asks himself and his readers: "Is Spain absence in this exhibition due to oversight? Is there no modern architecture in Spain?"[27] He understands that such a discussion is not the aim of his essay, but is another way to try to interest Spanish visitors. This article was intended to be followed by a more thorough analysis by Paul Linder, but it was never published in the pages of *Arquitectura*.

In 1928, J.M.V signs a brief report on the exhibition *"Heim und Technik"* held Munich (Fig. 4)[28]. In comparison to the previously mentioned exhibition, "this one tried to offer a systematic solution of the most important economic problems that the minimal dwelling had"[29]. The result included many different solutions proposed by German architects, which were spread and compared. The visit was organized in a clever way to help the viewer to see the models from above.

The article offers a short bibliography, enumerating publications on the exhibition of that time in Germany and the plans and pictures of four of the solutions presented.

22. RAMOS, Carlos, *Construyendo la modernidad...*, p. 149.
23. GARCIA MERCADAL, Fernando, "La Exposición de Stuttgart", *Arquitectura*, August 1927, vol. IX, nº 100, pp. 295-298.
24. Ibid., p. 295.
25. Ibid.
26. LABORDA YNEVA, José, "La vida pública de...", p. LVIII.
27. GARCIA MERCADAL, Fernando, "La Exposición de Stuttgart", p. 298.
28. J.M.V., "La arquitectura en Alemania: La pequeña vivienda en la Exposición 'Heim und Technik' de Munich, 1928", *Arquitectura*, December 1928, vol. X, nº 116, pp. 394-397.
29. Ibid., p. 394.

LA PEQUEÑA VIVIENDA EN LA EXPOSICIÓN «HEIM UND TECHNIK» DE MUNICH, 1928

ARQUITECTURA

REVISTA OFICIAL DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

La Exposición berlinesa de la construcción, 1931

IFig. 4. Izq. Primera página del artículo sobre la Exposición de Munich.

Fig. 5. Dcha. Primera página del número dedicado a la Exposición de Berlín

This research comes to an end with Paul Linder, a German prolific collaborator of *Arquitectura* over the years[30]. Apart from informing the readers about German modern architects and buildings, he reports on the Berliner Exhibition of Construction in 1931 (Fig. 5). He begins praising the significance of the high number of visitors. This proves that "the attempt to include the public in the discussion, problems, possibilities, ways and goals building at the time, was well accepted and applauded by that same public"[31]. Exactly that should be the ultimate aim of every exhibition. At that time, modern architects needed to convince the public in general and the whole profession in particular that their progress was the only way possible for architecture. He even considers it impossible not to remember previous exhibitions and not "to try to clarify the progress made in the matter and could be offer for their development"[32].

The first point to be taken into account, according to Linder, should be the site. In comparison with parks, fountains and urban axes seen in Paris, Barcelona, Cologne or Düsseldorf, the author considers this exhibition's site a disadvantage: plain and in the middle of nowhere. Although the site is a matter of high importance for the public, "it must be added that a material attractive and flawless organization made up for the site"[33].

Another disadvantage was that square meters for stands were given for money, and not for the true value of what was displayed. This made the comparison and the pedagogic task much more difficult.

Linder considers that there are some things that future exhibition should learn from this one. Apart from finding a better way to select the works exhibited than the money each producer can pay, he focuses on how to get the public's attention. Both binds of public actually: professional and curious. "This experience shows us that funny means, displayed in an expert and capable way, can get the attention of a heterogeneous public, avoiding a doctoral tone, using instead a more kind, expressive and suggestive one"[34]. One last thing that should be learned from this experience is the need to display also the prices, in order to make this experience much more functional and pragmatic. In the end, all of these helps achieving the main objective that is no other than to propose, show and compare different solutions.

30. LINDER, Paul, "La exposición berlinesa de la construcción 1931", *Arquitectura*, September 1931, vol. XIII, nº 149, pp. 287-295.
31. Ibid., p. 287.
32. Ibid.
33. Ibid., p. 287.
34. Ibid., p. 289.

Before describing with great detail every section and every country's proposal to this international (not just German) event, Linder exposes with clarity his opinion:

> "Accepting that the Berliner exhibition on 1931 leaves behind a great deal of unanswered questions, opened for the visiting critics, it must also be recognized that such a determination has no precedents. It must be said that in many points it has reached the definite point and that any other exhibition of architecture, materials or building should lean on this experience"[35].

The author praises the Spanish contribution to the section dedicated to urban planning. Proposals also came from Austria, England, Italy, Switzerland, United States, Finland, Sweden, Denmark, the Netherlands, France, Germany and even China. From those countries' display Linder finds something that could be learned. For example, the English and garden-cities or the Nordics and their "healthy and dignified for building qualities".

Mies van der Rohe, who had already been responsible for the Stuttgart's experience organization, designed the exhibition section on *"Die Wohnung unserer Zeit"*. There are also sections dedicated to every installation needed, or every material. Art comes back to an exhibition, as it was before 1925, in the section *"Die Bildende Kunst in der Baukunst"*.

In the end, industry, technicians, architects, painters and sculptors find their place in this interesting experience that makes a beautiful end for the discussion presented in this research. "Is there a better way to impulse everyone towards one same building activity?"[36]

THE INTERNATIONAL EXHIBITION

An exhibition as transcendental as "Modern Architecture: International Exhibition" should have its own epigraph in this research. Despite its historiographical importance, confirmed by every historian on modern architecture, *Arquitectura* published only a small remark at the end of the journal[37]. The note includes the names of the ten "artists" admitted as examples of what architecture should be, as examples of the so called "International Style".

It seems that all the information *Arquitectura* had was actually the exhibition's catalogue. They even quote Alfred H. Barr's prologue describing "International Style" as something that not only applies to buildings' external appearance, but also to its internal structure. This absence may suggest that *Arquitectura* (and Fernando García Mercadal in his writings) was far too focused on Europe and did not value the internationalization aim.

CONCLUSION: FROM ART TO TECHNIQUE IN EUROPE (NOT IN SPAIN)

It seems appropriate to reflect on the exhibitions' evolution in this conclusion. A shift of the interest can be detected, from art to technique, as has been said before. On the one hand, the events that took place in 1923 and 1925 linked architecture with art: artistic groups such as De Stijl, institutions such as Bauhaus and art pieces, paintings and sculptures presented in Paris. On the other hand, from 1927 to 1931 the experience turned to a more technical character due to the real and drastic need of housing in Europe in general, but particularly in Germany.

35. Ibid.
36. Ibid., p. 294.
37. "Exposición del Estilo Internacional", *Arquitectura*, June 1932, vol. XIV, nº 158, p. 196.

A curious parallelism could be now established. It has been widely commented how architects as important as Bruno Taut or Walter Gropius suffered a similar shift in their own professional careers. Bruno Taut in 1919 was painting incredibly creative watercolors that illustrated his writings, whereas in the 1920s he was building *Siedlungs* first in Marburg and then in Berlin. Even though Walter Gropius tried to hide it, he was part of *Die Glaserne Kette* around 1919 before his defense of technique and function in his years as Bauhaus director, perfectly exemplified in the building in Dessau. Were these really drastic changes? Not really. Underneath pure appearance, the utopic and messianic attitude of modern architects can be traced throughout both their careers.

Going back to Spain, for the last time in this conclusion, there are different opinions about the influence of these essays on modern Spanish architecture. There have been specific studies about Mercadal's writings.

On the one hand, Carlos Flores in the early 1960s wrote that "Mercadal's innovative position was well seen by some of the architects of his generation and by others that were to come after with the intention to make up for all the time lost. For the younger ones, he became a true guide"[38]. On the other hand, according to Carlos Ramos, even Mercadal "never lost the chance to judge his colleagues' indifference towards Europe"[39].

Architects showed little interest for modernist ideas and for the theories presented by Mercadal. His ideas successfully interested only certain intellectual circles, but not young architectural professionals. He was judged for showing little interest for building reality. Mercadal was accused of having an acritical position towards modern architecture.

These last ideas can be better clarified turning to *Arquitectura* instead of just focusing on Fernando García Mercadal. José Laborda Yneva's words can help to fulfill this task.

> "Arquitectura could have become a journal ahead of European new architecture. But it did not, it was not its objective, it was published at the same time that all these renewal European movements were taking place, but their aim was just circumstantial, not intellectual. It could not be, Spain –still not recovered from 1898's crisis– found itself in the search for its own identity… But, in fact Arquitectura was for Spanish architecture a combined reference of national and foreign, precisely at a time when Modern Movement was being proposed and secured"[40].

The author reflects on the relationship between Mercadal and the journal. Was Mercadal who internationalized the journal? Or was the journal's attitude that helped to promote Mercadal's excitement towards modernism?

> "Mercadal was interested in learning, of course; but also in spreading his discovery. That's not only his merit but also *Arquitectura's*, which helped communicating Mercadal's surprises and other hundreds of them from the other collaborators. It was an exemplary attitude, to keep a tendency balance and not bother anyone. It could be said that Mercadal was nothing more than the result of *Arquitectura's* attitude"[41].

Why did not these and other essays had a greater influence on Spanish architecture? Why did not the Modern Movement spread to Spain? There is no easy answer to these questions, but this research proves that it was not due to

38. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*..., p. 176.
39. RAMOS, Carlos, *Construyendo la modernidad*..., p. 73.
40. LABORDA YNEVA, Jose, "La vida pública de...", p. IV.
41. Ibid., p. LXXV.

ignorance. Modern buildings, modern architects' writings and international exhibitions were presented inside *Arquitectura*, as this research has shown. What was the attitude of Spanish architects during the twentieth-century's first quarter? This is a question worthy of a research of its own.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES, MADRID, 1960 REFERENCIA PARA AMÉRICA LATINA Y MOTOR DE CAMBIO DE LA ARQUITECTURA ESCOLAR ESPAÑOLA

Isabel Durá

Los años 50 y 60 suponen un periodo de intensa actividad en materia de arquitectura escolar. En este contexto se celebraron exposiciones sobre el tema en distintos países que funcionaron no sólo como difusores de las experiencias de vanguardia, sino también como foros de debate y detonantes de nuevos planteamientos. Pueden destacarse, por su repercusión y carácter internacional, las exposiciones sobre arquitectura escolar siguientes: La Nueva Escuela celebrada en Zürich en 1953; la XII Trienal de Milan dedicada al tema escolar, en 1960; Construcciones Escolares, realizada en Madrid en 1960; y Arquitectura Escolar Internacional a cargo de la Comisión de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) en Ciudad de México, en 1962.

El caso español resulta de especial interés por la particularidad de servir como apoyo al Curso sobre Construcciones Escolares celebrado en Madrid en 1960, lo que reforzó su papel como herramienta de progreso. El evento fue organizado por el Gobierno de España y la UNESCO, y estuvo dirigido a profesionales de América Latina con el propósito de contribuir a la extensión y mejoramiento de la educación primaria. Por otro lado, los arquitectos españoles encontraron en la muestra una oportunidad para poner en común su trabajo y conocer ejemplos destacados.

La exposición que acompañó al curso se centró en la experiencia española en planificación escolar, desde los aspectos más generales hasta el diseño de los elementos de la escuela y el material pedagógico, prestando especial atención a los proyectos de edificios escolares. La exposición fue diseñada por el arquitecto Mariano García Benito que, consciente de su carácter informativo, prescindió de valores subjetivos y planteó una visión clara del tema, desde lo fundamental a lo complementario, mediante una circulación definida. La calidad de su contenido y cuidadoso diseño estaría a la altura de las muestras más relevantes sobre el tema escolar de la época.

EL CURSO SOBRE CONSTRUCCIONES ESCOLARES

En el Curso sobre Construcciones Escolares se estudiarían los aspectos fundamentales relativos a la realización de un plan de construcción de escuelas tomando como referencia la experiencia española del Plan Nacional de Construcciones Escolares, iniciado en 1956. Fueron concedidas diez becas a candidatos latinoamericanos: Jackes Colás de Haití, Hugo Almaraz de Bolivia, Eladio Jara de Costa Rica, Danilo Martínez de Panamá, Julián Velasco de Colombia, Aníbal Cox de Perú, Rogelio Celí de Uruguay, Isaac Aisenson de

Fig. 1. El Director de Enseñanza Primaria, Joaquín Tena Artigas, mostrando a los participantes del Curso de Construcciones Escolares distintas maquetas de prototipos incluidos en la exposición (A.A.V.V, *Construcciones Escolares*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Enseñanza Primaria, 1962, p. 20).

Argentina, Andrés Jesús Carrudo de Cuba y Mario Muñoz de Chile. En representación de la UNESCO asistió Gonzalo Abad (Fig. 1).

El Curso pretendía ofrecer unas orientaciones generales sobre los distintos aspectos relativos a la resolución del déficit de puestos escolares[1] Tuvo una duración lectiva de catorce semanas, desde el 1 de septiembre al 15 de diciembre de 1960, y se organizó en tres partes diferenciadas: la exposición de los aspectos fundamentales del Plan, viajes a distintas regiones españolas para visitar edificios escolares y la discusión y puesta en común de los temas tratados en las sesiones teóricas. El programa lectivo contemplaba los siguientes aspectos de un plan de construcciones escolares: programación, administración, resolución técnica, gestión económica y otros temas complementarios.

El Curso estaba dirigido por Joaquín Tena Artigas, director de Enseñanza Primaria, y el arquitecto Francisco Navarro Borrás, jefe de la Oficina Técnica de Construcción de Escuelas. Emilio Lázaro Flores, jefe de Construcciones Escolares, desempeñó la función de secretario. Los ponentes del curso fueron en su mayoría arquitectos: Emilio Apraiz, Antonio Camuñas, José Corrales, Rafael Fernández Huidobro, Santiago Fernández Pirla, Mariano García Benito, Rodolfo García Pablos, Rafael de la Hoz Arderius, Francisco Navarro Roncal, Luis Vázquez de Castro, Fernando Moreno Barberá y José López Zanón. También participaron profesionales de otras disciplinas como el ingeniero José Luis Angulo, el pedagogo Alberto Gil Alberdi, los médicos Federico Oliver Coveña, José Serrano Galnares, Adolfo Serigó Segarra y Manuel Tolosa-Latour y los estadísticos Luis Cordero Pascual, Carlos Díaz de la Guardia, José Luis Díaz Jarés y Carmen Ruiz Gómez.

El Curso, además de informar sobre aspectos concretos del Plan, incluyó ponencias sobre distintas consideraciones del diseño de arquitectura escolar: se expusieron aspectos novedosos como la contemplación de la percepción espa-

1. Se realizaron dos viajes: uno a la zona norte del 24 de septiembre al 20 de octubre y otro a la zona sur del 26 de noviembre al 5 de diciembre. Cfr. A.A.V.V, *Construcciones Escolares. Curso organizado por el Gobierno Español como Colaboración al Proyecto Principal de la UNESCO: Extensión y Mejoramiento de la Educación Primaria en la América Latina* (septiembre-diciembre de 1960), Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Enseñanza Primaria, 1962.

cio-temporal infantil en la definición de la tipología, se sometió a un análisis crítico a un amplio catálogo de obras del ámbito internacional, se mostraron soluciones constructivas y estudios técnicos sobre el dimensionado del aula y sus elementos, y se incidió en la importancia de una correcta integración de la escuela en el contexto urbano. Los temas tratados en las ponencias se vieron apoyados por la exposición de construcciones escolares que acompañó al desarrollo del curso.

LA EXPOSICIÓN DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES

La exposición pretendía principalmente dar a conocer los avances del Plan Nacional de Construcciones Escolares en sus tres primeros años de desarrollo[2]. Para los participantes del curso la muestra se convirtió en una herramienta muy provechosa que sintetizaba los temas tratados y permitía el estudio minucioso de los proyectos desde distintas perspectivas. En consecuencia, este espacio dedicado al edificio escolar se convirtió en un escenario estimulante para el diálogo sobre el tema. Por otro lado, la exposición no limitaría su difusión al público especializado; su carácter abierto pretendía involucrar a todos los ciudadanos en el desarrollo de la arquitectura escolar (Fig. 2).

El evento tuvo lugar en los locales de EXCO, Exposición Permanente e Información de la Construcción. Este organismo estaba dirigido por Mariano Serrano Mendicute y tenía como finalidad el fomento de la mejora de la construcción en edificación a través de los servicios de exposición, investigación e información[3]. La muestra sobre edificios escolares fue la segunda celebrada en EXCO desde la inauguración de su actividad expositiva en junio de 1960. Esta formó parte de su sección de exposiciones temporales sobre construcción, edificación y artes. Cabe destacar la importancia de la vinculación del tema escolar al programa de exposiciones de este organismo, ya que su labor contribuyó de manera considerable a la innovación de la arquitectura en España.

Como se ha mencionado previamente, la instalación fue diseñada por Mariano García Benito, arquitecto involucrado en el desarrollo del Plan Nacional de Construcciones Escolares que participaría también como ponente del curso[4]. Su vinculación con el tema contribuyó a plantear una exhibición ambiciosa en su contenido y diseño. Una preocupación constante desde el primer momento fue evitar la desorientación y monotonía que podía entrañar una exposición apoyada en datos estadísticos, cifras y gráficas. Con este objetivo, se creyó conveniente dividir el espacio expositivo en distintos ambientes, de tal forma que se crease una circulación forzada a través de la cual, y simplemente por el hecho de recorrerla, se realizara una información precisa del tema tratado.

La exposición se organizó en nueve áreas que, aunque se enlazaban entre sí mediante una comunicación fluida, mostraban aspectos distintos de la temática escolar y tenían un diseño diferenciado acorde al contenido y material expuesto. Las cinco primeras estaban dedicadas exclusivamente a la exposición del Plan Nacional de Construcciones Escolares y, las cuatro siguientes, completaban el estudio del edificio escolar desde otras perspectivas: con ejemplos de otros países, la proyección de películas pedagógicas, la reproducción de un aula a escala 1:1, el diseño de mobiliario escolar y material pedagógico. La documentación fue muy extensa y permitió un análisis exhaustivo de la planificación escolar en todas sus escalas.

2. Los detalles de la exposición fueron publicados en: GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de arquitectura escolar", *Arquitectura*, n. 23, 1960, pp. 23-27; y GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de Construcciones Escolares", *Hogar y Arquitectura*, n. 30, 1960, pp. 13-14.
3. Cfr. SERRANO MENDICUTE, Mariano "Exposición Permanente e Información de la Construcción", *Arquitectura*, n. 26, 1961, pp. 33-37.
4. Con motivo de los premios recibidos en los concursos de prototipos de escuelas de 1956 y 1958, Mariano García Benito accedió a la plaza escolar del Ministerio de Educación y Ciencia con el fin de desarrollar los grandes planes escolares.

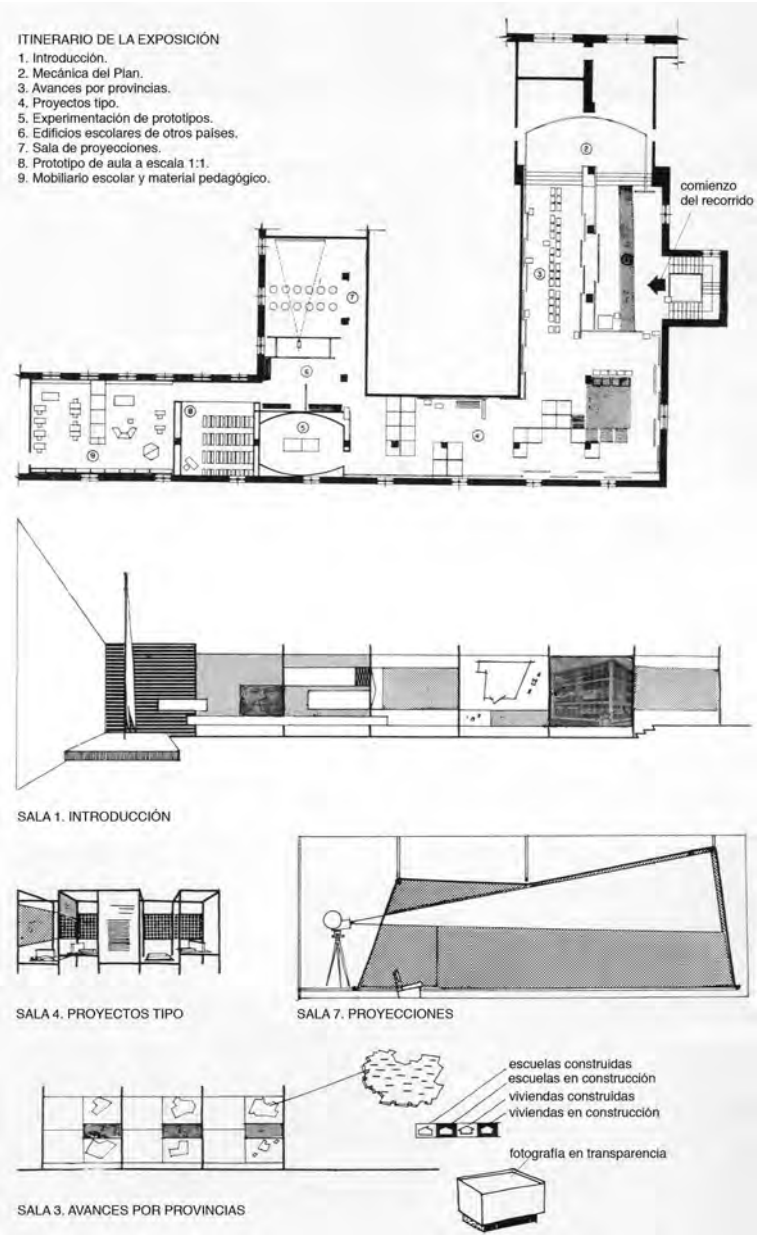


Fig. 2. Planta y detalles del diseño de la exposición (GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de arquitectura escolar", *Arquitectura*, n. 23, 1960, p. 27).

Tres primeras salas: Plan Nacional de Construcciones Escolares

Las tres primeras salas informaban sobre cuestiones generales de la planificación de construcciones escolares. El Plan Nacional de Construcciones Escolares suponía un proyecto ambicioso que pretendía dotar de un puesto escolar a todo niño en edad de escolarización obligatoria (que en aquella fecha era desde los seis a los doce años). Para ello, se confeccionó un mapa de necesidades con información detallada acerca de los edificios escolares ya existentes y su estado de conservación, así como las características demográficas de

Fig. 3. Las tres primeras salas de la exposición, con información general sobre el Plan Nacional de Construcciones Escolares (GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de arquitectura escolar", *Arquitectura*, n. 23, 1960, pp. 23-27).

las diferentes localidades[5]. Finalmente, el objetivo se fijó en la construcción de 25.000 escuelas y otras tantas viviendas de maestros, lo que supondría anular el déficit y renovar unas 7.000 aulas[6] (Fig. 3).

Para la elaboración del Plan se creó, en enero de 1957, la Junta Central de Construcciones Escolares, cuya función sería orientar y coordinar la gestión de los planes provinciales; y se recompuso la Oficina Técnica de Construcciones Escolares, que le daría apoyo técnico y, a su vez, supervisaría el trabajo asignado a los arquitectos escolares de cada Junta Provincial. La construcción de escuelas sería sólo una pieza de un proceso complejo; su ejecución implicaría la extensión y mejora de la educación, la actualización de la estructura de la enseñanza primaria y la formación de los maestros.

La sala próxima al acceso se dedicó a la introducción al Plan, la exposición de objetivos se acompañó con imágenes atractivas de espacios escolares y un mapa nacional con la distribución geográfica de las necesidades de infraestructura escolar. Esta información se presentó en una composición de paneles de gran formato sobre un soporte de perfiles tubulares metálicos pintados en negro. La segunda sala exponía la mecánica del Plan a modo de trailer cinematográfico, se dispuso sobre un muro curvo una sucesión de esquemas, gráficas e imágenes en una franja continua y retroiluminada. La tercera sala mostraba el estado del Plan en ese momento a través de unos paneles con datos estadísticos y la localización de todos los edificios construidos y en construcción en mapas de cada región. En este caso se combinaron paneles sobre soportes verticales y expositores horizontales que iluminaban fotografías en transparencia.

5. El estudio fue realizado por la Dirección General de Educación con la colaboración de los inspectores técnicos de Enseñanza Primaria y fue sometido a continuas actualizaciones. Tanto los volúmenes que recogían los datos como el archivo de la correspondencia administrativa relacionada han sido consultados en el *Legado de Joaquín Tena Artigas*, Archivo General de la Universidad de Navarra.

6. Cfr. España, Ministerio de Educación y Ciencia, *Dirección General de Enseñanza Primaria, Un puesto escolar para todo niño. El Plan Nacional de Construcciones Escolares Primarias*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1966.

Fig. 4. Área de la exposición dedicada a los prototipos de escuelas (GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de arquitectura escolar", *Arquitectura*, n. 23, 1960, pp. 24 y 25).

Espacio protagonista: Los prototipos de escuelas

A continuación se accedía al espacio protagonista de la muestra, dedicado a los proyectos tipo de escuelas unitarias y graduadas premiados en los concursos organizados por el Ministerio de Educación Nacional. También se incluyeron en esta parte, aunque en un segundo término, las escuelas de magisterio construidas de manera complementaria al Plan Nacional de Construcciones Nacionales. Esta sección ocupaba una posición central en el espacio expositivo, suponía el área de mayor extensión y tenía vinculada una zona de descanso (Figs. 4 y 5).

El concurso de escuelas unitarias se había celebrado en 1956, con el propósito de servir de soporte a la enseñanza primaria rural[7]. Se trataba de escuelas de dos aulas, una para niños y otra para niñas, más los correspondientes servicios higiénicos y auxiliares. El carácter abierto del concurso permitió elevar la calidad de las soluciones finales y abrió paso a la actualización de las escuelas rurales. Desde sus bases se animó a la innovación de la arquitectura escolar e incorporación de las nuevas tendencias y, al mismo tiempo, se incidió en su adecuación a las necesidades funcionales y las características geográficas y climáticas de las distintas zonas.

En este certamen se concedieron cinco primeros premios, seis segundos y cuatro menciones honoríficas. Los proyectos 1.515 y 1.717, de Mariano García Benito y Santiago Fernández Pirla, fueron premiados por demostrar un estudio concienzudo de la naturaleza de la escuela; destacó el sistema modular planteado que facilitaba su crecimiento y la incorporación de un área para clases al aire libre anexa al aula. Con el mismo criterio fue premiada la propuesta 1.001 de Rafael Fernández Huidobro y Pablo Pintado, que destacó por su fácil normalización, la posibilidad de crecimiento y la adecuación a la escala del niño. Otros proyectos, a pesar de no cumplir rigurosamente las bases del concurso, fueron premiados por presentar aportaciones significativas. Fue el caso del prototipo 3.435, de Luis Laorga y José López Zanón, que se ajustó con brillantez a las necesidades del medio rural; y 6.565, de Rodolfo García Pablos y Vicente Candela Gutiérrez, por la sinceridad de su presupuesto y su adecuada adaptación a las condiciones demográficas.

Aunque el Plan se centró fundamentalmente en la construcción de escuelas de maestro único, en 1957 se convocó un concurso de escuelas graduadas, atendiendo a la mayor demanda de puestos escolares en el ámbito urbano[8]. Este tipo de centro integraba diversas clases en salas separadas con sus respectivos docentes y un programa educativo gradual. Si bien los mode-

7. Cfr. "Concurso de escuelas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 183, 1957, p. 21.
8. "Concurso de prototipos para escuelas graduadas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 194, febrero de 1958, pp. 1-11.

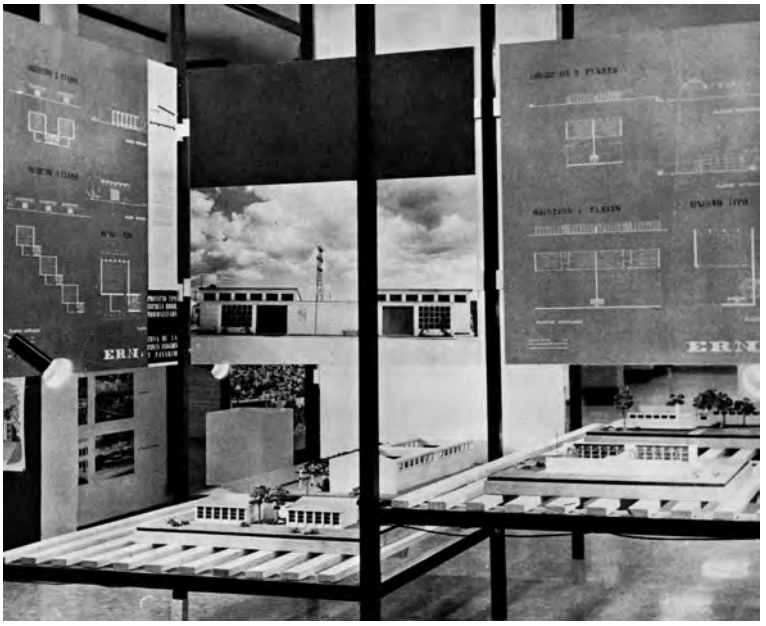


Fig. 5. Proyectos tipo de escuelas rurales incluidos en la exposición (A.A.V.V, *Construcciones Escolares*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Enseñanza Primaria, 1962, p. 10).

los unitarios permitían su crecimiento mediante la adición de unidades, las escuelas graduadas exigían nuevas sinergias entre sus componentes. Las bases del concurso pedían prototipos de 12 aulas, 6 para niños y 6 para niñas, y de 6 aulas para un sólo sexo. A su vez, se distinguieron soluciones de desarrollo horizontal y en altura, para solares de escasa superficie. En este caso la participación del concurso fue restringida, se invitó a los arquitectos que habían obtenido un resultado destacado en el Concurso de Escuelas Unitarias de 1956.

Se presentaron treinta y siete anteproyectos y se concedieron ocho premios y ocho menciones honoríficas. La mayoría de las propuestas presentadas fraccionaban la escuela en distintos volúmenes ofreciendo a los niños una escala amable. Los proyectos presentados por Luis Vázquez de Castro, con organizaciones de pabellones en torno a un espacio central, destacaron sobre el resto de las propuestas, de carácter lineal. Esta disposición dividía el espacio exterior en zonas ruidosas y tranquilas, lo que se entendió como una ventaja. En todos los casos se redujeron los recorridos y se prescindió de la disposición de pasillos con aulas a ambos lados. La solución de Mariano García Benito y Santiago Fernández Pirla distribuía dos clases por planta y núcleos de escalera amplios. Rafael Fernández Huidobro y Pablo Pintado redujeron las circulaciones con propuestas concentradas. También se recuperó el aula al aire libre para las escuelas graduadas en la propuesta de Rodolfo García Pablos, Guillermo Diz Flórez y Miguel Ángel Ruiz Larrea. Se trataba de una solución horizontal de pabellones que, aunque exigía mayor superficie de solar, tenía ventajas de funcionamiento y coste.

En general, el conjunto de proyectos premiados en ambos concursos concedía una excepcional importancia al aprovechamiento máximo del espacio y a la obtención de soluciones adecuadas con fórmulas de bajo coste, sin detrimento de las condiciones técnicas y pedagógicas. Estos concursos incidieron

Fig. 6. Imágenes de la parte de la exposición dedicada a temas complementarios. A la derecha, selección de edificios escolares de otros países y, a la izquierda, ejemplos de mobiliario escolar (GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de arquitectura escolar", *Arquitectura*, n. 23, 1960, pp. 24 y 25).

en la transformación del concepto y diseño de los edificios escolares en España. La austeridad requerida liberó a la escuela de elementos superfluos y se impuso la sencillez y funcionalidad para la recuperación de la esencia del espacio educativo. El éxito de estos concursos radicó en la confección de un catálogo de prototipos de calidad, que al mismo tiempo no fue de uso obligatorio y permitió continuas mejoras de las soluciones.

Los prototipos premiados se mostraron en la exposición a través de planos, maquetas y fotografías de las primeras unidades construidas. Este material se presentó sobre una estructura tubular que servía como soporte vertical para paneles y, a su vez, incorporaba bandejas horizontales para apoyar maquetas y otros objetos relacionados. Así, el soporte conformaba una maya tridimensional que ofrecía distintas posibilidades para la colocación de paneles. La estructura mencionada se ordenó en tres grupos que permitían su recorrido perimetral. Esta área se completó con paneles colgados directamente sobre las paredes del recinto.

La exposición de los edificios escolares asociados al Plan se completó con una sala anexa dedicada a la experimentación realizada sobre los proyectos tipo que resultó especialmente atractiva. Esta parte mostraba los estudios sobre los prototipos de escuelas rurales y de emergencia que se habían realizado en la barriada del Pozo del Tío Raimundo de Vallecas, Madrid, para perfeccionar las soluciones. La sala tenía conexión directa con la zona expositiva de edificios escolares pero contaba con un diseño particular que destacaba la singularidad de la experiencia que se presentaba. Se conformó un recinto de paredes curvas en la que se apoyó una franja continua de imágenes con iluminación posterior; en el centro de este espacio, se dispusieron dos expositores horizontales con un panel informativo y una maqueta de grandes dimensiones con los prototipos objeto de estudio.

Temas complementarios: edificios extranjeros, proyecciones, prototipo a escala 1:1 y mobiliario

La exposición no se limitó al ámbito español, incluyó una selección de escuelas internacionales destacadas que amplió el catálogo de proyectos. Para ello se contó con la colaboración de arquitectos de distintos países involucrados en la construcción de escuelas. Esta contribución fue posible por la vinculación del Director de Enseñanza Primaria a las principales organizaciones internacionales sobre el tema. Joaquín Tena Artigas sería el representante español en las Conferencias Internacionales de Instrucción Pública, organizadas por la Oficina Internacional de Educación, y colaboraría con la UNESCO y la OCDE en distintos proyectos internacionales para la extensión de la enseñanza[9] (Fig. 6).

En la exposición estuvieron presentes proyectos de Bélgica, Suiza, Finlandia y República Sudafricana, entre otros. Cabe destacar que el material de las escuelas suizas para la exposición fue facilitado por Alfred Roth, principal referencia de la época en materia de arquitectura escolar, que envió diez láminas con planos e imágenes de una selección de obras recientes[10]. El arquitecto suizo sería también una referencia constante durante el Curso: Francisco Navarro Borrás propuso el libro del arquitecto suizo, *The New School*, como excelente manual para el coloquio y fue citado también por Emilio de Apraiz, Rodolfo García Pablos y Luis Vázquez de Castro.

La exposición también contó con una sala dedicada a la proyección de películas pedagógicas e informativas sobre el desarrollo del Plan. Para ello, se aisló una parte del recinto con una envolvente de paneles sobre una estructura ligera que permitía aislar al visitante y controlar la iluminación de la sala. En este momento, el empleo de medios audiovisuales en exposiciones era excepcional y da una idea de la magnitud del evento. La exposición sobre escuelas de la XII Trienal de Milán, celebrada ese mismo año, había contado con un espacio de proyección que fue destacado como el elemento más singular del evento. La muestra española dispuso también de este recurso equiparándose en este aspecto a una de las exposiciones de mayor reconocimiento a nivel internacional.

Otra de las secciones más celebradas fue la reproducción a escala real de la Microescuela diseñada por Rafael de la Hoz para la Diputación Provincial de Córdoba, que permitía observar una escuela rural desde los pupitres de los

9. En el archivo profesional de Joaquín Tena Artigas, conservado en el *Archivo General de la Universidad de Navarra*, hay constancia de su participación en diversas reuniones y proyectos de carácter internacional.

10. La embajada suiza en España medió entre el gobierno español, organizador del evento, y Roth. Se expusieron las siguientes obras suizas: la escuela Aesch, en Zürich, de Ulrich Baumgartner (1959); la escuela en Zürich de Cramer, Jaray y Paillard (1958); la escuela en Hergiswil de Walter Schaad y Emil Jauch (1954); la escuela Untermoos, en Zürich, de Eduard del Fabro (1955); la escuela Pare Geisendorl, en Genève, de Georges Brera y Paul Waltenspuhl (1956); la escuela Wasgenring, en Basel, de Bruno y Fritz Haller (1955); la escuela Letzi, en Zürich, de Ernst Gisel (1957); la escuela Riedenhalde, en Zürich, de Gross, Escher y Weilenmann (1959); y el Gymnasium en Bellinzona, de Alberto Camenzind y Bruno Brocchi (1958). Existe abundante correspondencia que alude a esta colaboración en el *Legado de Alfred Roth,* GTA, ETH de Zürich.

Fig. 7. Exposición *La Nueva Escuela* celebrada en Zürich en 1953. La muestra sobre arquitectura escolar celebrada en Madrid en 1960 guardaba cierto paralelismo con esta exposición, tanto en la organización de su contenido como en el diseño de la instalación (imagen conservada en el *Legado de Alfred Roth, GTA, ETH de Zürich*).

alumnos. Este proyecto se trataba de una solución de urgencia para cubrir la demanda escolar en el ámbito rural y fue calificado como "un ejemplo excelente de aula mínima moderna"[11]. La Microescuela había sido presentada en la XX Conferencia Internacional de Instrucción Pública celebrada en Ginebra, en 1957, y, con posterioridad, sería analizada en la VIII Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares de la UIA celebrada en México, en 1962.

La reproducción de prototipos escolares a escala 1:1 se reveló como una herramienta eficaz para mostrar las posibilidades de las nuevas escuelas. Este recurso fue empleado también en las ya mencionadas exposiciones de arquitectura escolar celebradas en Zürich (1953) y Milán (1960). En el caso de Zürich se reprodujo un prototipo de escuela unitaria diseñado ex profeso para la muestra por Alfred Roth, que se situó como elemento central en el patio interior del recinto expositivo. En el caso de la XII Trienal de Milán fueron las secciones de México e Inglaterra las que optaron por esta misma estrategia e instalaron prototipos de sus ejemplos escolares más destacados en los jardines anejos al pabellón de la muestra. Ambas secciones recibieron el Gran Premio de la Trienal, lo que constata el atractivo de este recurso.

El itinerario de la exposición terminaba en un área dedicada a mobiliario escolar y material pedagógico que completaba la aproximación al edificio escolar en todos sus elementos. Esta parte se dividía en dos áreas de tamaño próximo a las dimensiones de un aula convencional en las que mostraban distintas posibilidades de organización de mobiliario. Los pupitres y sillas expuestos estaban diseñados en consonancia a la ergonomía infantil y multiplicaban las posibilidades de distribución del aula. Esta área disponía también de una estructura tubular y bandejas en su perímetro que servía de soporte a material didáctico de diferente naturaleza y fotografías de otros diseños de muebles. El desarrollo de nuevo material educativo sería otro de los objetivos de la Dirección General de Enseñanza Primaria a través del Centro de Documentación y Orientación Didáctica creado en 1958.

11. Comentario de Joaquín Tena Artigas en el Curso de Construcciones Escolares, quedó recogido en: TENA ARTIGAS, Joaquín, "El Plan Español de Construcciones Escolares", A.A.V.V., Construcciones Escolares, Ministerio de Educación Nacional, 1962, p. 26.

REFERENCIA INTERNACIONAL Y MOTOR DE CAMBIO DE LA ARQUITECTURA ESCOLAR ESPAÑOLA

La exposición mantenía cierto paralelismo con su predecesora, la exposición escolar realizada por Alfred Roth en Zürich en 1953, por la estructura de su organización, en un itinerario que recorría distintos aspectos del edificio escolar, y el diseño de la instalación, que contaba con soportes de estructura tubular metálica similares. Por otro lado, la Trienal de Milán dedicada a la escuela, celebrada el mismo año que la muestra española, tendría un impacto mayor por tratarse de un evento periódico de prestigio consolidado y gran participación internacional; no obstante, la exposición española compartiría algunos de sus elementos más destacados, como el prototipo a escala real y la incorporación novedosa de medios audiovisuales. Por tanto, la exposición de construcciones escolares celebrada en Madrid puede situarse entre las más destacadas a nivel internacional sobre la materia, por la calidad de su contenido y el cuidado diseño de la instalación (Fig. 7).

También cabe destacar el profundo conocimiento sobre la temática escolar y las experiencias de vanguardia internacional de los ponentes del curso, implicados en el Plan Nacional de Construcciones Escolares, que quedó reflejada en el contenido de la exposición. Además de las citas antes mencionadas al trabajo de Alfred Roth, fueron numerosas las referencias a distintos congresos internacionales, a la Carta sobre Construcciones Escolares elaborada por la UIA (Rabat, 1958) y a bibliografía específica de arquitectura escolar. El interés del Director General de Enseñanza Primaria, Joaquín Tena Artigas, por la colaboración con instituciones internacionales promovió un estudio ambicioso de la temática escolar que trascendió fronteras en busca de las mejores soluciones.

La dimensión internacional del evento quedó confirmada tanto por la incorporación del las ideas de vanguardia en la experiencia española como por las experiencias que se compartieron de otros países y la procedencia de los asistentes al curso. Además de los ejemplos de arquitectura escolar destacados de otros países que se expusieron en la muestra, los representantes de America Latina que asistieron al curso tuvieron la oportunidad de impartir charlas sobre su trabajo en materia escolar y promovieron el debate e intercambio de experiencias en torno a la exposición.

La difusión de este evento fuera de las fronteras también estuvo facilitado en gran medida por la implicación de la UNESCO en su organización. Incluso otras instituciones fijarían su atención en la producción escolar española a partir de este momento, como la Comisión de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos que en su octava reunión, celebrada en México en 1962, dedicó su exposición a la arquitectura escolar de México, España y Marruecos. Por tanto, la exposición de arquitectura escolar celebrada en Madrid contribuiría a situar en el contexto internacional el trabajo español en la materia.

La repercusión del evento en España tendría una incidencia de especial calado por dar impulso al desarrollo de la arquitectura escolar en un momento de gran construcción de este tipo de edificios. Además de la participación en el evento de un buen número de profesionales españoles relacionados con la

construcción de edificios escolares, las reflexiones derivadas del encuentro llegaron a un mayor número de profesionales a través de publicaciones. Las revistas Arquitectura y Hogar y Arquitectura fijaron su atención en este evento y dedicaron artículos sobre la exposición en sus números 23 y 30 respectivamente[12]. Asimismo, la Dirección General de Enseñanza Primaria publicó un libro sobre el evento en el que se incluyeron las transcripciones de un gran número de las ponencias del curso[13]. Esta publicación se convertiría en un manual de referencia para el diseño de arquitectura escolar en España.

En definitiva, la exposición proporcionó un gran catálogo de proyectos de calidad, tanto nacionales como internacionales, que se convertiría en una referencia para el diseño de escuelas. El debate sobre la materia creado en torno a esta colección de proyectos abrió nuevos caminos para su desarrollo y supuso un punto de inflexión en la experimentación de arquitectura escolar. Este evento se revela como clave en el importante desarrollo de la tipología en España durante los años 60 y contribuyó también a posicionar la producción española en el ámbito internacional.

12. La exposición fue publicada en: GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de arquitectura escolar", *Arquitectura*, n. 23, 1960, pp. 23-27, y GARCÍA BENITO, Mariano, "Exposición de Construcciones Escolares", *Hogar y Arquitectura*, n. 30, 1960, pp. 13-14.

13. A.A.V.V, *Construcciones Escolares. Curso organizado por el Gobierno Español como Colaboración al Proyecto Principal de la UNESCO: Extensión y Mejoramiento de la Educación Primaria en la América Latina (septiembre-diciembre de 1960)*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Enseñanza Primaria, 1962.

EL PABELLÓN DE PERÚ EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA 1929

Pedro Escajadillo

Para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 el Perú construyó un pabellón que, más allá de cumplir con las exigencias del evento, se convirtió en un edificio emblemático con una serie de valores arquitectónicos, estéticos e identitarios. Esta obra del artista español Manuel Piqueras Cotolí refleja una época de grandes cambios en la sociedad peruana –ya reconocida como mestiza– y constituye un precedente importante en la configuración de la arquitectura peruana contemporánea.

BUSCANDO UNA IDENTIDAD

Antes de los Incas, en el territorio peruano se desarrollaron numerosas civilizaciones que alcanzaron un altísimo grado de perfeccionamiento y han dejado innumerables muestras de su producción artística y arquitectónica. Cuando los conquistadores españoles llegaron a este territorio implantaron su cultura, iniciando el proceso de colonización, que posteriormente se consolidó en un rico y poderoso virreinato en América.

Durante los casi 300 años de dominación española, el mestizaje racial y cultural[1], se fue evidenciando en distintos ámbitos de la sociedad. Tras la independencia y ya muy entrada la República, aún era notoria la herencia colonial. Recién a principios del siglo XX empezaron a surgir en la nueva sociedad peruana una serie de manifestaciones –entre ellas la arquitectura– que reclamaban un sentido de identidad, justamente basado en el ya mencionado mestizaje.

En ese momento en Lima se seguían los modelos arquitectónicos y urbanos europeos, se abrían grandes avenidas, bulevares y paseos[2], y se construían edificios eclécticos de formas clásicas y algunos con decoración *art nouveau*, en boga en ese momento.

En la segunda década del siglo XX se produjo un cambio. Surgió en el Perú la primera generación de arquitectos –contradictoriamente eran extranjeros y peruanos formados en el exterior– que intentaban encontrar una arquitectura que reflejara una identidad nacional. En esos años de experimentación, surgieron diversas tendencias eclécticas, destacando entre ellas la neoincaica o indigenista y la neocolonial o hispanista.

El neocolonial se caracterizó por la reapropiación y reutilización de elementos tomados de la arquitectura barroca colonial, convirtiéndose en una suerte de lenguaje utilizado por las clases altas de la sociedad –dejando entre-

1. Ver DEL BUSTO, José Antonio, *El mestizaje en el Perú*, Universidad de Piura, Piura, 1993, pp. 13-14.
2. RAMON, Gabriel, *El guion de la cirugía urbana: Lima 1850–940.*

ver un origen noble y de abolengo– como también por el poder de turno, tanto civil como eclesiástico. Destacan entre muchas obras, la fachada lateral del Palacio de Gobierno (1924-1930) del arquitecto francés Claude Sahut, el Palacio Arzobispal (1916-1924) del arquitecto polaco Ricardo de la Jaxa Malachowski, la Nunciatura Apostólica de Lima de Héctor Velarde y varias casas de Rafael Marquina.

En este reciclaje de formas evocativas se buscaba una expresión arquitectónica de lo propio en el barroco español adaptado en el Perú. Esta tendencia reemplazó al academicismo[3] anterior y se siguió utilizando durante muchos años e, incluso, se volvió oficial en las décadas del 30 y 40.

Dentro del eclecticismo e historicismo reinantes surge otra tendencia que hace referencia directamente a la arquitectura prehispánica: el llamado neoincaico. Ésta se incorporó en las artes decorativas y la arquitectura con edificios que copiaban o emulaban antiguos templos y restos prehispánicos. El neoincaismo coincidía y se nutría de los grandes descubrimientos arqueológicos del momento, que reforzaban en el imaginario colectivo la idea de riqueza prehispánica y generaban un incipiente orgullo por lo propio. Estaba en plena evolución el indigenismo que se manifestó después, especialmente en la pintura y escultura, influenciado por el movimiento mexicano del mismo nombre.

Muy pocas obras adoptaron los lineamientos neoincaicos, pues la reproducción de formas prehispánicas implicaba una serie de dificultades técnicas[4], además que todavía pesaba en la sociedad peruana el esquema clasista de la Colonia, donde todo lo indígena era menospreciado[5]. La obra más representativa de esta tendencia fue, quizás, el Museo Antropológico Larco Herrera (1924) obra de Malachowski.

Uno de los puntos débiles de esas tendencias surgidas en el Perú fue confiar el carácter de las edificaciones al ornamento, es decir a lo superficial, a lo epidérmico, sin intervenir en la esencia de la arquitectura. Una suerte de disfraz que no se sustentaba por sí solo.

En este escenario llega a Lima, en 1919, Manuel Piqueras Cotolí. Era una época de cambios y efervescencia social, política e ideológica. Corría el Oncenio de Leguía[6] donde se rompió con los modelos anclados en la colonia y se inició una verdadera trasformación urbana y social, en búsqueda de la modernidad.

En esta aparente pugna por encontrar un lenguaje arquitectónico nacional que se vivía en ese contexto, comprenderemos la aparición de una tercera y conciliadora versión estilística: el llamado estilo neoperuano, propuesto por Piqueras y que se basaba en la fusión de elementos coloniales y prehispánicos.

Piqueras, al entrar en contacto con la historia y la tradición peruanas, se abrió a un experimento insólito, la unión del barroco español y los motivos decorativos precolombinos. Seguramente por proceder de un medio donde las clases sociales se percibían de manera muy distinta al Perú, Piqueras, pudo forjar en su mente la unión de dos mundos tan diferentes. Resulta interesante, además, descubrir en este análisis que fueron extranjeros, entre ellos Piqueras, quienes intentaron encontrar un lenguaje nacional, justamente buscando y reinterpretando lo propio del Perú.

3. DOBLADO, Juan Carlos, *Arquitectura Peruana Contemporánea – Escritos y conversaciones*, Arquideas Ediciones, Lima, 1990, p. 46.
4. Ver CUADRA, Manuel, *Arquitectura en América Latina: Perú, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Súper Gráfica EIRL, Lima, 2010, pp. 68-69.
5. DOBLADO, Juan Carlos, *Arquitectura Peruana Contemporánea – Escritos y conversaciones*, Arquideas Ediciones, Lima, 1990, p. 49.
6. Nombre con el que se le conoce al gobierno de Augusto B. Leguía en el Perú, que duró de 1919 a 1930.

Piqueras se convirtió en el principal propulsor del llamado "neoperuano", palabra inventada por un periodista limeño y que luego el propio arquitecto reconoció[7]. El neoperuano para Piqueras era la expresión del mestizaje entre lo español y lo peruano indígena, que se daba dentro de un marco de referencia apoyado en la interpretación del arte como una expresión de la raza.

MANUEL PIQUERAS COTOLÍ, UN REVOLUCIONARIO

Español, nacido en Córdova en 1885. En su etapa escolar en Toledo se formó en Arqueología y después en Madrid se instruyó como escultor en el taller de Miguel Blay (1866-1936), destacando por su talento y por su vocación a las artes, además de sus dotes como dibujante. En esa época también adquirió conocimientos y experiencia en arquitectura trabajando para oficinas de arquitectos, constructores y decoradores.

En 1915 Piqueras ganó un premio de escultura del Círculo de Bellas Artes y al año siguiente obtuvo el primer puesto del concurso para la plaza de pensionado de la Academia de Bellas Artes española en Roma reconociéndosele como un "renunciador del clasicismo, y además un rebelde"[8]. En la capital italiana también enriqueció sus conocimientos de Arqueología con el conde Perrone, conocedor profundo de América.

En 1919, estando en Roma, por iniciativa del pintor peruano Enrique Barreda, Piqueras viajó al Perú contratado para encargarse de la sección de escultura en la naciente Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) estableciéndose definitivamente en el país, donde se casa, en 1921, con la limeña Zoila Sánchez-Concha Aramburú, con quien tuvo ocho hijos.

Piqueras mostró sumo interés por lo que para él era exótico y propio del país; se interesó por viajar y estudiar las formas encontradas en las excavaciones arqueológicas, sorprendiéndose de lo prehispánico, pero también de lo colonial. Se puede decir que formó parte de una "versión renovada" de los viajeros del siglo XIX, hombres cuya sensibilidad era la clave interpretativa de lo que veían y registraban. Su atracción por lo exótico de tierras lejanas –temporal como geográficamente– los inducía a buscar los orígenes, concretándose en su interés por las tradiciones y las culturas locales y, en algunos casos, en la idealización del pasado.

La adaptación de Piqueras fue admirable y desde sus primeros años en la ENBA impulsó la producción artística moderna y al mismo tiempo promovió un reclamo nacionalista por incluir lo indígena en el arte. Todo esto nutrido por su interés en la arqueología peruana y su relación con pintores indigenistas[9]. Es así que empieza a hacer ensayos donde fusiona elementos formales coloniales y prehispánicos.

En dos obras destaca especialmente el planteamiento de Piqueras. En primer lugar, la remodelación del salón de recepciones de Palacio de Gobierno (1919)[10], obra donde la arquitectura fusionada se complementó con pinturas indigenistas[11]. En segundo lugar, la remodelación de la fachada de la ENBA, donde destaca la portada compuesta bajo los órdenes del barroco hispano, pero incluyendo formas y ornamentos inspirados en el arte y arquitectura del

7. "El Pabellón Peruano en la Exposición Ibero-Americana, una interesante charla con el arquitecto autor del proyecto, D. Manuel Piqueras Cotolí", *El Liberal*, a.XXVII, n. 10 008, Sevilla, 6 de setiembre de 1927, p. 1.
8. "Arte y artistas. Los envíos de los pensionados en la Academia de Bellas Artes de Roma", *Heraldo de Madrid*, a. XXIX, n. 10601, Madrid, 19 de diciembre de 1919, p. 2.
9. Como en el caso de su amistad con José Sabogal (1888-1956). Además sus estudiantes de Bellas Artes por un lado trabajaban como dibujantes para los arqueólogos y, por el otro, recibían la formación artística académica y europea.
10. Espacio dañado por un incendio y necesario para las celebraciones del centenario de la Batalla de Ayacucho en diciembre de 1924. Tuvo un carácter provisional.
11. GARCÍA, José, "La arquitectura de Manuel Piqueras Cotolí", A.A.V.V., en *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2003, p. 119.

Fig. 1. Portadas del hospicio de San Fernando (actual Museo Municipal de Madrid), s.XVIII, de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, 1924 y del pabellón de Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. pp.122, 145).

antiguo Perú (Fig. 1). Esta última obra constituyó un preámbulo al diseño de su obra más importante: el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que según el propio Piqueras, le serviría de ensayo para el diseño del nuevo Palacio de Gobierno del Perú[12], proyecto que jamás se concretó.

UN REFERENTE EN LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD: EL PABELLÓN DEL PERÚ EN SEVILLA

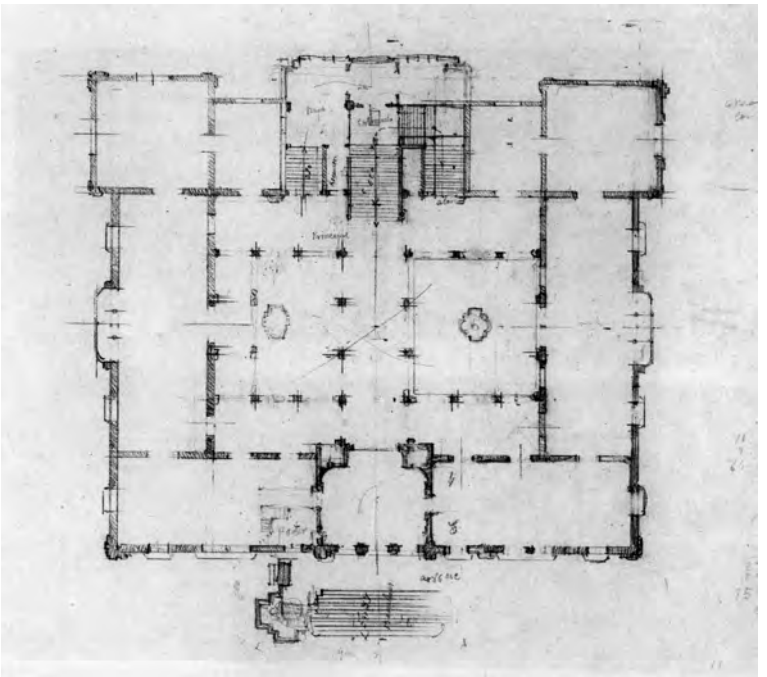
Las obras explicadas anteriormente consolidaron el éxito del nuevo estilo neoperuano y el prestigio de Manuel Piqueras en Lima. Gracias a eso, es elegido para diseñar el pabellón peruano que debería construirse para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. Con este proyecto, Piqueras tendrá la oportunidad de concretar sus ideas de manera integral, pues su trabajo en la ENBA se había limitado al diseño de una fachada exterior y en el caso del salón en Palacio de Gobierno se trató de idear un espacio interior de carácter efímero.

Durante varios años se dedicó exclusivamente al proyecto, llegando incluso a mudarse, junto a su familia, a Sevilla para supervisar de cerca los trabajos durante la construcción del pabellón. Es el momento cumbre no sólo en la carrera artística de Piqueras sino en el desarrollo del estilo neoperuano creado por él. En el pabellón de Perú en Sevilla, se refleja el intento por buscar una arquitectura propia, con identidad, en la cual el mestizaje era la idea principal, superando la tendencia historicista y los enfrentamientos entre el neo colonial y el neo indigenista. *"Resulta paradójico que se haya construido fuera del Perú aquella que sería considerada, con justicia, la realización más lograda del estilo neo peruano"*[13].

Así, se da una situación *sui generis*: esta obra se construye en España, el diseño es de un español aunque afincado en Perú, y la arquitectura, se puede decir también que es española, pero transformada. Una arquitectura que migró, se estableció en el nuevo continente, se enriqueció en su contacto con las culturas prehispánicas y con el medio americano, y ahora estaba de vuelta en la Metrópoli para mostrarse (Fig. 2).

El pabellón respondía entonces al objetivo del evento, donde "Sevilla, […] llama a su Exposición a todas las Naciones Americanas y quiere sentir con ellas la legítima satisfacción de ver continuadas en las Repúblicas jóvenes de América las grandezas seculares de la Patria española…"[14].

12. "El Pabellón Peruano en la Exposición Ibero-Americana, una interesante charla con el arquitecto autor del proyecto, D. Manuel Piqueras Cotolí", *El Liberal*, a. XXVII, n. 10 008, Sevilla, 6 de setiembre de 1927, p. 1.
13. WUFFARDEN, Luis, "Manuel Piqueras Cotolí, Neoperuano de ambos mundos", *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)* cit., p. 48.
14. Exposición Iberoamericana Sevilla (España) 1929-1930. Negociado de Publicidad de la Exposición Ibero-Americana, Rudolf Mosse Ibérica, S.A. Barcelona-Madrid-Sevilla, pp.19, 20



Derch. Fig. 2. Fachada principal del Pabellón de Perú en Sevilla. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. p.139).

Fig. 3. Plano del Pabellón del Perú en Sevilla, 1927, lápiz sobre papel, 32.8 x 34.8 cm. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. p.127).

Inicialmente la prensa española informó que el pabellón de Perú iba a ser un edificio de estilo incaico y de dos pisos[15], y la Guía Oficial del evento indicó que ocupaba una superficie de 4,500 metros cuadrados y su costo había sido de millón y medio de pesetas[16]. La prensa también comunicó sobre los visitantes ilustres, incluidos los Reyes de España[17], así como los distintos eventos[18] y fiestas[19] que se dieron en el edificio.

El pabellón se ubicó en una parte de la ciudad especialmente preparada para el evento, en un área aproximada de 2.000.000 de metros cuadrados[20], siguiendo la tradición de las exposiciones universales de la época, en las que se construían verdaderas 'ciudades efímeras', una serie de construcciones e infraestructuras con escenarios variopintos y exóticos donde se ubicaban los edificios de los países invitados. La Exposición de Sevilla no escapó a este modelo urbanístico y reunió un grupo importante de edificaciones de varios países y de muchas zonas de la propia España.

La configuración del pabellón en cuanto a la planta es tradicional, rectangular y simétrica; se podría decir incluso que evoca a la planta de las antiguas casonas limeñas (Fig. 3). El pabellón contó con once salas dispuestas en dos pisos donde se exhibieron diversos objetos provenientes, entre otras cosas, de la agricultura, la pesca, la minería, el arte textil, la arqueología y el arte del Perú Antiguo, Colonial y Moderno[21].

El pabellón es una estructura compacta, construida de ladrillo y concreto armado, organizada en torno a un patio central transversal al eje de simetría, en cuyos extremos se ubican el zaguán y la escalera principal. La escalinata de acceso al edificio y el patio hundido son una alusión importante a configuraciones prehispánicas.

15. Cfr. "El Perú y la Exposición de Sevilla", *La Libertad*, a. VIII, n. 1844, Madrid, 19 de febrero de 1926, p. 3.
16. Cfr. Guía Oficial Exposición Iberoamericana Sevilla (España) 1929-1930. Negociado de Publicidad de la Exposición Ibero-Americana, Rudolf Mosse Ibérica, S.A. Barcelona-Madrid-Sevilla, p 45
17. "En la Exposición de Sevilla. La visita de don Alfonso y el jefe del Gobierno al pabellón peruano", *Heraldo de Madrid*, a. XXXIX, n. 13505, Madrid, 11 de mayo de 1929, p. II.
18. Ver "Banquete en honor de los Reyes en el pabellón de Perú", *El Imparcial*, a. LXIV, n. 21680, Madrid, 30 de octubre de 1929, p.4.
19. Ver "Un baile en el pabellón del Perú", *El Sol*, a. XIII, n. 3814, Madrid, 2 de noviembre de 1929, p.4
20. Cfr. Ibíd. p. 29.
21. Idem.

Izq. Fig. 4. Vista de la fachada posterior y la fachada lateral. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. p.45).
Fig. 5. Pabellón de Sevilla. Vista del claustro: patio, arcos y columnas. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. p.153).

La fachada principal es simétrica y de dos pisos. La solidez del edificio se compensa con el ritmo y la proporción de las ventanas y con la delicada utilización de la madera en la celosía de los balcones y en la balaustrada del techo, muy típicos de la arquitectura limeña de la Colonia (Fig. 2).

La portada en forma de retablo nos remite imaginariamente a las construcciones del barroco español tradicional en los andes del sur del Perú, aunque como señala, José García Bryce la fachada principal parece inspirarse concretamente en el hospicio de San Fernando (actual Museo Municipal de Madrid)[22], obra de Pedro de Ribera, arquitecto madrileño del barroco tardío (Fig. 1). La ornamentación en cambio proviene de formas Incas, Tiahuanaco, Chavín, Chimú y Moche.

La combinación de vanos trapezoidales con motivos escalonados y grecas de inspiración prehispánica de la portada, rematan en un gran frontón partido en tres, cuyo motivo central es una deidad tiahuanaco conteniendo el escudo del Perú. El uso de la piedra nos remite a las construcciones prehispánicas, aunque combinada con el ladrillo hace alusión –también– a los modelos españoles.

En la fachada posterior conviven armónicamente diversas formas muy arraigadas en el Perú. La portada de clara inspiración colonial arequipeña que ocupa dos pisos, no compite con las ventanas decoradas con molduras en el marco y ornamentos prehispánicos en la base. Sobre estas –en el tercer piso agregado sólo en esta fachada– se posa un grupo de vanos trapezoidales con remates escalonados claramente incaicos. En ambos extremos se elevan una especie de miradores, a manera de torres, muy usados en la Lima colonial. Todas las esquinas se abultan con ajimeces lo que da variedad y a la vez unidad a las cuatro fachadas (Fig. 4).

El claustro es, quizás, el espacio más interesante del edificio. Está formado por dos pisos de columnas que guardan un ritmo trabado entre ellas. Los pilares del piso superior se apoyan en las claves de los arcos del piso bajo. Los

22. Cfr. GARCIA, José. "La arquitectura de Manuel Piqueras Cotolí", *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)*, p. 122.

arcos 'de cortina' de la planta baja, que rememoran a los neomudéjares –utilizados en el Palacio de Torre Tagle– rematan en volutas chavinescas[23] con formas de serpientes. En la planta superior, en cambio, se utilizan vanos trapezoidales escalonados.

Un aporte escultórico interesante es la incorporación de esculturas de auquénidos, felinos, monos y otros animales americanos en el pedestal de las columnas. Este ritmo de esculturas, que parecen dialogar entre ellas, le da un toque de magia y misticismo al conjunto que incluso nos evoca al Patio de los Leones de la Alhambra y nos recuerda la artesanía andina (Fig. 5).

Otro conjunto arquitectónico-artístico notable del edificio es la escalera principal –de tipo imperial–, cuyas proporciones y configuración le otorgan al pabellón un carácter monumental. Subiendo el primer tramo se ubican dos esculturas, una de un conquistador español y otra de una princesa inca, ambos de rodillas en señal de reverencia, personajes que representan el origen del mestizaje en el Perú. En el fondo del descanso y dentro de un gran vano con escalonamientos –decorado en la parte alta con relieves prehispánicos– se ubica la escultura de La Patria, motivo principal del conjunto. Se trata de una figura femenina de rasgos indígenas, vestida como una diosa y adornada por personajes míticos de origen precolombino (Fig. 6).

Fig. 6. Pabellón de Sevilla. Descanso de la escalera principal. Esculturas de *La Patria*, *el Conquistador y la Ñusta*. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. p.177).

En todo el edificio destaca el magistral manejo de Piqueras de la gran variedad de formas, sin perder la unidad del conjunto. Se pueden identificar iconografías Chan Chan en las cornisas, ídolos y deidades Chavín en las molduras, rejas replicando ornamentaciones incaicas, pisos con motivos de los mantos Paracas y esculturas de animales y personajes de inspiración Mochica en el tejado. Pero también en el edificio destacan techos artesonados propios de los edificios coloniales peruanos, luminarias y candelabros de formatos españoles pero con motivos indígenas, balaustradas, balcones y puertas de madera trabajados con la prestancia de la colonia. Es decir, una perfecta y equilibrada combinación de elementos que respondía a la reiterada idea del escultor de las dos culturas manifestadas sin violencia ni oposición (Fig. 7).

> "… de todas partes, como un animismo fascinante y selvático, emergen rostros, enigmas y signos, que tejen una trama misteriosa y anuncian un país inédito.[…] Quien entraba descubría ese país múltiple, biodiverso, hecho de culturas ricas a través del tiempo.
>
> Era una afirmación, entre lírica y épica, de un ser nacional distinto. Un intento, romántico y apasionado, de resolver la historia como una suma"[24].

Piqueras demostró su incansable capacidad y genio creativo, pues a pesar de no ser arquitecto de formación, se encargó de diseñar todos los detalles constructivos y decorativos del edificio. Dejó claro que su labor iba más allá del campo de las formas y la proporción, tuvo que poner a prueba, también, su conocimiento de la técnica y los materiales. Es aquí donde toca destacar esa visión integral de Piqueras, esa visión del arquitecto renacentista, que une la arquitectura y la escultura de manera armoniosa y complementaria, logrando la simbiosis que tanto buscaba el artista, ese mestizaje, esencia del pueblo peruano.

Es importante destacar como la prensa española de aquel entonces elogió el pabellón del Perú y su arquitecto: "[…] Piqueras Cotolí ha sabido ver […]

23. Hace referencia a formas propias de la Cultura Chavín. Civilización pre incaica que se desarrolló en los Andes centrales del Perú entre los 1200 a.C. al 200 a.C. aproximadamente.
24. ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, "Manuel Piqueras Cotolí, primer iconógrafo del mestizaje y forjador de la arquitectura peruana", A.A.V.V., en *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2003, p. 191.

Fig. 7. Detalles del edificio del Pabellón del Perú en Sevilla. (A.A.V.V. *Manuel Piqueras Cotolí (1885 – 1937) Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, cit. pp. 169, 148, 172, 179, 151).

la compleja herencia racial y artística del país y armoniza ahora esos elementos contradictorios en el bello edificio, que no es la resurrección imposible de lo pretérito ni la caprichosa amalgama de la rigidez aborigen y el barroquismo criollo. El pabellón del Perú realiza la afortunada fusión de elementos atávicos dentro de las tendencias del gusto moderno"[25].

Hubo quieres criticaron la obra de Piqueras, aduciendo que este pabellón era una construcción española con detalles de ornamentación indígena. Se criticó también la exageración en el uso y combinación de formas precolombinas. Sin embargo lo que no se puede negar es la originalidad y el sentido integrador de su propuesta.

En 1930 Piqueras recibe el Gran Premio del Jurado Superior de Recompensas por la obra del pabellón y por su grupo escultórico *La Patria* y el 22 de julio es declarado hijo adoptivo de la ciudad de Sevilla[26]. Luego de clausurada la Exposición, ese mismo año, Piqueras regresa con su familia al Perú donde continúa con su labor artística y docente, esta vez en la Escuela de Artes y Oficios de Lima.

EL LEGADO DE MANUEL PIQUERAS COTOLÍ Y SU OBRA.

"Observando la raza nueva aún en formación. Viendo algunos ejemplares de la arquitectura peruana en la Colonia […] y observando en ellos, que los temas ornamentales "españoles" estaban fuertemente influenciados por la mano de obra indígena; me hizo pensar, que era posible ensayar o resucitar […] una arquitectura netamente peruana; moderna, en la cual estuvieran reflejados, el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo[…].

25. PALMA, Angélica, "El pabellón del Perú", *El Sol*, a. XIII, n. 3818, Madrid, 7 de noviembre de 1929, p. 4.
26. A.A.V.V., en *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2003, p. 248.

> Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú, en su mayor parte es el reflejo de esa unión […] así su arte debería ser; la unión misma, la fusión; no la superposición de aquellos temas, tanto indígenas como españoles; que nos ha legado la tierra en donde vivieron y lucharon; se odiaron y se amaron; […], para crear otro, que no puede prescindir de lo que fue […].
>
> Tenía que ir a lo hondo, hacia atrás, para encontrar un firme. […]
>
> Con estos elementos y con un espíritu totalmente moderno […], empecé a dibujar el pabellón con que el Perú concurriría a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, creyendo que la Nación debía presentarse ante las demás, en este magnífico certamen, con algo suyo, muy suyo, […], que la afirmara en su personalidad artística. […] Mal o bien hay que empezar a afirmarse. En el Pabellón Peruano he intentado esto para el Perú y para América. Si se ha conseguido o no, no lo sabemos, únicamente pido un puesto modesto en esta campaña de afirmación americana"[27].
>
> "Yo he sentado sobre esto una teoría que espero que forme escuela. Un poco extravagante es, si se quiere, pero es racional"[28].

Da la impresión que Piqueras Cotolí juega con las formas y con el tiempo, dando como resultado una arquitectura síntesis, singular y moderna, donde se reconocen sus distintos antepasados; gracias a eso es considerado como el primer iconógrafo de la arquitectura peruana[29]. Su obra es como un hijo con los rasgos de sus abuelos y con el carácter de sus padres, pero con personalidad y nombre propios.

Piqueras, de manera similar a los grandes arquitectos del Renacimiento, entiende la obra arquitectónica de manera integral, donde todos los detalles aportan al conjunto que, finalmente, forma un todo. En su legado también se identifican algunos aportes importantes al urbanismo en el Perú, en las que se dejan ver la búsqueda de modelos nuevos y su *"voluntad integradora y totalizante"*[30]. Dan cuenta de ello la configuración de la Plaza San Martín y de la Urbanización San Isidro. Con su extraordinaria capacidad creativa, Piqueras configuró un estilo arquitectónico nuevo, cuya esencia era el mestizaje, *"proponiéndolo como un lenguaje y casi como un programa estético, como el reto y el reclamo de una arquitectura propia"*[31]. Sin embargo, según Juan Doblado: *"El neo peruano, una vez más, resultó ser un intento idealista y conservador de crear una arquitectura propia mediante un código formal que resumiera en uno solo, lenguajes de periodos culturales distintos"*[32].

Lo que no se puede negar es que la obra y el pensamiento de Piqueras constituyeron un valioso aporte a la arquitectura peruana. Su visión y genio creativo influyeron en más de una generación de arquitectos peruanos, autores de notables edificaciones, constituyendo un antecedente primordial en la génesis de la nueva y moderna arquitectura peruana.

Por citar algunos ejemplos, en varias de las obras de Emilio Harth-Terré, incluida su propia casa, se dejan ver elementos tomados de la arquitectura colonial combinados con motivos incaicos y preincaicos, aunque ya se hacen presentes también el modernismo y el *Art Decó*, queriéndolos adaptar a una *"voluntad nacional de forma"*[33]. Otras obras notables del mismo arquitecto son el Teatro Municipal y el Banco Internacional, ambos en Arequipa, donde destaca la conjunción de lo español y lo autóctono[34].

Por su parte el arquitecto Héctor Velarde dijo que Piqueras "[…] tuvo por la arquitectura una verdadera pasión, una inquietud constante, un deseo de cre-

27. PIQUERAS, Manuel, "Algo sobre el ensayo de estilo neo-peruano en arquitectura". En "Las bellas artes y arquitecturas peruanas", *El Perú*, 1930, n. 3, pp.61, 62.
28. "El Pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana. Una interesante charla con el arquitecto autor del proyecto, D. Manuel Piqueras Cotolí", *El Liberal*, a. XXVII, n. 10 008, Sevilla, 6 de setiembre de 1927, p. 1.
29. Cfr. ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, "Manuel Piqueras Cotolí, primer iconógrafo del mestizaje y forjador de la arquitectura peruana", A.A.V.V. en *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2003.
30. LUDEÑA, Wiley, "Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición", A.A.V.V., en *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2003, p. 200.
31. ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, "Manuel Piqueras Cotolí, primer iconógrafo del mestizaje y forjador de la arquitectura peruana", en *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)*. Cit. p. 183.
32. DOBLADO, Juan Carlos, *Arquitectura Peruana Contemporánea – Escritos y conversaciones*, Arquideas Ediciones, Lima, 1990, pp. 50,51.
33. CUADRA, Manuel, *Arquitectura en América Latina: Perú, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Súper Gráfica EIRL, Lima, 2010, p. 75.
34. CUADRA, Manuel, *Arquitectura en América Latina: Perú, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Súper Gráfica EIRL, Lima, 2010, p. 81.
35. VELARDE, Héctor, "El sentido de la arquitectura en Manuel Piqueras Cotolí", *El Comercio*, Lima, 24 de julio de 1937, p. 80.

arla siempre grandiosa y original, nueva y nuestra…"[35]. En el diseño de la Universidad de San Agustín de Arequipa, Velarde adoptó un estilo que se le puede denominar neocolonial arequipeño. En otras obras, en cambio, utilizó motivos de la arquitectura de barro, propia de la costa peruana. Después de la muerte de Piqueras, Velarde retomó los estudios que habían llevado a cabo para el Santuario de Santa Rosa de Lima, nunca construido.

Se puede afirmar que el neoperuano evolucionó con el ocaso del neocolonial y con la transición a la arquitectura moderna. Entre 1940 y 1945, tenemos ejemplos notables en algunas obras de distinta magnitud de Enrique Seoane Ros y Alejandro Alva Manfredi[36]. Merece especial mención la obra inicial de Seoane donde conviven el racionalismo formal europeo y el localismo arquitectónico. Seoane tuvo la capacidad de detectar distintos elementos exentos de su contexto y combinarlos nuevamente de manera libre, apuntado "a una arquitectura moderna, abstracta, marcada regionalmente"[37].

En los años 30 y 40 en el Perú, estaban en auge las tendencias nacionalistas y todavía no se imponía la arquitectura del movimiento moderno. En ese contexto hubo otro intento de continuar por la senda dejada por Piqueras: el pabellón peruano de la Exposición Mundial de París de 1937, actualmente demolido, diseñado por el arquitecto Roberto Haaker Fort[38].

MIRANDO MÁS ALLÁ

Mientras en el Perú se iba dando forma a una nueva arquitectura propia, en España también ocurría más o menos lo mismo, salían de una guerra y daban paso a la modernidad, empezando a dejar de lado la arquitectura vinculada a modelos del pasado. Quizás la Exposición Iberoamericana de Sevilla constituyó una de las últimas manifestaciones arquitectónicas decimonónicas. En este momento histórico de España–y toda Europa– se empezaba a gestar un gran cambio, en el que incursionaba el movimiento moderno y se desechaba el rancio academicismo, el audaz modernismo y los débiles regionalismos.

Un claro ejemplo de esta dualidad mutante se da en la Exposición Internacional de Barcelona, también en 1929, donde se construyó el Palacio Nacional de Montjuïc[39], de claro estilo historicista, pero como parte de la misma exposición también se construyó el emblemático pabellón alemán de Mies van der Rohe que revolucionó al mundo y cambió los cánones arquitectónicos conocidos hasta entonces.

Está claro que en esa época convulsa y de grandes cambios, tanto en España como en el Perú, la arquitectura constituía la materialización de la evolución de la sociedad. En el caso del Pabellón de Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla se materializó de manera contundente el pensar y el sentir del pueblo peruano de ese entonces, un pueblo mestizo, tan español como indígena, que evolucionaba y se manifestaba en ambos lados del Atlántico.

36. GARCIA, José, *La arquitectura en el Virreinato y la República en Historia del Perú, procesos e instituciones.* Tomo IX, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1980, p. 146.
37. CUADRA, Manuel, *Arquitectura en América Latina: Perú, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Súper Gráfica EIRL, Lima, 2010, p. 84.
38. CUADRA, Manuel, *Arquitectura en América Latina: Perú, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Súper Gráfica EIRL, Lima, 2010, pp. 80,81.
39. Actual Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).

ALEJANDRO DE LA SOTA Y EL PROYECTO DEL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK

Jaime J. Ferrer Forés

INTRODUCCIÓN

Esta investigación, que analiza el proyecto de Alejandro de la Sota para el concurso del Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964, transita desde las propuestas presentadas al concurso, entre las que destacan las de Corrales, Fisac, Cabrero, Oíza, Moneo o la de Javier Carvajal, que obtiene el primer premio, a las innovaciones técnicas y las mudanzas formales del pabellón concebido por Alejandro de la Sota, utilizando su carácter efímero para celebrar el cambio y explorar esos nuevos territorios de la oblicuidad y la distorsión del orden regular de la trama modular. De este modo, la investigación pretende ilustrar el papel que desempeña, pese a su carácter efímero, el pabellón expositivo como laboratorio y manifiesto de las transformaciones técnicas y formales.

En los proyectos presentados en el concurso, cada propuesta irradia la competencia simbólica, ilustra la actitud experimental de sus autores y refleja las transformaciones y los anhelos de su momento histórico. Desde la condición modular y prefabricada que caracterizó el pabellón hexagonal de Corrales y Molezún en la Exposición Internacional de Bruselas en 1958 a la rotundidad articulada que condensa la modernidad arquitectónica de Carvajal en el Pabellón de Nueva York de 1964, la mayoría de los pabellones presentados en la convocatoria compiten en el terreno de las innovaciones técnicas y estéticas.

La investigación aborda estas innovaciones en los proyectos, entre otros, de Corrales, Fisac, García de Paredes, Cabrero, Higueras, Oíza o Moneo y se detiene en el proyecto de Alejandro de la Sota, cuya habitual trama modular, como instrumento de economía y rigor formal, se distorsiona, ajustándose a los límites de la parcela, y constituye el soporte de la concatenación de piezas autónomas que definen un contorno irregular y quebrado recorrido por plataformas que dotan al complejo de la imagen representativa y del sentido público.

EL CONCURSO

El Ministerio de Asuntos exteriores convocó en 1963 el concurso de ideas para el pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964 en el que se invitaba a participar a 24 equipos de arquitectos. Finalmente entregaron sus propuestas 16 de los invitados, Javier Carvajal; César Ortiz-Echague y Rafael Echaide; Oriol Bohigas y Josep Maria Martorell; Francisco de Asís Cabrero;

José Antonio Corrales; Ramón Vázquez Molezún; Miguel Fisac; Casto Fernández-Shaw; José María García de Paredes; Fernando Higueras, Antonio Miró y José Antonio Fernández Ordóñez; Rafael Moneo; Francisco Javier Sáenz de Oíza; Alejandro de la Sota; Luis Moya; José Fonseca Llamedo y Antonio Vázquez de Castro[1].

Carlos Flores explica el "escasísimo margen de tiempo concebido –veinte días– para la elaboración del anteproyecto, y una premura análoga para la redacción del proyecto definitivo y ejecución de la obra"[2]. El 11 de febrero de 1963 se convocó el concurso. La entrega de las propuestas finalizaba el 20 de marzo y el concurso se falló el 27 de marzo de 1963[3]. Sobre el retraso y la premura de la convocatoria con que se ha puesto a los arquitectos españoles, afirma Carlos Flores, "se ilustra elocuentemente en el folleto de la organización, folleto enviado a cada uno de los arquitectos invitados al concurso de ideas. En este folleto aparecen reproducidos numerosos pabellones en período de terminación o completamente acabados. Estos pabellones habrán sido proyectados hace dos o tres años con toda calma y detenimiento, lo que no será ya posible hacer en el caso del pabellón español"[4].

Sin embargo, estos plazos tan reducidos no frenaron la actitud experimental de sus autores quienes vieron en la convocatoria del concurso la oportunidad de plantear con ambición proyectual sus propuestas a la altura de la repercusión de la cita internacional. Para Higueras, "frente a la desventaja que supone realizar este proyecto con tanto retraso respecto a la mayoría de los países que concurren a esta Feria, tenemos la gran compensación de conocer los proyectos de los restantes pabellones, entre los cuales se construirá el español"[5].

Proponiendo una revisión de los dogmas de la modernidad, los proyectos presentados se adscriben a lo que Carlos Flores denominó el "expresionismo romántico" que funde las referencias a la obra de Wright, Utzon, Scarpa y Kahn, señalando que en esta corriente se adscriben "la mayor parte de nuestros arquitectos más notables" pero "sin llegar al nivel fuera de serie que alcanzó nuestro pabellón de Bruselas de 1958"[6].

JAVIER CARVAJAL

El jurado, en el que formaba parte Antonio Fernández Alba, elegido por los concursantes, otorgó el primer premio a la propuesta de Javier Carvajal Ferrer, desarrollando una propuesta que Carlos Flores describe "con un lenguaje anónimo y ,diríamos, humilde [...] y que en poco tiempo puede ser desarrollado satisfactoriamente sin complicaciones, cosa que posiblemente no ocurría con otros dotados de mayor interés plástico"7. Sin embargo el pabellón español superó todas las expectativas y recibió el Premio a la mejor arquitectura extranjera de la feria Mundial de Nueva York otorgado por el Instituto de Arquitectos Americanos, el AIA. El proyecto de Carvajal articula el programa expositivo del pabellón en torno a un patio con muros encalados y celosías y el exterior presenta la imagen unitaria de un cuerpo conciso y hermético8. Para Alberto Campo Baeza, Carvajal, "frente a la transparencia visual de la modernidad canónica, plantea al exterior un hermetismo riguroso, volcando sus espacios a un patio interior que reinterpreta los invariantes de la arquitectura mediterránea"[9].

1. *Arquitectura*, 1963, núm. 52, pp. 43-50.
2. FLORES, Carlos, "Feria Mundial de N. Y. Concurso de ideas para el pabellón español", en *Hogar y Arquitectura*, 1963, 45, pp.10-13.
3. GRIJALBA BENGOETXEA, Julio; GRIJALBA BENGOETXEA, Alberto y JEREZ ABAJO Enrique, "Arquitectura y dibujo en los concursos de los pabellones españoles en las Exposiciones Internacionales (1958-2008)" en *Concursos de Arquitectura, Actas del 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2012, pp. 472-473.
4. FLORES, Carlos, "Feria Mundial de N. Y. Concurso de ideas para el pabellón español", en *Hogar y Arquitectura*, 1963, 45, p.10.
5. AMON, Santiago, "Higueras y Miró" en *Nueva Forma*, 1971, 65, pp. 2-65.
6 .FLORES, Carlos, "Feria Mundial de N. Y. Concurso de ideas para el pabellón español", en *Hogar y Arquitectura*, 1963, 45, p.12.
7. Ibid. p.12.
8. Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, *Arquitectura*, 1964, 68, pp. 1-41.
9. CAMPO BAEZA, Alberto, "Belleza precisa. Javier Carvajal, Medalla de Oro de la Arquitectura", en *Arquitectura Viva*, 2012, 147, p. 72.

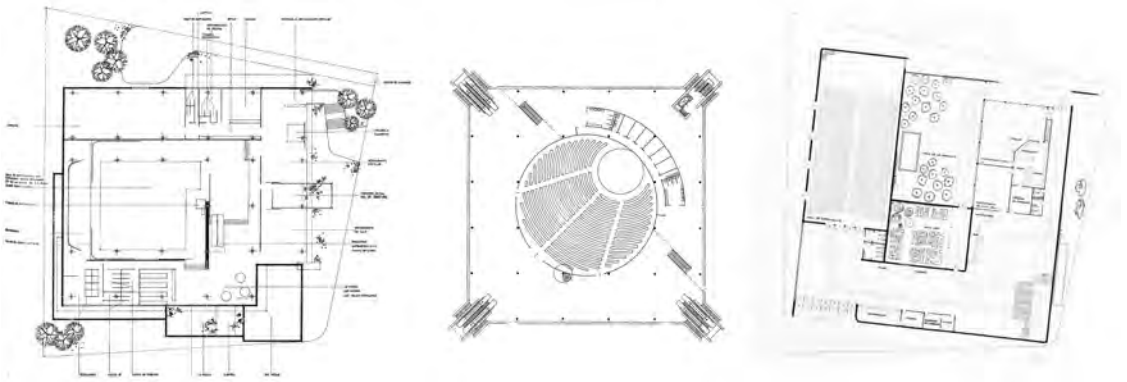


Fig. 1. Planta baja de los proyectos del pabellón de la Feria de Nueva York de Javier Carvajal, José María García de Paredes y Miguel Fisac, 1963.

La mayoría de los arquitectos optaron por proyectos compactos y cerrados al exterior. La exposición se celebraba en el parque de Flushing Meadows en el barrio neoyorquino de Queens y la parcela de forma trapezoidal y en esquina se abría a un importante eje del recinto expositivo. Las propuestas exploraron la condición de la parcela en esquina dando frente tanto a la Avenida de las Naciones Unidas como al paseo Herbert Hoover, en el área internacional de la exposición.

En las bases del concurso se requería la presentación de una vista aérea del pabellón que fue presentada por los concursantes mediante una perspectiva, una axonométrica o bien una fotografía de la maqueta. Carvajal dibuja una perspectiva aérea del pabellón y traza una serie de perspectivas que revelan las características formales de la propuesta, el cuerpo suspendido, el patio interior y el umbral de acceso en la esquina de la parcela. El proyecto se desarrolla en tres niveles articulándose el conjunto de amplias salas expositivas de gran flexibilidad en el montaje expositivo, en torno a un patio central. Carvajal presenta una estructura de soportes metálicos y el edificios se resuelve en parte con elementos prefabricados y fácilmente desmontables (Fig. 1).

COMPACIDAD Y HERMETISMO

Concebido como un contenedor flexible, el pabellón propuesto por José María García de Paredes se caracteriza por la nitidez de la forma y el orden de la estructura que asume la centralidad del patio, de 31 metros de diámetro, excavado en el volumen y el auditorio principal, como elemento centralizador de la composición, envuelto en un gran espacio vacío que actúa como área de exposición y estancia conectando los distintos niveles mediante los núcleos verticales situados en las esquinas. García de Paredes escribe que "este trabajo es solamente una idea. Fue pensado muy detenidamente durante veinte días y dibujado tan sólo en veinticuatro horas" y destaca la claridad organizativa, la compacidad y la disposición de los núcleos verticales para liberar la planta, en definitiva se trata de un "edificio que debe ser proyectado y construido en meses. La sencillez no solamente debe ser aplicada a los procedimientos constructivos, sino a los procedimientos de proyecto"[10]. La sencillez geométrica, un cuadrado de 50 metros de lado, el riguroso orden de la estructura metálica de 10 x 10 metros con forjados prefabricados nervados bidireccionales, que proporciona una gran rapidez de ejecución y la posibilidad de recuperar posteriormente los elementos, alude a las obras precedentes de García de Paredes

10. GARCÍA DE PAREDES, José María, "Concurso para el Pabellón de España en New York", en *Hogar y Arquitectura*, 1965, 61, pp. 26-29.

como el proyecto para la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir en Cuenca (1960) o el centro parroquial de Nuestra Señora de Fuencisla en Almendrales (1961-1964).

También compacto y rotundo, la carga expresiva de la propuesta de Luis Moya se confía a la cubierta con lucernarios piramidales que emergen rítmicamente y ofrecen el contrapunto al volumen compacto cuya retícula que estructura el interior define los cerramientos. Al carácter marcadamente horizontal del pabellón propuesto por César Ortiz-Echague y Rafael Echaide se contraponen las sobresalientes y expresivas cubiertas que coronan los ámbitos expositivos.

El hermetismo y la compacidad determinarán también el proyecto de Miguel Fisac cuya propuesta se ordena sobre dos convicciones esenciales, la interioridad y los grandes espacios neutros. Para Fisac, "todo está dentro. Hacia fuera no hay más que una puerta muy grande con una marquesina de piezas huecas premoldeadas de hormigón armado postesado"[11]. Inspirándose en la belleza sencilla de los muros blancos y utilitaria de los grandes espacios neutros que favorecen unos "ámbitos desnudos y amplios" donde se organicen con gran flexibilidad "menudas y complicadas instalaciones para exponer los objetos"[12]. Como contraste con la sencillez del muro blanco la única decoración de los muros son las cabezas de las vigas espaciales huecas de la cubrición.

El proyecto de Oriol Bohigas y Josep Maria Martorell responde al conjunto de proyectos compactos y cerrados al exterior subrayados por la cubrición sistemática del módulo de bóvedas rebajadas que alude tanto a las casas Jaoul de Le Corbusier (1952-1956) como al “brutalismo” británico de los años cincuenta o a las viviendas Europalma que construyen en la costa de la Calma en Mallorca (1963-1965) con bóvedas rebajadas y expresivos forjados y jácenas de hormigón armado vistas.

Tras el éxito del pabellón en Bruselas de 1958, cuyo módulo hexagonal prefabricado y desmontable se adaptaba a la irregularidad geométrica de la parcela y la variación topográfica, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún presentan independientemente dos propuestas "basadas en otras experiencias anteriores" que tratan de "ordenar la circulación del público, generalmente masivo en estas circunstancias, y disponer la exposición comercial de tal forma que el público pueda tener una visión general rápida o realizar una visita más detallada de los diferentes stands, optativamente"[13].

La perspectiva axonométrica con sombras proyectadas de la propuesta de José Antonio Corrales enfatiza el carácter escalonado y compacto del pabellón que responde a la organización espacial interior, "en la planta baja se proyectan los locales que tienen gran afluencia o renovación de público, sala de espectáculos, cine, restaurante, tablado y stands. El resto de la exposición se 'presenta' escalonado en distintos niveles para un cómodo acceso y visión, por medio de una serie de escaleras mecánicas desde las que se obtiene esa visión general rápida"[14]. El volumen escalonado se recubriría mediante un revestimiento de plaqueta vidriada mate color óxido que había utilizado, entre otras obras, en la casa cela en Mallorca (1961) dando lugar a una superficie vibrante y brillante.

11. *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2009. p. 270.
12. Ibid. p. 270.
13. *Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1993. pp. 102-103.
14. Ibid. p.102.

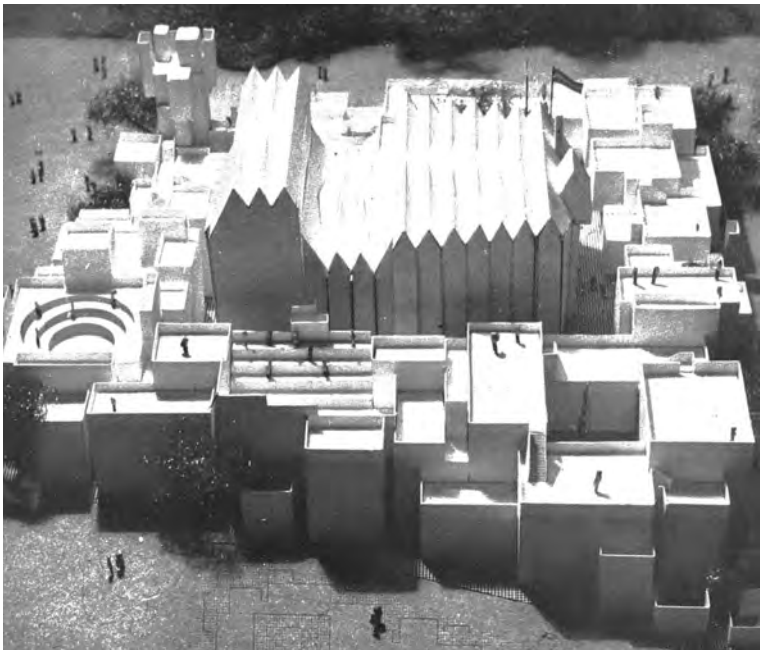


Fig. 2. Axonométricas y maqueta de los proyectos del pabellón de la Feria de Nueva York de Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, y Antonio Vázquez de Castro, 1963.

Corrales y Molezún asumen la necesidad de una rápida ejecución de la obra y optan en ambas propuestas por una estricta modulación geométrica como instrumento de economía y rigor formal. El volumen escalonado y resplandeciente de José Antonio Corrales envuelve los diferentes ámbitos que se suceden en un espacio interior fluido y continuo. Mientras, el proyecto de Ramón Vázquez Molezún prefirió expresar el dinamismo de los usos rematando el conjunto con un volumen hermético y rotundo. El pabellón y las salas expositivas quedan conectadas entre sí a través de un patio común capaz de relacionar los distintos espacios asumiendo la irregularidad de la parcela con el escalonado volumétrico que logra un efecto escultórico de plasticidad cubista (Fig. 2).

DIVERSIDAD Y ARTICULACIÓN

La diversidad de los usos conducirá también a volúmenes diferenciados en la propuesta de José Fonseca Llamedo cuya única característica formal sobresaliente es el expresivo volumen acústico del auditorio y el lucernario cilíndrico que perfora puntualmente el conjunto. En el proyecto de Antonio Vázquez de Castro y Rafael Moneo, la respuesta arquitectónica se aleja del contenedor disciplinado y exacto de Fisac o Carvajal para proponer una fragmentación de piezas al uso.

Abajo. Fig. 3. Perspectiva del proyecto del pabellón de la Feria de Nueva York de Rafael Moneo, 1963.

Vázquez de Castro concibe un recinto formado "por yuxtaposición de paralelepípedos de distintas alturas con objeto de diferenciar las distintas partes de cada exposición y de facilitar los tipos de iluminación basilical o cenital"[15]. En la memoria del concurso Vázquez de Castro explica cómo "en un recinto ferial, donde la presión del entorno va a ser muy fuerte y perturbadora, volverse de espaldas al mismo para crear un auténtico clima propio dentro del pabellón"[16]. Para ello esculpe una corona de elocuencia escultórica que aloja las exposiciones y los servicios que protegen en su interior la requerida sala de espectáculos con una capacidad de 980 espectadores cuya característica fragmentación volumétrica contrasta con el abigarramiento cubista de la muralla. Para el arquitecto "todas las zonas de exposiciones y servicios se disponen en una sucesión de cuerpos de una, dos y tres plantas, que, como una muralla, acota perimetralmente la parcela asignada a España"[17].

Rafael Moneo sustituye el volumen único por la agregación de piezas esculpidas que acomodan el programa en torno a un patio que ofrece un respiro de serenidad en la confusión abigarrada de la feria. La unidad del proyecto resulta de la interacción de los elementos y de las tensas relaciones que se establecen entre ellos. La perspectiva enfatiza la concentración de la masas edificadas en las esquinas confrontándolas con el vacío central que actúa, como gozne compositivo y nexo entre los visitantes, y alude a su propuesta para la Plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela (1962) que le valió el Premio de Roma. El esquema abierto de Moneo propicia el carácter del edificio como escenario que extiende hacia el interior la vida urbana de la Feria (Fig. 3).

La propuesta de Fernando Higueras, Antonio Miró y José Antonio Fernández Ordóñez crea también "un espacio hacia adentro, un ambiente aislado del resto, cuya fuerza radique en su contenido interno, no en su fachadismo"[18]. Para Higueras, el visitante del pabellón, escribe en la memoria del proyecto, "se sentirá acogido en un ambiente exclusivamente español, un ambiente de alegría y de paz, entre patios silenciosos con altos cipreses, olvidados del bullicio de la Feria" y concluye, "en el Pabellón o en cualquiera de sus patios, solo percibirá del exterior la presencia del cielo y los cipreses"[19]. Higueras plantea una arquitectura expansiva de carácter centrípeto y referencias orgánicas, un cráter aterrazado cuya planta radial hundida en el terreno se adapta a los límites de la parcela y proyecta una estructura rítmica de hormigón cuyo rigor geométrico alude al Centro de Restauraciones en la Ciudad Universitaria de Madrid (1961).

En la feria espectacular de las grandes corporaciones, el pabellón de Higueras renuncia al 'grito', el exhibicionismo y el gesto estridente que es el denominador común de los pabellones que intentan llamar la atención y donde "este 'grito' ha dejado de ser minoritario para convertirse en el 'griterío' de una masa [...] el grito ya no sirve, no se oye en medio de esta algarabía colectiva"[20].

La aportación más utópica y singular, próxima a la 'pirueta futurista' que advertía García de Paredes, es la propuesta de Casto Fernández-Shaw que en línea con las investigaciones formales del arquitecto, contrasta con la moderación, y acaso, la prudencia de los otros participantes. Es muy destacable también la pulsión plástica de Francisco Javier Sáenz de Oíza que se entrelaza en una serie de anillos cuya organización radial, envolviendo las grandes salas expositivas, configura un paisaje topográfico de fuertes atributos formales y plásticos. Los ambiciosos logros plásticos de Higueras y los deslumbrantes

15. VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, "Anteproyecto para el concurso del Pabellón Español en la Feria Mundial de Nueva York", en *Hogar y arquitectura*, 1964, 54, pp. 57-60.
16. Ibid. p.57.
17. Ibid. p.57.
18. AMON, Santiago, "Higueras y Miró", en *Nueva Forma*, 1971, 65, pp. 2-65.
19. Ibid. pp. 2-65.
20. Ibid. pp. 2-65.

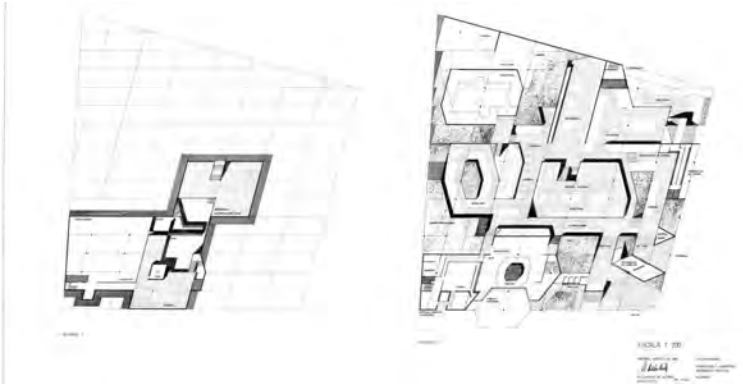


Fig. 4. Maquetas y perspectiva del proyecto del pabellón de la Feria de Nueva York de Fernando Higueras, Casto Fernández-Shaw y Francisco Javier Sáenz de Oíza, 1963.

Fig. 5. Planta baja del proyecto del pabellón de la Feria de Nueva York de Alejandro de la Sota, 1963.

hallazgos formales de Oíza, de raíz orgánica, tratan de exhibir un efímero manifiesto con vocación de permanecer, construido como expresión de una sociedad y transmitir así el estado de la cultura y los productos del país (Fig 4).

ALEJANDRO DE LA SOTA

Para Alejandro de la Sota el concurso del pabellón en la Feria de Nueva York es una oportunidad para desplegar todo su talento en un edificio singular que representa la expresión construida de un país[21]. Como el resto de los participantes en la convocatoria y en el breve plazo de tiempo, Sota transfiere su experiencia al proyecto del pabellón y con ella, la admiración y el anhelo por la tecnología americana que según decía, le había salvado la vida, en su afán de construir una arquitectura acorde con las posibilidades tecnológicas, industrializada y prefabricada[22].

En efecto, el pabellón propuesto por Alejandro de la Sota es un edificio que responde a la imagen de la nueva construcción de su tiempo exhibiendo una modulada prefabricación e industrialización de la construcción. Además, la propuesta es el resultado de su emplazamiento singular en esquina que propicia la solución para el acceso y la circulación mediante una plataforma elevada que da acceso a los distintos usos requeridos.

La habitual trama ortogonal de la Sota se adapta a la irregularidad de la parcela. La distorsión de la trama regular con el uso de la dirección oblicua, añade una tensión nueva, inédita en Sota, donde la fragmentación y la relativa autonomía de las partes alcanza su máximo efecto. Todo ello sin renunciar al edificio unitario inscrito sobre la retícula modular deformada que asume la oblicuidad de la figura poligonal de la parcela. Mediante este recurso, Sota lleva a cabo un ruptura del estatismo modular mediante la deformación y el giro de la trama que había ensayado previamente en el proyecto para el Colegio Santa María en Madrid (1959)[23] (Fig. 5).

21. *Alejandro de la Sota*, Pronaos, Madrid, 1989, p. 267. El proyecto fue realizado en colaboración con Francisco Fernández Longoria y Bernardo Ynzenga.
22. Alejandro de la Sota en el artículo Recuerdos y experiencias explica la importancia de un "libro que cayó en mis manos con las obras que Gropius y Breuer realizaron a su llegada a los Estados Unidos de América. Vi con claridad cómo ellos usaron los nuevos materiales y cómo llegaban a una Arquitectura que yo a mi manera llamé 'física' entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas. Al contrario que la arquitectura 'química', que usando materiales y conceptos distintos forma un tercero único, lejos de cualquiera de los que lo formaron". *Alejandro de la Sota*, *Pronaos*, Madrid, 1989, p. 16.
23. *Alejandro de la Sota*, Pronaos, Madrid, 1989, p. 266.

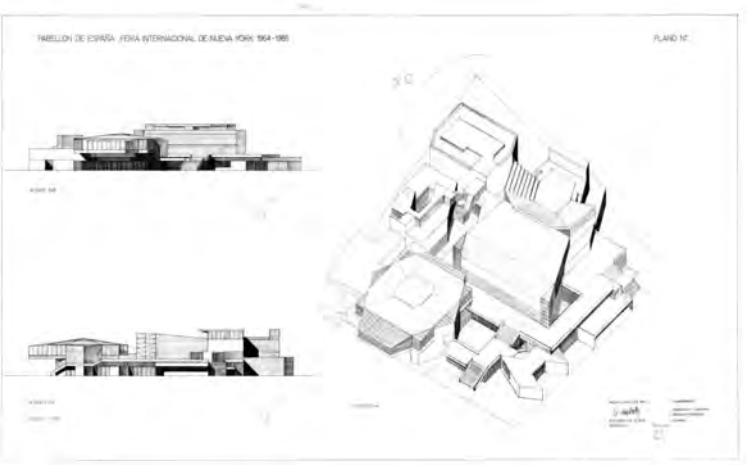


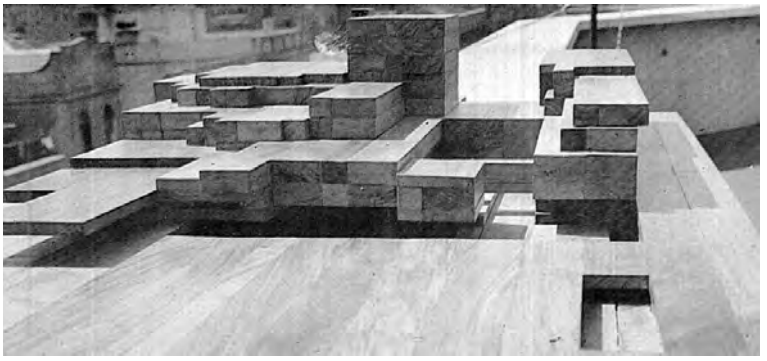
Fig. 6. Axonométrica y alzados del proyecto del pabellón de la Feria de Nueva York de Alejandro de la Sota, 1963.

En el proyecto no construido para unas piscinas en el Escorial (1956) de la Sota gira el encaje del emplazamiento y presenta una composición diagonal con un equilibrio asimétrico entre la piscina circular y la piscina longitudinal proporcionando un dinamismo diagonal en el dibujo pero sin recurrir a las líneas diagonales. La tensión dinámica entre las piscinas, que están a distintos niveles, se subraya mediante el equilibrio de las tensiones. En el proyecto del pabellón, de la Sota trata de activar la geometría para expresar también esa condición dinámica. El estatismo de la trama modular adquiere dinamismo al introducir y asumir la oblicuidad de la parcela. Además la condición geométrica como la planta romboidal y el modo de agruparse refuerzan ese sentido no estático y enfatizan el dinamismo de la composición. La oblicuidad no se limita a la planimetría del pabellón y se extiende también a los planos de las cubiertas y a las graderías de las salas coronada por anfiteatro en la cubierta. El proyecto se inscribe así en la regularidad de la trama pero logra así una mayor dinamización de la forma arquitectónica[24] (Fig. 6).

La fuerte impronta unitaria de la trama contrasta con la expresión formal y la condición figurativa de los distintos usos. La regularidad de la trama proporciona un contrapunto a la diversidad de los volúmenes que emergen con cierta monumentalidad lúdica y aluden al proyecto para el concurso para el Teatro Nacional de la Ópera de Madrid, convocado también en 1963 y realizado en colaboración con José Luis Aranguren, José Antonio Corrales, José María García de Paredes y Ramón Vázquez Molezún que obtuvo el tercer premio. El acceso al proyecto de la Ópera, desde la amplia plataforma que cubre el aparcamiento subterráneo, se define a través de un volumen en vuelo que avanza sobre la plataforma de acceso.

La expresión arquitectónica se organiza a través de la articulación y el deslizamiento en franjas horizontales de una serie de volúmenes que componen la estructura espacial y abstracta del proyecto. La maqueta refleja los mecanismos compositivos del proyecto, que subraya el orden compositivo, los deslizamientos y la yuxtaposición volumétrica. Este mecanismo espacial construye un proyecto abstracto y expresivo formado por distintos volúmenes desplazados entre sí en una articulación de cuerpos de carácter horizontal horadado por patios que comparte con el proyecto para el pabellón de la Feria de Nueva York (Fig. 7).

24. La planta romboidal y la macla volumétrica caracterizará el proyecto de Sota para el Palacio de Congresos y Exposiciones en Salamanca (1985).



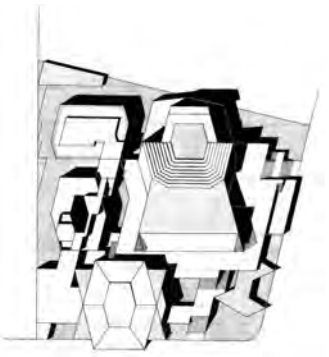


Fig. 7. Maqueta del proyecto para el concurso del Teatro Nacional de la Ópera de Madrid realizado por Alejandro de la Sota en colaboración con José Luis Aranguren, José Antonio Corrales, José María García de Paredes y Ramón Vázquez Molezún, 1963.

Fig. 8. Planta de cubiertas del proyecto del pabellón de la Feria de Nueva York de Alejandro de la Sota, 1963.

La propuesta asume la demanda de la convocatoria de reducir el trabajo de la presentación al "mínimo indispensable" y a la realización de una vista aérea optando en este caso por una perspectiva axonométrica que subraya, junto a la expresiva planta de cubiertas con las sombras arrojadas, los valores plásticos del proyecto. Para de la Sota, el dibujo es un eco de la arquitectura, en su esquemática representación, diagramático, sin atributos físicos, una demostración de la simplicidad y del montaje de la idea constructiva y de la "belleza plástica al que puede conducir"[25]. De la Sota, cree más en la arquitectura pensada que en la dibujada. "La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son sólo para los 'mirones'. Otra cosa son los dibujos para construir"[26] (Fig. 8).

El proyecto está dotado a la vez de variedad y cohesión que ofrece la matriz modular. La trama proporciona un orden unitario consiguiendo la integración orgánica de la diversidad de las piezas en una unidad formal. El proyecto de la Sota se funda sobre planteamientos modernos para concebir un edificio que responde a premisas distintas de la ortodoxia moderna. Se ilustra así la discontinuidad estilística de la Sota, desde la etapa plástica con preocupaciones estéticas de Esquivel (1952-1956) y el organicismo de la casa Arvesú en la calle del Doctor Arce (1955), a la pureza formal exacerbada que expone en la composición prístina y en la malla abstracta y rigurosa del Gobierno Civil de Tarragona (1957-1964), desde la expresividad de las cerchas metálicas del colegio Maravillas (1960-1962) al ensamblaje funcional y la fragmentación volumétrica del edificio para la central lechera Clesa (1960-1963) y la mudanza formal y la transgresión de los códigos modernos del proyecto para el pabellón de la Feria de Nueva York (1964). Para Antón Capitel, "ya no en el Maravillas, pero sí en el resto de su obra, la composición ha perdido no tanto su pureza como su absoluto predominio, sin que otro valor demasiado seguro la sustituya"[27].

El proyecto del pabellón actúa como laboratorio y manifiesto de las transformaciones técnicas y formales de la Sota. Para De la Sota, el pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra en la Feria del Campo de Madrid (1956) fue también una ocasión para ensayar la síntesis entre elementos vernáculos y abstractos. De La Sota describe el proyecto como un itinerario insinuado por las directrices oblicuas de los muros que "forman ambientes cambiantes para el visitante. Plásticamente, y partiendo de temas de Le Corbusier, se inventaron formas que puedan divertir tanto como las pinturas de ovejas y pastores"[28]. La audaz propuesta del pabellón de la Feria

25. ÁBALOS, Iñaki, "Alcudia, León y la construcción de un arquitecto" en ÁBALOS, Iñaki, LLINÀS, Josep, PUENTE, Moisés, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p. 30.
26. BAYÓN, Mariano, "Conversación con Alejandro de la Sota desde su propio arresto domiciliario" en *Arquitecturas Bis*, 1974, 1, p. 25.
27. CAPITEL, Antón, *"Creación y limitación en la obra de Alejandro de la Sota"*, en ÁBALOS, Iñaki, LLINÀS, Josep, PUENTE, Moisés, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p. 546.
28. DE la SOTA, Alejandro, "Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra en la Feria del Campo", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, 175, p. 41.

de Nueva York utiliza su carácter efímero para celebrar las mudanzas formales y, conjugando la disciplinada técnica y la capacidad inventiva, explora esos nuevos territorios de la oblicuidad y la distorsión del orden regular de la trama modular.

UNA NUEVA IMAGEN PARA ESPAÑA: EUROPALIA 85

Cecilia Ferrer Meler

España dio su primer paseo por Europa en 1985, un año antes de que oficialmente fuera nombrado país integrante de la Unión Europea. La exposición que desde 1969 venía celebrándose cada dos años en Bruselas, bajo el nombre de Europalia[1], invitó en su octava edición a España para que diera a conocer allí su patrimonio cultural.

Era parte de la esencia de ese certamen –aún hoy lo es– ser una muestra monográfica dedicada a mostrar múltiples aspectos de 'la creación' del país invitado. A través de un programa que establecía la música, las artes plásticas, la fotografía, el cine, el teatro, la danza y la literatura, como plataformas para mostrar un rico patrimonio, se estimulaba el intercambio cultural entre los visitantes de Bruselas y de otras ciudades belgas como Amberes, Charleroi, Gante, Lieja y Hasselt (Fig. 1).

ABC

EL PRINCIPE DE ASTURIAS, EN LA INAUGURACION DE EUROPALIA

Los Reyes Baltasar y Fabiola de Bélgica y el Príncipe de Asturias presidieron ayer en Bruselas la inauguración del festival Europalia 85, dedicado este año a la cultura española. Tras un acto en el Museo de Bellas Artes de la capital belga, en el que intervinieron el ministro español de Cultura y el ministro belga de Relaciones Exteriores, que glosaron la importancia de la tradición cultural española en la historia de Europa, los Reyes belgas y el Príncipe recorrieron una exposición de pintura clásica española integrada por obras llevadas desde el Museo del Prado y diversas colecciones particulares. (Editorial e información en páginas interiores)

Fig. 1. Periódico *ABC* 25/09/85. Imagen de la inauguración de Europalia, el día 24 de Septiembre, con la presencia del príncipe Felipe y los reyes de Bélgica.

El festival español mostró a lo largo de tres meses que duro el evento –desde el 24 de septiembre hasta el 22 de diciembre– 32 exposiciones; 142 conciertos, óperas y ballets; 201 obras de teatro; 21 conferencias o debates; y 345 películas que ofrecían muestras relevantes del pasado y presente cultural. En total contabilizó más de millón y medio de visitantes y espectadores, obteniendo el mayor éxito de todas las ediciones celebradas hasta el momento.

En medio de semejante muestra de la cultura española, la arquitectura también tuvo un hueco relevante. La exposición *"Treinta obras, arquitectura española, años 50-años 80"*, realizada por el entonces Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (M.O.P.U.), pretendía mostrar a nuestros vecinos europeos una selección de las obras arquitectónicas más destacables del periodo comprendido entre los años 1950-1980. La sede de esta exposición fue el centro cultural de la ciudad de Hasselt, donde permaneció desde el 18 de octubre hasta el 1 de diciembre. Posteriormente, la exhibición viajó a Helsinki, París y Frankfurt (Figs. 2 y 3).

LA SELECCIÓN DE OBRAS

Como toda exposición destinada a ofrecer una visión panorámica de los hechos ocurridos en un periodo, fue inevitable introducir limitaciones a la muestra. Como bien indicó su nombre "Treinta obras, arquitectura española, años 50-años80", se utilizó la antología '30 obras de la arquitectura española' como tema de la exposición. El esfuerzo por sintetizar en una sola exposición

1. Europalia es el nombre de referencia para el festival de arte que cada dos años se celebra en Bruselas, como sede del parlamento Europeo. La participación de España en 1985 supuso un hito, ya que era la primera vez que una nación no perteneciente a la Comunidad Económica Europea, protagonizó el festival.

Arquitectura y urbanismo

Presencia de la arquitectura española en Europalia

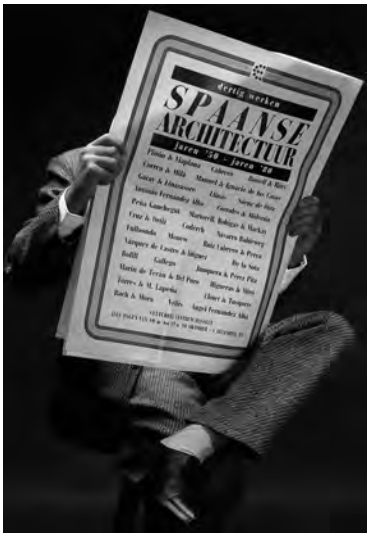


Fig. 2. Periódico *ABC* 21/11/85. Imágenes del aspecto de la muestra de arquitectura española en el centro cultural de Hasselt.

Fig. 3 Cartel anunciador de la exposición de Hasselt, redactado en lengua neerlandesa; fue realizado por Michel Malka.

las diversas etapas de la historia de la arquitectura española en ese periodo, dificultó la unidad de la monografía.

La etapa de los años 50 a los 80 aconteció un panorama de la arquitectura española en el que el país estaba sumido en un acelerado proceso de construcción. Su arquitectura, consciente de su retraso, emprendió una odisea digna de ser aplaudida. Con el fin de una primera etapa –años 50-70– marcada por la dictadura, España atravesó una profunda crisis de transformación histórica que daría paso a un país democrático y de nuevas libertades provocando una fisura cultural en la década de los 70.

La elección de los proyectos a incluir, y en consecuencia los eliminados, presentó no solo un esfuerzo sino también una intención. España aprovecharía la ocasión para dar un cambio a la imagen que hasta ahora había propagado de su arquitectura. Prefirió vincularse a las tendencias más recientes exponiendo con carácter más histórico y sintético la primera etapa histórica y en forma algo más panorámica la segunda, alejándose de todo lo que la había relacionado con el antiguo régimen. Solo en 10% de la selección lo formaron obras de arquitectura pertenecientes a los años 50-60, que debido a su reconocido prestigio internacional sirvieron como marco de referencia. El resto la constituían obras realizadas por arquitectos españoles más jóvenes cuyos nombres eran en su mayor parte desconocidos por el público internacional.

La muestra involucró desde el principio en su preparación y contenido a estas nuevas generaciones. En su mayor parte, los autores de las obras seleccionadas tenían una media de edad de 45 años. Arquitectos que, a pesar de que habían construido mayormente a partir de la época de los 80, tenían la difícil misión de situar con sus obras en el contexto historiográfico –un objetivo común al de todas las muestras de Europalia– la trayectoria arquitectónica española a lo largo de 30 años.

La exposición de arquitectura contó como comisario con el joven arquitecto Ángel Fernández Alba, que encargó el montaje a su propio estudio. La

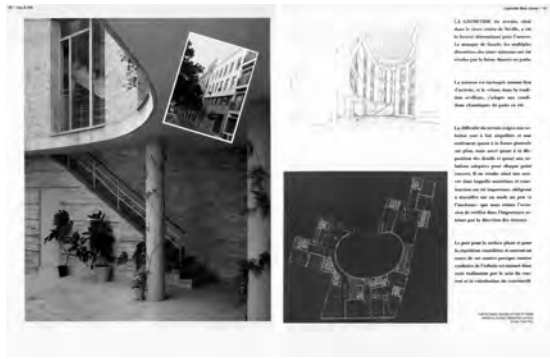


Fig. 5. Documentación presentada en el catálogo de la obra número10. Cruz & Ortiz. Viviendas María Corone Trente.

muestra incluyó un total de 60 paneles luminosos con planos, fotografías y textos de las obras seleccionadas. Frente a ellos, se colocaron retratos fotográficos de los arquitectos autores de las obras. La exposición se completó con un audiovisual, algunos muebles diseñados por arquitectos y una selección de libros y revistas especializadas, entre las que destacó *Revista Nacional de Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma.*

Una de las pocas referencias descriptivas de lo que fue la puesta en escena de la muestra se hizo a través del periódico español *ABC*:

> "Las salas dedicadas a la arquitectura no eran fáciles de habilitar, por su forma irregular y demasiado alargada; el problema se ha resuelto con ingenio y sobriedad, llevándose ya preparados desde España todos los elementos constitutivos: paneles fotográficos, paredes de aglomerado, tarimas y vitrinas. Todo el montaje participa de la serenidad acrecentada por el gris muy pálido que predomina en la decoración. Las fotografías de las obras seleccionadas se contempla por transparencia, en una especie de ventanas abiertas en las paredes e iluminadas indirectamente por detrás, el efecto es atrayente y permite apreciar con detalle las características de cada edificio".

Fig. 4. Portada del catálogo de la exposición, *Trente oeuvres architecture espagnole. Années 50- années 80.* 1985

El catálogo de la exposición, *Trente oeuvres architecture espagnole. Années 50- années 80* (Treinta obras de arquitectura española. Años 50- años 80), publicado en francés expresamente para la exposición, fue un elemento indispensable para la propaganda de la muestra. Este fue el documento oficial donde aparecieron las 30 obras seleccionadas. A cada una de ellas se le dedicó no más de 6 páginas, y se presentó por medio de fotografías, un pequeño párrafo descriptivo y, en algún caso, fotografías de planos o secciones del proyecto (Figs. 4 y 5). La lista completa de las 30 obras y sus 47 autores, pues alguna de dichas obras, se realizaron por equipos de dos y hasta tres, fue la siguiente:

1. Bach y Mora. Estación de la Universidad de Bellaterra (1984). 2. Bofill. Taller de Arquitectura. Antigone (1983). 3. Bonell y Rius. Velódromo de Barcelona (1984). 4. Cabrero. Edificios Sindicatos (1950). 5. Manuel e Ignacio de las Casas. Paraíso de Santa Irene (1984). 6. Clotet y Tusquets. Belvedere Georgina (1972). 7. Coderch. Casa Ugalde (1951). 8. Corrales y Molezún. Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas (1958). 9.Correa y Milá. Edificio Atalaya (1970). 10. Cruz y Ortiz. Viviendas María Corone (1974). 11. Ángel Fernández Alba, Colegio de Ingenieros Agrícolas (1983). 12. Antonio Fernández Alba. Convento El Rollo (1962). 13. Fullaondo. Plaza de Ezkurdi (1969). 14. Gallego. Casa El Carballo (1979). 15. Garay y Linazasoro. Ikastola. Fuenterrabía (1978). 16. Higueras y Miró. Centre de Restauración (1965). 17. Junquera y Pérez Pita. Puente Romano (1982). 18.

Llinás. Centro de asistencia médica (1982). 19. Marín de Terán y Del Pozo. Viviendas La Corza (1982). 20. M.B.M. Martorell. Bohigas y Mackay. Colegio Thau (1984). 21. Moneo. Museo de Arte Romano (1984). 22. Navarro Baldeweg. Casa de la lluvia (1979). 23. Peña Ganchegui. La unión Farmacéutica de Igara (1977). 24. Piñón y Viaplana. Plaza de la Gare de Sants (1983). 25. Ruiz Cabrero y Perea. Colegio de Arquitectos (1982). 26. Sáenz de Oíza. Edificio de Torres Blancas (1965). 27. De la Sota. Gimnasio del Colegio Maravillas (1961). 28. Torres y M. Lapeña. Casa Boenders (1983). 29. Vázquez de Castro e Iñiguez. Village dirige à Caño Roto (1961). 30. Vellés. Umbráculo (1979).

Así, el número de obras fechadas desde 1980 hasta 1984 eran 13 del total de 30. Prácticamente la mitad de la exposición estuvo destinada a presentar obras más desconocidas que buscaron diferenciar esta muestra de las que había presentado España en otras exposiciones internacionales anteriores.

Las obras producidas a partir de los años 70, sumaron hasta 21 del total, que supuso más de dos tercios de la muestra. Las de a partir de los años 60, 6 más; algunas, fruto de compromisos ineludibles con sus autores y la historia española; y las 3 restantes, Casa Sindicatos, Casa Ugalde y Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas, ayudaron a mostrar una historia española fundamentada en éxitos ya consolidados.

El mismo Ángel Fernández Alba explicó en uno de los textos introductorios del catálogo:

> "… la idea de reunir a una treintena de obras construidas no corresponde a las clasificaciones propuestas por el actual debate, son más bien representativas de los intereses diversos de la arquitectura que marcó este vasto periodo de los años 50 hasta nuestros días. En el momento de ofrecer una visión panorámica de arquitectura española a un auditorio fuera de nuestras fronteras, hemos incluido algunas piezas que pertenecen a los 50-60, no en la intención de dar una perspectiva histórica, si no de referencia, porque creemos que estos decenios representan un punto de inflexión en el desarrollo de la arquitectura moderna en España. Por otro lado, para algunas de las obras incluidas en este caso no es necesario tener un mapa, ya que han sido debidamente reconocidas en circuitos internacionales. (…) Además de estas obras de reconocido prestigio, (…) se ofrece un conjunto de piezas más pequeñas debido a los profesionales más jóvenes: a pesar de no dar un punto de vista iconográfico como las anteriores, no son menos maduras".

Dentro del catálogo, a la presentación de las obras se antepusieron escritos de personajes conocidos en el mundo de la arquitectura española. Antón Capitel abriría el camino con el título *La aventura moderna*, *Arquitectura española años 50-años 80*. Tras él escribieron: José Luis Mateo De la tradición a la modernidad, Víctor Pérez Escolano *La arquitectura y la ciudad en la España democrática*, Juan Daniel Fullaondo *Arquitectura española, días de sueños y rosa*; y por último una entrevista a tres voces de Oriol Bohigas, Rafael Moneo e Ignasi Solá Morales.

Todos ellos ya habían conseguido la consolidación en el ámbito teórico antes de su escrito para la exposición. Algunos ocupaban cargos importantes en las revistas especializadas del momento[2]. Describieron en sus textos temas habituales sucedidos a partir de la apertura gradual de la arquitectura española en los años 50. Estos escritos resaltaron el arte de la construcción y el valor de la tradición de la arquitectura española como sobresaliente a todas las

2. Fullaondo, dirigía la revista *Nueva Forma* de Madrid que, aunque en 1975 dejó editarse, fue una de las más importantes de ese periodo. Entre los redactores de la revista *Arquitectura Bis*, editada en Barcelona, en torno a la figura de Bohigas, se encontraban Moneo y Manuel Solá-Morales. Antón Capitel dirigió junto a otros, desde 1981, la revista *Arquitectura* del colegio de arquitectos de Madrid. Formaron parte de su equipo de redacción Ángel Fernández Alba y Josep Lluis Mateo, que a su vez también dirigió la revista 'Cuadernos de arquitectura y urbanismo' desde el año 1981 hasta 1990.

Fig. 6. Retratos fotográficos incluidos en el apartado *Notes biobraphiques*. De drcha a Izq de arriba a abajo: Bach & Mora, Bofill, Bonell & Rius, Cabrero, Manuel & Ignacio de las Casas, Clotet, Tusquets, Corrales & Molezún. Correa & Milá. Ángel Fernández Alba, Antonio Fernández Alba, Gallego, Higueras & Miró, Junquera & Pérez Pita, Llinás, Marín de Terán & Del Pozo, Martorell. Bohigas & Mackay, Moneo, Navarro Baldeweg. Piñón & Viaplana, Ruiz Cabrero & Perea, De la Sota, Torres & M. Lapeña y Vázquez de Castro & Iñiguez.

demás. Se pretendía resaltar los valores propios, el esfuerzo de desarrollo y manifestar el orgullo ante lo conseguido.

En sus últimas páginas, el catálogo, con el nombre *Notes biobraphiques* (Notas biográficas), hizo un recorrido por los méritos académicos y profesionales de cada uno de los participantes, acompañados por unos autorretratos de la fotógrafa Ouka Lele[3]. Se realizaron fotografías a los arquitectos, de forma individual o en grupo, con la peculiaridad de que cada uno de ellos portaba un objeto con el que de identificación. Según Ouka, este gesto, respondía a un divertido ejercicio de rapidez visual (Fig. 6). Para los autorretratos de De la Sota y Cabrero, se utilizaron fotografías que habían sido difundidas con anterioridad en otras publicaciones. Dato que marcó de nuevo las diferencias generacionales dentro de la muestra.

3. No portaron retrato en estas notas Coderch, Cruz y Ortiz, Fullaondo, Garay y Linazasoro, Peña Ganchegui, Sáenz de Oíza y Vellés.

Estas fotografías serían importantes documentos para la exposición. Sus impresiones en gran formato fueron las encargadas de acompañar a los paneles de las obras en la puesta en escena de la exposición. Sus tonalidades puras en blanco y negro, propios del estilo de Ouka, ayudarían a unificar la colección que se presentó mayoritariamente en estos colores. Solo excepcionalmente aparecían los nombres de las obras y algunas notas en color en toda la muestra. Los autorretratos acabaron convirtiéndose en iconos que sus personajes utilizarían posteriormente como foto de presentación en otras publicaciones.

La exposición se completó con una propuesta audiovisual ideada por Juan Daniel Fullaondo, pero el encargo de coordinación volvió a ser Ángel Fernández Alba con el fin de conseguir unidad dentro de la exposición[4]. Con el título *Odisea: 1985* marcó la diferencia por su formato y en parte de su contenido. Durante unos 14 minutos, se proyectó en la sala una secuencia ininterrumpida de imágenes que, en su mayoría, pertenecían a las obras seleccionadas, utilizando en muchos de los casos las mismas fotos que mostraba el catálogo.

El audiovisual tuvo su referencia directa en el poema de Homero *La Odisea*. Fueron escogidos, de forma correlativa, algunos de los episodios de la obra para fragmentar por apartados el video. Se elegían los episodios cuyo contenido podían evocar algún acontecimiento vivido en la arquitectura española de los 50-80. El título del capítulo, asociado a una palabra que resumía su contenido, ponía en relación la novela homérica con la historia de las arquitecturas que se proyectarían tras cada uno de ellos. Así pues, por ejemplo, tras el título *Néstor/maestro* –Néstor fue en la *Ilíada* y *La Odisea* el prototipo del anciano experimentado cuyo consejo era decisivo para la guerra– se presentaba arquitecturas de Coderch, Alejandro De la Sota y Corrales y Molezún[5].

En el montaje del video no aparecieron imágenes de la Ikastola de Fuenterrabía, el Centro de Asistencia Médica de Barcelona, el Colegio de Arquitectos de Sevilla, ni el Umbráculo, y por el contrario se añadieron fotogramas de otros proyectos pertenecientes a los 50-60 necesarios para completar la secuencia guiada por la novela[6]. Incluso se añadió 'La Pedrera' de Gaudí que aportaba una imagen arquitectónica que no correspondía al periodo y no había sido recogida por ningún otro documento de la muestra.

El texto que se narró en el audiovisual acompañando a las imágenes fue *Ulysses* (1922), de James Joyce, una adaptación al modelo de *La Odisea* que contaba las historias de un nuevo personaje, imitando la estructura del original.

EL DESENLACE

Europalia suponía la oferta cultural más interesante de ámbito estatal que realizaba España en los últimos años, pero el ambicioso programa desplegado por el Ministerio de Cultura no fue suficiente para que la exposición lograra conseguir sus objetivos.

La exposición *Treinta obras, arquitectura española, años 50- años80*, aun teniendo todas las cualidades para ocupar un lugar significativo dentro de la memoria de exposiciones de arquitectura española en el extranjero, obtuvo una escasa repercusión como propaganda de nuestra arquitectura. Prácticamente

4. El guion y realización corrió a cargo del arquitecto Rafael Zarza y la fotografía fue obra de Manuel Renau, Ferrán Freina y Lluis Casals (este último colaboró también con en la sección de fotografía del catálogo).

5. Correlación de la estructura del libro de Ulises de James Joyce con las partes en las que se divide el audiovisual *Odisea 1985:* 3.1 Parte I: La Telemaquía; 3.1.1 Episodio 1: Telémaco; 1. Telémaco/Amanecer; 3.1.2 Episodio 2: Néstor; 2. Néstor/maestro; 3.1.3 Episodio 3: Proteo; 3.2 Parte II: La Odisea; 3.2.1 Episodio 4: Calipso; 3. Calypso/partida; 3.2.2 Episodio 5: Los comedores de loto; 4. Lotófagos/olvido; 3.2.3 Episodio 6: Hades; 3.2.4 Episodio 7: Eolo; 3.2.5 Episodio 8: Los lestrigones; 5.Lestrigones/caníbales; 3.2.6 Episodio 9: Escila y Caribdis; 6. Escila y Caribdis /Dilema; 3.2.7 Episodio 10: Las rocas errantes; 3.2.8 Episodio 11: Las sirenas; 7. Sirenas /contrapunto; 3.2.9 Episodio 12: Cíclopes; 3.2.10 Episodio 13: Nausícaa; 3.2.11 Episodio 14: Bueyes del sol; 8. Los bueyes del sol/ fecundidad; 3.2.12 Episodio 15: Circe; 3.3 Parte III: El Nóstos; 3.3.1 Episodio 16: Eumeo; 3.3.2 Episodio 17: Ítaca; 9. Itaca/realidad; 3.3.3 Episodio 18: Penélope; La secuencia fue la siguiente (los edificios en los cuales no se especifica el autor son los correspondientes a la selección de los 30): 1. Telémaco/Amanecer: Torres blancas. 2. Néstor/maestro: Casa Ugalde, Gobierno Civil, Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas y las Viviendas de Caño Roto. 3. Calypso/partida: Convento El Rollo, Colegio Thau, La Unión Farmacéutica de Igara y Plaza de Durango. 4. Lotófagos/olvido: Centro de Restauración y Antigone. 5. Lestrigones/caníbales: Edificio de Banca Catalana, de Tous & Fargas, Edificio Atalaya, Viviendas en el barrio de Palomeras, de Estudio DOS, Viviendas en el barrio de Palomeras, de Junquera & Perez Pita y Viviendas en el barrio de Palomeras, de Manuel e Ignacio de las Casas. 6. Escila y Caribdis /Dilema: Ayuntamiento de Logroño, de Moneo y Colegio Thau. Madrid/Barcelona: Colegio Thau y el Edificio de Correos, de Alejandro De la Sota. Padre/hijos: Centro de Asistencia Médica, Edificio de Correos, de Alejandro De la Sota y Torre del Banco de Bilbao, de Oiza. Clásico/barroco: Torre del Banco de Bilbao, de Oiza. 7. Sirenas/contrapunto: Ayuntamiento de Logroño, de Moneo, Casa de la lluvia, Viviendas La Corza, Casas Patio en Sevilla, Casa El Carballo, Belbedere Georgina, Casa Boenders, Puente Romain, Velódromo, Umbráculo, Plaza de Gare, Estación de la Universidad de Bellaterra y Colegio de Ingenieros Agrícolas. 8. Los bueyes del sol/ fecundidad: La pedrera, de Gaudi, Los Ministerios, Colegio Mayor César Carlos, de Alejandro De la Sota, Bankounión, de Corrales y Molezún, Edificio Trade, de Coderch y Los Ministerios. 9. Itaca/realidad: Paraíso de Santa Irene, Museo de Medida, Colegio Maravillas, Torre del Banco de Bilbao, de Oiza, el Edificio de Correos, de Alejandro De la Sota.

6. Aparecieron por primera vez Gobierno Civil, Edificio de correos y Colegio mayor César Carlos de Alejando De la Sota, Bankounión de Corrales & Vázquez Molezún, Edificio Trade de Coderch y Torre del Banco de Bilbao de Oiza.

Fig. 7. Láminas del Gobierno civil de De la Sota y el Instituto laboral de Fisac recogidas en el libro *Arquitectura española. Años 50 - años 80*, 1986.

ninguna revista de arquitectura del momento se refirió a esta muestra en ninguna de sus páginas. La prensa española centró sus crónicas en las polémicas suscitadas más que en el interés del propio festival. El grupo de las 30 obras elegidas fue una de las partes más cuestionadas por la crítica.

El catálogo de la exposición aunque fue impreso en España, nunca registró ninguna edición en lengua española. Se editó únicamente en francés –aunque los textos tuvieron traducción neerlandesa– lo que ayudó a su olvido.

Con ella se disolvió un proyecto ambicioso destinado a ofrecer al gran público los temas de actualidad sin conseguir afianzar en el extranjero el cambio en la imagen que España estaba proyectando desde hacía décadas de su arquitectura.

Con motivo de su colaboración en la difusión de la arquitectura española en Europalia y con la intención de proporcionar una mayor repercusión a la muestra, casi un año después de la clausura de la exposición, en diciembre de 1986, se publicó el libro de Antón Capitel Arquitectura española. Años 50 - años 80, a deseo de la Dirección General de Arquitectura y Edificación del M.O.P.U. El ensayo complementó la selección expuesta enunciando 120 obras del mismo periodo en un breve escrito de 48 páginas, en el que se hacía un recorrido por el despertar y desarrollo de la arquitectura moderna de España a lo largo de esos 30 años. Las obras fueron recogidas en láminas fotográficas en la parte posterior a la publicación (Fig. 7).

> "La Dirección General pensó en una publicación más amplia que el catalogo inicial, que apoyase esta primera iniciativa y que tuviese un cierto carácter antológico recogiendo de manera más sistemática el devenir arquitectónico de estos 30 años"[7].

Las desigualdades de contenidos de este libro con el catálogo original significaron un punto importante en la reflexión de dicha muestra. Este documento presentaba distintas apreciaciones respecto a la selección de las obras. De las 30 obras seleccionadas para la muestra, la mitad, no fueron recogidas por el libro de Antón Capitel[8]. En algunos de estos casos, los autores de las obras fueron relegados a una pequeña mención en alguna de las páginas del escrito. Y en otros, los autores aparecieron acompañando a otros de sus proyectos. Antón Capitel escribió en las notas preliminares de su libro:

7. De las Casas Gómez, Manuel, *Arquitectura española. Años 50-años 80*, 1986. Director General de Arquitectura y Edificación del M.O.PU.
8. Las excluidas fueron Antigone, Paraíso de Santa Irene, Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas, Edificio Atalaya, Convento El Rollo, Plaza de Ezkurdi, Ikastola Fuenterrabía, Centro de Restauración, Puente Romano, Centro de Asistencia Médica, Puente Romano, Colegio Thau, La Unión Farmacéutica de Igara, Casa Boenders y Umbráculo.

> "Inevitable servidumbre de las antologías será siempre la de seleccionar y dejar en el tintero tantas obras capaces de completar verdaderamente el panorama. (…) Se acomete en este caso una visión de obras construidas (…) la antología pretende ser plural (…) Obras que pudiesen echarse en falta en la antología tal vez no figuren porque se haya considerado a otras obras afines más expresivas del concepto o de la tendencia arquitectónica que fuere, buscando siempre más manifestar una cultura arquitectónica colectiva y compleja que un análisis siquiera somero de arquitecturas individuales (…).

El libro completó la monografía añadiendo otros 58 grupos de arquitectos, que justificaban la pluralidad prometida. Importantes figuras como Carvajal, Fisac, Cano Lasso, Gutiérrez Soto, Feduchi, César Ortiz-Echagüe, Luis Moya, García de Paredes, Aburto, Fernández del Amo, Sostres y Vázquez Consuegra, que no habían sido mencionados en ningún otro documento de la exposición, volvieron a hacer de representantes de la arquitectura española. Este libro terminó por convencer al público del valor de la arquitectura española y se convirtió en el documento de referencia de la exposición.

LIMA 1947. CRÓNICA DE UN DESENCANTO

José Antonio Flores Soto

El sábado 15 de noviembre de 1947, el diario Arriba llevaba en portada la noticia del regreso a Madrid, tras mes y medio de viaje, de la delegación española en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en octubre en Lima. El periódico se hacía eco de ello buscando hábilmente propaganda para el régimen. Era una nota más para contar la apertura de relaciones de España con Hispanoamérica y el éxito de lo español en el mundo tras casi década de franquismo (Fig. 1).

Fig. 1. Fotografía de los arquitectos de la delegación española al regreso del Congreso de Lima, Arriba, Madrid, sábado 15 de noviembre de 1947, n. 2685, p. 1.

En días anteriores se había destacado, también ampulosamente, la inauguración de la Exposición de Arte Español organizada por la embajada española en Buenos Aires con motivo de la "Fiesta de la Raza". Se cargaban las tintas en el éxito que tuvo y en su labor de difusión de lo español en América. De manera que está claro lo que estaba sucediendo: se estaban usando el arte y la arquitectura para la diplomacia en la reintegración de España al panorama internacional, comenzando allí donde los lazos históricos y culturales eran más fuertes: Hispanoamérica.

Los cuatro arquitectos que regresaban de Lima esa mañana de noviembre estuvieron en la inauguración de esta exitosa exposición. No obstante, no se había hecho mención alguna a ello ni al motivo que los llevó a estar en Argentina aquellos días, camino de Perú. Es como si se estuviese reservando el momento triunfal de su regreso para ensalzar el establecimiento lazos de hermandad entre España e Hispanoamérica que suponía su periplo americano. Se contaban éxitos, no actuaciones en proceso, quizás para presentar la empresa con mayor impacto a la opinión pública española.

La aparición en portada de esta noticia anodina, tras el silencio precedente –en el ángulo inferior derecho y con fotografía a dos columnas–, indica el interés propagandístico de este viaje. Tras casi una década de dictadura y en pleno aislamiento internacional, el franquismo estaba decidido a aprovechar cualquier ocasión para establecer lazos con el extranjero. Y éstos del arte y la arquitectura debieron resultar de gran interés, como canto a la patria y alegato de la obra del régimen en la España de posguerra.

El viaje a Perú de la delegación española que participó en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos fue la primera salida al extranjero de la arquitectura de posguerra durante la autarquía. De ahí que se preparase con esmero. Hispanoamérica ofrecía la ocasión al franquismo de contar al mundo sus

logros en casi una década de andadura; no es de extrañar que la prensa oficial tratase el asunto con interés.

El ampuloso titular con que se presentaba la fotografía de los cuatro arquitectos –José Fonseca y Llamedo, José María Ayxelá y Tarrats, Luis Gutiérrez Soto y José María de la Vega Samper–, al pie del avión de la Flota Aérea Mercante Argentina en Barajas, hace patente el interés propagandístico que supuso la presencia española en Lima: "España va muy por delante de los demás países en materia de viviendas económicas". Extraído de las prudentes declaraciones de José Fonseca –director del Instituto Nacional de la Vivienda y representante de la delegación–, este fragmento, hábilmente elegido para poner en letras grandes, rezuma patriotismo. Sin embargo, sutilmente también mostraba lo que estaba por venir para la arquitectura española de posguerra; quizás nadie lo sospechaba aún esa mañana.

Leído entre líneas, el titular denota cierta resignación. La grandiosidad que quiso dársele –empleadas las palabras de Fonseca con un aire triunfalista quizás lejano al tono con que fueron pronunciadas–, ocultaba el desencanto de los cuatro arquitectos de prestigio en el panorama nacional contemporáneo. Ellos, que partieron con la esperanza de un recorrido triunfal de la arquitectura que presentarían en Hispanoamérica, se estamparon, sin embargo, contra el muro de la incomprensión; viéndose obligados, en todas sus escalas, a hacer exégesis de una arquitectura de aspecto anticuado que nadie comprendió.

Así que ese "España va muy por delante de los demás países…" hay que entenderlo en el contexto del interés en la vivienda social de Fonseca, dedicado desde su juventud al tema, con gran reconocimiento por parte de la profesión en su etapa al frente del INV[1]. Sin embargo, el que dijese esto como resumen de su viaje por América denota el amargo trago de la incomprensión hacia lo que allí fueron a mostrar: una arquitectura "tradicionalista" ingenuamente presentada como una superación formal de la fría expresión de la modernidad ortodoxa, como se destila del subtítulo de la noticia: "Los arquitectos españoles han rebasado ya las formas y estilos que están ahora en boga en América".

Sutil como es, su comentario de hombre sagaz, extrayendo del viaje al menos algo bueno relacionado con sus intereses en la vivienda social, denota que lo español no fue valorado ni comprendido en América como se esperaba. Por eso –eppur si muove, cual dicen que dijo Galileo– "en España estamos muy por delante en materia de vivienda económica y funcional… No comprenden el aspecto tradicional de nuestra arquitectura, pero es porque carecen de tradición. Les llevamos años de ventaja en cuestión de vivienda económica. Y además, hemos superado su fijación por las frías formas funcionales".

La decepción expresada veladamente por las palabras de Fonseca no se entrevió en este momento. Habría que esperar a la incendiaria crónica de Luis Gutiérrez Soto, en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*[2], para captar la importancia que en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX tendría esta visita. En ella se pusieron las cartas boca arriba, planteando abiertamente el fiasco para la "orientación nacional" de la arquitectura española en este viaje, que resultó, sin embargo, el despertar hacia una modernidad internacional largamente esperada.

1. No en vano, él redactó la normativa de vivienda social aplicada durante la actuación del INV a todas las intervenciones del Estado en materia de vivienda protegida. A ella tuvieron que responder las actuaciones de Regiones Devastadas, de Colonización y del Ministerio de la Vivienda; siendo no poca su influencia entonces en materia de vivienda en España, tanto en ámbitos rurales como urbanos, a raíz de este hecho.
2. GUTIÉRREZ SOTO, L. "Congreso Panamericano de Lima", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid: Dirección General de Arquitectura, diciembre de 1947, n. 5, pp. 9-16.

Tal revuelo causó el relato de Gutiérrez Soto, encargado por la propia D.G. de Arquitectura, que en el número siguiente se le pidió a Fonseca que contrarrestase la vehemencia de la impresión de su compañero con su versión, más atemperada. En una línea menos catastrofista, aunque sin negar la decepción, se mostró Fonseca en el *Boletín*[3] y antes en *Cortijos y Rascacielos*[4]. Sin embargo, el golpe a la seguridad en la orientación tradicionalista de la arquitectura de posguerra ya estaba asestado; y nada menos que por uno de quienes defendiese con vehemencia esa misma orientación en la I Asamblea Nacional de Arquitectos, al término de la guerra civil[5].

LOS CONGRESOS PANAMERICANOS DE ARQUITECTOS

Los Congresos Panamericanos de Arquitectos (CPA) comenzaron en Montevideo, en 1920. Surgieron como voluntad de la profesión sudamericana de trabajo hacia una orientación adecuada a la época y a las particularidades del continente. Arquitectos de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Perú y Uruguay, a quienes se sumaron representantes de Estados Unidos, decidieron reunirse periódicamente –aunque de manera irregular– para conocer la actualidad arquitectónica americana y reflexionar sobre sus tendencias. Así que los CAP nacieron como foro de difusión y debate de los que se esperaba pudiese salir una expresión arquitectónica propia, libre de influencias extranjeras; pese a lo cual desde el inicio se invitó a participar en ellos, como observadores, a arquitectos europeos.

El Comité permanente del Congreso Panamericano de Arquitectos comenzó a trabajar mucho antes de que apareciesen en Europa los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Cuando en 1928 se celebró el primer CIAM, en La Sarraz, habían tenido lugar ya tres CAP: Montevideo (1920), Santiago de Chile (1923) y Buenos Aires (1927). En ellos se habían tratado: la cuestión de la vivienda funcional, la formación de los estudiantes de Arquitectura de acuerdo a las necesidades sociales del momento, así como las tendencias estéticas de la arquitectura americana buscando una expresión coherente con los nuevos métodos y materiales de construcción.

La orientación localista de los CPA, la inexistencia en ellos de figuras de relevancia internacional como Le Corbusier y Sigfried Giedion en los CIAM, así como a la inexistente voluntad de trascendencia universal que sí tenían éstos, hizo, no obstante, que estos congresos careciesen de relevancia en la historia de la arquitectura occidental. Ello pese a suponer un estupendo foro en el que, por ejemplo, se impulsó la organización de la profesión en los países participantes con la fundación de sus Colegios Oficiales de Arquitectos.

EL CONGRESO DE LIMA Y LA DELEGACIÓN ESPAÑOLA

En 1947 Perú fue el encargado de acoger la VI edición del CAP. Las sesiones se celebraron en el convento de Santo Domingo de Lima, entre el 15 y el 24 de octubre; clausurándose en Cuzco, el 25.

A través del Ministerio de Asuntos Exteriores, el gobierno de Franco recibió de su homólogo peruano invitación para participar España como nación observadora en esta edición. Ésta se hizo pública en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (n.3, junio de 1947); sin duda, asig-

3. FONSECA y LLAMEDO, J. "Congreso Internacional de Lima", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid: Dirección General de Arquitectura, marzo de 1948, n. 6, pp. 6-8.
4. FONSECA y LLAMEDO, J. "VI Congreso Panamericano de Arquitectos", en Cortijos y rascacielos, Madrid: Casto Fernández-Shaw e Iturralde, enero-febrero de 1948, n. 45, sp.
5. GUTIÉRREZ SOTO, L. "Dignificación de la vida. (Vivienda, esparcimiento y deportes)", en MUGURUZA OTAÑO, P.et al., *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939. Año de la victoria.* Madrid: Servicios Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S. Sección de Arquitectura, 1939, pp. 39-56.

nando a la profesión el papel diplomático en la apertura del franquismo al mundo hispanoamericano. Retirados el año antes los embajadores de las naciones extranjeras de la España franquista, la delegación española al Congreso de Lima sería una herramienta para la reintegración del país al panorama internacional. Por eso el gobierno puso gran interés y buen cuidado en trasladar la invitación a los organismos más importantes relacionados con la arquitectura. Su objetivo era enviar a Lima una nutrida representación como embajada cultural.

Francisco Prieto Moreno, director general de arquitectura, mandó en su lugar a Luis Gutiérrez Soto. José Moreno Torres, director de Regiones Devastadas, hizo lo propio con José María Ayxelá y Tarrats. Del Instituto Nacional de la Vivienda acudió José Fonseca y Llamedo, su director[6]. También se cursó invitación a los Colegios de Arquitectos de Madrid y Cataluña, cuyos decanos –José Yarnoz Larrosa y José María Ros Vila, respectivamente– no acudieron ni mandaron representantes. Los directores de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona –Emiliano Canosa Gutiérrez y Francesc de Paula Nebot i Torrens– tampoco asistieron ni delegaron. Y el Ministerio de Justicia envió a José María de la Vega Samper, arquitecto de Telefónica con quien solía colaborar.

Así que la delegación española estaba integrada por arquitectos de acreditado prestigio en el panorama español contemporáneo, pertenecientes a los organismos oficiales más importantes. Se desconoce por qué ni las Escuelas de Arquitectura ni los Colegios de Arquitectos aceptaron participar en la comitiva franquista. Tampoco se sabe el motivo por el cual el Director General de Arquitectura delegó en Luis Gutiérrez Soto. Sin embargo, fue la presencia de este último entre los representantes españoles la hizo trascendente el Congreso de Lima en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX. De no haber sido por él y su ejercicio de autocrítica a la vuelta del periplo americano, quizás este congreso, anodino como diría en su crónica –con unas conclusiones que calificó de "nada entre dos platos que a nadie interesan"[7]– hubiese pasado sin pena ni gloria y nadie hubiese hablado de él más que la prensa afín al régimen.

De hecho, lo interesante no fue lo que dijeron en el Congreso los arquitectos españoles. Ni siquiera se conserva en la documentación inédita que trajeron de vuelta los cuatro arquitectos el discurso de Fonseca en la segunda sesión plenaria. Tampoco, la intervención de Gutiérrez Soto en la comisión de tendencias actuales de la arquitectura o la de J.M. de la Vega sobre la organización colegial de los arquitectos en España[8]. Lo importante fue la ocasión de viajar fuera de España cuatro arquitectos próximos a la esfera del poder. Y, sobre todo, la autocrítica que hiciera luego Gutiérrez Soto, respecto a la situación nacional, visto el inesperado batacazo sufrido por la arquitectura española presentada en la Exposición de Arquitectura y Urbanismo con ocasión del Congreso.

EL PERIPLO AMERICANO

El viaje de la delegación española al Congreso de Lima duró mes y medio; y algunos arquitectos fueron acompañados por sus esposas, como José María de la Vega. Fue, pues, un viaje importante en lo oficial y en lo personal. No

6. De ahí que Fonseca ostentase la representación de la legación, pues era el cargo de mayor rango entre los asistentes españoles.
7. GUTIÉRREZ SOTO, L "Congreso Panamericano de Lima", en Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, Madrid: Dirección General de Arquitectura, diciembre de 1947, n. 5, p. 12.
8. Las actas del Congreso se publicaron en Lima en 1953 y no hay copia de ellas que se conozca en ningún fondo documental español. Esta documentación a que se hace referencia la integran los documentos congresuales originales (ponencias, propuestas, conferencias y conclusiones)que cada uno de los arquitectos de la legación española recopiló durante su estancia en Lima. Se ha encontrado inédita, y a lo que parece intacta hasta la fecha de la investigación que ha generado esta comunicación, en sus respectivas carpetas, en la Biblioteca Hispánica de la Agencia para la Cooperación Internacional y el Desarrollo (AECID) del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España, en Madrid.

Fig. 2. Esquema del periplo americano de la delegación española enviada al VI Congreso Panamericano de Arquitectos, elaboración propia.

Fig. 3. Fotografía de los arquitectos españoles en el Convento de Santo Domingo de Lima, durante las jornadas del Congreso, en BALDELLOU SANTOLARIA, M.Á., Luis Gutiérrez Soto, Madrid: Electa, 1997, p. 40.

parece que hubiese lugar a la improvisación en él; más siendo la vez primera "salida" de la arquitectura española de posguerra (Fig. 2).

No hay noticias de la partida, pero el 7 de octubre los arquitectos llegaron a Buenos Aires desde Recife. Allí asistieron a la inauguración de la Exposición de Arte Español, el día 12. La embajada española les había procurado además contacto con miembros de la Sociedad Central de Arquitectos de Argentina. Con ellos, según Fonseca y Gutiérrez Soto, se establecieron cordiales relaciones; propiciándose visitas por la arquitectura bonaerense y una jornada de conferencias de los españoles en la sede de la Sociedad Central en el viaje de vuelta. Pero mayor trascendencia tuvo, sin duda, la idea de organizar una Exposición Hispanoamericana de Arquitectura, cuya primera edición se celebró en Madrid en octubre de 1948.

De Buenos Aires, y tras escala en Santiago de Chile, los arquitectos españoles se dirigieron a Lima, donde estaban el 14 de octubre preparados para participar en la inauguración del Congreso. Allí, junto a los aproximadamente cuatrocientos cincuenta congresistas, fueron recibidos por el Presidente de la República y altos dignatarios de los Organismos peruanos relacionados con la arquitectura. En Lima permanecieron durante el período de sesiones hasta el traslado a Cuzco, el 25, para la clausura del Congreso. En este tiempo tuvieron ocasión de participar en diversos grupos de trabajo y de empaparse de la arquitectura limeña: colonial y contemporánea (Fig. 3).

Del viaje de vuelta hay noticias más anárquicas en cuanto a fechas, pero lo que importa es el recorrido. En las paradas que hicieron, los arquitectos españoles pudieron ver la arquitectura contemporánea de las ciudades donde descansaban. En Santiago de Chile visitaron la Cátedra de Vivienda Económica del profesor Venegas[9], en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica. En ella Fonseca conferenció sobre la intervención del Estado Español en la vivienda rural, hablando de la colonización agraria y de la influencia en ella de los postulados de Soroa y Alejandro Herrero. Después se dirigieron de nuevo a Buenos Aires, donde pasaron algunos días y conferenciaron sobre la vivienda social en España (Fonseca), la reconstrucción nacional (Ayxelá) y las tendencias de la arquitectura española contemporánea (Gutiérrez Soto). Luego visitaron Montevideo y se detuvieron varios días en Río de Janerio antes de regresar a Madrid.

9. No en vano él, entre 1932 y 1935 dirigió en la ETSAM, en la cátedra de Urbanología del profesor César Cort, los Seminarios de Estudios Urbanistas, donde trató con sus alumnos la cuestión de la vivienda económica para el mundo rural español, estudiando en ellos precedentes internacionales como el caso italiano de la *bonifica integrale* del Agro Pontino.

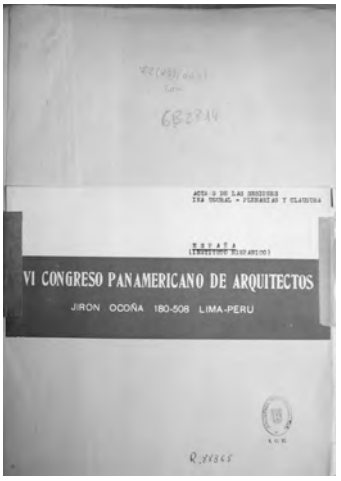


Fig. 4. Fotografía del Ministerio de Salud Pública, de Río de Janeiro (L. Costa, O. Niemeyer et al.) que visitaron los arquitectos españoles, de NIEMEYER, O., *Oscar Niemeyer*, Milano: Arnaldo Mondadori, 1975, p. 32; y fotografía del Ministerio del Aire, de Gutiérrez Soto, que se mostró como edificio representativo de la arquitectura española contemporánea en la exposición de Lima, de FLORES, C. *Arquitectura española contemporánea*, Madrid: Aguilar, 1961, p. 189.

Fig. 5. Documentación del VI Congreso Panamericano de Arquitectos traída por los arquitectos españoles asistentes, en Actas del VI Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Lima y Cuzco entre el 15 y el 25 de octubre de 1947, Biblioteca Hispánica, Agencia Española para la Cooperación y el Desarrollo, sp.

Gutiérrez Soto señalaría diversos edificios visitados en Río de Janeiro que le causaron una grata impresión: el Ministerio de Salud Pública (Costa y Niemeyer), la Sede de la Asociación Brasileña de la Prensa y el Aeropuerto de Santos Dumont (MMM. Roberto), así como algunas sedes de bancos y oficinas, entre los cuales cabría imaginar que estaría el ya entonces célebre Banco Boavista (Niemeyer). Dos gestos corbuserianos se marcaron en su memoria como impresiones de modernidad: los *brise-soleil* y *pilotis* del Ministerio de Salud Pública y de la Casa de la Prensa[10].

Fonseca, sin embargo, se fijó más bien en detalles técnicos de los edificios de viviendas y oficinas de Buenos Aires: puertas troqueladas con apliques de latón fabricadas en serie, lunas de vidrio de gran formato, baldosas de hormigón de las aceras, papel-madera de interiores y las persianas venecianas, desconocidas entonces en España (Fig. 4).

LA EXPOSICIÓN DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Se sabe los temas de que hablaron los arquitectos españoles en su periplo americano en sus distintas intervenciones: Congreso, conferencias o charlas con estudiantes de arquitectura. Sin embargo, no hay rastro de sus discursos ni de textos o notas que llevasen. Pero tampoco importa, pues lo realmente importante fue la participación en la que Gutiérrez Soto calificó como la "actividad de mayor interés" del Congreso: la Exposición de Arquitectura y Urbanismo celebrada en la Biblioteca Nacional de Lima. Y, pese a ello, tampoco se conocen documentos gráficos de la muestra española (Fig. 5).

Uno de los atractivos de los CPA eran las Exposiciones de Arquitectura y Urbanismo que los acompañaban, pues formaban parte del deseo de difusión de la arquitectura contemporánea de los países participantes, incluidos los observadores. La exposición contenía premios diversos y menciones; lo que da una idea de su importancia en los congresos y de lo seriamente que eran preparadas por los participantes.

La contribución española a esta exposición, según Gutiérrez Soto, fue improvisada y de montaje apresurado. Pese a aducir no saber nada de ella antes, llevaron a Lima suficiente documentación gráfica –fotografías, planos, dibujos y libros– como para montar dos biombos y varias mesas, mostrando los edificios más representativos de la España del momento. Presentaron como ejemplo de la arquitectura española contemporánea principalmente obras oficiales: el Ministerio del Aire, de Gutiérrez Soto, la Ciudad Universitaria de Madrid y los Nuevos Ministerios. También, diversas obras significativas de Regiones Devas-

10. De hecho, los *brise-soleil* que luego emplearía en el edificio del Alto Estado Mayor de Madrid, 1949-53 –primero de los edificios oficiales que proyectó a su regreso de Lima–, parecen directamente sacados de los de la Sede de la Asociación Brasileña de la Prensa.

Fig. 6. Tres paneles presentados en la Exposición de Arquitectura Internacional de Río de Janeiro por la Dirección General de Arquitectura: viviendas en Dr. Marañón (Gutiérrez Soto), Poblado de pescadores en Fuenterrabía (Pedro Muguruza) y Brunete (DG de Regiones Devastadas y Reparaciones), de Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, Madrid: Dirección General de Arquitectura, marzo de 1948, n. 6, sp.

tadas y la urbanización y prolongación del Paseo de La Castellana de Madrid; así como varias obras particulares que no se sabe cuáles fueron.

No se han encontrado imágenes de la instalación española en la Biblioteca Nacional de Lima. Sin embargo, sí se conocen los paneles que en diciembre de ese mismo año se enviaron a la Exposición de Arquitectura Internacional, celebrada en Rio de Janeiro; donde fue representante de la Dirección General de Arquitectura el arquitecto Antonio Alés, en visita privada a Brasil entonces[11]. En este caso fueron: el edificio de viviendas en la glorieta del Dr. Marañón en Madrid (Gutiérrez Soto), la Escuela de Arquitectura de Madrid (Pascual Bravo), un pueblo de pescadores en Fuenterrabía (Pedro Muguruza), el pueblo reconstruido de Brunete (Regiones Devastadas), la iglesia de San Agustín de Madrid (Luis Moya), viviendas protegidas (Instituto Nacional de la Vivienda), el chalet "Ondarre" a las afueras de Madrid (Secundino Zuazo) y el Sanatorio Antituberculoso de Bilbao (Eugenio Aguinaga) (Fig. 6).

Puede que la participación española en la exposición de Lima fuese una improvisación; lo cual resulta extraño, teniendo en cuenta el cuidado con que se preparó el viaje. Puede que esto sirviese de atención para la posterior participación en Río de Janeiro, más cuidada quizás en su presentación. Pero también es probable que el testimonio gráfico de la presencia española en Lima se relegase tras la estupefacción con que fue acogido lo que allí se mostró, según contó Gutiérrez Soto[12].

La vehemencia inusitada de los estudiantes de arquitectura chilenos, uruguayos y peruanos contra la anacrónica arquitectura española sorprendió a los arquitectos españoles, abrumados por la calidad estética y funcional de la arquitectura extranjera mostrada. Sin embargo, la frialdad de los arquitectos de las distintas delegaciones –con atentas palabras para los representantes españoles y sencillamente sin ellas para la arquitectura mostrada– ante el espectáculo tradicionalista español dejó desconcertado no ya a Gutiérrez Soto, sino también a Fonseca, que afirmó –tanto en el *Boletín* como en *Cortijos y Rascacielos*– no saber si la arquitectura española fue comprendida en Lima. Por eso se comprende que desviase la atención de tan nefasta impresión hacia su interés por los temas de vivienda social.

Los arquitectos de la delegación española emplearon no pocas charlas con los "fogosos" estudiantes sudamericanos, henchidos de "rabioso funcionalis-

11. El testimonio gráfico de lo que se mostró en esta exposición fue publicado en el n. 6 del *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, marzo 1948, sp.
12. GUTIÉRREZ SOTO, L. "Congreso Panamericano de Lima", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid: Dirección General de Arquitectura, diciembre de 1947, n. 5, pp. 9-16.

Fig.7. Fotografía de la Exposición de Arquitectura y Urbanismo celebrada en la Biblioteca Nacional de Lima con ocasión del VI Congreso Panamericano de Arquitectos en 1947, sección de Argentina, sacada de CELSO, Á.T., *Por rutas de América. Un viaje al Perú: VI Congreso Panamericano de Arquitectos*, Ed. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (Argentina), 1948, pp. 130.

mo", explicándoles las razones de esa arquitectura que les resultaba incomprensible por su apariencia como de la "Edad Media". Les explicaron el aspecto tradicionalista como una superación del frío "funcionalismo" de la ortodoxia moderna. Para ello enfocaron la situación española como una hábil conciliación de funcionalidad e identidad; justo lo que se perseguía en los Congresos Panamericanos. Sin embargo, ni siquiera a Fonseca se le escapó que quizás podrían ser los españoles los equivocados; sólo que fue más comedido que Gutiérrez Soto al manifestarse (Fig. 7).

LA BRECHA ABIERTA COMO INICIO DEL CAMBIO

El Congreso de Lima es importante para la arquitectura española contemporánea por la reacción de Gutiérrez Soto. En 1939, con Pedro Bidagor, nombraba a los arquitectos españoles "vanguardia del ejército de la paz" dispuesta a reconstruir España según el espíritu Nacional[13]. Sin embargo, en 1947, su crónica de un Congreso anodino y escaso interés en el panorama de la arquitectura internacional, abrió brecha en el tradicionalismo de la arquitectura española de posguerra.

Había arquitectos que ya no se identificaban tanto con la orientación ideológica de la arquitectura oficial de la España del momento. Sin embargo, fue Gutiérrez Soto quien dinamitó desde dentro el discurso que él mismo había ayudado a construir en un momento de fervor patriótico. Así que con la misma vehemencia que unos años antes declarase la necesidad de una orientación tradicionalista de la arquitectura española, proclamó tras el Congreso de Lima que "es necesario sacudirse el polvo de los tiempos y salir de este parón en que ha caído nuestro país", para que la arquitectura española caminase hacia una expresión acorde con la realidad de la modernidad internacional que allí conocieron.

13. GUTIÉRREZ SOTO, L. en MUGURUZA OTAÑO, Pedro et al., *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939. Año de la victoria.* Madrid: Servicios Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S. Sección de Arquitectura, 1939.

MOLEZÚN EN BRUSELAS. UNA MIRADA PERSONAL HACIA EL PABELLÓN

Marta García Alonso

Dos jóvenes arquitectos viajaban en tren desde un pueblo de Palencia, hacia Madrid. Uno de ellos, Ramón Vázquez Molezún, llevaba bajo su brazo la cámara de fotos con la que había conseguido retratar el estado de la obra en construcción que dirigían, un centro de segunda enseñanza en Herrera de Pisuerga. Durante este viaje en *vagón de tercera*, decidieron presentarse juntos al concurso convocado para la ejecución del Pabellón que representaría a España en la próxima Exposición Universal en Bruselas. Y ahí mismo surgió la idea de los hexágonos[1].

Acometer la empresa de hablar del pabellón de Bruselas se torna difícil cuando tanto y tan importante se ha dicho sobre él. Más difícil si cabe después de las completas monografías que han visto la luz los últimos años y que, mediante el intenso trabajo de sus autores, han contribuido a llenar el vacío de información que respecto a esta obra, existía en la bibliografía[2]. Es por ello que esta comunicación no intentará aportar más información sobre el proyecto sino que tratará de ubicar el proyecto en el ámbito de la arquitectura de uno de sus autores, de mirar hacia Bruselas desde la perspectiva del arquitecto Vázquez Molezún.

La fecha del proyecto del Pabellón de Bruselas en 1956, marcó sin duda, un antes y un después dentro de su trayectoria como arquitecto. Hasta entonces y desde su titulación en 1948, Molezún vivió una etapa en la que viajó, pintó, elaboró proyectos en la Academia de Roma, y desarrolló su faceta más artística como arquitecto dentro del grupo MoGaMo. Y desde su vuelta a España y hasta el diseño del Pabellón, realizó proyectos de interés como fueron la casa Pastor Boti, la Residencia de Artistas, y como no, Herrera de Pisuerga. Fueron éstos los primeros compases de una interpretación que pronto llegaría a su punto culminante para, después de un largo periodo *in allegro*, terminar lentamente perdiendo fuerza.

El año de 1956 y el primer premio en el concurso, supuso además para el arquitecto la consolidación de su relación profesional con José Antonio Corrales. Hasta esa fecha, sería sólo uno más de los arquitectos con los que Ramón colaboraba, pero a partir del Pabellón y en las dos décadas posteriores, el trabajo en común de ambos arquitectos fue más frecuente. Trabajaron codo a codo en repetidas ocasiones, en muchos casos elaborando las propuestas para otros concursos y seguramente desde el deseo, en cada proyecto que comenzaban de nuevo, de conseguir otro hito como el de Bruselas.

1. "J. A. Corrales sitúa la ocurrencia del paraguas hexagonal como elemento generador del edificio, durante el regreso en tren, tras una visita de la obra a punto de finalizarse, del Centro de Enseñanza de Herrera de Pisuerga" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958-Madrid 1959. Arquitecturas ausentes del siglo XX.*, Rueda, Madrid, 2005, p. 25; un hecho que también recordaba en una entrevista mantenida en julio de 2005:"estuvimos en Herrera de Pisuerga y en el tren de vuelta pensamos en presentarnos a este concurso y se nos ocurrió la idea de los hexágonos".

2. Son dos los trabajos que la luz en los últimos años. Por un lado, el cuaderno de investigación del Pabellón como una de los edificios protagonistas de la exposición *Arquitecturas Ausentes del siglo XX* celebrada en Madrid en 2004, que contiene los textos de José de Coca Leicher "El enigma de Bruselas" y el de Joaquín Vaquero Turcios, "¿Qué es España?. Por otro, la monografía titulada *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún* publicada en 2005 y que contó con la participación de José Manuel López-Peláez "Spanish Mat"; Carmen Espegel, "Despojada belleza de la lógica modular"; Mil de Kooning y Rika Davos, "La arquitectura de la expo'58" y Pedro Feduchi "Archipiélago hexagonal".

Fig. 1. Los arquitectos Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales explicando su propuesta ganadora en el concurso para el Pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958 en un programa de televisión.

No hay quien se haya referido a los arquitectos Molezún y Corrales sin hacer mención a este proyecto. Sin duda se trata de un hito, no sólo en la arquitectura de Molezún y por ende en la de su compañero Corrales: marca el momento de la mayoría de edad de la arquitectura moderna en España y es una de las más importantes muestras de la arquitectura española contemporánea[3].

Del proyecto del Pabellón se ha dicho repetidamente que supuso, además, la confirmación de un cambio de la actitud del régimen autoritario respecto a las artes y respecto a la imagen que, del País, quería ofrecer en el exterior. Un cambio que había empezado ya a germinar a partir de los primeros años cincuenta y que había visto sus primeros frutos con el reconocimiento del pabellón de Coderch en la trienal de Milán de 1951 y el realizado por Vázquez Molezún y sus compañeros de MoGaMo, en su siguiente convocatoria celebrada en el año 54.

> "El Pabellón, una construcción desmontable formada por paraguas hexagonales metálicos de distintas alturas que materializaban un espacio indefinido y fluido, fue el primer edificio moderno oficial, y simbolizó la voluntad de apertura y modernización de una España que estaba entonces saliendo de la autarquía"[4].

Un aspecto en el que coinciden muchas declaraciones, pero que sin embargo quedó ensombrecido por los acontecimientos que siguieron a su ejecución y el resultado de la instalación interior, y que recordaba el entonces joven Joaquín Vaquero Turcios. Y es que, en España coexistían al menos dos actitudes con respecto a la cultura oficial; la que "seguía inmovilizada, con los pies en el barro de una autocomplacencia ignorante" y otra formada por aquellos "que empezaban a volar alto y lejos del barro inmovilizador"[5].

El proyecto que Molezún y Corrales dibujaron, ganó el primer premio de un concurso en el que, sorprendentemente, todas las propuestas eran modernas[6]. En el jurado del concurso: Luis M. Feduchi y Miguel Fisac "que fueron los que nos dieron el premio"[7]. Con Luis M. Feduchi, Molezún había trabado una buena relación tras su estancia en Roma, como arquitecto ayudante bajo sus órdenes en la embajada de España en Italia. La relación con Miguel Fisac

3. "-¿Cuáles son para ti los diez mejores edificios españoles contemporáneos? Se rió, me acusó de provocador, de nocturnidad, pero no pudo resistir la pregunta. Se puso serio, se calló durante unos minutos y luego tras inhalar una larga calada dijo diez nombres de corrido. La lista de Elías que tengo apuntada, comenzaba así: Bruselas..." La cuestión fue planteada a Elías Torres por Gabriel Ruiz Cabrero, tras un día agotador, en el que habían participado en uno de esos jurados interminables.RUIZ CABRERO, G. "Corrales y Molezún", en *Corrales y Molezún, Documentos de Arquitectura*, n. 33, Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almería, pp. 3-6. También encontramos referencias al respecto en Fullaondo que recordaba como "dentro del puro nivel nacional, Bruselas es en cierta forma el arquetipo simbólico de una renovación crítica de las conciencias, de una ampliación del panorama cultural. (...) Bruselas es el nexo espiritual que habrá de relacionar el inicial movimiento racionalista con la corriente orgánica que, en ese mismo momento, comienza a despertar en España con decisión." en FULLAONDO, J. D. "Corrales y Molezún (IV) Situación histórica", *Nueva Forma*, nn. 23-24, diciembre 1967-enero 1968, pp. 77-96

4. FERNÁNDEZ GALIANO, L. "Constructor de emociones" en El País, 4 de octubre de 1993.

5. A estos últimos pertenecían los miembros de la Dirección General de Relaciones Culturales que hasta la fecha había promovido instalaciones como las de la Trienal pero no la que organizó la instalación interior de Bruselas. Véase VAQUERO TURCIOS, J., "¿Qué es España?" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958-Madrid 1959. Arquitecturas Ausentes del siglo XX*, Rueda, Madrid, 2005, p. 48.

6. Las propuestas presentadas al concurso se publicaron en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*; n. 175, julio 1956. Una relación de los concursos y de las tendencias que cada uno sigue, se puede leer en ESPEGEL C. "Despojada Belleza de la lógica modular" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún*, Ministerio de vivienda y Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2005, pp. 43.

7. Comentario de José Antonio Corrales en la ceremonia e homenaje de Ramón Vázquez Molezún, revista *Menhir*.

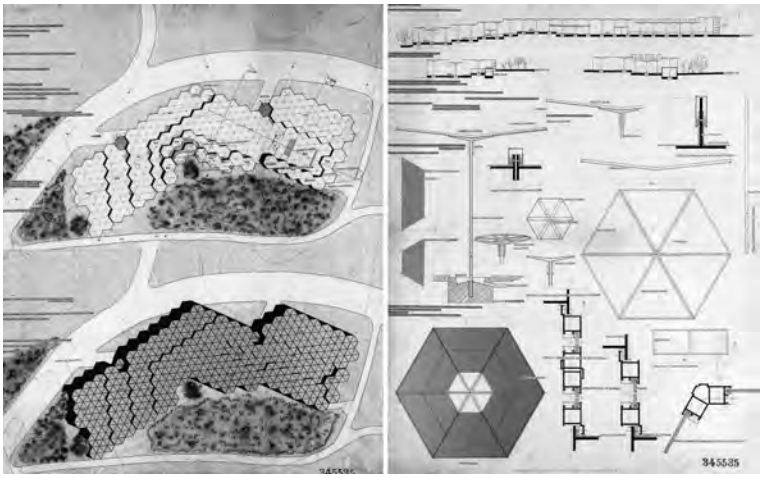


Fig. 2. Propuesta de Corrales y Molezún para el concurso del Pabellón de España en Bruselas, 1956.

comenzó en ese mismo momento, en el que el arquitecto manchego arrastró al resto de los miembros del jurado hacia la deslumbradora propuesta de Corrales y Molezún.

A partir de entonces, la relación de éste con Molezún crecerá a lo largo de su trayectoria profesional, convirtiéndose Miguel Fisac, en los últimos años de la vida de Ramón, en una de las personas más cercanas y más atentas a la evolución de su estado de salud[8]. A sus noventa años, en el año 2003, no titubeaba al recordar las circunstancias que le llevaron a indicar el proyecto de los hexágonos de Corrales y Molezún como el mejor de entre todas las propuestas presentadas[9].

Los paneles del proyecto, frente a otras propuestas, contenían toda la información necesaria para la construcción del proyecto. El pabellón de Corrales y Molezún era capaz de expresarse, incluso con la definición de detalles constructivos, en sólo dos planos. Que sea esto posible es gracias a la propia idea generadora de la propuesta: la construcción de un módulo autónomo capaz de resolver todos los problemas planteados: por una lado, adaptarse a un terreno con desniveles y con vegetación mediante la creación de una cubierta suma de muchas cubiertas y elástica, tanto en el plano horizontal como en el vertical; por otro ser desmontable y ser posible su reutilización.

En el número que eligieron como Lema, 345535, podemos leer la edad de ambos. Molezún y Corrales proyectaron la que fue su mejor obra y una de las más importantes de la arquitectura española a la temprana edad de 34 y 35 años respectivamente. Una edad con la que inundaron con su optimismo el panorama nacional y levantaron el ánimo a quienes esperaban tan ansiosamente la renovación de la arquitectura en nuestro país[10]. Los recuerdos de Fullaondo, estudiante de arquitectura en aquella época, nos transmiten aquellas vivencias.

El éxito del pabellón entre los profesionales de la arquitectura traspasó nuestras fronteras; fue para el tándem de arquitectos, sin duda, la obra de mayor relevancia y la de mayor éxito de su carrera profesional, con la que además lograron el reconocimiento internacional[11]. Con esta obra alcanzaron una

8. "Fisac hizo, a la muerte de Ramón, el elogio fúnebre, ejerció de sacerdote laico", palabras de Ricardo Aroca en ceremonia de homenaje de Ramón Vázquez Molezún que le rindió la revista *Menhir* y que fue celebrada el 5 de noviembre de 2003 en Madrid.

9. "Conocí a Ramón después de diez años de ejercicio profesional. Me tocó, con ellos, una asunto peliagudo: yo era jurado de un concurso de arquitectura, junto a otras personalidades políticas; era el arquitecto elegido por los concursantes... estuve por allí tomando notas y estudiando las propuestas. Cuando me preguntaron yo simplemente opiné de cuál me parecía la mejor propuesta. Iban con lema. Resultó ser la de ellos... Riñeron después los arquitectos y el embajador. Era evidente que la propuesta era buena...Ahora, a mis noventa años, no soy jurado." FISAC, M., Palabras en la ceremonia de homenaje de Ramón Vázquez Molezún que le rindió la revista Menhir y que fue celebrada el 5 de noviembre de 2003 en Madrid.

10. Los recuerdos de Fullaondo, estudiante de arquitectura en aquella época, nos transmiten aquellas vivencias. "Corrales y Molezún tuvieron la oportunidad de ejemplificar esta actitud en un momento extraordinariamente significativo: la Exposición Internacional de Bruselas de 1958. El pabellón de España, propone y resuelve, con una decisión realmente increíble, todo el caudal de anhelos, esperanzas, objetivos, que durante veinte años habían ido gestándose, de una forma intermitente, confusa, contradictoria. La realidad de este fenómeno, difícil de comunicar al gran público, ese gran público, desinteresado en general, del proceso arquitectónico, pertenece quizás a esa pequeña, secreta, doméstica, historia de nuestra arquitectura, una arquitectura que hasta el momento no ha conseguido conmover de forma eficaz los vastos límites operativos de la gran construcción de consumo, inmune en su mayor parte a estas sutiles y dramáticas situaciones culturales. Pero para todos aquellos que de alguna forma participaron en el desarrollo de aquel acontecimiento, para todos los que en aquellos momentos éramos aún estudiantes, permanece el recuerdo emocionado de una situación que no podíamos menos de intuir como extraordinariamente significativa, el momento de la carta de Fisac, el momento en que el equipo inicial reunía a muchos de los mejores nombres del panorama español, el momento en dónde Oteiza, en las vísperas de su Gran Premio de Escultura, sugería la idea de un pabellón íntegramente centrado en torno a la idea de "la mano"..." en FULLAONDO, J. D., "Corrales y Molezún (IV) Situación histórica", *Nueva Forma*, nn. 23-24, diciembre 1967-enero 1968, pp. 77-96.

11. Corrales y Molezún fueron nombrados en 1958 Caballeros de la Orden del Rey Leopoldo y en el Centro de Arquitectura de París; además fue ampliamente publicado en las revistas extranjeras, siendo su imagen portada de revistas como en la estadounidense *FORUM*.

PASAPORTE OFICIAL

Número 447.-

El Ministro de Asuntos Exteriores del Estado Español

Concede pasaporte a DON RAMON VAZQUEZ MOLEZUN, en comisión oficial.- Bueno para FRANCIA Y BELGICA.- Valedero por UN SOLO VIAJE DE IDA Y REGRESO.- - - -

Por tanto encarga a las Autoridades civiles y militares y ruega a las de los países extranjeros por donde transite, no le pongan impedimento alguno en su viaje, antes bien le den todo el favor y ayuda que necesitare, por merecerlo así el mejor servicio nacional.

Dado en Madrid, a 19 de junio de 1956.-

Fig. 3. Pasaporte Oficial de Ramón Vázquez Molezún para viajar a Bélgica, año 1956. Archivo personal.

cota insuperable, que, podemos afirmar, no volvieron a superar en el resto de su vida profesional como arquitectos: ninguna de las obras realizadas con posterioridad aún siendo en algunos casos brillantes, volvió a conseguir el nivel del proyecto del Pabellón de Bruselas[12].

Sólo un mes después del resultado del concurso, los arquitectos viajaron a Bruselas a conocer el lugar determinado donde debían construir el Pabellón. Cargados de las fotografías que Molezún realizó del lugar y con las que elaboraron un conjunto de largos fotomontajes, redactaron el proyecto de ejecución en cuatro meses: En esta fase, el proyecto no cambio en lo fundamental[13]; la lógica constructiva que estaba detrás del proyecto desde la formulación de su idea hizo que, en lo referente al paraguas invertido, únicamente variara algunas de sus dimensiones y aspectos puntuales de la cimentación.

A partir de entonces, las obras. El concurso de la obra, que por determinaciones de la exposición de Bruselas, debía realizarse por empresas del lugar, se adjudicó a la empresa E. Latoir y en la ejecución del pabellón, los arquitectos españoles contaron con la ayuda del colega belga Casanovas. Una circunstancia que ayudó no poco a la elaboración de los paraguas ya que contaron, para su ejecución y su montaje, y tal y como recordaba José Antonio Corrales, con una tecnología no existente en España[14].

La obra fue seguida de cerca por Corrales y Molezún que en el tiempo que duró su ejecución realizaron frecuentes viajes al lugar[15]. Fue, en ese sentido, una obra realizada desde el espíritu de dos arquitectos que vivían todavía la autarquía de la construcción en las obras que habían realizado hasta el momento; una obra concebida en el plano teórico, en el sentido que en España, la escasez de medios técnicos no hubiera logrado la exactitud y el perfecto ensamblaje entre los distintos elementos de que se componía el pabellón[16].

Y ahí reside parte de su magia. Su condición de acierto se halla, como muchas de las grandes obras de la arquitectura, en haber llegado al límite sin traspasarlo. Como en su día la casa Fansworth de Mies, el propio Pabellón de Barcelona; como también la cúpula de Miguel Ángel Buonarroti en San Pedro el Pabellón consiguió con los medios existentes entonces crear una forma, un espacio nuevo, también el Pabellón de Bruselas, consiguió una nueva arquitectura para su tiempo, y que hoy, mediante sus imágenes, consigue evocarnos una espacialidad hasta entonces desconocida.

En el caso del proyecto de Corrales y Molezún, el límite se encuentra en el término medio entre la tecnología de la alpargata, única que conocen los arquitectos que vienen de construir con muy pocos medios un brillante Instituto de Segunda Enseñanza en Herrera de Pisuerga, y la excesiva confianza en los medios técnicos que, como ocurrió en otros pabellones de la Exposición de Bruselas, podían llevar a la arquitectura a perder frescura espacial para convertirse en un muestrario de nuevas técnicas y materiales. Un aspecto, el del detrimento de la arquitectura en aras de la tecnología, que ya fue apuntado en las páginas de Informes de la Construcción[17].

Tras un análisis del proyecto de Bruselas, de su estructura y de la técnica con la que se llevó a cabo; después de alabar un edificio en el que "no existe alarde estructural, ni concesiones fachadistas *a la moda*"[18] encontramos, en

12. Una opinión compartida por muchos y que Alejandro de la Sota extiende a la arquitectura española en general. "Si yo gané con suerte el Gobierno Civil de Tarragona, ellos ganaros el Pabellón de España en Bruselas, un proyecto que no se superó nunca ni nunca se alcanzó en España ni,¿por qué no? en el mundo entero su categoría." DE LA SOTA, A. "Corrales y Molezún" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., *Corrales y Molezún, medalla de oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Madrid, p. 86.
Fernández Galiano también es de esta opinión. "Pero ninguna de sus obras posteriores llegaría a tener la influencia mítica del Pabellón de Bruselas" en FERNÁNDEZ GALIANO, L. "Constructor de emociones" en *El País*, 4 de octubre de 1993.
13. Carmen Spegel repasa todos los matices en los que cambió el proyecto de ejecución con respecto al de concurso; entre ellos el constreñimiento del contorno en los puntos donde se encuentra la entrada en ESPEGEL C. "Despojada Belleza de la lógica modular" en CORRALES, J. A. *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún*, Ministerio de vivienda y Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2005, pp. 43-50.
14. "Cuando hicimos el Pabellón, aquí no se conocía el aluminio. En España no se hacía nada de aluminio. Ni siquiera la carpintería era de aluminio. La carpintería del pabellón se hizo allí, en Bélgica, que en Bélgica sí se utilizaba el aluminio para las carpinterías... En España, sin embargo, las carpinterías eran o de acero o de madera. Todo aquello fue posible gracias a que se construyó fuera...aquí hubiera sido muy complicado porque no había carpinterías de aluminio, estamos hablando del año 58." Conversaciones con José Antonio Corrales 7 de julio de 2005.

esta misma publicación, los primeros intentos de identificar las imágenes de las que pudieron beber los arquitectos a la hora de imaginar el pabellón.

> ¿El ritmo de soportes de un palacio egipcio?... ¿La cuidada ordenación de un templo griego?... Las sorprendentes perspectivas de la Mezquita de Córdoba? ... ¿El equilibrio formal y estructural del patio de operaciones de la fábrica Johnson de Wright?..."[19].

Entre las mencionadas, la de la Mezquita, había sido ya utilizada con anterioridad por los propios arquitectos para describir el espacio que surgía, por la unión y la adhesión de los elementos autónomos tanto en su sustentación como en su desagüe[20]. Seguía siendo, medio siglo después de su concepción, y pocos años antes de su muerte, una de las descripciones que José Antonio Corrales más frecuentemente utilizaba al habla de este proyecto, al que se refiere como mezquita moderna.

Fig. 4. Imagen de los Laboratorios Jonhson, Frank Lloyd Wright, 1936-39, publicada en libro Storia dell'architettura moderna de Bruno Zevi, 1950.

Por otro lado, la lectura de la influencia wrightiana[21] podía leerse ya en la propia elección de la forma hexagonal del elemento autónomo; frente otras posibilidades, Corrales y Molezún se inclinaron por la que, según el maestro americano, mejor se adaptaba al movimiento humano[22] y que fue capaz de otorgar al proyecto, por medio de sus tres direcciones de elasticidad, la mayor flexibilidad a la hora de adecuarse a características del terreno de la colina de Heysel.

La reflexión sobre los hexágonos nos llevan a recordar la Exposición de la obra de Frank Lloyd Wright en Florencia en el año 1951, y que Molezún visitó en calidad de corresponsal de la *Revista Nacional de Arquitectura*. El propio Ramón Vázquez Molezún escribió un artículo en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* sobre la visita del maestro americano a Italia; en él realiza un repaso por las obras más importantes del maestro, no deja de mencionar el interés de las oficinas Johnson[23]. El reconocimiento que Ramón Vázquez Molezún profesaba hacia la arquitectura del americano era a menudo por su recordado por su compañero.

> "Nosotros éramos heterodoxos, se hablaba de las dos tendencias: la influencia de los nórdicos en Fisac y el grupo de los seguidores de Mies; Oiza, Romany... Wright tenía bastante influencia en Ramón, le impresionó mucho la gran exposición de Italia. Ramón siempre hablaba de ello... Yo nunca he querido ser erudito, me reía de ellos"[24].

Todo hace pensar que la imagen de los hongos de Frank Lloyd Wright formó parte del bagaje con el que Molezún se enfrentó al proyecto del pabellón y que confirma el hecho de la fotografía del patio interior de las oficinas Johnson fuera una de las más llamativas de los edificios de Wright que aparecían publicadas en el libro *Storia dell'architettura moderna* de Bruno Zevi, que durante una un tiempo fue su libro de cabecera y fuente de conocimiento[25].

Tanto en la geometría como en la ligereza del Pabellón de Bruselas podría estar presente también la imagen de otra instalación; la de una de las exposiciones que, en la Trienal del 54, rememoraba los treinta años transcurridos desde la primera muestra milanesa. En ella aparecía tanto la trama hexagonal en forma de cubierta, esta vez en un espacio interior, como el sustento por medio de columnas centrales. No fue, sin embargo, la única presencia de geometría no ortogonal en la Trienal; los triángulos también hicieron acto de presencia en la construcción de una cúpula geodésica y en la de una vivienda experimental.

15. "Durante la obra que comienza en 1957 y termina en 1958 los arquitectos realizaron 11 viajes de dirección de obra con una duración media de ocho días, excepto el último dedicado a la Instalación y a la terminación del Pabellón, en el que permanecieron en Bruselas 35 días. Las fechas de los once viajes fueron 1956: 21 junio, 18 noviembre; 1957: 24 de enero, 12 de marzo, 7 de mayo, 24 mayo, 1 Septiembre, 23 Noviembre, 1958: 22 Febrero, 23 Marzo, 4 Abril." en ESPEGEL C. "Despojada Belleza de la lógica modular" en CORRALES, J. A. *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún*, Ministerio de vivienda y Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2005, pp. 43-50.
16. Sin embargo, y como recuerda Vaquero Turcios, la obra finalmente tuvo sus problemas. "a falta de soladores belgas, poco hábiles e inexistentes, surgió una idea salvadora: traer de Valencia unas magníficas cuadrillas de ese oficio." VAQUERO TURCIOS, J. "¿Qué es España?" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958-Madrid 1959. Arquitecturas ausentes del siglo XX*, Rueda, Madrid; 2005, p. 62.
17. "La exposición Internacional y Universal 1958, celebrada en Bruselas, se ha caracterizado por el alarde estructura de sus pabellones. En el Parque Heisel, los arquitectos se han visto dominados por la técnica, y la arquitectura ha sido concebida exclusivamente como expresión plástica de su estructura, olvidando que hacer arquitectura es ordenar el espacio y al hombre mismo. Sólo unos pocos pabellones se han librado de caer en este nuevo formalismo producido, es curioso, por exceso de técnica. Y entre ellos: unos, para caer en el sobrio modo de hacer de Mies van der Rohe; otros, para no pasar de una vulgar solución regionalista; y los menos, como el Pabellón de España, para adoptar una solución original y sincera, al resolver "arquitectónicamente" el problema planteado" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R. "Bruselas- Expo, 1958. Pabellón de España" *Informes de la Construcción*, n. 106, diciembre de 1958.
18. CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., op. cit.
19. Ibidem.

Fig. 5. Exposición "30 anni di triennale" y Cúpula en X Trienal de Milán, 1954.

"Quizás el pabellón español tenga esencias de todo ello, al basar todos sus fundamentos arquitectónicos en sus elementos verticales de sustentación; pero el espacio interior conseguido es de mucho más movimiento y con una acentuada actualidad formal y constructiva"[26].

Si el símil de los hongos es posible, la definición del proyecto como 130 paraguas invertidos se acerca mucho más a la realidad al poner de manifiesto la ligereza de su estructura metálica. Ahí radica su carácter más vibrante, unido al de su propia cubierta y a la forma en que ésta se desgrana en grupos de diferentes alturas, haciendo que la luz penetre en los planos verticales surgidos en los desniveles. Aparecen, además, el número infinito de radios que dibujan la retícula estructural metálica, la trama hexagonal sobre la que se organiza todo el proyecto.

Pudo llover en Bruselas durante el transcurso de la Exposición Universal de 1958; de hacerlo, el estar en medio de ese sin fin de columnas con el agua golpeando, primero sobre las chapas de aluminio triangulares, después en el discurrir por los esbeltos tubos de hierro galvanizado, debió originar una sinfonía de xilófonos metálicos difícil de olvidar.

Las tres direcciones de elasticidad del proyecto fueron plasmadas en el plano de planta y cubierta del pabellón, en el que la malla hexagonal dibujada por Molezún[27] sentó las bases del sistema racional y orgánico que organizó el desarrollo del Pabellón. Una estera con la que la geometría se apoderó del lugar y con la que los arquitectos Corrales y Molezún pusieron en práctica una forma de hacer que en esos momentos se hallaba en fase germinal de la mano de arquitectos como Aldo Van Eyck o Louis Kahn y que años después Alison Smithson bautizaría como *Mat Buildings*.

Al respecto López Peláez afirma que "no es probable que Corrales y Molezún tuvieran noticia de estos acontecimientos cuando decidieron realizar su Pabellón mediante la repetición de un módulo"[28]. Sin embargo, Molezún en el año 1955 y para un informe sobre arquitectura escolar, había

20. Corrales escribe al catedrático de estética José María Valverde el 1 de marzo de 1957 con el que colaboran en el diseño de la instalación interior de la exposición: "Actualmente es primordial conservar la transparencia del conjunto de gran mezquita natural (...)" recogida en libro CORRALES, J. A. *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún*, Ministerio de vivienda y Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2005, pp. 43-50.
21. La posible influencia de Wright en el pabellón de Bruselas, aparece citada en las conversaciones de Fullaondo con Muñoz. "Durante este intervalo (de los años cincuenta), se hacen patente las primera influencias wrightianas en España (el pabellón de Bruselas sería uno de los ejemplos máximos) casi coincidiendo con la muerte del propio Wright" en FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., "Historia de la Arquitectura Española. Tomo III: y Orfeo desciende", Molly Editorial, Madrid 1997, p. 115.
22. TREIBER, D., 1986, *Frank Lloyd Wright*, Ediciones Akal, 1996, p. 33.
23. "Se recuerda que el Hotel imperial de Tokio, construido con terrazas continuas sobre pilotes, fue unos de los pocos edificios que resistieron al terremoto de 1923; las estructuras de "la casa sobre la cascada" fueron construidas contra el parecer de ingenieros y calculistas, y asimismo el famoso sistema de columnas, tipo hongo, de la Johnson, no correspondía a ningún tipo de cálculo conocido." VÁZQUEZ MOLEZÚN, R. "Frank Lloyd Wright" en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre de 1951.
24. DE COCA LEICHER, J. "El enigma de Bruselas" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958-Madrid 1959. Arquitecturas ausentes del siglo XX*, Rueda, Madrid; 2005, pp. 21-46.
25. Al respecto y en su archivo personal, existe una carta en la que reclama la pérdida de ese libro refiriéndose a él como *a book wich is particularly valuable to me in my work.* La carta está fechada a 5 de octubre de 1951.
26. CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., "Bruselas- Expo, 1958. Pabellón de España" *Informes de la Construcción*, n. 106, diciembre de 1958.
27. José Antonio Corrales recuerda como fue Molezún quien realizó estos planos en DE COCA LEICHER, J. "El enigma de Bruselas" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958-Madrid 1959. Arquitecturas ausentes del siglo XX*, Rueda, Madrid; 2005, p. 24.
28. LÓPEZ-PELÁEZ J. M. "Spanish Mat" en CORRALES, J. A. *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún,* Ministerio de vivienda y Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2005, pp. 29-32.

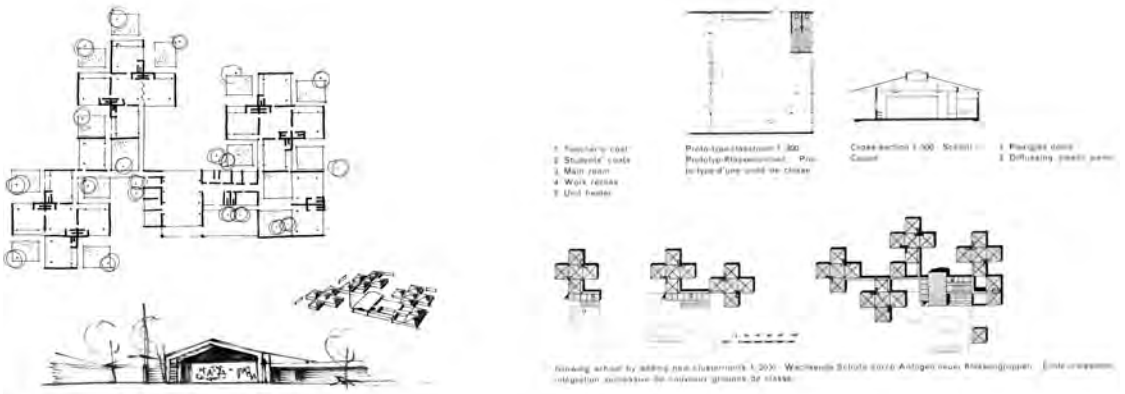


Fig. 6. a) Ramón Vázquez Molezún, informe ordenación escolar del eje Rota-Zaragoza, 1955. b) Escuela realizada por un equipo encabezado por W. Gropius y publicada en la revista *Collier's*.

re-dibujado una propuesta de escuela publicada en la revista *Collier's* que nacía según estas mismas premisas de crecimiento y que había sido realizado por un equipo de arquitectos americanos con Gropius a la cabeza. Es este otro proyecto que formaba parte del universo de imágenes del que nació el proyecto de Bruselas.

Los listones de madera que cubrieron las paredes del pabellón se encontraban, o bien al natural, o teñidos de colores blanco, azul o negro; de nuevo, un aspecto tangencial nos lleva a decisiones que Molezún ya había tomado antes: son los mismos tres colores que Ramón, junto a sus compañeros de MoGaMo había utilizado en las instalaciones más interesantes que realizaron como son la exposición de Arte Sacro y la instalación del pabellón de España en la X Trienal de Milán. Un terreno, el de las exposiciones y más aún en el extranjero en que podemos afirmar que Molezún había adquirido una experiencia importante.

> "Hay que decir naturalmente, que este pabellón, con su belleza y su originalidad, adolece sin embargo de un defecto fundamental, que es condicionar el contenido a los límites que impone la existencia de un tubo cada seis metros"[29].

Corrales suele hablar de esta condición del Pabellón aludiendo a su imagen de mezquita moderna; con ello parece querer recordar cómo, tan brillante era la obra del Pabellón, que hacía depender todo lo que en su interior se expusiera de sus formas y de su arquitectura. Ante este hecho, los arquitectos entendieron que, la única manera de lograr una exposición que no enturbiara la idea de proyecto, que no pusiera límites a la imagen ilimitada de paraguas hexagonales, era precisamente, logrando el premio del concurso de la instalación interior. Y pusieron todos los medios para lograrlo.

> "El equipo se formó, evidentemente, por la lógica de las afinidades estéticas y de pensamiento, apoyadas en la amistad y en las coincidencias vitales y geográficas"[30].

El repaso de los miembros del equipo formado para la propuesta de la instalación interior de la exposición, cuenta con algunos de los más importantes arquitectos, pintores, escultores y artistas del panorama nacional de aquel momento, como son: Carvajal, García de Paredes, de la Sota, Oíza y Romany; Basterrechea, De Labra, Pascual de Lara, Suárez Molezún y Vaquero Turcios; Chillida, Gabino y Oteiza; García Berlanga, y Valverde.

29. Conversaciones con José Antonio Corrales 7 de julio de 2005.
30. VAQUERO TURCIOS, J. op. cit., p. 51.

Merece la pena detenernos en la importancia que tuvo Ramón Vázquez Molezún en la formación de aquel grupo que se reunió largas horas en su estudio. El arquitecto coruñés, fue el centro del que podemos comenzar a descifrar las relaciones. Desde Roma y su estancia en la Academia de Bellas Artes, surge la relación con Amadeo Gabino, Vaquero Turcios y Valverde. Con el primero y junto a su primo Manuel Suárez Molezún, formaron el grupo MoGaMo[31], del que el cuarto componente, de haberlo, hubiera sido Vaquero Turcios, el benjamín del grupo. José María Valverde fue lector de Español en Roma durante esa época

Con respecto a los arquitectos, José Antonio Corrales, colega y a partir del pabellón el nombre más ligado al de Vázquez Molezún; Alejandro de la Sota, admirador de Ramón desde el proyecto de Gaudí; con Sáenz de Oíza, que llevó a Oteiza y éste a Basterrechea, compartió Molezún la experiencia de viajar al extranjero además de coincidir en la caseta del poblado de Fuencarral A; García de Paredes, amigo de Molezún desde su coincidencia, primero en Cisneros, después en Atocha. Carvajal, que ya en el 55 había realizado con Molezún y Corrales la exposición de las Telecomunicaciones y, por último, José Luis Romany, amigo de Sáenz de Oíza y con el que coincidió Ramón en la Consejería de la Ordenación Urbana de Madrid.

La relación con Chillida nació en el Cisneros, pero se hizo más fuerte desde su participación en la X Trienal de Milán; Pascual de Lara, residía también en la residencia del Padre Aguilar y conocía a Oíza y Romany desde su participación en la basílica de Aránzazu[32]. El pintor José María de Labra era, como los Molezún y el escritor Antonio Tizón, oriundo de La Coruña[33].

Las reuniones de los componentes de aquel grupo ganador debieron desarrollarse, leyendo los testimonios de Joaquín Vaquero, a modo de entretenidas tertulias acerca del sentido de lo español, de nuestro país y de qué debía o no viajar a Bruselas para representar a España ante el resto del mundo. Valverde agitaba desde sus animadas cartas las conciencias de los artistas reunidos proponiendo, desde la lejanía, guiones llenos de inteligencia y poesía acerca de la esencia de lo español.

Si poseen interés los planos del concurso del pabellón, en los que el blanco y negro de la propuesta se completa con pinceladas de cartulina color naranja en donde aparecen mecanografiadas las escuetas explicaciones del proyecto, no serán menos atractivos los paneles presentados por el multitudinario equipo pluridisciplinar para el concurso de la Instalación Interior. La propuesta, que opta por una exposición en planos horizontales y la utilización de los propios planos opacos del pabellón, utilizó para expresarse el color y la técnica de collage unida con las perspectivas ambientadas y la definición de cada rincón del proyecto del pabellón[34].

> "Se presentaron cuatro proyectos más, bastante flojos, con lo cual, el asunto –gracias de todas maneras a Miguel Fisac- estaba claro"[35].

El multidisciplinar equipo ganó y finalmente realizó una instalación interior no sin problemas. Al abandono de Oteiza por discrepancias con las autoridades, siguió la de Basterrechea, Oíza y Romany. Lo mismo paso más tarde con García Berlanga y así, poco a poco, se fue reduciendo el grupo que finalmente se hubo de ocupar de la instalación final en Bruselas.

31. Será esta exposición, la interior del pabellón, la última ocasión en la que podamos ver los nombres de los componentes de MOGAMO juntos, esta vez acompañados de otros muchos nombres.
32. En marzo de 1958 sobrevino la muerte a Carlos Pascual de Lara, que no pudo ver acabado el Pabellón de Bruselas. Ramón Vázquez Molezún, escribió un texto en su homenaje, en la revista ARA, Arte religioso Actual, n. 16, 1958.
33. A estos nombres, Vaquero Turcios añade el de Almudena Magne, hispano francesa y experta en arquitectura y en arte, que había actuado de jurado en la última Trienal de Milán, donde conoció a los componentes del grupo MoGaMo. VAQUERO TURCIOS, J. op. cit., p.52.
34. En relación a la exposición interior del Pabellón, véase FEDUCHI, P. "Archipiélago hexagonal" en CORRALES, J. A. *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún*, Ministerio de vivienda y Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2005, pp. 103-118.
35. Extracto de Carta de José Antonio Corrales a José María Valverde de 26 de agosto de 1957.

Y como un Tercio de antaño, Joaquín Vaquero relata la lucha de aquellos pocos españoles que empujaban hacia nuevos aires[36]. El equipo español fue abandonado por las autoridades allí en Bruselas, donde nadie acudió a la inauguración del Pabellón, "ni siquiera el comisario, o el embajador o alguien del Ministerio o de la Comisión Interministerial. Después de tanta lucha y tanto sufrimiento estábamos agotados y atónitos del silencio total, del vacío absoluto"[37]. El equipo escribió una carta al cónsul que tiempo después, en España, supieron que estuvo a punto de costar cinco años de inhabilitación profesional a los arquitectos[38].

> "unos días después, donde había poetas había naranjas y abanicos, pero esta vez fue un éxito"[39].

Fig. 7. Pabellón de Bruselas 1958. Fotografía interior.

El resultado del trabajo del grupo de pluridisciplinar de artistas pasó, en pocos días y a pesar de la favorable crítica internacional, a ser sustituido por otra exposición más a tono con lo pretendido por las autoridades, quedando la ganadora del concurso en el olvido. Una actitud que nos hacen pensar que, si el pabellón pudo significar el cambio de actitud del régimen, no ocurrió lo mismo con la definitiva instalación de su interior; finalmente, después de discurrir tanto acerca del sentido de lo español y la esencia de nuestro país, la presentación más al tono de lo pretendido en las reuniones en el estudio de Molezún, fue la imagen que consiguió dar el propio pabellón, que "sorprendió a la crítica internacional con la pieza más significativa, optimista y convincente de la muestra, algo que nadie esperaba ni correspondía a nuestro país"[40].

Quizá influido por el premio en el concurso, y en cualquier caso, animado por quienes era amigos y compañeros de profesión en esos años, Ramón entró a formar parte del claustro de profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid en el año 1956, como encargado de la asignatura de Proyectos. En la escuela, Molezún practicaría la seducción de su forma de ser, más allá de la de su propia arquitectura.

Fue después, con la ejecución del pabellón cuando les llegó a Molezún y a Corrales el reconocimiento internacional. Además de ser el pabellón objeto de numerosos artículos de revistas de arquitectura y la numerosa petición de información que llegó a los arquitectos para participar en diversas publicaciones, estos recibieron algunos premios de arquitectura. Entre ellos, el que recibieron en el Círculo de Amigos del Arte en París; pero a la ciudad de la luz acudieron los arquitectos con otra cita.

Antes de su llegada a París, Ramón había escrito en tono amistoso a Lucien Hervé. Es posible que el arquitecto y el fotógrafo se hubieran conocido años atrás, cuando Molezún pasó un mes, junto a Amadeo Gabino en la ciudad del Sena. Fue en estas fechas cuando visitó la Unitè de Marsella y cuando pudo conocer, además de al arquitecto más influyente de todos los tiempos, a uno de los mejores fotógrafos de arquitectura del momento y que se encargaba de retratar la mayor parte de sus obras.

Al preguntarle a José Antonio Corrales por esta relación, descubierta por la correspondencia cruzada entre el fotógrafo y el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, nos cuenta cómo, en su día Hervè, un fotógrafo de gran influencia

36. "De nuestro equipo, quedamos más o menos un tercio, un Tercio en Flandes."VAQUERO TURCIOS, J. op. cit., p.66.
37. VAQUERO TURCIOS, J. "¿Qué es España?" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958-Madrid 1959. Arquitecturas ausentes del siglo XX*, Rueda, Madrid; 2005, p. 66.
38. "A los demás en el Ministerio se limitaron a olvidarnos. No se volvieron a dirigir a nosotros ni de palabra, ni por escrito, y desde luego, no nos pagaron ni un céntimo por todos aquellos meses de batalla" VAQUERO TURCIOS, J., op. cit.
39. VAQUERO TURCIOS, J., op. cit., p. 67.
40. RUIZ CABRERO, G. "Corrales y Molezún" en *Documentos de Arquitectura*, n. 33, Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almería. pp. 3-6.

en los círculos de la arquitectura, les ofreció ir a impartir un curso de arquitectura a la Universidad de Harvard. Una propuesta que, como sabemos, no aceptaron.

> "No sé si lo recordará, pero he encontrado entre los documentos de Ramón, que cuando viajaron a París a recoger el premio que les fue concedido por el Pabellón, escribieron a Lucien Hervè para encontrarse con él.
>
> *Corrales*: Lucien Hervé, el fotógrafo...era el fotógrafo de Le Corbusier. Sí. Y en aquella época nos ofreció ir de arquitectos a Estados Unidos, a Harvard. Como profesores. Nosotros lo pensamos pero no lo aceptamos. Bueno; no aceptamos porque estábamos aquí, en Madrid. Pero si hubiéramos aceptado hubieran cambiado un poco nuestra carrera... ¿no?, pero no. No aceptamos aquel ofrecimiento. Desde luego aquello hubiera cambiado un poco nuestra trayectoria, claro... de estar aquí metido aquí en Bretón a allí, figúrate. Bueno: yo soy el único que queda aquí, en Bretón: tengo el estudio exactamente igual que lo tenía cuando hicimos lo de Bruselas. Todo está igual: los tableros, todo, todo… Todo está exactamente igual"[41].

Paradójicamente el proyecto que les valió la fama internacional y que pudo llevarles a una de las más prestigiosas universidades más allá de nuestras fronteras supuso más bien, y tras el desencuentro con el Gobierno Español que si celebró el triunfo de aquella moderna imagen ofrecida por el país en el extranjero, la ruptura de los múltiples contactos de Molezún con el Departamento Internacional. Un relación que el arquitecto coruñés había establecido desde su viaje como pensionado a Roma y alimentado con viajes al extranjero y exposiciones de uno y otro tipo que se deterioró, como lo hicieron después los módulos hexagonales a su llegada a la Feria de Campo de Madrid, a partir de aquel año de 1958.

41. Conversación con J. A. Corrales Gutiérrez, 7 de julio de 2005.

HIGH & LOW
PABELLONES COMERCIALES PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE LAS INDUSTRIAS ELÉCTRICAS DE BARCELONA 1929

Carolina García Estévez

> "El parque de atracciones, oculto en una hondonada de la montaña de las maravillas, brinda acoger recibimiento al que gusta de la sana diversión, del entretenimiento despreocupado o de las emociones fuertes que procuran ciertas atracciones".
>
> *Ilustración Iberoamericana*, n. 1, 1929

Con la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929, la arquitectura catalana del noucentisme legitimaba su programa desde la construcción monumental de un eje principal que, desde Plaza España, coronaba la montaña de Montjuic con la construcción del nuevo Palacio Nacional. El proyecto de Josep Puig i Cadafalch (1917), imagen y semejanza de la propuesta *Artibus* (1880) de Otto Wagner para la Viena fin de siglo, construía una *promenade* simbólica donde la historia de la arquitectura clásica acudía a una cita ineludible con el poder y sus mecanismos de construcción de la ciudad.

Frente a éstos, la modernidad arquitectónica quedaría representada oficialmente con las aportaciones de los Pabellones de Suecia, Yugoslavia, Hungría y Francia, junto a la presencia eclipsante del mito del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe. Pero es lejos del mito donde la realidad ofrece nuevas posibilidades. La cultura popular emerge lejos de la retórica del poder, escapa del control de la geometría axial que coloniza la montaña y encuentra en el *Pueblo Español*, la avenida dels Muntanyans y el *Parque de Atracciones de la Foixarda* sus mejores aliados. Es precisamente en éstos dos últimos donde se dieron cita gran parte de las arquitecturas no oficiales de marcas comerciales de industriales catalanes como Eusebi Güell y la familia Jorba. Pabellones que, lejos de la presión institucional, experimentaban a partir de la mezcla de lenguajes arquitectónicos procedentes de la "alta" cultura arquitectónica –como la *Tour Eiffel* (1889) o *el Pavillon du Tourisme* (1925) de Robert Mallet-Stevens– junto a los elementos "low" propios del mundo popular de las masas y el ocio: el simulacro, el espectáculo y el consumo arrojaban a los visitantes de la ladera sur de Montjuic a otro tipo de ficción artificial.

MONTJUIC, ACRÓPOLIS DE BARCELONA

Es en las páginas del *Diario Oficial de la Exposición Internacional de 1929* donde la montaña de Montjuic es vista como la Acrópolis de Barcelona. "Eso es Montjuich: nuestra Agrópolis (sic.), y un jardín sobre el Mediterráneo, que es nuestra vida espiritual, nuestro sagrario". Separando el mar de la ciudad, Montjuic era interpretada como una montaña redimida:

Fig. 1. Visión aérea del recinto expositivo de Montjuic. En: Diario Oficial de la Exposición Internacional, 19 octubre 1929, 33, p. 8.

> "El Montjuic histórico y el geológico no ha de ocuparnos ahora, pero esta ligera disgregación servirá para que se afirme la latinidad racial y el ambiente mediterráneo del Montjuic nuevencentista. […] Todo eso fué… Montjuic tiene sus acrópolis, sus jardines jerarcas, sus vías urbanas… La montaña está redimida y la consagró definitivamente el agua lustral de sus surtidores, de sus lagos, de sus cascadas"[1].

Montaña sagrada. Y es desde su redención que el capital ofrece discursos con significado. La montaña, el "punto más alto de la conciencia barcelonesa", es el lugar donde el proyecto noucentista verifica y consagra sus significados hacia la cultura de la ciudad. El camino emprendido en la búsqueda de las raíces clásicas de Cataluña en el yacimiento arqueológico de Emporion (1907) finalmente concluye en Barcelona[2]. La historia, a través de la ruina y el monumento, se imponía como aquella ideología que anulaba cualquier discurso crítico de la realidad. Se necesitó una dictadura y una monarquía para hacerlo posible, bajo el proteccionismo de España, que Enric Prat de la Riba y Francesc Cambó siempre anhelaron.

Sin embargo, frente al discurso oficial, el derribo de las cuatro columnas corintias en 1928 permitió la llegada de la fuente de Carles Buïgas: el monumento dio paso al espectáculo. Y es en términos míticos cuando surge una pregunta: ¿Dioniso vencerá a Apolo? Desde Nietzsche conocemos su complementariedad. Ambos se necesitan. Se constelan:

> "Casas es un fotógrafo genial capaz de lograr los mayores imposibles. La magnífica fotografía que reproducimos puede construir un timbre de legítimo orgullo para nuestro formidable reportero gráfico. En primer término destaca el Parque de Atracciones, apreciándose la grandiosidad de la exposición en la amplísima perspectiva constelada de Pabellones y Palacios"[3] (Fig. 1).

Una realidad de objetos antagónicos, Pabellones Comerciales y Palacios, que se constela bajo las exigencias del espectáculo. Las primeras páginas del *Diario Oficial de la Exposición* dan muestra de ello, al publicitar por un lado

1. CAÑADAS, F., "El Montjuich de antaño", *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 12 octubre 1929, 32, p. 19.
2. GARCÍA ESTÉVEZ, C., "Emporion, 1907-1929. O sobre la operatividad de la ruina en el proyecto noucentista", *International Seminar Touristic Territories: Touristic Imagery and the construction of contemporany landscape*, Universitat de Girona, 23 y 24 de enero 2014, ISBN: 978-84-92931-37-8.
3. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 19 octubre 1929, 33, pp. 8-9.

la "Exposición Internacional de Barcelona abierta hasta la 1 de la madrugada, todas las noches, los Palacios, Jardines y Avenidas de la Exposición estarán profusamente iluminados", y por otro, el "Gran Parque de Atracciones y Pueblo Español. Abierto hasta las doce de la noche". Cultura oficial y popular pacificadas desde el ocio. Y si el espectáculo es el fenómeno que facilita este encuentro, la publicidad será el sorporte gráfico donde se verifique el testimonio de dicha constelación. La *Compañía Nacional de Publicidad S.A.*, concesionaria en exclusiva de la publicidad en el recinto de la Exposición Internacional y propietaria del *Diario Oficial de la Exposición*, se ocupará de ello[4]. Su campaña incluirá numerosos y extensos artículos en el *Diario*, la celebración del Congreso Nacional de Publicidad[5], así como la edición del catálogo *La Publicidad en la Exposición de Barcelona*[6] en el que quedaban recogidos los nuevos medios de publicidad de masas reunidos en el recinto: anuncios en la parte alta de los edificios o en el *Stadium*, pabellones comerciales, kioscos anunciadores, anuncios en cometas y globos de papel, anuncios por aviones, propaganda móvil por medio de carruajes, proyección de películas industriales, anuncios luminosos al gas de neón o bombillas eléctricas,anuncios en las atracciones o incluso hombres-anuncio.

La industria cinematográfica y los últimos avances tecnológicos en el mundo de la construcción se citan en las estrategias publicitarias del recinto, recordándonos que todo lo mecanizado proviene de una relativa proximidad en el tiempo. Sobre las consecuencias de esta proximidad en la arquitectura habrá que insistir más adelante.

PABELLONES COMERCIALES DE LA AVENIDA DELS MONTANYANS

Es la avenida dels Montanyans, eje perpendicar a la *promenade* monumental, la calle que concentra el mayor número de pabellones comerciales y reúne los dos episodios de la cultura popular que se daban cita en la montaña: el *Parque de Atracciones de la Foixarda* y el *Pueblo Español*. Así lo describe Eliseo Sanz Balza en sus Notas de un visitante, publicadas periódicamente en el *Diario*[7], y reunidas finalmente en el volumen editado un año más tarde con el mismo nombre[8]. Y es en el citado eje donde la arquitectura incorporará el presente de la vanguardia europea del momento.

BARCELONA MIRA A PARÍS: *EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES* (1925)

Si existe un estilo que reúna las pretensiones formales e ideológicas de gran parte de los pabellones del recinto de Montjuic, éste es el *art déco*, un movimiento que según Sanz Blaza, "reúne modernidad sin estridencias, que causa honda impresión de bienestar"[9]. Desde el *Pabellón de los Artistas Reunidos* –obra de Jaume Mestres i Fossas y Santiago Marcos– hasta los prismas para la *Compañía del Gramófono SAE*[10], *MAGGI*[11], la *Cooperativa de Fluido Eléctrico*[12] o la Lechera de NESTLÉ[13], la arquitectura únicamente verifica su modernidad desde los ideales de *L'Esprit Nouveau: air, son, lumière* (Fig. 2). Comunicados de prensa como los de Graf Zeppelin reafirman esta tesis:

> "Tenemos el placer de informarles que estamos dispuestos a llevarnos de nuevo una provisión de sus productos Leche Condensada LA LECHERA y chocolate con leche NESTLÉ a bordo del dirigible Graf Zeppelin en su próximo viaje alrededor del mundo"[14].

4. Con sede en Plaza Cataluña n.9, poseía delegaciones a nivel nacional en las Islas Baleares, Islas canarias, Valencia, Tarragona, Madrid, Tánger, Bilbao y Sevilla.
5. El Congreso Nacional de Publicidad tuvo lugar el 30 y 31 de agosto de 1929. En FERNAN-NÚÑEZ, R., *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 24 de agosto, 24, pp. 21-22.
6. Agradezco al profesor Enrique Granell la posibilidad de consultar el catálago *La Publicidad en la Exposición de Barcelona* (Barcelona, 1929) de su archivo particular.
7. SANZ BALZA, E., "Notas de un visitante, IV. Avenidas, Paseos, Plazas, Palacios, Pabellones", *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 18 enero 1930, 46. En la crónica se describen profusamente algunos de los pabellones comerciales que aquí nos ocupan.
8. SANZ BALZA, E., *Notas de un visitante*, Exposición Internacional de Barcelona 1929, Barcelona, 1930, pp. 193-198.
9. SANZ BALZA, E., op. cit., p. 195.
10. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 7 julio 1929, 17.
11. Op. cit., 1 octubre 1929, 30, p. 4.
12. Op. cit., 9 noviembre 1929, 36.
13. Op. cit., 21 abril 1929, 1; 4 enero 1930, 44, contraportada.
14. Ibídem.

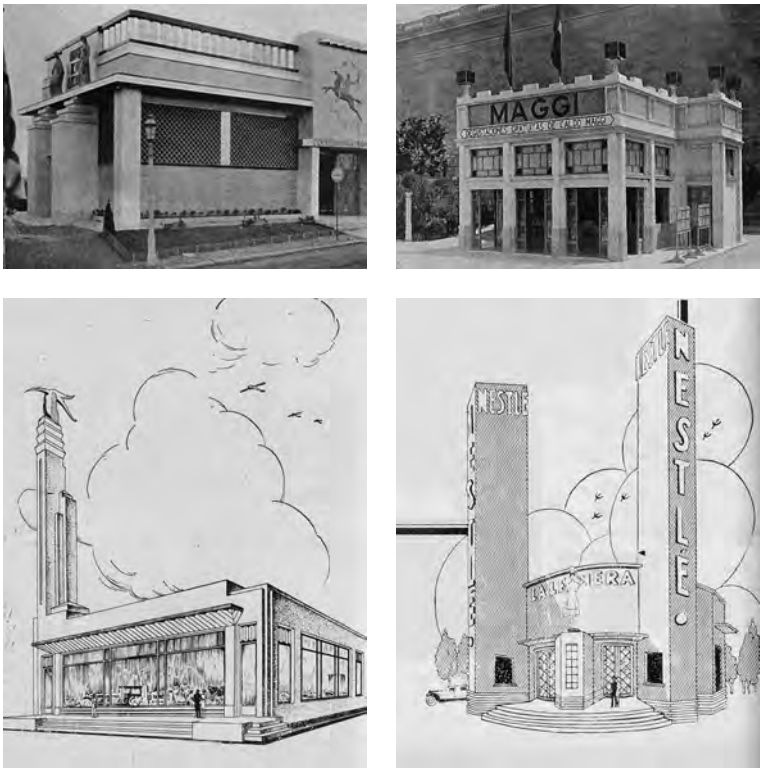


Fig. 2. Los pabellones comerciales art déco. De izquierda a derecha, de arriba abajo: Pabellón de la Cooperativa de Fluido Eléctrico, Pabellón MAGGI, Pabellón Sociedad Hispano-Suiza, Pabellón la Lechera de NESTLÉ.

El primer contacto local con la cultura arquitectónica francesa lo encontramos en las *Cròniques d'Art de París* que el crítico e historiador del arte Rafael Benet publicó en *La Veu de Catalunya* con motivo de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925) de París[15]. En éstas, el uso del hormigón fascina a Benet. Un material presente tanto en la torre de Robert Mallet-Stevens para su *Pavillon du Tourisme* como en los árboles diseñados por éste junto a Jan and Joël Martel. No es de extrañar que, cuando el catalán decida ilustrar su conocido ensayo *L'Art Nou. El cop de maça*[16], escoja al pionero Auguste Perret y su teatro para la Exposición de 1925 como el mejor icono para la estética del hormigón de *L'Esprit Nouveau*.

Y entre las aportaciones barcelonesas, será el *Pabellón Sociedad Hispano-Suiza*[17] el que se presente como el más claro de los homólogos de Mallet-Stevens en Barcelona. Su torre, facetada en diversos planos y volúmenes, se convierte así en el mejor guiño al *Pavillon du Tourisme* del francés. A la vez que transparencia, simplicidad e industria se presentan como los axiomas utilizados por Sanz Balza para describirlo como un "hermoso local con los muros de extensos cristales, que permiten ver los motores, honra de nuestra industria"[18].

BARCELONA MIRA A ALEMANIA: DE LA *GLASACHITEKTUR* (1914) A LA *WEISSENHOFSIEDLUNG* (1927)

Alemania estaba presente en la mayoría de las imágenes que ilustran el catálogo *La Publicidad en la Exposición de Barcelona*. Parques de atraccio-

15. BENET, R., "Cròniques d'Art de París", *La Veu de Catalunya*, 2 agosto 1925, p. 4; 23 agosto 1925, p. 5.
16. BENET, R., "L'Art Nou. El cop de maça", *La Ciutat i la Casa*, 1926, 5, pp. 3-12.
17. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 30 junio 1929, 16.
18. SANZ BALZA, E., op. cit, p. 193.

Fig. 3. El pabellón sachlich. Pabellón de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro - CSHE. En: SANZ BALZA, E., Notas de un visitante, Exposición Internacional de Barcelona 1929, Barcelona, 1930, p. 193.

nes y ferias en Leipzig, junto a fotografías nocturnas de Berlín, como la Torre de Luz OSRAM (1928) durante la semana de la luz, o el *Titania Palast* (1928) de Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach y Carl Jacobi. Éste último aparece en el catálogo como una "torre luminosa", epígrafe que hacía realidad el sueño de una arquitectura expresionista de cristal visionada por Scheerbart años atrás:

> "Las torres siempre deberían destacar un lugar o una ciudad. Por eso, es lógico que también se intente hacerlas resaltar en medio de la oscuridad de la noche. En este sentido, todas las torres deberán transformarse siguiendo los principios de la arquitectura de cristal, para convertirlas en auténticas torres luminosas"[19].

Ese mismo detalle, un volumen de luz, es el que acaba por desmaterializar la esquina de la torre del *Pabellón de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro* - CSHE[20] (Fig. 3). Un prisma blanco, una torre y una marquesina curva de entrada reúnen los postulados *sachlich* de la vanguardia arquitéctónica europea. Éstos se dan cita en el tratamiento plástico de cada uno de sus elementos: una *fenêtre en longueur* rompe el volumen del prisma blanco parafraseando las planimetrías de J.J.P. Oud para sus viviendas en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart (1927), mientras su torre construye un volumen de aire como aquellos prismas de cristal que Otto Haesler diseñara para su propuesta de los cuerpos de escalera en la *Rothenbergsiedlung* de Kassel (1929). Y es con el pabellón de la CSHE que el manierismo *art decó* queda aniquilado por el espíritu del tiempo de la máquina y la economía de la producción industrial.

BARCELONA MIRA A ITALIA: *III BIENNALE DI MONZA* (1927)

Por último, cabe reseñar todas aquella propuestas cuyo simbolismo de la forma transita entre el "tinglado" (*Decorated sheet*) venturiano y el edificio "pato" (*Duck*) . De los primeros cabe señalar desde la acumulación vertical de letras para la torre de la firma Jorba[22] hasta el pabellón comer-

19. SCHEERBART, P., *Glasarchitektur*, 1914, En *Arquitectura de Cristal*, edición y prólogo Antonio Pizza, traducciones de Alejandro Pinós y Marisa García, Colección Arquilecturas, n.37, Valencia, 1998, p. 130.
20. SANZ BALZA, E., op. cit., p. 193.
21. VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S., *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA, 1972.
22. La torre JORBA aparece publicada en los números 3 (5 de mayo 1929) y 6 (21 de mayo de 1929) del *Diario Oficial de la Exposición Internacional*. Su serie fotográfica se conserva en: Archivo Nacional de Cataluña (ANC), Fondo Gabriel Casas i Galobardes ANC1-5: "Vista aérea del parque de Atracciones de Maricel, en la montaña de Montjuic de Barcelona. A la derecha, torres publicitarias con las letras de Jorba y Asland". En: ANC1-5-N-289. 1929-1930.

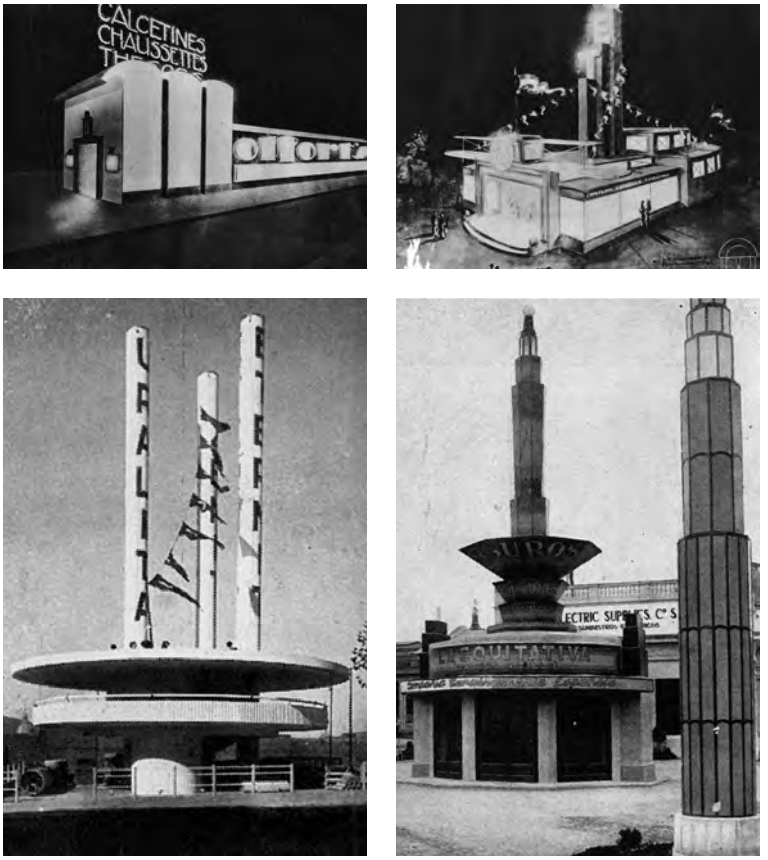


Fig. 4. Pabellones tipográficos y "kioscos-objetos". De izquierda a derecha: Pabellón calcetines MOLFORT'S, Pabellón de la Sociedad Anónima Uralita, Pabellón de la Compañía Española de Turismo - CET, Pabellón La Equitativa.

cial de calcetines MOLFORT'S[23], al que Sanz Balza dedicaría las siguientes palabras:

> "Algo fantástico y no poco atrevido pabellón […]. En la fachada se leen las letras del nombre al que tal vez le sobre la extranjerización de la palabra, habiendo seguramente estado mejor en catalán, Molforts, que no Moltfort's en inglés"[24].

De los segundos, la lista es más extensa: el Pabellón de la *Casa Codorniu,* el anuncio *Aromas de Montserrat*, la botella *Martini Rosso* en la entrada del Pueblo Español[25], los tubos de uralita para el *Pabellón de la Sociedad Anónima Uralita*[26], los ritmos mecánicos del *Pabellón de los Talleres Metalúrgicos y Fundiciones DAMIANS*[27] o la fuente que conforma el perfil del pabellón *La Equitativa*[28] (Fig. 4).

Ha sido Antonio Pizza quien ha reconocido la influencia de la arquitectura tipográfica de los futuristas en el diseño de estos pabellones[29], y en concreto, las propuestas arquitectónicas para el mundo de la publicidad de Fortunato Depero[30]: de la firma Bestetti, Treves y Tummelli (1926), al *Padiglione del Libro* en la *III Biennale di Monza (1927)* hasta la *Casa d'Arte Futurista* (1927-1928), el eco de la proclama futurista quedaba así recogido en Barcelona. Fueron también los mismos futuristas quienes abrieron la puerta de la experimentación del "kiosco-objeto"[31], ofreciendo la posibilidad de una nueva síntesis entre tipografía y producto. *El Pabellón de la Compañía Española de*

23. El pabellón aparece entre las páginas del Diario en diversas ocasiones: n.6 (21 mayo 1929); "verbena de San Pedro", n.15 (23 junio 1929); "un axioma popularizado, la unión de la frases", n.22 (11 agosto 1929); n.45 (11 enero 1930).
24. SANZ BALZA, E., op. cit., p. 194.
25. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 31 agosto 1929, 5, p. 14.
26. "Para los que vemos detrás del espectáculo el mecanismo que le da vida, es más admirable la obra realizada por la regularidad y perfección con que se efectúan todos los cambios de luz y de agua, debido, sin duda, a la calidad de las instalaciones hechas. Y es oportuno mencionar aquí que para la alimentación, fueron elegidas las tuberías URALITA, después de un minucioso estudio de las características de todos los sistemas hasta la fecha conocidos". *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 18 enero 1930, 46.
27. *La Ilustración Ibero-americana*, 1930, año II, 2.
28. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 23 noviembre 1929, 38,
29. PIZZA, A., *Barcelona 1929-1936. Il ponte incompiuto dell'architettura.* Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1989, p. IV-40. Tesis doctoral en red en: http://www.tdx.cat/handle/10803/5867.
30. A.A.V.V. *Depero y la reconstrucción futurista del universo,* Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona, 2013, pp. 21, 119, 120, 121.
31. A.A.V.V. op. cit., pp. 114-117.

Turismo[32], obra del arquitecto Ramón Raventós, es un buen ejemplo: "pabellón-avión" rematado en su cubierta por un soporte luminoso que contiene las siglas C.E.T. La máquina dicta sus propios tiempos en los que la Historia como tradición queda aniquilada no sólo desde el mensaje futurista, sino también desde la propia experiencia a la que el visitante se abandona tras cumplir el recorrido de la avenida dels Montanyans: el *Parque de Atracciones de la Foixarda*.

EL PARQUE DE ATRACCIONES DE LA FOIXARDA

La torre de letras de Jorba[33] concluía el eje dels Montanyans y como un arco industrial, daba paso a la esplanada en la que se situaba el acceso principal al *Parque de Atracciones de la Foixarda*, bajo la atenta mirada de la Torre Asland. Ambas torres enmarcaban tanto el límite del recinto expositivo en su ladera sur como la entrada al parque. Si las dos torres venecianas abrían el eje monumental, Asland y Jorba cierran su discurso ofreciendo nuevos significados al margen de la Historia. Con la desaparición de los míticos *Campos Elíseos* de Paseo de Gracia (1853-1873), el parque de atracciones iniciaba un peregrinaje por los recintos de las dos Exposiciones Internacionales de la ciudad: de *Saturno Parque de Atracciones* en la Ciutadella (1911-1920) a los parques de *Maricel* y la *Foixarda* en Montjuic (1929).

La Foixarda, el parque de atracciones "más completo y original del mundo"[34], da la bienvenida desde una miniatura de tren "que cruza con pretensiones de ferrocarril de importancia. Ha surgido de un recodo, así de improviso, como la primera sorpresa de la noche"[35]. Acceder a un parque de atracciones es iniciar un viaje, en el que los valores del tiempo y el espacio se alteran bajo las escenografías del ilusionismo y el simulacro[36]. Era Francisco Cañadas quien insitía en describir la montaña de Montjuic bajos esos mismos términos:

> "Como en todos los viajes sentimos en ese umbral mirífico que nace algo en nuestro espíritu… ¿Ilusión?.... ¿Deseo? Algo ingrávido y aleteante, algo que nos empuja y nos separa del suelo y parece alejarnos de nosotros mismos"[37].

Y es el deseo y la ilusión de alejarnos del suelo lo que nos conduce a una de las dos torres que franquean la entrada del recinto del parque. *La Foixarda* aparece siempre fotografiada entre las páginas del *Diario* a través de visiones aéreas[38], panóramicas que conducen al lector hacia otro tipo de viaje:

> "¿Quiere usted abarcar con la vista toda la exposición, des un punto céntrico y cómodamente accesible? El ascensor del Pabellón Asland, le transportará en un momento a la plataforma de la torre de cemento y cristal, de 50 metros de altura, situada en uno de los puntos dominantes de la Exposición, y desde allí disfrutar de una vista panorámica incomparable"[39].

La Torre Asland, obra del arquitecto Francisco Conforts[40], responde al encargo de una de las empresas catalanas más modernas del momento: la Compañía General de Asfaltos y Portland, iniciativa del Conde de Güell[41], quien tras su fundación en 1901, pronto pondría en funcionamiento dos de las fábricas más importanes del territorio: Castellar d'en Hug (1904)[42] y Montcada (1915). Güell, fundador y presidente del primer consejo de esta empresa, busca en la arquitectura de su tiempo aquella representación del poder que

32. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 19 mayo 1929, 5.
33. "En cada una de las cuatro "patas" de la letra A, "hay una tienda de los citados almacenes, mientras por la base circulan los autobuses con toda facilidad, y es a modo de arco industrial que da la bienvenida a la avenida dels Montanyans". En SANZ BALZA, E., op. cit., p. 198.
34. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 19 mayo 1929, 5.
35. SOLSONA, B., "El parque de atracciones (reportajes eutrapélicos)", *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 7 septiembre 1929, 26, p. 6.
36. HIGUERO BAZAGA, F., "Crónica del embrujamiento de Montjuic", *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 11 agosto 1929, 22, p. 18.
37. CAÑADAS, F., *"Un mundo en Montjuich"*, *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 11 agosto 1929, 22, p. 11.
38. Visión aérea del parque en la que se aprecian las dos torres (Asland y Jorba) en *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 26 mayo 1929, 11; 28 julio 1929, 20. Otra de las instantáneas aéreas muestra como los pabellones comerciales se desalinean del eje monumental de Montjuic.
39. *La Ilustración Ibero-americana*, 1930, 2, contraportada.
40. La única referencia a la autoría de la torre la encontramos en la publicidad de la revista *Cortijos y rascacielos. Casas de campo, arquitectura, decoración*, otoño 1930, 2, p. VIII.
41. "Espíritu clarividente que proyecta empresas, tiene iniciativas propias y acoge y fomenta las ajenas. [...] Está la fundación de la Compañía Asland el 15 de julio de 1901. [...] La proyección de la empresa se hizo con amplios vuelos, en proporciones considerables que comprendían explotaciones en la Pobla de Llitet y Castenar d'En Huch". En A.A.V.V., *Asland. Libro del cincuentenario*, Seix Barral, Barcelona, 1954, p. 15.
42. La fábrica de Castellar d'en Hug se pone en marcha en julio de 1904, acogiendo uno de los mayores desplegamientos de la tecnología moderna capaz de rentabilizar la inversión: "Se montó con tres hornos rotatorios, novedad entonces importada de América. [...] Eran los mayores que se conocían en el mundo y fabricaban entre los tres, 100 toneladas de cemento Portland. Su instalación de fuerza hidráulica a base de ruedas Pelton, es decir de turbinas de acción que constituían en aquella época otra novedad y de su tubería forzada de 5 Km de longitud, completaban un conjunto importantísimo y constituían una de las instalaciones técnicas más importantes de Europa". En A.A.V.V., op. cit., p. 50.

Fig. 5. Las otras dos torres de la exposición. De izquierda a derecha: Publicidad Torre Jorba, 1929; imagen nocturna de la Torre Asland, 1929. Fotografías de Gabriel Casas i Galobardes. En: ANC1-5-N-536, ANC1-5-N-529.

legitime sus ideales. Lo fue primero el modernismo. Más tarde lo sería el noucentisme, y finalmente el *art-nouveau*.

La Torre Asland surge de un voladizo, proclamando las posibilidades del hormigón armado, un material con el que nuestros arquitectos no se encontraban muy familiarizados a manifestar en el exterior de sus edificios. En la fachada del cuerpo bajo, dos relieves en alumino del escultor Ángel Ferran*t, El Trabajador y Palero*[43], auguran la voluntad clásica del pabellón frente a los alardes tecnológicos que lo sustentan. En el interior, se pregunta Josep M. Rovira si "tras una *fenêtre en longueur* empecable, todavía se encuentra el cartel de la compañía presidido por las columnas dóricas del Park Güell"[44]. Un *déjà vu* que también profesa la imagen gráfica publicitaria de la torre en la contraportada del número 29 del *Diario*[45], en la que la superficie de la aguja se encuentra recubierta de un sospechoso *trencadís* modernista.

Del mismo modo que la entrega de la torre sobre el voladizo de planta romboidal se realiza a través de un juego de volúmenes y superficies biseladas. Modernismo, noucentisme y *art-nouveau* constituyen el *collage* de estilos y citas al que el pabellón alude. Su modernidad hay que buscarla fuera de él, cuando la arquitectura desaparece transformándose en un dispositivo para "ver" y "ser visto".

Una serie fotográfica nocturna de Gabriel Casas i Galobardes presenta el Pabellón Asland como una "torre-faro"[46], del mismo modo que sus numerosas publicaciones en *La Ilustración Ibero-americana*[47]. Es en las páginas publicitarias de *La Vanguardia*[48] donde ambas, Asland y Jorba, aúnan esfuerzos en su nueva doble función, al ser rematadas por dos esferas que irradían luz en múltiples direcciones[49]. Ambas, arquitecturas sin "interior", conducen a los habi-

43. Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.- Museo Patio Herreriano, Valladolid: "El Trabajador", F.F.-FOT 459-2440 / F.F.-FOT 460-2441; "Palero", F.F.-RP-REP 1-2093.
44. ROVIRA, J.M., "Gaudí, los noucentistas y el noucentisme: un apunte, dos propuestas, dos notas", En A.A.V.V. *Els Arquitectes de Gaudí: Berenguer, Rubió, Jujol, Sugrañes, Ràfols, Quintana, Martinell, Martínez Bergós, Bonet, Puig Boada*, David Ferrer, Josep Gómez Serrano (ed.), Col·legi Oficial d'Arquitectes. Àrea de Cultura, Formació i Publicacions, Barcelona, 2002, p. 28.
45. *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 28 de septiembre 1929, 29, contraportada.
46. Archivo Nacional de Cataluña (ANC), Fondo Gabriel Casas i Galobardes ANC1-5: "1929-1930. Pabellón Asland. Pabellón de la empresa de fabricación de cemento Asland, iluminada de noche, en el recinto de la Exposición Internacional de Barcelona". En: ANC1-5-N-529, ANC1-5-N-530, ANC1-5-N-531.
47. *La Ilustración Ibero-americana*, diciembre 1929, 1, p. 55; 2, pp. 26, 35, 59; 5, p. 82.
48. *La Vanguardia*, 29 septiembre 1929, p. 48.
49. Es en las imágenes del *Diario Oficial* donde el soporte de la esfera que corona la Torre Jorba duda entre dos de sus homólogos internacionales más relevantes: o la estructura metálica en espiral de la *Torre de la III Internacional* de Vladimir Tatlin (*Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 5 de mayo de 1929, 3) o bien una estructura vertical similar a la *Tour Eiffel (Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 30 de junio 1929, 16).

Fig. 6. Parque de Atracciones de la Foixarda, imagen nocturna. Al fondo, iluminadas, las Torre Asland y la Torre Jorba. En: Instituto Cartográfico de Cataluña (ICC), Fons Cuyàs: RF.6006.

tantes de Barcelona hacia la inspección de sus dominios. Allí, de noche, en lo alto, contemplando el recinto como un todo, descubren la contingencia de sus limitaciones, que no son otras que las del mismo recinto de Montjuic. Y la electricidad, desde su propia artificialidad, arroja al espectador al ilusionismo de una ficción (Fig. 5).

> "Del aeródromo cercano, el vuelo de unas aves metálicas se cierne en el ambiente diáfano, fluctúa sobre la ciudad, une los dos horizontes, y digéramos que va sembrando una simiente invisible, unos átomos de luz y oro"[50].

Lo sólido se desvanece en el aire (Fig. 6). Otra complementariedad de la cultura del capital que necesita del ocio y el simulacro para hurdir sus raíces en el subconsciente colectivo. Y de éste, lo único que permanece es su "sombra".

SOBRE LA ANIQUILACIÓN DE LA HISTORIA

Ya en la exposición de París de 1925, la *Tour Eiffel* iniciaba un viaje en el espacio y el tiempo. Aparecía fotografiada en el interior del *Pavillon du Tourisme* –presagio del *souvenir*– y como motivo de inspiración para la fuente nocturna que René Lalique proyectó en el interior del *Pavillon des Parfums*[51]. Propuesta casi dadaísta, que extraía el objeto –en este caso el monumento– de su espacio homogéneo cotidiano, obligándole a abandonar su escala inicial para adquirir nuevas resonancias interpretativas: la banalización del lenguaje. Cuando el signo pierde su significado para otorgarle otros que la industria del ocio o la publicidad de masas impone, nace la frivolidad. O bien la presencia del TOTEM y su "sombra".

En Barcelona las cosas no iban a ser distintas. Si la torre deja de ser objeto artístico para transformarse en objeto de consumo, y la realidad cotidiana se transforma en objetos artísticos, ambas operaciones ponen en evidencia la necesidad de una reflexión final sobre el lenguaje en la cultura del consumo. La *Tour Eiffel*, en Barcelona, se ha hecho enana (apenas 50 metros). Unos tubos de uralita, una botella de vermuth, gigantes. Inversiones elocuentes. Ha sido Jonathan Swift quien en sus *Viajes de Gulliver* (1726) nos ha dado pistas sobre el proceso de simplificación y banalización del mundo a través del lenguaje:

> "El primer proyecto que observé en la Escuela de Lenguas, consistía en abreviar los discursos, acortando los polisílabos y abandonando verbos y participios, porque, en realidad, todas las cosas imaginables no consisten nada más que en nombres"[52].

50. CAÑADAS, F., "Su eminencia la montaña de Montjuich", *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 30 noviembre 1929, p. 39.
51. PÉREZ ROJAS, F.J., "La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925", *Artigrama*, 2006, 21, pp. 43-84.
52. SWIFT, J. *Gulliver s Travels*, Oxford University Press, Oxford- New York, 1991, p. 184.

Fig. 7. Publicidad del *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 18 enero 1930, 46.

Nombres, que no palabras. Recuerda Juan Eduardo Cirlot, en su libro Ferias y Atracciones, que mientras las capas intelectuales de la sociedad buscan el establecimiento de los hechos históricos, el pueblo tiende inconscientemente y de manera absoluta a la aniquilación de la Historia, para reducirla a lo arquetipal[53]. De esa destrucción participaron gran parte de las arquitecturas que se dieron cita en Montjuic[54]. Entre ellas, la Torre Asland. Su "sombra" es todavía muy alargada (Fig. 7).

53. CIRLOT, J.E., *Ferias y Atracciones*, Argos, Barcelona, 1950, p. 8.
54. "El reloj de la Historia que no tiene más que siglos, y para que no me pongan tilde de intransigente concederé que cuenta también cuartos de centuria, que equivalen a las horas de nuestra existencia individual". En CAÑADAS, F., "Barcelona Futura. Visiones barcelonesas", *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, 16 noviembre 1929, 37.

TAN LEJOS, TAN CERCA.
DISTANCIAS ENTRE EL PABELLÓN DE ESPAÑA DE JAVIER CARVAJAL Y EL DE GENERAL MOTORS DE LOUIS KAHN PARA LA EXPOSICION DE NUEVA YORK DE 1964

Rubén García Rubio

Fig. 1. Postal con una vista general de la Exposición Universal de Nueva York de 1964-65.

"Pick up your left foot, pick up your right.
Walk away from every care.
This is your fun time, you are entitled to it,
Fair is Fair"
("Fair is Fair" de Richard Rodgers)

En 1958 un grupo de hombres de negocios de Nueva York concibieron la idea de volver a tener otra Exposición Universal en su ciudad[1]. Pensaron que ésta impulsaría la economía de la ciudad a pesar de que el evento de 1939-40 no había sido un éxito en esa faceta[2]. Para ello situaron al controvertido e influyente promotor Robert Moses[3] al frente de la organización. Éste era una figura muy conocida en la época por sus grandes y rentables desarrollos urbanísticos por lo que a priori parecía la persona adecuada para llevar a buen puerto el evento. Pero nada más lejos de la realidad.

Una de sus primeras decisiones fue ubicar la nueva Exposición en los mismos terrenos que la anterior, el parque *Flushing Medows*[4]. Una decisión aparentemente sensata puesto que así se terminaría el desarrollo que la falta de fondos no le había permitido realizar anteriormente. Aunque detrás de esta decisión se escondía un carácter oportunista que al final le llevaría a tomar varias decisiones cruciales para el futuro del evento.

1. Generalmente se sitúa al abogado neoyorquino Robet Koppel como el principal artífice del evento. SAMUEL, Lawrence R., *The End of the Innocence.* The 1964-65 *New York World's Fair*, Syracuse University Press, Syracuse, 2007, p. 3.
2. Ha de recordarse que la anterior Exposición fue gestada en 1935 en plena Gran Depresión estadounidense y que oficialmente se celebró entre el 30 de abril y el 31 de octubre de 1939. Además, en este nuevo caso, si se celebraba en 1964 suponía el evento perfecto para festejar el 300 aniversario de la toma de la ciudad de los británicos sobre los holandeses (1664) y la conmemoración de su consecuente cambio de nombre por Nueva York. Y por si fuera poco, ese año también coincidía con el 25 aniversario de la anterior Exposición, por lo que esta nueva Feria parecía con fortuna.
3. Robert Moses (1888-1981) se le llegó a conocer como el *Master Builder* de Nueva York e incluso hasta compararlo con el Baron Haussmann por sus grandes transformaciones urbanísticas. "Es difícil imaginar la ciudad sin el Lincoln Center, el Triborough Bridge, el Cross Bronx o la West Side Highway. [...] en cuya personalidad pública cohabitan el reformador idealista, el servidor público tenaz y el político astuto capaz de utilizar eficientemente los resortes del poder para llegar a ser, finalmente, el más grande *master builder* de América. En efecto, a lo largo de más de tres décadas, de 1930 a 1965, Moses desempeñó la dirección, en muchos casos simultánea, de los organismos clave para la reforma de la ciudad, desde los que pudo ejercer una influencia mucho más profunda que el concreto encargo administrativo". EZQUIAGA, José María, "Robert Moses, Nueva York en transformación", *Arquitectura Viva*, 2009, p. 60 y SAMUEL, Lawrence R., op. cit., p. 5.
4. "A mediados de la década de 1930, [Moses] supervisó la conversión de un gran vertedero de basura en Queens en el recinto ferial brillante que fue sede de la Feria Mundial de 1939-40. Este fue el grandioso parque de Moisés llamado *Flushing Meadows Park*. Tuvo la visión de este gran parque, que comprende unos 1.300 acres de terreno que se encuentra en el centro geográfico de la ciudad, como una importante zona de juegos recreativos para los neoyorquinos. Pero cuando la Feria Mundial de 1939-40 terminó en un fracaso financiero, Moses no tuvo los fondos disponibles para completar su proyecto". Es cierto que la visión de Moses era muy sensata al querer prever desde el inicio un futuro sostenible al área utilizada pero finalmente su espíritu especulador le acabo traicionando. SAMUEL, Lawrence R., op. cit., pp. 4-5.

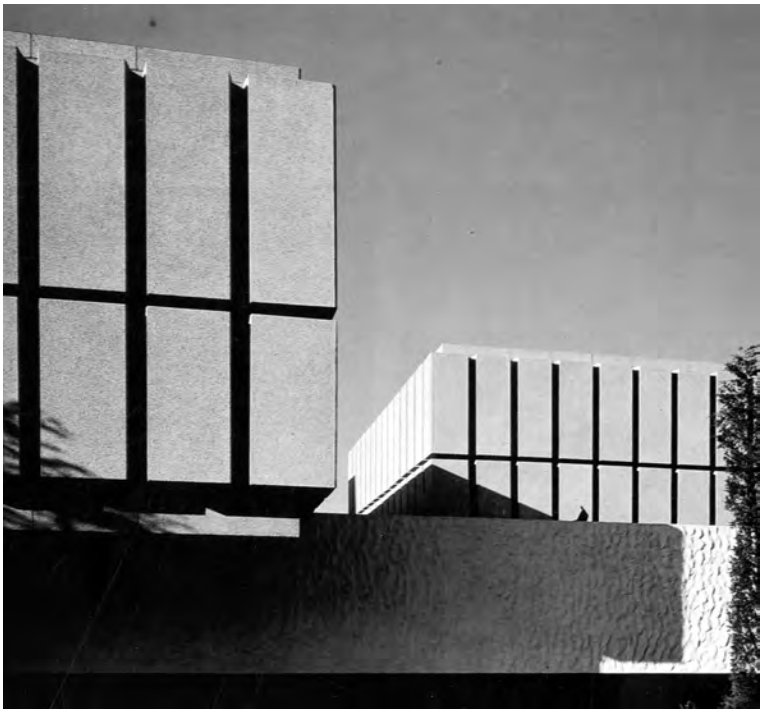


Fig. 2. Detalle del exterior del pabellón.

La primera fue determinar que la Exposición tendría que estar abierta dos años con el fin de acoger los visitantes necesarios para obtener beneficios cuando la Oficina Internacional de Exposiciones (BIE)[5] permite un máximo de seis meses. Y la segunda fue cobrar un alquiler a los expositores por el terreno cuando la BIE establece todo lo contrario[6]. Pero es que además la BIE ya se había comprometido con Montreal para 1967 por lo que no podía haber otro evento tan cerca geográfica y temporalmente. La respuesta fue contundente. La BIE no solo no reconoció esta Exposición sino que solicitó a sus miembros que no participasen en ella. A pesar de ello Moses decidió continuar con el evento[7].

El problema fue que la mayoría de los grandes países no acudieron[8]. Una ausencia que la organización intentó disimular con la participación de pabellones gubernamentales y grandes corporaciones nacionales[9]. Hecho que en principio pudo parecer hasta positivo ya que, por comparación, se reforzaba todavía más la condición de Estados Unidos como primera potencia. Sin embargo esta Exposición acabó resultando un gran fracaso tanto para Moses como para el país. Y no solo en el ámbito económico.

Como bien es sabido, uno de los propósitos fundamentales de este tipo de eventos es mostrar al resto del mundo lo que un país ha sido, es o será. O al menos cómo éste quiere mostrar su pasado, presente y futuro. Una intención en la que lógicamente la arquitectura juega un papel esencial. Y en términos generales, la de Nueva York fue mediocre[10].

Muchos de los pabellones extranjeros cayeron en la trampa del pastiche ecléctico mientras que la mayoría de nacionales optaron por un estilo *googie* a

5. La Oficina Internacional de Exposiciones, conocida también como BIE por las siglas de su nombre en francés *Bureau International des Expositions*, es una organización internacional intergubernamental encargada de velar por el calendario, la licitación, la selección y la organización de las Exposiciones Internacionales y Universales. El BIE fue creado por un convenio internacional firmado en París, en 1928, que estableció los derechos y responsabilidades de los organizadores de las Exposiciones y los participantes. El papel de la BIE es supervisar y garantizar la aplicación del presente Convenio y su misión es mantener la integridad y calidad de los Exposiciones de modo que puedan continuar educando al público y promover la innovación al servicio del progreso humano. En http://www.bie-paris.org/site/en/home/who-we-are [en línea 20.XI.13].

6. Una de las razones de Moses por volver a ubicar la nueva Exposición en los mismos de la anterior era para poder aprovechar el máximo sus infraestructuras (calles, instalaciones, etc) y no tener que desembolsar la gran cantidad necesaria para construirlas. Esta fue la razón por la que desechó inmediatamente el gigantesco pabellón en forma de "donut", en el que se alojarían todos los países, que Gordon Bunshaft (SOM) había diseñado.

7. Finalmente la exposición permaneció abierta por un periodo de 360 días distribuidos en 2 años entre el 22 de abril y el 18 de octubre de 1964 y el 21 de abril y el 17 de octubre de 1965 y se cobró por un alquiler por el terreno.

8. Entre los países que no acudieron destacan Francia, Alemania, Italia, Australia, Canadá, Rusia o Gran Bretaña.

9. La Exposición estaba dividida en 5 áreas: Industrial, Internacional, Federal y Estatal, Transporte y Ocio. La zona Industrial y de Transporte contaba con compañías como (en total 68) Macy's, American Express, Coca-Cola, Dupont, Eastman Kodak, First National City Bank, General Electric, IBM, Johnson Wax, Pan-American Pepsi-Cola, Scott Paper, Seven-Up, Chrysler, Eastern Airlines, Greyhound Ford o General Motors. Mientras que los países extranjeros destacaban (un total de 45) Austria, Bélgica, Grecia, Honk Kong, India, Méjico, Marruecos, Irlanda, Paquistán, Pabellón Africano, Sierra Leona, Sudan, Suiza o el Vaticano además de España.

10. Resulta revelador en este sentido el artículo que escribió Vincent Scully para la revista Life titulado "If this is Architecture, God Help Us" o la palabras de Ada Louise Huxtable para el *New York Times* calificando la "mayoría de la arquitectura de la Exposición de inferior". De todos ellos, solo 4 obtuvieron el distintivo de *"Citations for Excellence Design"* por el AIA de Nueva York los pabellones de Dinamarca, IBM, New Jersey y España. Citado en SAMUEL, Lawrence R., op. cit., p. 42.

pesar de que vivían en el país gran parte de los mejores arquitectos del momento[11]. No obstante hubo ciertos pabellones que sí exhibieron cierta calidad arquitectónica. Pero sin lugar a dudas hubo uno que destacó por encima de todos los demás, el pabellón de España de un joven y desconocido arquitecto llamado Javier Carvajal[12].

Sin embargo existe un pabellón americano que pudo haber competido con el español. Y es que Louis I. Kahn elaboró una propuesta de gran interés para la General Motors. Desgraciadamente ésta no llegó a construirse aunque sí llegó a un cierto nivel de desarrollo así que, al menos en el campo teórico, queda la posibilidad de imaginarse la batalla que hubiese enfrentado a estos dos grandes maestros.

"ESPAÑA ES ASI" [13]

A principios de 1963 un jovencísimo y casi desconocido Javier Carvajal (1926-2013) ganó el concurso para el diseño del pabellón que representaría a España en la Exposición Nueva York del año siguiente[14]. Un concurso que buscó y premió una propuesta que conjugase el binomio "tradición-modernidad" tan anhelado por tantos países. Y puede que suene a tópico, y algo subjetivo, pero el pabellón de España unió perfectamente ese paradójico dueto de conceptos como describen los propios autores[15]:

> "Se nos encomendó realizar un pabellón que representase a España y desde el primer momento supimos que no podíamos hacer una presentación raquítica y de compromiso, mediocre o de justificación. Teníamos – y creímos nuestro deber – que enseñar la España actual y de siempre, cara al futuro, con decisión y sin concesiones a un puro esteticismo, ni a una visión aplastante de glorias históricas, ni mucho menos a una exhaustiva relación de datos sobre la obra realizada. Era necesario enseñar a España, sin engaños ni pintoresquismos trasnochados, como país que avanza fijándose en su pasado por con la mirada abierta al mañana. Real, seria, amable. La España diferente y varia de sus hombres, de sus ciudades y de sus regiones".

Este dúo se puede observar fácilmente a primera vista ya que éste está compuesto por dos elementos claramente diferenciados en altura. La parte inferior está compuesta por una algarabía de muros encalados que siguen la más pura tradición popular española. Mientras que la parte superior está formada por dos severos y ordenados volúmenes de paneles prefabricados de hormigón que apuntan a la incipiente (y pretendida) industria del país. De esta sencilla forma Carvajal consigue unir tradición y tecnología. Sin embargo, este binomio no acaba ahí e incluso no es el único que caracteriza su pabellón.

Una nueva mirada a esos dos elementos exteriores revela otras acepciones. Por ejemplo la clásica (o Clásica) pareja entre pesado y ligero puesto que la parte inferior está realizada con unos gruesos muros de hormigón o ladrillo en contraposición a la superior conformada por una estructura metálica recubierta con paneles ligeros[16]. Pero donde mejor se puede observar este contraste es en la línea de sombra que perimetralmente separa ambos elementos ya que es ella la que permite "flotar" a la parte superior y oponerla a una inferior que surge del terreno.

Como cabe imaginarse esta drástica distinción también tiene su reflejo en la espacialidad interna del pabellón. Y es que los muros sueltos de la planta de acceso dotan a la misma de un espacio fluido y liso típicamente moderno de

11. En ese momento vivían y trabajaban en Estados Unidos arquitectos consagrados de la talla de Mies van der Rohe, Gropius, Breuer o Neutra.
12. *El American Institute of Architects* (AIA) distinguió por su calidad arquitectónica cuatro pabellones de la Exposición: Dinamarca, IBM, New Jersey y España.
13. "Tenemos en la parte superior del pabellón doce grandes máquinas con un enunciado: España es así". En GARCIA DE SAEZ, Miguel, "España", *Revista Arquitectura*, n. 42, abril 1963, Madrid, pp. 5-6.
14. A principios de 1963, la Comisaría General para la Feria Mundial sacó a concurso el diseño para el pabellón que representaría a España en Nueva York. Aunque el plazo fue muy corto, tan solo 20 días, veinticinco de los mejores arquitectos del país se presentaron al mismo. Corrales y Molezún ("defendiendo título" aunque esta vez de forma separada), Sáenz de Oíza, Fisac, Moneo, Cabrero, De la Sota, Higueras y Miró, Fernández Shaw, Vázquez de Castro, Bohigas y Martorell, Ortiz Echagüe, Moya, García de Paredes,... Sin embargo, el premio recayó sobre el proyecto de un jovencísimo y casi desconocido Javier Carvajal. Sirva el presente texto como pequeño homenaje al maestro Carvajal. Uno de los mejores Arquitectos españoles del s. XX que esperamos que el tiempo coloque en la posición destacada que se merece.
15. GARCIA DE SAEZ, Miguel, op. cit., pp. 5-6.
16. Juego que se puede observar en muchas obras de la arquitectura popular española. Carlos Labarta en su conferencia señala los hórreos gallegos como un ejemplo de este contraste. Conferencia de Carlos Labarta el dentro de la jornada *"Documentary Remains"* organizada por la Columbia University (GSAPP) y la Universidad de Navarra el 18 de noviembre de 2013 en Nueva York. En https://www.youtube.com/watch?v=tAl2xFgYvzk.

Fig. 3. Vista del patio interior principal.

tal forma que macla las distintas áreas expositivas de forma continua y sin bruscos cambios. De esta manera toda esa planta parece un continuo espacio de transición ya que los límites entre el exterior y el interior quedan totalmente desdibujados[17]. En tanto que la claridad de los dos volúmenes superiores obliga a Carvajal a configurar espacios unitarios y perfectamente reconocibles. Así es como esta segunda planta se desarrolla a partir de una espacialidad mucho más clásica que hasta acaba contagiando a sus áreas expositivas con una mayor rigidez en su configuración. Oposición que también se refuerza con una precisa utilización de los materiales y la luz.

Pero volviendo una vez más a su aspecto exterior, también se puede observar el marcado carácter introvertido del pabellón. Y es que tan solo permite un único punto de relación, el establecido a través de la escultura de la Reina Católica, ya que incluso esconde las entradas en profundas sombras en las esquinas. Sin embargo, como cabe esperar, en el interior ocurre todo lo contrario. Allí la mayor parte del espacio, sobre todo en su propuesta para el concurso[18], gira en torno a un mismo patio. Así es como Carvajal toma uno de los elementos más arraigados en la cultura española para permitir que el interior fluya en múltiples y complejas relaciones espaciales a través del mismo. De esta forma el arquitecto trata de trasladar al espectador al interior de una reinterpretación moderna de la esencia de la arquitectura española tradicional[19].

Una pareja esta última que también se puede leer como un pequeño juego entre la arquitectura del propio pabellón y el emblema mismo en forma de granada. Un guiño doble puesto que por un lado se refiere al fruto ("al más pobre, más humilde por fuera, que lleva dentro como un tesoro de piedras preciosas"[20]); pero también a los espacios característicos de su homónima ciudad, con la Alhambra a la cabeza, en un claro paso más hacia la creación de una obra de arte total.

Pero esta dualidad exterior tampoco se acaba ahí. Una mirada a la historia del Pabellón también manifiesta como el arquitecto quería equilibrar en

17. Un aspecto que se puede observar perfectamente en la mayoría de las plantas publicadas puesto que incluso el grafismo dificulta la tarea de distinguir entre exterior e interior.
18. En la propuesta para el concurso todo el Pabellón giraba en torno a un patio principal que incluso se subrayaba con dos volúmenes superiores en forma de L que se volcaban hacia el mismo. En dicha propuesta el auditorio, restaurantes y almacenes se situaban en una planta sótano. Sin embargo, dicha planta no se llevó a cabo por lo que hubo de estrecharse la parte expositiva alrededor el patio para acomodar en la misma parcela la mayoría de usos que iban en el sótano. De esta forma el patio principal se desplazó hacia la avenida de las Naciones Unidas (suroeste) para situar los restaurantes y almacenes en la parte opuesta (noreste) coronar dicha zona con un nuevo volumen para el auditorio. De esta forma el Pabellón mostraba una imagen unitaria pero albergaba dos zonas claramente diferenciadas, y separadas por un segundo patio más pequeño, una más lúdica y otra expositiva.
19. Conferencia de Carlos Labarta el dentro de la jornada *"Documentary Remains"* organizada por la Columbia University (GSAPP) y la Universidad de Navarra el 18 de noviembre de 2013 en Nueva York. En https://www.youtube.com/watch?v=tAl2xFgYvzk.
20. "Cuando los Reyes Católicos tomaron el reino de Granada, pusieron una granada en nuestro escudo. España quedó completa, lista para desbordar su destino más allá de sus fronteras; la reina Isabel mandó sus naves a descubrir nuevas tierras y sus manos descubrieron todo un mundo nuevo. La granada es símbolo de nuestra unidad, de nuestro destino, de la mayor empresa de nuestra historia. La granada agrupa sus granos en partes diferentes y todas éstas en una forma común redonda y plana. La granada, agria y dulce, es trasunto de los contrastes de España". En AAVV, *Revista Arquitectura*, n. 42, abril 1963, Madrid, p . 27.

Fig. 4. Detalle de un elemento expositivo con las vidrieras de fondo.

inicialmente la horizontalidad del mismo con una serie de elementos verticales puntuales[21]. Una lucha que en un principio iba a ser mucho más manifiesta puesto que en su propuesta proponía dos poderosos haces de luz que finalmente no se realizaron. Aún así esta pareja (horizontal-vertical) quedó representada en múltiples momentos poniendo el acento vertical a espacios como los mástiles a la entrada o los árboles del patio o incluso los propios elementos expositores y muchos de los objetos expuestos.

Objetos que por su parte traen a colación otra importante pareja del pabellón. Ya se ha comentado que una de las principales intenciones de Carvajal era crear una obra de arte total para que hasta en el último detalle se exhibiese el carácter español. Razón que le llevó a contar con la colaboración de numerosos artistas para que creasen distintas partes del propio edificio como la celosía del volumen superior, los murales en la planta baja, las cancelas de entrada o las vidrieras interiores[22]. De tal forma que la marcada autoría de mismas contrastaban radicalmente con la utilización de elementos anónimos en el resto del pabellón. Por ejemplo con elementos populares como la plaqueta cerámica, los toldos, los azulejos o las cortinas de esparto o con piezas industrializadas como los paneles o el artesonado y sus lámparas. Una diversidad que lejos de aturdir al visitante servían al arquitecto como otro elocuente medio de expresión.

Un nuevo contraste que no se detenía únicamente en la construcción del propio edificio. Éste también salpicaba a los propios objetos exhibidos ya que

21. A pesar del interés y la importancia de este edificio dentro la historia de la arquitectura española del s. XX existe un escaso número de textos o investigaciones sobre él. Documentación que hasta el momento se reduce a la publicación en la revista *Arquitectura*, a una escasa aparición dentro de las diferentes monografías sobre la obra de su autor y al enorme número de planos, no existen memorias o textos del mismo, que se conservan en el archivo que Javier Carvajal tiene en la Universidad de Pamplona. También hay que mencionar que en la actualidad el arquitecto Javier Antón Sancho está realizando su Tesis Doctoral sobre él mismo en esta última institución. Una vez finalizada la Exposición se trasladó el Pabellón de España a Saint Louis (Missouri, EEUU) donde forma parte en la actualidad de un hotel Hilton.

22. En concreto los murales de Joaquín Vaquero Turcios, Antonio Cumella y Francisco Ferreras; las esculturas de José Luis Sánchez y Pablo Serrano; la reja de entrada de Amadeo Gabino, las fuentes de A. Cumellas, los azulejos de Arcadio Blasco, la celosía de Jose Maria de Labra y la vidriera de Manuel S. Molezún.

la principal sección expositiva era la artística y en ella, España tiene un largo recorrido. Es por ello que el pabellón albergaba obras de Picasso, Goya o Cervantes al lado de otras totalmente anónimas como telas, joyas o piedras labradas e incluso populares como utensilios o juguetes. Configurando con todo ello un obra de arte total[23].

> "El pabellón ha penetrado no solamente en la sensibilidad del hombre culto, de la élite intelectual, política y económica. Idéntico entusiasmo ha recorrido a esas familias medias de Idaho, de Arkansas, de Carolina del Norte o del mismo Nueva York, cuya mirada asombrada observamos a diario. Todos ellos se llevan una mirada brillante e inédita de España. Hemos dado exactamente en el punto. […] El pabellón de España es sin duda el más equilibrado, el menos chillón, el que presenta una mayor armonía, cordialidad, sencillez y equilibrio".

THE NEW FUTURAMA[24]

La gran compañía de automóviles General Motors ya había participado en la anterior Exposición neoyorquina. En esa ocasión participó con un futurista pabellón diseñado por Albert Kahn que terminó siendo uno de los más populares y admirados por la visión del futuro que exhibía tanto su pabellón como su instalación *"Futurama"*. Un éxito que la empresa pretendía repetir veinte años más tarde con una actualización de dicha instalación y un nuevo pabellón para el que contrataron a Louis I. Kahn (1901-74)[25]. Aunque este encargo era más intelectual que arquitectónico[26].

Pero a pesar de ese extraño carácter, y del escaso tiempo, Kahn se tomó el encargo como si fuese el diseño de un edificio más[27]. Una obra cuya naturaleza efímera y representativa le permitía indagar no solo sobre conceptos puramente arquitectónicos sino también sobre ciertas obsesiones personales[28]:

> "Para el arquitecto, la institución expresa la comunión de ideas de un pueblo, a pesar de las contradicciones de la época que se reflejan en todas las cosas. La institución es más una idea que una realidad […] Implica coincidencia y acuerdo; es el orden o principio en el que se basan las características comunes del género humano […] el edificio que no posee estas características, es decir, que no revele la atemporalidad de esta coincidencia, responderá solo a exigencias circunstanciales".

De la primera propuesta que desarrolla (pero no entrega) se conservan muy pocos dibujos aunque los suficientes como para entender la misma. Ésta es un único elemento constituido por un espacio esférico central de 200 pies (60,96m) de diámetro rodeado por los espacios auxiliares y tres bandas de circulación. Un esquema que claramente se referencia con el Cenotafio para Isaac Newton (1784) de Étienne-Louis Boullée, es conocida la influencia que los arquitectos visionarios del neoclasicismo francés ejercieron sobre Kahn[29], cuyo casquete interior se convertía aquí en la superficie perfecta para proyectar las imágenes del nuevo *"Futurama"*.

Pero esa no es la única referencia sino que este esquema también incluye varios conceptos del pensamiento *kahniano* de esos años. Por ejemplo la diferenciación entre espacios servidos y servidores, la reinterpretación de las plantas centrales clásicas, los huecos excavados típicos de los grandes muros de la antigüedad o la redefinición del concepto de monumentalidad mediante las formas y la escala de las mismas. Aún así, el proyecto pronto tomó otra dirección.

23. GARCIA DE SAEZ, Miguel, op. cit., p. 12.
24. Este era el nombre del elemento principal del pabellón de la General Motors (GM) en la Exposición de 1964-65 que en realidad era una actualización de la versión *"Futurama"* expuesta en el pabellón de la misma compañía en la anterior Exposición celebrada también en Nueva York en 1939-40. Al igual que la anterior éste consistía en un paseo a bordo de unos trenes motorizados, lógicamente ahora mucho más sofisticados y con altavoces para escuchar una narración, que mostraban escenas animadas del futuro que GM presagiaba. En la versión de 1964 había 6 escenas que describían cómo sería la vida en la luna, en la Antártida, en las profundidades marinas, en la jungla, en el desierto y en la ciudad del mañana. En la actualidad se pueden encontrar en internet videos con los *"Futurama"* de 1939-40 y de 1964-65: http://www.youtube.com/watch?v=-JFgpxYaeJQ y http://www.youtube.com/watch?v=2-5aK0H05jk.
25. Cabe recordar que por aquel entonces Kahn ya era aclamado como uno de los mejores arquitectos americanos con obras como la Casa de Baños de Trenton (1955-56), el proyecto de *City Tower* para Filadelfia (1957) o el edificio *Richard Medical Research* para la *Pennsylvania University* (1957-61) que acabaría siendo objeto de una exposición individual en el MoMA ese mismo año.
26. "Sus servicios bajo este contrato deberán comprender la concepción de una idea original, concepto o tema para la exhibición de General Motors en la Exposición Mundial de 1964 y entregar antes o el mismo 16 de diciembre de 1960 material en forma de nombres, títulos, slogans, escritos, bocetos, maquetas, etc., exponiendo su idea, concepto o tema". Extracto del contrato entre General Motors Corporation y Louis I. Kahn firmado el 5 de diciembre de 1960, "General Motors-Contract", 030.II.A.32.48, Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission. De aquí en adelante se nombrará como LIK Collection.
27. El primer contacto conocido entre la GM y Kahn fue en una visita de éste último a su sede en Detroit el 28-29 de noviembre de 1960. Unos días más tarde, la GM le enviaba un contrato por un periodo de tiempo que terminaba el 30 de diciembre de ese mismo año pero renovable mensualmente hasta el 31 de mayo de 1961. Con su firma, Kahn solicitó una extensión del mismo hasta el 18 de enero de 1961. Una petición que GM le concedió semanas más tarde. En 030.II.A.32.47 y 030.II.A.32.48, LIK Collection.
28. GIURGOLA, Romaldo, "Las instituciones del hombre", Louis I. Kahn, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 93.
29. Influencia expuesta por primera vez en el conocido artículo: FRAMPTON, Kenneth, "Louis I. Kahn and the French Connection", *Oppositions*, n. 22, The MIT Press, Cambridge, 1980, pp. 21-53.

Entre los documentos que se conservan de este proyecto, todavía existe uno en el que se observa la lucha de Kahn por ubicar su objeto dentro de una parcela rectangular[30]. Un documento en el que también se observa como en un momento dado éste acaba descomponiendo ese único pabellón inicial en un racimo de elementos de diversos tamaños. Elementos que finalmente se agrupan en un semicírculo para formar un gran espacio público que suavice la relación entre estos y el visitante sin perder el carácter representativo de aquel[31]. Algo similar a lo que ocurre en los espacios públicos europeos como se puede extraer del hecho que escriba repetidamente en ese mismo documento la palabra *"Forum"*.

Fig. 5. Perspectiva del conjunto mostrando la circulación interna.

A partir de ese momento el pabellón se convierte en una cadena formada por siete eslabones circulares de dos tamaños diferentes. Así no solo se diferenciaba la función institucional de los extremos con respecto a la exhibidora de los centrales sino que también permitía una clara diferenciación entre los distintos temas expuestos en estos últimos.

Fig. 6. Sección por un elemento genérico.

Sin embargo la instalación *"Futurama"* estaba concebida para ser visitada de forma continua por lo que esos siete elementos se acabaron engarzado en un sinuoso "camino de alfombra roja" que transportaba al visitante por todo el espacio expositivo. De esta manera Kahn lograba aunar sutilmente el moderno espacio continuo con el clásico espacio unitario (su famoso concepto *The Room*)[33].

Fig. 7. Perspectiva del conjunto desde la entrada.

Esta planta tenía su traducción vertical en una especie de "tipi" que permitía albergar en su interior una semiesfera sobre la que poder proyectar imágenes. Un interior que además estaba pensado para albergar una lámina de agua con el fin de obtener una imagen especular y entroncar con la sensación espacial similar a la Boullée o del Panteón. Aunque lo más impactante de ese espacio interior hubiese sido la escala del mismo (170 pies en el interior de un total de 200 pies) ya que ésta era similar a la de unas termas de Caracalla o unas pirámides que desde el principio estaban entre sus aspiraciones conceptuales[34]. Una escala y una forma (a modo de proto-tipi) que sin lugar a dudas hubiesen acabado dotando al pabellón con el primitivo carácter de refugio que Kahn buscaba desde el inicio[35].

Pero a pesar de todo lo anterior, lo más llamativo de este proyecto hubiese sido el material con el que habría sido construirlo. Como se puede observar en varias de las secciones, éste hubiese estado compuesto por tres capas: dos pieles exteriores y una intermedia compuesta por una serie de "cojines" rellenos con helio que estructurarían todo el conjunto. Un detalle constructivo que sorprende al observar el trabajo de Kahn. Sin embargo ha de recordarse que en esta época se encontraba concibiendo una barcaza para la sinfónica *American Wind* (1960-72) cuyo material principal, aquí más comprensible, iba a ser una membrana hinchable. De esta forma se explica la que hubiese sido una curiosa e insólita, pero no por ello negativa, utilización de un material ligero en la obra madura del arquitecto americano. Una estructura hueca y ligera que quien sabe los nuevos caminos que hubiese abierto…

De todas maneras lo que en cierta medida sí que se sabe es el aspecto exterior que hubiesen podido tener estas estructuras. Al igual que había sucedido con la instalación *"Futurama"* de 1939-40, ésta también iba a mostrar

30. KAHN, Louis I., "Croquis del Pabellón General Motors n. 575.22", *The Louis Kahn Archive: Buildings and Projects personal drawings*, 1966, Garland Publishing, Nueva York, 1978, p. 185.
31. Anne Tyng también desarrolló una propuesta paralela que formaba también un semicírculo aunque en este caso cada elemento se basaba en la geometría del tetradecaedro. TYNG, Anne, Louis Kahn to Anne Tyng, The Rome Letters 1953-1954, Rizzoli, Nueva York, 1997, p. 198.
32. Drawing A, 030.II.A.32.47, LIK Collection.
33. Condición moderna que se subrayaba porque los pabellones no tocaban el suelo y permitían una continuidad visual. Esta unión de espacios unitarios se repetirá en varios de los proyectos en los que estaba experimentando durante esos años como en Bryn Mawr (1960-65) o de la casa Fisher (1960).
34. Notas supuestamente tomadas por Harriet Pattison en una posible tormenta de ideas con Kahn. Aspirations, 030.II.A.32.48, LIK Collection.
35. En una las hojas conservadas, quizá con la que tomó apuntes durante la primera reunión en Detroit, escribió *"Shelter, Food, Work"*. En 030.II.A.32.48, LIK Collection.

un posible futuro situado en ambientes dispares y que Kahn conceptualizó como: el mundo verde, la vida, el aire, el agua y la luz[36].

> "El mundo verde… Villa Borghese… Villa del'Este… Versalles… Un parque en Nueva Inglaterra…
> Vida… el arte de las actividades humanas… nacimiento…
> Aire… un cielo turbulento, un tornado, el centro de un huracán… los molinos (Holanda y España)… San Marco: Aire como espacio
> Agua… el Amazonas – el agua da vida – hace crecer a las plantas – (la visión silenciosa del agua)… las fuentes de Roma… la villa Lante…Granada, la Alhambra… el canal….
> Luz.. los estados de ánimo del sol…. La luz de la luna… la luna es la embajadora del sol… la ventana (el deseo humano de la luz) – el Panteón".

De ahí que la división del pabellón en varios elementos no solo hubiese "ayudado a albergar" un tema diferente sino que cada uno hubiese "sido" un tema diferente. De tal manera que estos conceptos no solo hubiesen estado representados únicamente en el material exhibido en el interior sino también en la propia construcción como se puede observar de los estudios de texturas y colores que se conservan en la actualidad.

Pero desgraciadamente es imposible conocer el resultado final puesto que sin ningún motivo contrastado, y después de haber presentado satisfactoriamente su segunda propuesta, Lou dejó de trabajar en el proyecto cuando se encontraba estudiando el aspecto exterior[37]. Quizá fuese por la paradoja de que en su propuesta los visitantes caminasen en vez de ir motorizados, o que la imagen primigenia de sus "tiendas" no fuese lo suficientemente futurista, el caso es que al final el pabellón de la GM acabó teniendo su apellido aunque otra vez fuese detrás del nombre Albert…

MAN'S ACHIEVEMENTS IN AN EXPANDING UNIVERSE[38]

Al principio se ha apuntado que los pabellones deberían de ser el reflejo de la sociedad a la que representan por lo que éstos podrían servir como un termómetro para situar a las distintas sociedades. De esta forma, tanto el éxito como el fracaso de los mismos se fijaría en el imaginario colectivo que el mundo tendría (al menos hasta el siguiente evento en esa comunidad no tan globalizada) de la sociedad a la que representaba.

Siguiendo esta premisa se podría impregnar a la sociedad española del éxito de su pabellón y consecuentemente situarla como una de las más avanzadas de esa época. Nada más lejos de la realidad. Sin embargo, sí que demuestra el potencial latente que tenía (y sigue teniendo) el país en el campo de la arquitectura. Y todo ello a pesar de haber comparado la obra de un maestro consolidado con la de un joven novato.

36. Estos conceptos que aparecen manuscritos tanto por el propio Kahn como por los apuntes atribuidos a Pattison. 030.II.A.32.48, LIK Collection.
37. En los archivos de Kahn se puede comprobar como el estudio estuvo trabajando durante todo el mes de enero incluso después de la presentación de su propuesta en Detroit el 22-23 de enero. Además existe una factura sobre varias impresiones realizadas para este proyecto el 16 de febrero e incluso una hoja manuscrita por Kahn al día siguiente con apuntes de una supuesta conversación telefónica con alguien de la GM. Pero a partir de este documento no existe ninguna notificación más hasta la fecha de finalización de contrato que tenían establecida el 28 de febrero por lo que es probable que alguien de GM se pusiese en contacto con Kahn a finales de ese mes para finalizar dicho contrato. Una vez más, no existe documentación que indique las razones de tal rescisión. 030.II.A.32.47, LIK Collection.
38. Este fue uno de los temas de esta Exposición junto con el de *"Peace through understanding"*.

BURNING DREAMS
ESPAÑA EN LA NEW YORK WORLD'S FAIR DE 1939: DEL SUEÑO RACIONAL A LA PESADILLA DELIRANTE

Marisa García Vergara

En plena Guerra Civil, el gobierno de la II República recibió la invitación oficial para participar en la New York World's Fair con la que, en 1939, el gobierno de Roosevelt celebraría los 150 años de la primera presidencia de Georges Washington. En setiembre de 1938, el *New York Times* anunciaba que, pese a la guerra y al incierto futuro que se cernía sobre los *loyalists*, el gobierno republicano preparaba un pabellón que representaría a España en la feria[1]. En efecto, Negrín nombró a tres arquitectos, Manuel Sánchez Arcas, Roberto Fernández Balbuena y Jesús Martí Martín para preparar la participación española, junto al artista Ángel Ferrant que cuidaría de las obras y materiales que se presentarían en la Exposición Universal de Nueva York. Poco después, nombraría a Luis Quintanilla, artista reconocido y gran portavoz de la causa republicana, como agregado cultural de la embajada en Washington para dar impulso definitivo al proyecto. Dada la importancia que el gobierno republicano otorgaba a estas acciones de propaganda exterior para dar visibilidad a la causa y llamar la atención internacional sobre su legitimidad, y tras el éxito obtenido con la exposición de París en 1937, era lógico que el pabellón de Nueva York fuera concebido de manera similar, con el mismo tipo de arquitectura moderna que triunfó en París y una selección de artistas de vanguardia que representaban a España ante el mundo.

La derrota de la República abortó el proyecto y el pabellón de España nunca llegó a construirse en la Feria que Nueva York organizó bajo el lema de *El Mundo del Mañana*; un fracaso que auguraba el fin de las esperanzas que celebraba la Feria, con su Hall de las Naciones, el Patio de la Paz y con Estados Unidos como garantía de la paz mundial.

Sin embargo, España no estuvo del todo ausente en la Feria. En la zona de diversión, el pabellón *Dream of Venus*, construido por Salvador Dalí, se convirtió en uno de los acontecimientos del evento. Proyectado a toda prisa, en apenas cinco semanas, se inauguró el 15 de mayo en medio de la consabida atención mediática que Dalí solía concitar. Amenizado por la censura que aplicó el Comité de la Feria a la imagen de la Venus de Botticelli que Dalí preveía colocar en la entrada, convertida en una peculiar sirena con cabeza de pez y cuerpo femenino, fue todo un éxito de público y de prensa.

A pesar de los escasos documentos que se conservan del proyecto original del pabellón republicano[2], es evidente que la propuesta de Dalí no podía ser más antitética, tanto en espíritu como en forma. Pero no sólo se contraponía a los modelos arquitectónicos que el gobierno republicano usaba como emblema

1. "Spanish Loyalists Plan Fair Exhibit", *The New York Times*, Nueva York, 1-9-1938, p. 23.
2. La documentación se recoge en la investigación de MURGA CASTRO, I., "El Pabellón Español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York", *AEA*, LXXXIII, 331, julio-sept. 2010, pp. 213-234.

Derch. Fig. 1. Cartel de la New York World Fair, 1939-1940.
Fig. 2. Vista del Pabellón *Sueño de Venus* en la Feria de Nueva York, 1939.

de modernidad y progreso, también era antitético del espíritu racional y pragmático que reinaba en el recinto de la Feria. El celebrado mundo de las máquinas y objetos tecnológicos era contestado con radicalidad: "Sólo la fantasía endurecida sabrá resistir a la horrorosa civilización mecánica", dirá Dalí[3].

Las propuestas formales y estéticas de Dalí no podían ir más a contrapelo de la exaltación de la industria moderna y el progreso paradigmáticamente representados por la *Perisphere y el Trylon* (Fig.1). El *Sueño de Venus* era una instalación surrealista, un ensamblaje de objetos, pintura y escultura, eróticamente animado por *performers* semidesnudas y situado en un pequeño edificio de estuco erizado de apéndices cual montón de detritus acumulados (Fig. 2). Los coches aerodinámicos, las máquinas y los objetos industriales eran absorbidos y transformados en excrecencias reblandecidas, aglutinados en la montaña informe y carnosa del pabellón. La radical alteridad del pabellón de Dalí no

3. "Únicamente la violencia y la duración de vuestro sueño endurecido puede resistir la estremecedora civilización mecánica que es vuestro enemigo, como es también el enemigo del 'principio del placer' de todos los hombres". DALÍ, S. *Declaración de la independencia de la imaginación y los derechos del hombre a su propia locura*, panfleto, New York, 1939. Rep. parcial *The Art Digest*, XIII, nº19, New York, 1-8-1939, p. 9; trad. *Obra Completa*, vol. IV "Ensayos 1", Ed. Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, 2005, p. 481.

lo era sólo respecto a las arquitecturas y al ambiente de la Feria, sino también a la propia idea de modernidad que ésta celebraba.

Con su fachada antidiluviana y un interior laberíntico, el pabellón era la antítesis histérica de la arquitectura más famosa de la feria, el brillante obelisco y el globo que dejaron una impresión indeleble en la memoria colectiva. Abstracta y aerodinámica, esta arquitectura de monumentos geométricos encarnaba el optimismo que celebraba la feria. El pabellón daliniano, mediante una compleja iconografía basada en el arte de vanguardia y los preceptos psicoanalíticos, mostraba un mundo cerrado e introspectivo que daba la espalda al presente y volvía a un pasado de ruinas clásicas sumergidas en una sala de estar oscura y perturbadora. Desde luego, nada podía estar más alejado del mundo del mañana que la feria proponía construir con las herramientas del presente.

Pero el contraste entre el pabellón de Venus y la arquitectura oficial de la feria también es emblemático de la naturaleza paradójica de la propia feria. Montada para impulsar la economía nacional, tras diez largos años de depresión, la feria promovía una visión del progreso industrial y del orden capitalista triunfante y anunciaba una nueva era, la del capitalismo de masas y del consumo. La feria ofrecía a los visitantes el espectáculo deslumbrante de la tecnología convertida en mercancía, electrodomésticos y robots, arquitecturas y transportes aerodinámicos, diversiones populares, televisión y fotografías a color. Sin embargo, en 1939, era la guerra y no la prosperidad mundial la que estaba en el horizonte. La realidad europea no tardó en imponerse. Prudentemente, la Feria había vetado el pabellón alemán, pero tras la invasión nazi de Checoslovaquia, Hitler ordenó destruir el pabellón del país. Sólo una campaña masiva de recaudación de fondos permitió inaugurarlo y mantenerlo abierto durante la feria. España no corrió la misma suerte.

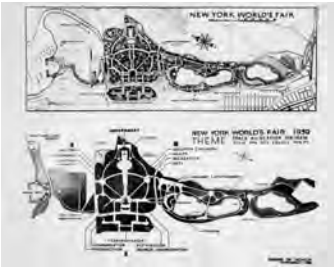
Apenas un mes después de inaugurar el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, el Gobierno republicano recibió la segunda invitación oficial para participar en la Feria prevista para el año siguiente[4]. Transcurrirían casi dos años entre la primera invitación y la decisión del gobierno[5] de acudir al evento con el que Estados Unidos promovía la concordia entre las naciones bajo la bandera de la paz mundial[6].

La prensa americana evidenció su escepticismo al dar a conocer la noticia: "el gobierno español prepara abrir su pabellón en la Feria Mundial el próximo mes de abril, e intentará mantenerlo durante los seis meses enteros de la exposición", pero, señalaban, seguramente será una iniciativa modesta, pues "el gobierno no puede darse el lujo de desviar mucho dinero en las presentes circunstancias"[7].

El 9 de setiembre de 1938, tras firmar el contrato con la organización de la Feria, se le asignó a España un espacio en el ala derecha del Hall de la Naciones, en el bloque compuesto por los pabellones de Lituania, Irak, Japón y la URSS, que se situaban en el lado oriental del *Lagoon of Nations* (Fig. 3).

La participación internacional ocupaba, pese a las intenciones iniciales de los organizadores, un lugar singularmente periférico en la planta general de la feria, que distribuía sus espacios en tres grandes sectores, cada uno de ellos

4. Carta de W. C. Thurston a José Giral como ministro de Estado, 25-8-1937. New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records (NYWF en adelante), Box 319, Fol. 2. New York Public Library (NYPL).
5. Carta de F. de los Ríos a W. H. Standley, Washington, 1-9-1938, Box 1503, Fol. 1. NYPL.
6. Las gestiones de Quintanilla resultaron decisivas para desencallar el proyecto. Ver QUINTANILLA, Luis: "*Pasatiempo*". *La vida de un pintor (Memorias)*, A Coruña, Edicios do Castro, 2004, p. 453. Telegrama cit. en carta del periodista Jay Allen a Albin Johnson, comisario encargado del pabellón de España por la Feria, NYWF 1939-40. B. 1503, F.1. NYPL.
7. "Spanish Loyalists...", op. cit., p. 23.



Derch. Fig. 3. Vista del grupo de pabellones GQ en el Hall de las Naciones de la Feria Mundial de Nueva York, 1939.
Arriba. Fig. 4. Planta general de la Feria Mundial de Nueva York y diagrama de localización temática.

vinculado a los temas definidos por el Comité en correspondencia con las necesidades de la sociedad americana.

El tema central, basado en *El Mundo del Mañana*, se dividía a su vez en siete sectores: Producción y distribución, Transporte, Comunicación y Sistema de negocios, Alimentación, Medicina y Salud Pública, Ciencia y Educación e Interés Social. Cada sector disponía de una exposición central, organizada por la Feria, y en torno a ella, los expositores privados.

En la Zona de los Estados estaban representados 58 países y 33 estados federales, sin excluir a Italia, la URSS o Japón, aunque uno de los ejes centrales de la Feria fuera la defensa de la democracia como forma de gobierno y como tal protagonizara la exposición del monumento central, *Democracity*.

En tercer lugar, una zona concebida como excresencia marginal: la Zona de Diversión, fuera del control formal de los organizadores, pero vital para financiar la empresa.

El plano de la Feria refleja la voluntad integradora de los organizadores, con un diseño acorde al objetivo de unidad y coherencia deseado; unos principios ideológicos que se expresan en la planta inspirada en las composiciones de la tradición Beaux-Arts, con sus ideales neoclásicos (Fig. 4). Los emblemáticos iconos de la Feria, la esfera y el obelisco, inspirados en el simbolismo parlante de la arquitectura ilustrada, ocupaban el centro, origen del eje longitudinal que articulaba las dos zonas temáticas. Un cuerpo orgánico, unido por una corona de circulaciones radiales que integraba los ámbitos espaciales y funcionales de la Feria que, como la política del New Deal de Roosevelt, servía de instrumento conciliador para hacer converger actividades dispersas e incluso antagónicas en una misma dirección: la producción, las máquinas, la ciencia, la agricultura, la cultura y la diversión, todo debía contribuir a la construcción del *mundo del mañana*.

El pabellón de Estados Unidos remataba el eje monumental, dominando el Patio de la Paz, rodeado simétricamente por edificios en torno a la Laguna de

las Naciones, cada uno integrado por pabellones adosados pero con entradas individuales, coronadas por esculturas simbólicas de las naciones participantes. El comité de diseño fijó las pautas homogéneas para las fachadas, alturas así como esculturas, carteles y la iluminación exterior. La envolvente arquitectónica estaba pues predeterminada, pero el interior quedaba a disposición de los expositores para representar de manera coherente a sus respectivos países[8].

Pese a que no se conservan planos ni proyectos previos de los arquitectos españoles, sabemos por la correspondencia mantenida con los responsables de la Feria y la documentación existente en los archivos, que el pabellón asignado a España en el bloque GQ tenía una planta ligeramente trapezoidal, con acceso por ambas fachadas (Fig. 5). La feria aportaba el espacio cubierto, con terminaciones rústicas, pero el gobierno español solicitó añadir un entresuelo para obtener espacio adicional que la organización se comprometió a entregar sin coste adicional[9].

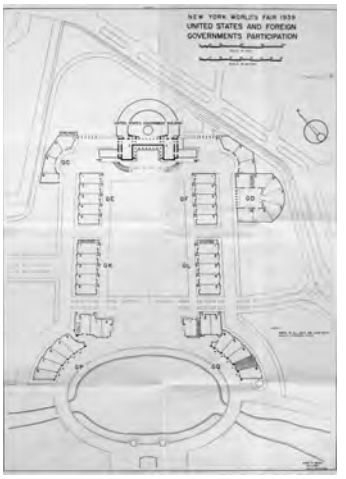


Fig. 5. Plano con la ubicación del Pabellón Español en el grupo GQ del Hall de las Naciones de la Feria Mundial de Nueva York.

Así pues, el pabellón debía contar con dos plantas, divididas en 2 crujías longitudinales con 6 particiones en cada una. La construcción interior debía finalizar en enero y el montaje de la muestra debía presentarse el 30 de marzo para ser inaugurada a principios de abril de 1939.

Este era el marco, monumental aunque periférico, de las representaciones nacionales. Sorprende más el del pabellón *Dream of Venus*, siendo Dalí una artista internacional, famoso en la ciudad de los rascacielos por sonados escándalos mediáticos y blasonado por el *Times* en la portada de 1936. La Feria destinaba muchas zonas específicas para exponer arte, incluso edificios enteros exhibían obras en préstamo de colecciones particulares y arte contemporáneo americano, así como esculturas, murales o relieves de artistas promovidos por la política cultural del New Deal que adornaban fachadas, fuentes y jardines. Pero el pabellón de Dalí se situó fuera de este circuito. Era una atracción más en la Zona de Diversión, que albergaba cualquier forma imaginable de entretenimiento. La extravagante zona marginal era casi una feria aparte, pero con una extensión similar a todas las otras áreas juntas. En el plano aparece como un serpenteante apéndice, separado del resto por un canal, que contraponía su libertad curvilínea, carente de orden ni centro, a la rígida geometría del trazado *beaux arts* del resto de la feria. Un pasaje subterráneo la unía al resto de la feria guiando a las multitudes deseosas de distracción: desde el Valle de la Muerte al Pueblo Cubano que presentaba una chica desnuda en un ritual vudú, desde una versión en cartón piedra de la vieja Nueva York hasta "el hombre con los párpados de hierro", desde la cabalgata de centauros con valquirias en topless, hasta el famoso show de natación sincronizada *Acquacade* de Billie Rose, que se hacía en el lago de la zona. En síntesis, la Zona de Diversión era todo un espectáculo surrealista en sí: era el inconsciente delirante y libidinoso de la Feria.

Así, cuando el galerista Julien Levy presentó al director de exposiciones de la Feria el proyecto de Ian Woodner para construir una "Casa Surrealista" en la zona, este consideró que era uno de los pocos dignos del *Vogue* o de *Harper's Bazaar*, le venía bien ese *appeal* a la Feria[10]. La propuesta de una antigua "*funny-house*" traducida al lenguaje surrealista presentaba un edificio con forma de ojo y planta laberíntica, con efectos especiales y atracciones diversas pero también obras "serias" de reconocidos surrealistas europeos y america-

8. "El espacio libre cubierto se entregará a su Gobierno con paredes y techos en bruto, sin terminar y su gobierno debe, a su propio cargo, completar el espacio para la ocupación, incluyendo el acabado de los pisos, las paredes y el techo así como la decoración de interiores y exteriores, instalaciones y características arquitectónicas que desee". Carta de Standley a García del Castillo, Nueva York, 31-3-1938. NYWF 1939-1940. C. 1503, carp. 1. NYPL.
9. Carta de Roosevelt a De los Ríos, Nueva York, 27-1-1939). NYWF 1939-1940. C. 319 de la carpa. 2. NYPL
10. Levy,J., Woodner, I. *Surrealist House*, 1938. DWF, NYPL. Rep. SCHAFFNER, I., *Salvador Dalí's Dream of Venus*, Princeton Architectural Press, 2002.

Fig. 6. Fotografía del interior del Pabellón Sueño de Venus de S. Dalí.

nos. Pero faltaba lo esencial: quien pagara los gastos. Levy contactó con Dalí y de inmediato el dinero –y las ideas– comenzaron a fluir. Un fabricante de caucho olió el negocio y además, era capaz de producir objetos blandos ideales para los delirios dalinianos: aletas de sirenas, algas marinas y otros elementos insólitos, algunos inspirados en la obra de Bracelli, así como las grandes piscinas que serían el hogar acuático de la Venus y su pléyade de nereidas. Estas *Living liquid ladies* o *Swimming women*, con sus pechos desnudos, causaron sensación (Fig. 6). De hecho, la zona de diversión estaba plagada de animadoras escasamente vestidas y espectáculos picantes que, por más que los organizadores se esforzaran en guardar la decencia, provocaron protestas y críticas tanto como multitudes. En setiembre, el pabellón surrealista recibió una reprimenda por "Improper Bally".

Pese al escándalo que atraía visitantes, el pabellón fue un auténtico fracaso. Económico y artístico. Dalí acabó frustrado, tanto por los problemas con los patrocinadores, que modificaron su proyecto, como con los organizadores de la Feria, que censuraron su idea[11]. Cuando la Feria decidió continuar un año más para dar la oportunidad a los inversores de recuperar algo de dinero, el *Sueño de Venus*, convertido en "20.000 piernas bajo el mar" pasó de lo atrevido y sugerente a lo obsceno y vulgar. Un hombre vestido de pulpo interactuaba ahora con las sirenas y lo poco que quedaba de Dalí naufragó irremisiblemente[12].

Completamente diferente era el contenido de la muestra republicana, que seguía el modelo de la exposición de París de 1937. Explícitamente orientado a la propaganda republicana, desde el primer momento la embajada anunció: "Estos son tiempos difíciles para España, pero ella responderá a la invitación […] con una síntesis de lo que nuestro país fue en el pasado, lo que es ahora, y de los ideales que guían en la construcción de la nueva España del futuro". Se insistía en la continuidad de la tradición y la vanguardia y en las dificultades del país en guerra: "Nuestros más grandes artistas mostrarán la continuidad de la tradición española y los valores intelectuales. Se verá que, en medio de la lucha, el arte surge en los campos de batalla. Una elocuente característi-

11. El panfleto *Declaration of the independence of imagination and rights of man to his own madness*, cuyo título alude tanto a la declaración de independencia americana como a la francesa sobre los derechos del hombre, así como a Nietzsche y André Breton, y concluye con una defensa de la libertad individual frente a las coerciones morales.

12. Una carta a la dirección de la Feria denunciaba: "Entendemos que en una Feria Mundial hay que tener diversiones para todos los gustos, pero no creemos necesario transigir con los idiotas y los adictos al sexo". Es el último documento relativo al Sueño de Venus que aparece en los archivos NYWF. B. 383. NYPL.

ca de la guerra española es que una rica producción de obras poéticas y pictóricas han surgido en los mismos sitios donde los enemigos de España y de la cultura europea siembran la muerte”[13].

La nota del *New York Times* ya citada anunció los artistas y las obras que presentarían: “Luis Quintanilla pintará cuatro paneles al fresco, uno de ellos dedicado al Batallón Lincoln-Washington de las Brigadas Internacionales. Joaquín Suner [sic], residente en París, presentará un gran óleo”[14].

En efecto, Quintanilla pintó no 4 sino 5 grandes frescos titulados *Hambre, Dolor, Destrucción, Soldados y Huida,* reunidos bajo el lema “El momento actual en España” , que fueron la única obra acabada que sobrevive del frustrado Pabellón republicano. Fue un encargo oficial análogo al que el gobierno hizo a Picasso para la Exposición de París, es decir, “otro Guernica”, pero realizado con una técnica y estilo muy diferentes, con un tono menos épico describe las consecuencias de la guerra sobre los pueblos que la sufren[16]. Un croquis entre la documentación muestra la disposición de los paneles en un muro interior del pabellón (Fig. 7).

Fig. 7. Murales pintados por Luis Quintanilla para el Pabellón Español en la Feria Mundial de Nueva York y esquema de distribución de los mismos, manuscrito de los archivos de la Feria, New York Public Library.

Respecto a la obra de Sunyer, probablemente fuera el mural anunciado en el folleto oficial de la feria para la fachada posterior del pabellón, que representaría al *Erika Reed*, el barco norteamericano que durante la Guerra Civil aportó comida y medicinas y ayudó a evacuar algunos españoles. Así pues, la nota dominante del pabellón sería un homenaje a la solidaridad americana y su participación en la defensa republicana a través de las Brigadas Internacionales.

En sus *Memorias*, Quintanilla recuerda que solicitó colaboración a Joan Rebull, a quien se le encargó la escultura para decorar el frente del pabellón. También Josep Renau preveía intervenir con unos fotomontajes similares a los expuestos en París, sobre los llamados “*13 Puntos de Negrín*”[17]. Otra pieza rescatada de la exposición parisina, la *Fuente de Mercurio* de Calder, obligó a realizar obras extraordinarias para reforzar los cimientos y ocultar bajo el pedestal las instalaciones para evitar canalizaciones subterráneas. Además de su éxito popular, tenía un valor icónico por lo que se anunció como “una obra que destaca por su carácter inusual será la fuente de mercurio, desde la cual, el precioso metal codiciado por los invasores extranjeros fluirá libremente”[18].

Todo el esfuerzo para montar un escaparate mundial sobre la legalidad de la República se desbarató al tiempo que Franco proclamó su victoria. El 16 de marzo, Roosevelt le enviaba a Juan de Cárdenas, el nuevo embajador del régimen franquista, una invitación para la Exposición, mientras la organización por su parte, ofrecía el mismo pabellón “al presente gobierno de España para participar en la Feria”, y para evitar recelos afirmaba: “la invitación se cursa de la misma manera que la enviada al gobierno anterior”. Eso sí, discretamente sugería que “la exposición debería limitarse al arte de los antiguos pintores españoles”[19]. De nada valió la diplomacia, pues el Gobierno de facto declinó participar, alegando además de la falta de tiempo la urgencia de concentrarse en la reconstrucción del país. La Feria intentó evitar la pérdida de los “*old Spanish painters*” y no dejó de insistir en que el espacio reservado en el Hall de las Naciones estaba disponible y en recomendar que era “una excelente oportunidad para el gobierno español presentar una exposición que será vista por

13. Preliminary Information about Spain participation in NYWF, Washington, D.C., 22-12-1938. NYWF 1939-1940. C. 319, carp. 2. NYPL.
14. “Spanish loyalist...”, cit., p. 23.
15. Cfr. *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra*, Universidad de Cantabria, Santander, 2007; LÓPEZ SOBRADO, E., “La Guerra civil a través de la mirada de Luis Quintanilla”, *Congreso Internacional La Guerra Civil Española*, Madrid, SECC, 2007.
16. Sobre los frescos, luego conocidos como “Ama la paz y odia la guerra”, véase la carta abierta dirigida a E. Hemingway donde Quintanilla explica la intención de los frescos y sus características, en: QUINTANILLA, Paul. *Waiting at the shore*, Lulu Press, s/f. También GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Los frescos de Quintanilla en Nueva York, hoy instalados en Santander”, en LORENTE, J. P.; SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S.; y CABAÑAS BRAVO, M.: *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, 2009, pp. 215-229.
17. Renau fue coordinador del Pabellón español en París. RENAU, Josep: “Albures y cuitas con el Guernica y su madre”, manuscritos, Valencia, junio de 1981. Cit. por CABAÑAS BRAVO, M.: “Renau y el Pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”, en BRIHUEGA, J. y PIQUERAS, N. (eds.): *Josep Renau 1907-1982: Compromís i cultura* [cat. exp.], Valencia, Universitat de València y SECC, 2007, pp. 146-147.
18. Preliminary Information..., cit., 22-12-1938
19. Carta de Whalen al Secretario de Estado, Nueva York, 3-4-1939. NYWF 1939-1940. C. 319, carp. 2. NYPL

60 millones de americanos"[20]. Evidentemente, en el Patio de Paz ya se oía el son de la guerra próxima.

En 1939, en la vigilia de la Segunda Guerra Mundial, el sueño racional de orden, claridad y rigor que inspiraba los pabellones republicanos vino a quedar subsumido en la delirante, decadente y obscenamente vulgar pesadilla de la Venus americana.

Por ironías del destino, los murales del Quintanilla compartieron con el pabellón de Dalí un final decadente y acabaron decorando las paredes de un cine vanguardista neoyorquino reconvertido luego en sala porno. Quizá no fuera casual, pues mientras Quintanilla acusaba a los responsables del pabellón español de escasa imaginación al recurrir al "manoseado tema de lo popular, el ya universalmente conocido *folklore* español"[21], Dalí erigía su pabellón como un auténtico manifiesto contra la arquitectura moderna y la vida contemporánea, dominada por el racionalismo productivista y moralizante y oponía lo arcaico y primitivo a las evolucionadas formas de coerción y represión del mundo moderno. Consciente de que la cultura contemporánea debía incluir tanto la gran tradición artística europea como la cultura de masas, fabricada industrialmente, fusionó ambas hasta convertirlas en la argamasa de su pabellón. Usó objetos industriales y cotidianos para construir una escenografía inquietante, con pintura, diseño, instalación, moda, fotografía y danza. Una nueva forma de creación abierta, un arte inspirado en la ciencia, el periodismo, el deporte, los espectáculos populares, el cine. Comprendió, quizá mejor que nadie, que la nueva relación con el público de masas era el desafío esencial que debía afrentar la vanguardia en la época de las tragedias colectivas. Y así lo sentenció en su panfleto: "El público es infinitamente superior a la bazofia que le dan diariamente. Las masas siempre han sabido dónde encontrar la verdadera poesía"[22].

20. Telegrama de Whalen a Freeman Matthews, Nueva York, 20-4-1939. NYWF 1939-1940. C. 319, carp. 2. NYPL
21. QUINTANILLA, L. op. cit., p. 465.
22. DALÍ, S. "Declaración...",op.cit., p. 480

ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS: LA CONTRIBUCIÓN ESPAÑOLA A LA FORMACIÓN DE UNA IMAGEN MELANCÓLICA

Héctor García-Diego, María Villanueva Fernández

INTRODUCCIÓN

En 1964 el arquitecto Bernard Rudofsky adquirió fama internacional con la exposición *Arquitectura sin Arquitectos*[1]. No hay duda de que la muestra del MoMA encumbró al maestro austriaco, y muy probablemente lo hizo por representar la consumación del creciente interés hacia lo vernáculo que se venía sucediendo desde décadas anteriores. Su eco internacional se agigantó aún más a medida que la exposición visitaba más y más lugares del planeta en un recorrido que la llevaría a ser expuesta en decenas de países durante más de 15 años[2]. Sin embargo, el efecto de la exposición escapó en buena medida a los objetivos de su autor. De hecho, más allá de una presunta postura contestataria, conviene destacar algunas otras consecuencias que resultan reveladoras a la hora de comprender la singularidad del momento histórico.

En este sentido, la muestra vino a despertar un sentimiento de nostalgia y pérdida generalizada. Así lo ha detectado Scott, al constatar que "de acuerdo al testimonio de mucho visitantes, mirar aquellas imágenes producía efectos muy peculiares, despertaban un sentimiento de pérdida urgente, o incluso melancólico, a lo que acompañaba el sentido de que lo que era representado allí ya había desaparecido"[3]. Teniendo en cuenta que España era el país con mayor número de fotografías en la exposición –con más de una veintena–, no cuesta trabajo imaginar que esta imagen podría aplicársele en buena medida.

Y a pesar de que un gran número de las imágenes presentadas de la península, pertenecía a lugares o arquitecturas ya extinguidas[4] –aniquiladas por el desarrollo urbanístico, las carreteras o la guerra–, muchas otras fueron capturadas muy poco antes de la inauguración de la exposición a mediados de los años sesenta. De modo que la exposición reunió imágenes pertenecientes a un arco temporal muy extenso. La explicación tal vez estribe en el singular conjunto de circunstancias que hicieron de la España de los años sesenta una mágica reserva cultural y natural.

CONTEXTO

El contexto histórico español del siglo XX está marcado irremediablemente por el tremendo estigma de la Guerra Civil. Un acontecimiento que convulsionó violentamente el devenir de la evolución en todos los campos de la cultura, como da testimonio fiel la disciplina arquitectónica, si bien es cierto que con algunas matizaciones[5]. Tradicionalmente, se ha retratado un panorama

1. RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964. El éxito fue de tal rotundidad que se sucedieron las ediciones: New York: Doubleday, 1968; London: Academy, 1972; Tokyo: Kajima, 1975; Beograd: Gradjevinska Knjiga, 1976; Paris: Chene, 1977; Napoli: Soc. Edit. Napoletana, 1977; Buenos Aires: Eudeba, 1977; Tokyo: Kajima, 1984; Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987; Salzburg: Residenz Verlag, 1989. Cfr. además, para una descripción resumida de la exposición en SCOTT, F., "Architecture Without Architects", en *Harvard Design Magazine*, Fall, 1998, pp. 69-72. Para una información completa sobre la exposición, se recomienda la consulta de los archivos conservados en el MoMA: I*nternational Program Records in the Museum of Modern Art Archives*, Public Information Records Department of Circulating Exhibitions Records. Aunque fueron muchos los comentarios y las notas de prensa que se sucedieron internacionalmente respecto a la exposición, merece la pena el vertido por Reiner Banham; Cfr. BANHAM, R., "Nobly Savage Non-Architects," en New Society, 2 September 1965, p. 24.
2. Prueba de ello son las numerosas ediciones del catálogo que se sucedieron desde el año 1964 hasta 1989 a través de algunos de los distintos lugares en donde se instaló la exposición: New York: Doubleday, 1968; London: Academy, 1972; Tokyo: Kajima, 1975; Beograd: Gradjevinska Knjiga, 1976; Paris: Chene, 1977; Napoli: Soc. Edit. Napoletana, 1977; Buenos Aires: Eudeba, 1977; Tokyo: Kajima, 1984; Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987; Salzburg: Residenz Verlag, 1989.
3. SCOTT, F. "Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling", en AA.VV., *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, The MIT Press, Cambridge / London, 2001, p. 220. Texto original: "*According to the testimony of many viewers, looking into those images produced most peculiar effects, arousing an urgent sense of loss, or even melancholy, accompanying the sense that what was depicted there had already disappeared*".
4. Aquellas tomadas a finales del siglo XIX o principios del XX.
5. Esto no quiere decir que en el periodo que va desde la Guerra Civil hasta la apertura del régimen el país estuviera completamente 'detenido'. Al respecto, Cfr. ALONSO DEL VAL, M. "Spanish architecture 1939-1958: Continuity and Diversity", *AA Files*, n. 17, primavera 1989, pp. 58-63.

en el que el estallido de la guerra bloqueó cualquier intento de avance intelectual. Estancamiento que se prolongó debido a la profunda depresión que a la postre produjo la contienda entre compatriotas del 36. En los primeros años tras la guerra, el gobierno franquista basaría su estrategia en un sistema autárquico que aislaría literalmente al país, lo que se uniría a la marginación internacional a la que se veía sometido.

Con los años 50 y la apertura del régimen, un soplo de aire fresco vendría a levantar el ánimo de un país profundamente apesadumbrado[6]. La firma del acuerdo de las bases militares con EE.UU.[7], el ingreso en la Organización de las Naciones Unidas –dada la importancia geoestratégica de España– y el nuevo rumbo de un gobierno renovado que inauguraría la etapa 'desarrollista', dan como resultado la salida del país del ostracismo al que había estado sometido tanto por circunstancias internas y externas.

Se revelaba así un territorio que, fruto de este singular conjunto de circunstancias, poseía un poder de atracción único. Con la singularidad de haberse mantenido al margen de gran parte de los acontecimientos que guiaron a la sociedad internacional, sufría los males de la inaccesibilidad a los avances tecnológicos y sociales que ya disponían otros países, pero también disfrutaba de una pureza natural y cultural propia e inalterada. El propio Rudofsky apreciaba positivamente esta característica española en 1964:

> "Por encima de todo, es la humanidad de esta arquitectura la que debe traer consigo alguna respuesta. (...) En los países donde su función aún no ha sido deteriorada con autopistas y bloques de aparcamientos, las calles se preparan con lo necesario para hacerlas a la medida de los seres humanos (…) Son características orientales, o de países con una herencia oriental, como España"[8].

Por otro lado, en el ámbito arquitectónico internacional, con los años 60 y la puesta en crisis de los postulados modernos, se produce un momento de gran desconcierto. Se da así, como ocurre con frecuencia en otras dimensiones sociales y culturales, un fenómeno crítico y reformista que busca sus fuentes de inspiración en el pasado más primitivo. Personajes como B. Rudofsky o Aldo van Eyck, invocan una manera de entender la arquitectura que parte de la premisa elemental de plantearse, una vez más, su sentido 'primigenio'. Así resume el ambiente que se creó en aquellos años Montaner:

> "Como ha sucedido a lo largo del ciclo de la modernidad –la ilustración y el mito del buen salvaje, las influencias primitivas en artistas de las vanguardias como Picasso, Gauguin y otros– el primitivismo vuelve a ser fuente de inspiración. De hecho, a lo largo del siglo XX han tenido un papel trascendental todo tipo de experiencia primitivista tendente a retornar 'hasta el caballito de madera de la infancia'"[9].

Por otro lado, en la década de los sesenta, con la puesta en crisis de la modernidad, y la revisión antropológica llevada a cabo por algunos intelectuales, se da comienzo a la búsqueda de las últimas reservas naturales y culturales existentes en un mundo en constante deterioro. Exploradores, investigadores y arqueólogos inician la búsqueda de aquellos lugares que aún no han sido modificados. Así, el corazón de áfrica o diversas zonas de Sudamérica, se convierte en reclamo y en fuente de un conocimiento que está a punto de extinguirse. También en la arquitectura se despierta esta inquietud. Por ejemplo, Aldo van Eyck[10] no dudará en embarcarse en varios viajes a Méjico y Dogon con la intención de encontrar los últimos "paraísos perdidos". O el

6. En arquitectura, este impulso también sería palpable. Cfr. POZO, J.M., *Los brillantes 50: 35 proyectos*, T6) Ediciones, Pamplona, 2004.
7. Con la firma de los tratados con Estados Unidos se puso fin al periodo de la dictadura franquista conocido como la 'Autarquía'. Su posición geoestratégica produjo que el gigante americano se decidiera a apoyar la reconstrucción del país _si bien es cierto que en mucha menor medida que en el caso de otros países democráticos de la zona_ a cambio de la construcción de bases militares en territorio español. El aislamiento internacional comenzó a romperse cuando en 1950 la propia ONU derogó la resolución adoptada tan sólo cinco años antes por la que se recomendaba que España no formara parte de los organismos internacionales. A continuación, en 1951, empezarían las conversaciones entre el almirante Forrest Sherman y Francisco Franco. En 1953 se firman los acuerdos entre ambos países de 'ayuda económica', 'ayuda para la mutua defensa', y el 'convenio defensivo', en conjunto también conocidos como el 'Pacto de Madrid'. El espaldarazo definitivo se produciría con la visita del presidente de Estados Unidos Dwight Eisenhower los días 21 y 22 de diciembre de 1959.
8. RUDOSFKY, B. Architecture without Architects, cit., pp. 7-8. Texto original: "*Above all, it is the humaneness of this architecture that ought to bring forth some response in us. (...) In countries where their function has not yet deteriorated into highways and parking lots, a number of arrangements make streets fit for humans. All are characteristic of the Orient, or countries with an oriental heritage, like Spain*".
9. MONTANER, J.M. *Después del Movimiento Moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p. 130.
10. Cfr. EYCK, A. V. *Aldo Van Eyck. Writings. The Child, The City And The Artist. Collected Articles And Other Writings 1948-1998,* Sun Publishers, 2008. En este exhaustivo recopilatorio de textos, se recomienda especialmente la consulta del capítulo noveno, donde aparecen los textos escritos entre los años 62 y 67y que hacen mención a sus viajes al Dogon: "The Pueblos", "On Rykwert's *Idea of a Town*" y "A Miracle of Moderation".

conocido caso del escritor Lévi-Strauss, quien en 1955 publicaría *Tristes tropiques*[11], donde, entre otras muchas consideraciones, trata de mostrar con el ejemplo de algunas culturas primitivas de Sudamérica que es posible integrar arquitectura, ciudad, hombre y naturaleza.

Con esta tendencia presente en el ambiente de aquellas décadas de los cincuenta y sesenta, aparece la aludida exposición paradigmática de la arquitectura primitiva de Rudofsky. No obstante, es obligado destacar que el momento en el que se gesta la exposición *Architecture Without Architects*, no es a mitad de los años 60, sino mucho antes[12], como reconoció el propio Rudofsky:

> "En 1941, cuando la guerra todavía parecía lejana, sugerí una exposición sobre el tema para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Philip Goodwin, quien era entonces director de su departamento de arquitectura, simpatizaba con el proyecto, pero lo rechazó debido a que el Museo estaba en ese momento centrado en la predicación del evangelio de la arquitectura moderna. Como el Sr. Goodwin dijo, el público estadounidense puede comprender una sola cosa a la vez. Situar la arquitectura moderna y una arquitectura intemporal en igualdad de condiciones podría confundirlos. 23 años más tarde, la exposición se produjo, pero incluso antes de la apertura, el museo recibió las protestas del presidente de la AIA y de algunas personas afines".

Y, a pesar de ello, el poder de sugerencia de sus fotografías en aquel momento tuvo un impacto aún mayor. Según Scott, "*capturó la imaginación de una nueva generación de arquitectos de un modo sin precedentes*"[13]. Con la exposición se alcanzaba el cénit de la corriente que desde algún tiempo atrás venía fijándose en la llamada 'arquitectura vernácula'.

LA MUESTRA: EL CASO ESPAÑOL

Si el clima arquitectónico internacional demandaba esa reflexión retrospectiva y autocrítica, la España de los años sesenta suponía un marco incomparable para la verificación de estas posturas. De hecho, como ya se ha mencionado, resulta llamativa la importantísima presencia de imágenes procedentes de España en la conocida exposición. A pesar de no ser uno de los países más visitados por Rudofsky en su primera etapa, sería el país más representado, con más de una veintena de fotografías.

Y entre los autores de todas estas instantáneas, destaca de manera especial el caso de José Ortiz-Echagüe, quien facilitaría un total de 8 fotografías (las identificadas en el catálogo con los números: 19, 20, 38, 39, 52, 90, 122 y 124). El dato pone de relieve el importante papel desempeñado por el fotógrafo español en la exposición ya que, tras Rudofsky –con un total de 21 imágenes–, sería el siguiente autor con mayor número de instantáneas[14]. Como ha mencionado José Manuel Pozo, es muy probable que el descubrimiento de José Ortiz Echagüe por parte de Rudofsky se debiera a la exposición *Spectacular Spain* que el Metropolitan Museum de Nueva York inauguró cuatro años antes, el 11 de febrero de 1960. En ella se exponía la obra del "afamado" fotógrafo español en compañía de otros fotógrafos de prestigio –como Cartier-Bresson, Haas o Craig Annan– junto con grabados de Goya. Así decía la nota de prensa difundida el 9 de febrero de esa año por el propio museo:

> "La cara dramática de España se revela en una exposición en el Metropolitan Museum, que incluye fotografías tomadas en un período de muchos años por el famoso fotógrafo español José Ortiz Echagüe. La exposición, *Spectacular Spain*, ofrece paisajes, pueblos, castillos, escenas religiosas, y un grupo de elocuentes retratos de pescadores, aguadores,

11. En el libro, Lévi-Strauss reflexiona sobre las características antropológicas de las tribus brasileñas del Mato Grosso, aportando numerosas referencias sobre el pensamiento de Rousseau.
12. RUDOFSKY, B. "The Human Side of Architecture". Conferencia no publicada redactada para una intervención en el congreso en Seattle *Total Architecture*. El texto fue encontrado en los archivos personales de Rudofsky en Frigiliana y recogido en BOCCO, A., Bernard Rudofsky: a humane designer, cit., pp. 240-241. Texto original: "*In 1941, when the war still seemed far off, I suggested an exhibition on the subject to the Museum of Modern Art in New York. Philip Goodwin, who was then director of its architectural department, was in sympathy with the project but he turned it down because the Museum was just then preaching the gospel of modern architecture. As Mr. Goodwin said, the American public can grasp only one thing at a time. To put modern architecture and timeless architecture on equal footing might confuse them. 23 years later, the exhibition did come off, but even before the show opened, the Museum received protests from the president of the A. I.A. and like-minded persons*". Se puede encontrar un relato detallado de los hechos que llevaron a Goodwin a rechazar la exposición de Rudofsky en la década de los cuarenta en SCOTT, F. "Allegories of Nomadism and Dwelling", cit., pp. 221-222.
13. SCOTT, F. "Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling", cit., p. 216.
14. Ver tabla anexa.

Fig. 4. Dcha. José Ortiz Echagüe, Castillo de Montealegre (Valladolid), en RUDOFSKY, B., *Architecture without Architects*, cit., p. 50.

Fig. 1. José Ortiz Echagüe, Ciudad Encantada (Cuenca), en RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects*, cit., p. 23.

Fig. 2. José Ortiz Echagüe, Mojácar (Almería), en RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects*, cit., p. 38.

Fig. 3. José Ortiz Echagüe, Castillo de Sotalba (Ávila), en RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects*, cit., p. 50

campesinos bailando, monjes, gitanos, penitentes. Estos se complementan con las imágenes de otros fotógrafos notables (Cartier-Bresson, Haas, Craig Annan) y algunos grabados de Goya y otros"[15].

Los motivos de las instantáneas del fotógrafo español seleccionados por Rudofsky serían variados, alternando paisajes naturales, castillos, hórreos o pequeñas poblaciones. Todas ellas comparten como común denominador su raíz primitiva y exótica. Por ejemplo, en las dos primeras, ambas dedicadas a la conocida como la Ciudad Encantada de Cuenca, se subraya el carácter hipogénico evocador de esta formación rocosa natural[16] (Fig. 1). En la siguiente fotografía del autor español, dedicada a la almeriense localidad de Mojácar, Rudofsky se lamenta del desarrollo del pueblo, el cual ha malogrado la belleza primigenia de su arquitectura popular[17] (Fig. 2). Más adelante, la imagen del abulense castillo de Sotalba puede interpretarse como paradigma de adecuación al entorno natural[18] (Fig. 3). Por último, Rudofsky ataca a los "padres fundadores de la arquitectura moderna" al destacar la sobriedad compositiva y elemental de los castillos españoles, con los ejemplos capturados por la cámara de Ortiz Echagüe del vallisoletano castillo de Montealegre y el madrileño de Villarejo de Salvanés[19] (Fig. 4).

Tras José Ortiz Echagüe y el propio Rudofsky, la siguiente fuente con más aportaciones sería el barcelonés *Archivo Mas*[20], con un total de 5 fotografías[21]. Aunque no resulta sencillo conocer la situación exacta por la que Rudofsky conoció la labor de este organismo, parece ser que, ya desde los años veinte, el centro catalán empezó a recibir por parte de instituciones norteamericanas encargos para realizar campañas fotográficas por toda España. Se trataría de instituciones como el *Institute of Fine Arts* (Nueva York), la *Frick Art Reference Library* (Nueva York), el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (Cambridge), o *The Hispanic Society of America* (Nueva York). Como queda de manifiesto, todos estos organismos se sitúan en el propio Nueva York o muy próximos a la metrópoli, –lugar de residencia habitual de Rudofsky–, lo que permite suponer que el contacto del archivo con el arquitecto austriaco pudo tener relación con la actividad desarrollada por estas instituciones culturales americanas.

15. Nota de prensa difundida por el Metropolitan Museum de Nueva York el 9 de febrero de 1960 con el título "SPECTACULAR SPAIN, DRAMATIC PICTURES DEVELOPED WITH UNUSUAL PROCESS, OPENS FEBRUARY 11 IN PHOTOGRAPH EXHIBITION GALLERY". Original: The dramatic face of Spain is revealed in an exhibition at the Metropolitan Museum which includes photographs taken over a period of many years by famed Spanish photographer Jose Ortiz Echagüe. The exhibition, *Spectacular Spain*, offers landscapes, villages, castles, religious scenes, and a group of eloquent portraits--fishermen, water carriers, dancing peasants, monks, gypsies, penitents. These are supplemented by pictures by other noted photographers (Cartier-Bresson, Haas, Craig Annan) and a few etchings by Goya and others.

Fig. 5. Página 34 del catálogo con las imágenes de Peñíscola y el Peñón de Alhucemas cedidas por el *Archivo Mas* y *The Hispanic Society of America*. RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects*, cit.
Fig. 6. Página 77 del catálogo con las imágenes de hórreos gallegos cedidas por el *Archivo Mas* y *The Hispanic Society of America*. RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects*, cit.

Así, por ejemplo, la fotografía 92 (Fig. 5), en la que aparece un esbelto hórreo gallego, pudo muy probablemente ser tomada en la campaña llevada a cabo por Pelai Mas e impulsada por Walter Cook –del *Institut of Fine Arts* de New York– para fotografiar Galicia en el año 1919. Por su parte, la fotografía 35 (Fig. 6), en la que aparece una vista aérea de Peñíscola, pudo fácilmente ser capturada durante la campaña fotográfica de principios de los años veinte dedicada a Castellón de la Plana. Pues lo cierto es que de esta época datan muchas de los proyectos fotográficos del archivo por toda la península. De modo que, en este caso, Rudofsky se vale del trabajo impulsado en gran medida por organizaciones estadounidenses en territorio español para, de nuevo, exponer estos resultados al otro lado del Atlántico.

The Hispanic Society of America (Nueva York) contribuyó con dos fotografías[22]. Por un lado, cedió una instantánea del Peñón de Alhucemas (Fig. 6), que compartiría página y comentario con la figura de Peñíscola mencionada más arriba. Por otro, se presentaría un hórreo gallego que, de igual manera, complementaría la construcción similar cedida por el Archivo Mas[23] (Fig. 5). Por lo que de una parte se tienen los modelos de Peñíscola y el Peñón de Alhucemas[24], que fascinan a Rudofsky por su silueta, la cual pone en relación con un navío; y de otro, los hórreos dan argumentos a Rudofsky para desmitificar la construcción sobre pilotes como un emblema originario de la modernidad. Una vez más, la *arquitectura sin arquitecto* se sitúa en el principio, en el origen, mucho antes de la aparición del discurso de los "héroes" de la modernidad.

La *Oficina Nacional de Turismo* de España cedió una única fotografía[25] en la que aparece el singular espacio natural canario conocido como La Geria[26] (Fig. 7). A pesar de que Rudofsky no hace mención alguna a esta fotografía en el texto del catálogo, se presenta junto a otras operaciones orográficas de grandes dimensiones asociadas al cultivo y aprovechamiento del terreno, lo que enmarca y permite interpretar, en cierto grado, las razones por las que el arquitecto austriaco decidió incluirla en la muestra. En conjunto, Rudofsky sitúa estas intervenciones, propias de la agricultura, como muestras del potencial modelador del entorno de esta actividad propia del hombre. Aspecto que puede considerarse como absolutamente primitivo si se tiene en cuenta la antigüedad de este tipo de operaciones, sin duda, muy anterior a aquellas propias del mundo de la ingeniería o la arquitectura que se les pueda asemejar en términos de escala, forma, objetivos y resultados.

16. Figuras 19 y 20 del catálogo. Las fotografías iban acompañadas del siguiente comentario: "Our tendency to look at stalactite caves with cathedrals in mind, or to see castles in eroded rocks, betrays neither exceptional imagination nor artistic insight. Ciudad Encantada, the Enchanted City, about 120 miles east of Madrid, is a formation of cretaceous deposits covering 500 acres. The fantastic shapes, boldly cantilevered, are an astonishing sight and need no fanciful comparisons with architecture to be appreciated". RUDOFSKY, B., *Architecture without Architects: A short introduction* ..., cit., p. 23.
17. Figuras 38 y 39 del catálogo: "Mojacar, in the province of Almeria, used to be one of the more spectacular Spanish hill towns until last year when tourism caught up with it. The houses shown in the photographs were torn down, or are being torn down, to make space for parking lots, hotels, apartment houses, and villas designed in bogus vernacular. Below, a panoramic view of Mojacar. The Mediterranean Sea is visible in the upper right corner. Opposite, a close-up of the town". Ibid. p. 38.
18. Figura 52 del catálogo: "Two examples of architecture where man's handiwork blends into the natural setting, thereby achieving a synthesis of the vernacular and organic forms. (...) Opposite: the corner of a castle at Sotalba in the province of Avila, at the foot of the Sierra de Peñalgüete". Ibid., p. 49.
19. Figuras 122 y 124 del catálogo "The founding fathers of modern architecture took more than one cue from Spanish castles. Functional, austere, and remarkably free of confectionary château-style detail, the volumes of these fortifications are composed mainly of cubic and cylindrical forms. Above, Montealegre in the province of Valladolid. Opposite page, top, Villarejo de Salvanés, near Madrid". Ibid. p. 101.
20. Los fondos de este archivo barcelonés, originalmente creado por Adolf Mas (1860-1936) y su hijo Pelai Mas (1891-1954), se conservan desde el año 1941 en el Institut Amatller d'Art Hipànic. Para más información sobre la actividad e historia de la institución, Cfr: BLANCH, M, *El Archivo Mas de fotografía. Historia de la fotografía española (1839-1986),* Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Sevilla, 1986, pp.393-395; ACUÑA, X y CABO, J.L., *Fotografías de Galicia no Arxiu Mas*, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1995; Para su contextualización: LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg Editores, Barcelona 1997, pp.138 y 143; LÓPEZ MONDÉJAR, P. *150 años de fotografía en España*, Lunwerg Editores, Barcelona 1999, p.138; NARANJO, J., *Introducció a la Història de la Fotografia a Catalunya*, Lunwerg Editores, MNAC. Barcelona 2000. SÁNCHEZ VIGIL, J.M., *La Fotografía en España. De los orígines al siglo XII*, Summa Artis Historia General del Arte, Espasa Calpe, Madrid 2001.

Fig. 7. La Geria, fotografía cedida por la Oficina Nacional de Turismo de España. RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects,* cit., p. 29.

El resto de las figuras de motivo español son a cargo del propio Rudofsky. En total serán siete las fotografías que aportaría el comisario de la exposición, lo que equivale a una tercera parte del total de las imágenes proporcionadas por la cámara de Rudofsky a la muestra[27]. Y seguramente fueron tomadas en el viaje que realizó en 1963, justo un año antes de la inauguración de la exposición en el MoMA. Según los archivos conservados en *The Getty Research Institute* en ese año, y armado con su cámara Leica y un completo equipo fotográfico[28], emprende un largo viaje por toda la geografía española que comienza el 18 de mayo de 1963 desde el Hotel Reina Victoria de Murcia[29].

Se trataría de un viaje muy ambicioso en el que recorrería gran parte de la península en casi dos semanas. Un viaje frenético, a través de las complicadas carreteras españolas, durante el cual visitaría en un primer momento el levante español –Tarragona, Valencia, Albarracín, etc.–, continuaría con el sur –Granada, Ronda, Mijas, Cádiz, Sevilla, Carmona, Écija, Huelva, etc.–, el centro y oeste (incluyendo Portugal) –Mérida, Cáceres, Plasencia, Ávila, Valle del Jerte, Segovia, Coca, Tordesillas, Medina del Campo, etc.– hasta llegar al norte y desde allí pasar a Francia –Burgos, Pancorbo, Alsasua, Pamplona, Tafalla, Olite, Valtierra, Tudela, Zaragoza, etc.

La asociación entre este viaje y las fotografías de Rudofsky es evidente, tanto por tratarse, muy probablemente, de la primera y única vez que visitaba el país hasta le fecha, como por los lugares que fueron inmortalizados por la Leica del arquitecto. Todas las fotografías pueden situarse en la trayectoria del viaje de Rudofsky: Mijas (n. 55) (Málaga), Aibar (n. 68) (Navarra), Garrovillas (n. 71 y n. 73) (Cáceres), Sevilla (n. 86) y Chinchón (n. 91) (Madrid) (Fig. 8), lo que permite confirmar la validez de esta hipótesis. Las imágenes, muchas de las cuales seguramente fueron deliberadamente buscadas tras conocer el trabajo de los fotógrafos españoles anteriormente mencionados, se centran casi exclusivamente en pequeñas localidades caracterizadas por atesorar una arquitectura popular de gran belleza plástica aún incontaminada. A pesar de que todos estos casos son empleados para destacar aspectos formales, –como la magnífica y precisa adecuación al entorno o la belleza compositiva que encierra la repetición natural del tipo–, en conjunto no pueden dejar de transmitir una condición primitiva compartida.

Por otro lado, y con carácter objetivo, estos datos permiten confirmar la atracción que la España de los años sesenta produjo en Rudofsky. Un interés que se pone de relieve, de nuevo, y aún más, al cotejar los datos de los archivos personales del arquitecto conservados en *The Getty Research Institute*. De entre todas las fotografías de viaje (que superan ampliamente el centenar), España es el país con mayor representación, contando con un total de 31 fotografías. El siguiente en este hipotético listado sería Grecia, con 22 fotografías, seguido de Italia, con 20 fotografías. Los lugares fotografiados por Rudofsky en España –y recogidos en estos archivos personales– abarcan toda la geografía española: Granada, Casares, Pampaneira, Almería, La Alberca, Almagro, La Coruña, Arcos de la Frontera, Sevilla, Jaén, Fuenterrabía, Almuñecar, Tarazona, Cádiz, Taula, Frigiliana, Pueblo Español, Sayalonga, San Fernando y algunos lugares más sin identificar[30]. Pues tras este primer viaje, se sucederían muchos más por España. El siguiente se producirá dos años después, en 1965, incluyendo la península en una completa gira europea que comprendía Francia, Holanda, Reino Unido y Portugal. Dos veranos después, en 1967, repeti-

21. Las identificadas en el catálogo con los números: 35, 56, 72, 79 y 92.
22. Las identificadas en el catálogo como 34 y 91.
23. En la página anterior, en la que aparecía otro hórreo capturado por Ortiz Echagüe, se presentaba el siguiente texto: "Among some of the least known manifestations of rural architecture are the granaries in the Spanish province of Galicia, the northwest corner of the Iberian peninsula. (...) Built for eternity, resembling nothing so much as chapels a pilotis, they are conspicuous for their severe lines. (...) Folklore has it that horreos go on walks at night". RUDOFSKY, B., *Architecture without Architects: A short introduction* ..., cit., p. 76.
24. Ambas fotografías (n. 34 y n. 35) iban acompañadas en el catálogo por el siguiente comentario: "Above, the Peñón de Alhucemas, one of a group of three small islands that guard the Moroccan coast southeast of Ceuta. With its turrets and batteries, the place is a sort of stationary battleship. Below: In the Spanish province of Castellon, facing the Mediterranean, lies Peñíscola of similar shape. A narrow sandbank joins it precariously to the mainland". Ibid. p. 34.
25. La 29.
26. La Geria es un espacio natural protegido de Lanzarote desde 1987 que se caracteriza por la creación de un tapiz de muros de piedra suelta con forma de herradura, dispuestos uno a continuación del otro, cuyo objetivo es acondicionar el terreno de naturaleza volcánica y azotado por fuertes vientos, para el cultivo de vid u otras especias.
27. En el catálogo: 55, 68, 71, 73, 74, 86, 89.
28. Entre los archivos relativos a la exposición *Architecture Without Architects* conservados en el MoMA de Nueva York puede encontrarse un documento en el que, con fecha 13de mayo de 1963, se deja constancia del equipo prestado a Ruofsky para elaborar la exposición: una mítica Leica M3-1023960, con su objetivo Leitz Wetzlar 1751573 Summicren 1:250, 2 parasoles, un teleobjetivo y hasta un medidor de luz. Cfr. The Museum of Modern Art, CUR EXH 752.
29. Cfr. RUDOFSKY, B. Europe 1963A, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, en Series II. Travel notebooks and photographs, caja 8.
30. Cfr. además para un mapa completo de sus viajes BOCCO, A. *Bernard Rudofsky: a humane designer, Springer*, New York 2003, "A Map Of Rudofsky's Travels".

Fig. 8. Algunas de las fotografías de España aportadas por Rudofsky. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Mijas (Málaga), Aibar (Navarra), Garrovillas (Cáceres).

ría destino europeo, si bien es cierto que con un itinerario marcado por un carácter más mediterráneo: Francia, Italia, España y Marruecos. Y, por fin, en 1969 se daría uno de los viajes más trascendentales en la biografía de Rudfosky y que supondrá un punto de inflexión definitivo en la relación del arquitecto con el país: el 23 de mayo de ese año, Bernard y su mujer Berta llegan a Frigiliana, con el objetivo de hacerse con un parcela en la que llevar a cabo el viejo anhelo de levantar una casa para sí. Objetivo que verían cumplido, no sin dificultades, tres meses después tras un largo verano de búsqueda, y que tendrá como resultado la construcción de *La Casa* en los dos veranos siguientes.

Una vez finalizada la obra, Bernard y Berta emplearán la casa de Frigiliana como centro de operaciones estivales, desde donde planificar sus viajes, o donde simplemente pasar largas temporadas. Así, en 1972, visitarán Francia, España, Grecia, Macedonia, Bulgaria, Rumanía y Checoslovaquia. En 1973 y 1974 permanecerían en España, y en 1975, también España, aunque esta vez en las Islas Canarias. En 1977, España, Francia, Italia y Austria, al igual que en los años 1983 y 1984.

UNA ESTAMPA MELANCÓLICA

Con sus 23 fotografías, España constituyó una contribución esencial al éxito de la exposición. A pesar de que la estructura de la muestra –ordenada según confusos conceptos formales enunciados por Rudofsky– dificultaba la lectura de las imágenes en clave de procedencia geográfica, una mirada a este conjunto de fotografías, desde la óptica territorial, permite confirmar una singular imagen del país. Un retrato de un conjunto arquitectónico, natural y cultural intemporal de una enorme riqueza patrimonial. Un patrimonio que, por otra parte, tal vez había pasado desapercibido a los ojos del discurso predominante de la arquitectura de aquellos años. Y su condición pretendidamente extinta, o situada al borde de la desaparición, subrayaba un conmovedor carácter melancólico.

Un atributo que se veía reforzado por el hecho de que, en la mayoría de las fotografías, apenas aparecían personas retratadas. Y en las que aparecían, su importancia en la imagen era reducida, su tamaño era muy pequeño o bien pertenecían a lejanas tribus o etnias exóticas situadas en las antípodas del hombre moderno occidental. Por otro lado, el blanco y negro funcionaba como un hábil recurso a la hora de, por un lado, sintonizar todas las imágenes y, por otro, con-

cederles un carácter más longevo. Lo que, en el caso de las fotografías de Ortiz Echagüe se veía aún más potenciado por la especial técnica de revelado utilizada, que convertía las fotografías en pinturas cargadas de un dramatismo más propio de épocas pasadas.

De modo que, en conjunto, no cuesta imaginar a los visitantes de la exposición experimentar la sensación de estar frente a algo pasado, ya desaparecido. El retrato adquiría así unos tintes melancólicos que pudieron llegar a ser causantes, en buena medida, del éxito de la exposición más allá de la controversia generada a un nivel culto de la arquitectura. Una condición que convertía cada una de estas fotografías en verdadero material fósil, testigo de una época de gran riqueza, y que en suma permite realizar una fecunda autopsia cuyas claves pudieron llegar a ser fundamentales en la crítica al auge de una modernidad mal comprendida que empezaba a tomar cuerpo en la época.

Ranking de las fuentes fotográficas españolas presentes en *Architecture without Architects* por número de ilustraciones.

	Fuente	Cantidad de fotografías	# Fotografías en el catálogo
1	Bernard Rudofsky	7/21	55, 68, 71, 73, 74, 86, 89
2	José Ortiz Echagüe	8	19, 20, 38, 39, 52, 90, 122, 124
3	Archivo Mas (Barcelona)	5	35, 56, 72, 79, 92
4	The Hispanic Society of America, New York City	2	34, 91
5	Spanish National Tourist Office	1	29

Ranking total de las fuentes fotográficas de *Architecture without Architects* por número de ilustraciones.

	Fuente / Autor (total: 74)	Cantidad de fotografías
1	**Bernard Rudofsky**	21
2	**José Ortiz Echagüe**	8
3	Marcel Griaule, Collection Musee de l'Homme	6
	Dr. Pales, Collection Musee de l'Homme	
4	Wulf-Diether Graf zu Castell, Münich/Riem	5
	Frobenius Institute, Frankfurt/ Main	
	MAS, Barcelona	
	National Geographic Society	
	Dr. Myron B. Smith, from Islamic Archives	
5	Gavin Maxwell, *People of the Reeds*	3
	Mary Light, from *Focus on Africa*	
6	Armee de l'Air, Collection Musee de l'Homme	2
	Arquitectura Popular em Portugal	
	Ente Nazionale Industrie Turistiche	
	William O. Field, American Geographical Society	
	French Government Tourist Office	
	Gabinetto Fotografico Nazionale	
	The Hispanic Society of America, New York City	
	Gunda Holzmeister, *Bilder aus Anatolien*	
	Dr. Martin Hörlimann, *India, the landscape, the mountains,and the people*	
	Istituto della Enciclopedia Italiana	
	Jamshid Kooros	
	Mary Light, from *Focus on Africa* by R. O. Light, American Geographical Society	
	Office Marocain du Tourisme, Rabat	
	Collection Musee de l'Homme, Paris	
	Musee Royale de l'Afrique Centrale, Tervuren	
	Isamu Noguchi	
	Oppi Untracht	
	Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research New York City	
7	El resto (46 autores/fuentes más)	1

1955-1960
LAS FERIAS INTERNACIONALES DE MUESTRAS DE BARCELONA: LABORATORIO DE ARQUITECTURA

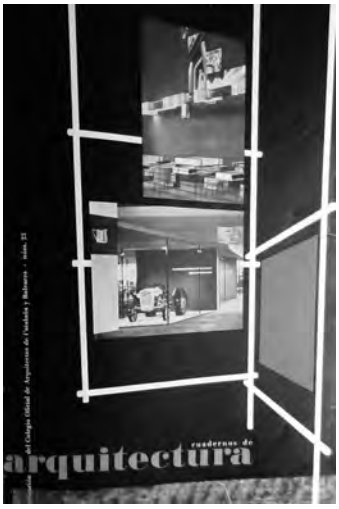
Julio Garnica

En 1888 se celebra la Exposición Universal de Barcelona, la primera iniciativa de estas características organizada en España, al calor de la tradición industrial y comercial catalana, una de las regiones con más actividad y proyección de todo el país, y a continuación del circuito de las grandes capitales europeas, casi cuarenta años después que la fundacional Exposición de Londres de 1851. Se trata de un certamen estratégico desde el punto de vista local, marcado por la crisis posterior a la "fiebre del oro" vivida en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XIX. Para ello se proyecta el Parque de la Ciudadela, un nuevo escenario donde se levantan nuevas referencias urbanas como el Arco del Triunfo o edificios como el Café-Restaurant, el Invernáculo o los diversos Palacios de Industria, Bellas Artes o Ciencias. La exposición resulta un éxito para las industrias que exhiben sus productos, los políticos que avalan el proyecto y los ciudadanos que acuden masivamente, aunque la inversión para llevar a cabo las obras necesarias ocasiona un déficit considerable en el Ayuntamiento de Barcelona[1].

Tras el *fin-de-siecle*, a principio de la década de los veinte surge nuevamente la necesidad de promocionar la actividad comercial y expositiva, después de la caída de las ventas españolas en el extranjero, favorecidas hasta entonces por la neutralidad política. En 1920 se celebra, en alguna de las instalaciones del Parque de la Ciudadela, la que será la primera edición de la Feria de Muestras de Barcelona, organizada por la Asociación de Fabricantes de Juguetes, el Fomento del Trabajo y el Ayuntamiento. Tras cinco ediciones la Feria se consolida y se inician los preparativos para la organización de la Exposición Internacional de 1929, que supone la oportunidad para intervenir de manera decidida en el macizo de Montjuich, donde se proyectan el complejo de las Fuentes, los Jardines, los nuevos Palacios y pabellones expositivos, el Estadio Olímpico y el recinto del Pueblo Español, en un tono monumentalista derivado de la inercia noucentista local. El rey Alfonso XIII inaugura la Exposición Internacional de Barcelona acompañado de las autoridades locales, más cómodas seguramente con el orden del Palacio Nacional que con la incierta abstracción de algunos pabellones extranjeros como el de Alemania. La Exposición resulta un nuevo éxito de público pero también una nueva ruina para el Ayuntamiento, provocada por el déficit de las obras.

Durante los años siguientes la Feria se desarrolla entre las dificultades producidas por el crack mundial de 1929 y las tensiones políticas internas. En 1936 estalla la Guerra Civil, el recinto es ocupado por el Ejército y las instalaciones resultan parcialmente destruidas. Tras el final de la contienda España

1. A.A.V.V., *1888-1988. Cent anys de fires*, Fira Internacional de Barcelona, Barcelona, 1988.



1. *Cuadernos de Arquitectura*, n. 23, 1955. Cubierta.

entra en la década de los cuarenta con 600.000 muertos, cientos de ciudades y pueblos arrasados, la mitad de las carreteras y vías de tren inservibles y unas condiciones de vida lamentables para buena parte de la población: escasez de alimentación, degradación de la sanidad y falta de viviendas adecuadas.

En 1942, tras acondicionar los palacios principales, se celebra la X Feria de Muestras, reemprendiendo lentamente la actividad en un país ruinoso, marcado por la burocracia administrativa y sindical –cuando no por la corrupción y el mercado negro provocados por las políticas de racionamiento–. Las Ferias se convierten en escaparate y propaganda del régimen (se presentan los pabellones de las respectivas Cámaras de Comercio de las provincias o se dan a conocer los nuevos organismos oficiales, como el Instituto Nacional de Industrial o la Dirección General de Turismo) pero también resultan una suerte de festival comercial o gastronómico y, pese a las diversas limitaciones, suponen un cierto trampolín para la muestra de los avances de la técnica: en 1948, el mismo año que Franco suprime el Estado de guerra, se realiza durante la XVI Feria de Muestras, la primera demostración pública en España de Televisión, en las instalaciones de la empresa "Philips"[2].

A partir de los años cincuenta se inicia la superación del periodo de autarquía: casi al mismo tiempo, en 1951, que regresan a Madrid los embajadores inglés y norteamericano, se suprime, en 1952, el racionamiento del pan. En 1953 se firma el Concordato con el Vaticano y los acuerdos de cooperación militar con los Estados Unidos, y en 1955 España finalmente ingresa en la ONU. La irrupción norteamericana supone el factor decisivo para el desarrollo industrial español y el aumento de la producción agrícola. En este clima de incipiente apertura económica y comercial se consolida la actividad de la Feria de Muestras: aumenta la diversidad de los productos y la participación extranjera, atraída por un mercado cada vez con mayores posibilidades.

"NUESTROS ARQUITECTOS EN LA FERIA DE MUESTRAS"

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, el certamen de la Feria de Muestras despierta también el interés del colectivo local de arquitectos catalanes. En la cubierta del número 23 de la revista *Cuadernos de Arquitectura* (Fig. 1), publicada en 1955, aparece el fotomontaje de un *stand* expositivo cuyos dos de sus paneles son fotografías, a su vez, de algunos de los pabellones presentados en la feria de ese mismo año.

En un amplio artículo de diez páginas se presenta a "nuestros arquitectos en la XXIII Feria Internacional de Muestras". Se trata de un reportaje en el que se destaca el aumento, año tras año, del número de expositores en Barcelona, con la dificultad que eso supone para los responsables de su diseño, al tener que idear soluciones sencillas en espacios reducidos, con la exigencia de que sean desmontables y económicas. El reportaje incluye hasta diez stands, de los que se identifica el autor y se realiza un breve comentario.

Entre estos ejemplos se incluye el montaje de "Venlux", presentada como "Ventana sueca", (Fig. 2) un sencillo pabellón exterior donde José Antonio Coderch (1913-1984) y su socio Manuel Valls (1912-2000) disponen diferentes modelos de carpinterías, bajo una sencilla cubierta de fibrocemento ondulado. También se recoge el expositor del "Banco Español de Crédito", un

2. Íbid.

2. Pabellón "Venlux", J.A.Coderch y M.Valls, Feria de Muestras de Barcelona, 1955. Vista exterior.
3. Stand "Banco Español de Crédito", R. de la Joya y M.Barbero, Feria de Muestras de Barcelona, 1955. Vista interior.
4. Stand de los Estados Unidos, PGH Associates, Feria de Muestras de Barcelona, 1955. Vista interior.

montaje interior a cargo de Rafael de la Joya (c.1924-2003) y Manuel Barbero (1924-1992) en el que dos paños de ladrillo perpendiculares delimitan una sugerente oficina bancaria, equipada con muebles abstractos, iluminada a través de piezas cilíndricas perforadas y completada con la presencia de la vegetación (Fig. 3). Aparece también en el artículo el pabellón americano, caracterizado por las grandes reproducciones fotográficas y la exhibición aislada de los productos[3] (Fig. 4), que contrasta con el de la firma "Marga", a cargo de los arquitectos locales Oriol Bohigas (1925) y Josep Martorell (1925), proyectado con un solo material y solucionado con formas redondeadas.

Con todo la selección es variopinta y probablemente no del todo objetiva: se incluye por el ejemplo el stand de "Metsa" a cargo de Joaquín Mascaró (miembro del consejo de redacción de la revista en ese momento)[4], compuesto por una estructura palafítica bajo la cual se despliegan, con un aspecto un tanto arcaizante, todos los productos; o el stand de "Asfaltex Vermiculita", diseñado por Eugenio Orriols –propietario de la empresa[5]–, un plano inclinado de puntales que incluye el nombre de los productos con un aire efectista. Junto a estos ejemplos también aparece el stand de "Gradulux", una estructura metálica de varias plantas de altura sobre la que se colocan, a modo de

3. Aunque no se cita en la revista, el pabellón está proyectado por el equipo Peter Graham Harnden Associates.
4. Durante la segunda época de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, entre 1950 y 1957 y entre los nn. 11 y 30, la dirección corre a cargo de Ramon Tort, y el equipo de redactores lo componen M.Infiesta, E.Llimona, I.M.Serra y el propio J.Mascaró, tal y como aparece en la página de créditos. Una situación parecida vuelve a ocurrir con LLimona, como se verá más adelante.
5. Como advierte un documento de trabajo la redacción de *Cuadernos de Arquitectura* (texto dactilografiado), donde se identifican los autores de los stands y datos diversos. Fondo Cuadernos de Arquitectura, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC).

fachada, las soluciones de persianas; o el pabellón de "Infonal", compuesto por un plano listado y una gran fotografía, o finalmente los expositores de "Gaggia" y "SEAT".

El artículo supone, por lo tanto, un repaso a una serie de obras que el autor del texto define como "provisionales y de arquitectura menor"[6], resueltas sin embargo, con gran acierto. A juzgar por las iniciales "M.I.", el artículo debiera corresponder al arquitecto Manuel Infiesta, miembro del equipo de dirección, pese a que existe una versión manuscrita aparentemente original del mismo texto firmada por Francisco Barba Corsini[7] (1918-2007).

Finalmente, fuera del artículo quedan otros pabellones, como atestiguan diversos documentos de trabajo en los que la redacción de la revista investiga sobre la autoría de algunos stands (se averigua que el de Pirelli, por ejemplo, ya no es obra de Eusebi Bona, como en anteriores ocasiones, sino que le ha correspondido a un tal "Leonori, arquitecto italiano"; o que el stand de CIBA parece que ha sido diseñado por "un decorador importado de Italia"…)[8]. En cualquier caso, ¿de dónde arranca el repentino interés de la revista *Cuadernos* por los *stands* de la Feria de Muestras de Barcelona?

CON R DE RENOVACIÓN

Cuadernos de Arquitectura[9] inicia su andadura en 1944, cuando en el mes de enero el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares publica su primer ejemplar. Desde la austeridad y el rigor de la época, la revista se convierte en un escaparate, un tanto desordenado, de las inquietudes colectivas de la profesión, por entonces sumida en un desconcertante momento clasicista. Durante los primeros años junto a los artículos de un Josep Ráfols, repasando la arquitectura moderna, destaca la publicación de los primeros proyectos de J.A.Coderch o Francesc Mitjans, entre otros, al tiempo que se recogen puntualmente las noticias del propio Colegio.

Durante los años cincuenta la actualidad colegial[10] viene marcada, tras los procesos de depuración de los años cuarenta, por el control del ejercicio profesional a través del visado de proyectos, pero también por la promoción de una serie de iniciativas culturales. Bajo el impulso del arquitecto Antonio de Moragas, miembro de la Junta del Colegio, se organizan una serie de conferencias (muy probablemente sugeridas y planeadas, desde un segundo plano, por su amigo el arquitecto Josep Maria Sostres), donde participan algunas figuras internacionales como Alfred Ledent y Alberto Sartoris (1949), Bruno Zevi y Eugenio d'Ors (1950), Gaston Bardet y Alvar Aalto (1951) o Nikolas Pevsner (1952), unas actividades que suponen el reencuentro de los arquitectos locales con muchos de los principios de la arquitectura moderna.

Esta "renovación, reconstrucción, restauración" culmina con la fundación del Grup R, el conocido colectivo integrado en un primer momento por O.Bohigas, J.A.Coderch, G.Gili, J.Martorell, A.Moragas, J.Pratmarsó, J.M.Sostres y M.Valls, que a lo largo de diez años, con diversas bajas y altas, aborda todas esas cuestiones (de ahí la "R") en el debate arquitectónico con el objetivo de "batallar incansablemente a favor de la arquitectura moderna"[11], mediante la organización de encuentros, ciclos de conferencias y exposiciones. En 1952, por ejemplo, tiene lugar la primera exposición del grupo en las Gale-

6. RED., "Nuestros arquitectos en la Feria de Muestras", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1955, n. 23, p. 11.
7. Aparece el nombre en grande y a modo de firma, aunque a mitad de artículo. La comparación con otros textos de Barba Corsini, a los que se ha tenido acceso en otras ocasiones, sugieren que se trata, en efecto, de un texto de Barba Corsini. Fondo Cuadernos de Arquitectura, AHCOAC.
8. Documento dactilografiado, Fondo Cuadernos de Arquitectura, AHCOAC.
9. GARCÍA-VERGARA, Marisa, "Epígonos manieristas", en *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Actas preliminares del Congreso Internacional, T6)Ediciones, Pamplona, 2012.
10. GRANELL, Enrique; RAMON, Antoni. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, COAC, Barcelona, 2012.
11. Carta de Grupo R al historiador suizo S.Giedion, 10/05/1953, interesándose por el programa del Congreso CIAM a celebrar ese año, al que tienen intención de acudir. Fondo Grup R, AHCOAC.

rías Layetanas de Barcelona, donde se muestra las obras de arquitectura reciente de sus propios miembros. Ante el éxito de la iniciativa, en 1954 se presenta en las mismas Galerías la muestra "Industria y Arquitectura" –diseñada por Bohigas, Martorell y Guillermo Giráldez, los miembros más jóvenes del grupo– donde se exponen un conjunto de diversas piezas y elementos de mobiliario (sillas, mesas, lámparas, estanterías) con el objetivo de ofrecer al público una serie de elementos de la "producción industrial moderna", tal y como sostiene Moragas en la reseña de la exposición[12].

Al año siguiente, en 1955, un ya imparable Bohigas publica un artículo titulado "La obra barcelonesa de Mies van der Rohe"[13]; donde plantea una reflexión sobre la arquitectura de la Exposición Universal de 1929, entre la que destaca, dentro de la variedad local e internacional, el pabellón de Alemania, obra maestra del Movimiento Moderno. Al hilo del trabajo de historiadores como B.Zevi[14], Bohigas desgrana el nacimiento y consolidación de la arquitectura moderna, enumera el resto de contribuciones de Mies a Barcelona (el Pabellón del Suministro de Electricidad o la pieza de mobiliario "Silla Barcelona"), y propone ya en 1955 la reconstrucción del pabellón desde instancias públicas.

Seguramente la defensa de la estandarización, siempre que sea moderna, y la posibilidad de que el arquitecto intervenga en los procesos de diseño industrial, cuestiones ambas planteadas por A. de Moragas; así como el encendido elogio de O. Bohigas a una obra levantada precisamente en el recinto ferial de Montjuïch e incorporada ya al canon de la historiografía moderna, sean razones más que suficientes para que, ese mismo año, en 1955, los redactores de la revista *Cuadernos*, influidos por las opiniones e ideas del grupo R –enseguida líderes de su generación– recojan con gran profusión de imágenes, algunos de los stands proyectados para la Feria de Muestras, como hemos podido ver.

Lo mismo ocurre al año siguiente, en 1956, cuando en la revista también se incluye un artículo con información acerca de los pabellones y *stands* presentados ese mismo año. El certamen es definido como un "concurso abierto"[15] para los arquitectos que proyectan 'stands': un verdadero campo de experimentación –pese a ser un "arte menor"– gracias a la variedad de elementos a exponer, las necesidades de la publicidad, la diversidad de materiales, el carácter efímero de la instalación o los generosos presupuestos de ejecución que el arquitecto puede manejar, lejos de su quehacer profesional diario, donde "la imaginación está frenada por un severo funcionalismo"[16]. La selección se limita en esta ocasión, sin embargo, a la instalación de la empresa automovilística alemana Mercedes-Benz, diseñada por el arquitecto italiano M.Leonori (aquel desconocido para la redacción de *Cuadernos*); el pabellón norteamericano, un sorprendente pabellón exterior, a cargo del equipo de P.Harnden[17]; y solamente un stand "nacional", correspondiente a la empresa "Kinby" y proyectado por el arquitecto local Enric Llimona (1919-1999). Sobre la objetividad de esta selección, sin embargo, existen otra vez matices: el texto del artículo lo firma el propio Llimona, miembro del equipo de redacción de la revista *Cuadernos* (autor junto a J. Mascaró de algunos de los dibujos que ilustran la publicación), por lo que cabe suponerle responsable de incluir su propio proyecto, a todo color, en las páginas de la revista... Un reportaje que en cualquier caso, ofrece breve pero cumplida información a los pro-

12. MORAGAS, Antoni de, "Exposición G.R. Industria y Arquitectura", en: *Cuadernos de Arquitectura*, 1954, n.18, pp. 18-21.
13. BOHIGAS, Oriol, "La obra barcelonesa de Mies van der Rohe", en: *Cuadernos de Arquitectura*, 1955, n. 21, pp. 17-20.
14. Como ya se ha citado, B.Zevi visita Barcelona en mayo de 1950, y el resumen de sus conferencias, que se conserva en un texto dactilografiado sin autor, bien pudiera haber sido redactado por el propio O.Bohigas, que se encarga de presentar al historiador y al filósofo Eugenio d'Ors, ponente en las conferencias. En diciembre de ese mismo año B.Zevi publica *Storia de l'architettura moderna*, que enseguida remite a "sus amigos de Barcelona". En el libro aparece la conocida planta y axonometría "neoplasticista" del pabellón que ilustra también el artículo de O.Bohigas.
15. LLIMONA, Enric, "La XXIV Feria Internacional de Muestras de Barcelona", en: *Cuadernos de Arquitectura*, 1956, n. 27, p.19.
16. LLIMONA, E., Ibid., p.22.
17. Que aparece citado como "Petter G. Hazclen".

fesionales locales, en general poco familiarizados con las ventajas del montaje en seco, la eficacia del ensamblaje o las posibilidades de la publicidad. Planteando de forma tácita, como planteaba Moragas, la necesidad de establecer una alianza con la producción industrial.

En 1957 no se recoge en *Cuadernos* ninguna información sobre la Ferias de Muestras, precisamente cuando el certamen celebra su vigesimoquinto aniversario. De hecho, ese año sólo se pública un número doble de la revista[18], centrado de manera monográfica en el tema que ocupa en ese momento al propio Colegio: la organización y desarrollo del primer concurso de ideas para la construcción de la nueva sede, motivo por la cual el resto de temas profesionales pasan a un segundo plano.

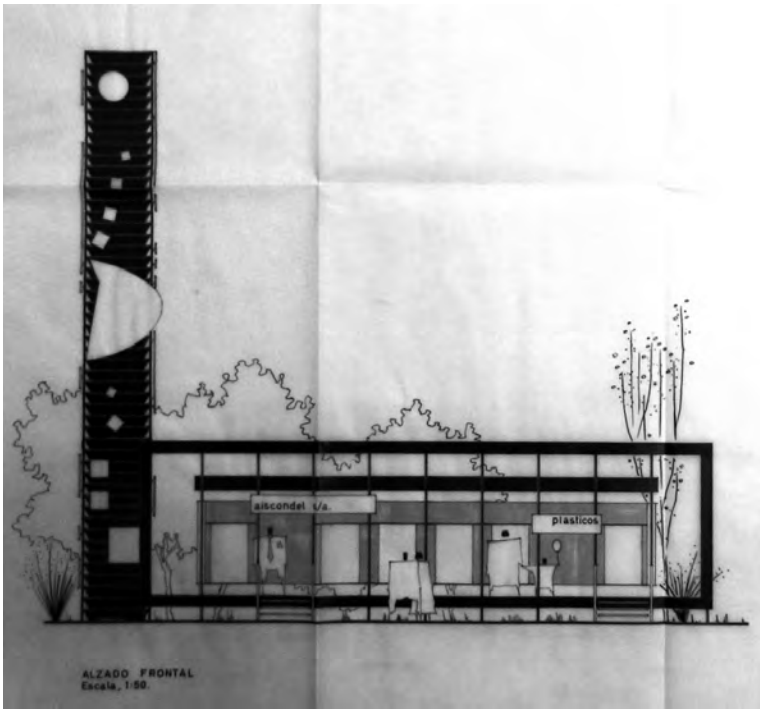
Efectivamente, tras haber ocupado diversos emplazamientos más o menos precarios, en 1918 la Asociación de Arquitectos, la institución que luego sería absorbida por el Colegio de Arquitectos, había establecido su sede en una casa de pisos en el número 563 de la Gran Vía. Sin embargo, a partir de 1955, coincidiendo con la llegada al decanato de M.de Solà-Morales, los responsables del Colegio constatan la necesidad de actualizar sus instalaciones. Con el aumento exponencial de los ingresos derivados del visado profesional se plantea la posibilidad de construir una nueva sede social. En 1956 se aprueba la compra de un solar en la plaza Nova, situada al final de la Avenida de la Catedral, en el mismo centro histórico de la ciudad, donde se decide implantar un nuevo, y moderno, edificio. Para ello se convoca un concurso de ideas entre los colegiados, al que se presentan 22 propuestas. El jurado escoge en 1957 tres premios y una mención, y ante la disparidad de las soluciones propuestas, derivadas de la interpretación de la normativa urbanística, se decide convocar a principios de 1958 un segundo concurso, al que se presentan 25 propuestas. En esta segunda y definitiva fase resulta finalmente escogido el proyecto del arquitecto Xavier Busquets, siendo finalistas el equipo integrado por Oriol Bohigas - J.Martorell y Guillermo Giráldez - Pedro López - Xavier Subías (segundo premio) y Joan Antoni Ballesteros - Joan Carles Cardenal - Pere Llimona - Xavier Ruíz Vallés (tercer premio).

1958

Todas las particularidades del segundo concurso, acta del jurado, resto de menciones, aparecen puntualmente recogidos en el número 32 de la revista *Cuadernos de Arquitectura*[19], publicado ese mismo año de 1958. Tras la intensidad del episodio, en el mismo número, coincidiendo con una reseña sobre la que será cuarta Exposición del Grupo R[20], se incluye una reseña sobre otra nueva edición de la Feria de Muestras de Barcelona.

Sin embargo, en este caso, la nueva redacción de la revista[21], recoge el evento en un tono bien diferente al de otras ediciones. Con buenas dosis de ironía, el antiguo recinto de Montjuïch –el mismo donde, de manera inesperada, se había levantado en 1929 una de las obras maestras de la arquitectura moderna– resulta ahora un “cementerio de fallas valencianas”[22], donde prácticamente no hay proyectos de *stands* encargados a arquitectos, fracasando por lo tanto, podemos pensar, aquella llamada de Moragas a proyectar instalaciones efímeras y aunar arquitectura e industria. Tan solo dos honrosas excepciones: el pabellón de "Aiscondel", proyectado por Xavier Busquets (1917-1990) y el

18. RED., "Concurso de anteproyectos para nueva sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1957, n. 29-30, pp. 1-40. Consultar también: GRANELL, E., RAMON, A., Op. cit.
19. RED., "2º Concurso de anteproyectos para sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32, pp. 5-27.
20. RED. "Exposición del G.R.", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32, pp. 28-29.
21. Dirigida por Assis Viladevall y con Vicenç Bonet en la redacción.
22. RED., "XXVI Feria Internacional de Muestras", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32, pp. 30-32.



5. Pabellón "Aiscondel", X.Busquets, Feria de Muestras de Barcelona, 1958. Alzado.

stand de la "Fábrica Nacional de Motores de Aviación", a cargo de Roberto Terradas (1916-1976).

La relación de Busquets con la empresa "Aiscondel", dedicada al sector del plástico (creadora durante los años cincuenta de la conocida marca "Aironfix") había arrancado pocos años antes, cuando en 1956 redacta un proyecto de ordenación de la fábricas de la empresa en Cerdanyola del Vallès y en 1957 proyecta un conjunto de viviendas para trabajadores en la misma localidad[23], por lo que no resulta extraño que el flamante vencedor del concurso para proyectar la nueva sede del Colegio de Arquitectos, cuya arquitectura rabiosamente moderna ya se airea, no sin polémica, en la prensa de la época, reciba también el encargo de diseñar el pabellón con el que la empresa participan en el certamen comercial. El *stand* (Fig. 5) consiste en una estructura regular, de módulo 1,50 m., compuesta de puntales metálicos que soportan el cerramiento transparente de vidrio, sobre una plataforma rectangular (12 x 7.5 m.) elevada algo más de medio metro sobre el nivel del suelo, a la que se accede por sendas escaleras con peldaños al aire. El conjunto queda envuelto por un volumen macizo bajo el cual se disponen, entre selectas piezas de mobiliario exento, los diversos productos comercializados por la empresa. De clara inspiración miesiana, el pabellón se completa con un elemento vertical que funciona como reclamo visible desde buena parte del recinto, como ya enfatizaba el pabellón americano de 1956 publicado en *Cuadernos*. La instalación de Busquets resulta un ensayo a escala real de algunas soluciones que el propio arquitecto está desarrollando en ese momento en el proyecto para el nuevo edificio del Colegio de Arquitectos, cuya planta baja, organizada en cuatro niveles, exhibirá la estética industrial del mundo de las exposiciones, subrayada por la ubicación posterior del CIDE (Centro de

23. Fondo Busquets, AHCOAC.

6. Pabellón "Aiscondel", X.Busquets, Feria de Muestras de Barcelona, 1959. Vista exterior.

Información de la Edificación) a cargo de los arquitectos Joaquim Bassó y Gustau Gili.

El *stand* de R.Terradas también se caracteriza por una estructura vertical tubular y horizontal de perfilería metálica, aunque en este caso se trata de un pabellón interior, cubierto por un entramado de listones a modo de pérgola.

A continuación de estas reseñas *Cuadernos* también se hace eco, con retraso, del "Salón del hogar moderno"[24] y, con más puntualidad, de la famosa Exposición Universal celebrada ese mismo año de 1958 en Bruselas, donde el pabellón español proyectado por J.A.Corrales y R.V.Molezún recibe la medalla de Oro de la Exposición[25]. La redacción recoge el proyecto, caracterizado por su módulo hexagonal, con un breve comentario de sus autores, al tiempo que se publica la traducción al castellano de sendos artículos de J.M.Richards[26] y Bruno Zevi[27]. De esta manera se reconoce el interés y éxito de la participación española, al tiempo que seguramente se constata la distancia entre un evento y otro, tanto en la calidad como en la cantidad de los pabellones diseñados por arquitectos.

En 1959, la redacción de *Cuadernos* insiste en recoger información sobre la Feria de Muestras, aunque cada vez con más desinterés y desgana: “Como ya es costumbre, hemos de lamentar el bajo nivel artístico de la última Feria de Muestras”[28]. Una vez más, se salvan algunos pabellones extranjeros, como el de los Estados Unidos, Polonia y Gran Bretaña.

Estados Unidos presenta un enorme pabellón que reproduce un supermercado norteamericano: más de 2.000 m2 proyectados íntegramente con elementos estandarizados (elementos estructurales de acero, elementos secundarios de aluminio y cerramiento de planchas)[28] que dan muestra de la sintonía entre las autoridades americanas y españolas en la denominada “operación super-mercados", la conocida iniciativa impulsada por el Ministerio de Comercio y presentada en la misma Feria de Muestras el año anterior por el

24. RED., "El Salón del Hogar moderno", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1958, n. 32, pp. 33-35.
25. A.A.V.V., "Expo-58 Bruselas", en: Cuadernos de Arquitectura, 1958, pp. 36-40.
26. Publicado originalmente en *The Architectural Review*, n. 739-VIII-58.
27. Publicado originalmente en *L'architettura*, n. 31, mayo de 1958.
28. RED., "Feria Internacional de Muestras de Barcelona" en *Cuadernos de Arquitectura*, 1959, n. 37, pp. 36-40.

propio ministro Alberto Ullastres[30]. El objetivo de los Estados Unidos consiste en familiarizar, en este caso a los barceloneses, con el supermercado; "una faceta importantísima en la vida diaria de millones de norteamericanos"[31] que demandan los mejores productos, perfectamente envasados y presentados, y al precio más bajo posible. 4.000 productos con los que mostrar este aspecto del "american way of life" y también intensificar las relaciones comerciales entre ambos países, en el contexto del Plan de Estabilización de 1959... ese intensísimo año en el que al tiempo que finalizan las obras del Valle de los Caídos, el presidente norteamericano Eishenhower visita España.

7. Pabellón del Gremio de Ladrilleros, M.Anglada, Feria de Muestras de Barcelona, 1960. Vista exterior.

Frente a estos grandes pabellones, en *Cuadernos* también se destaca algún proyecto local, y nuevamente se incluye el stand de "Aiscondel", a cargo igualmente de X.Busquets (Fig. 6). En esta ocasión el arquitecto también elabora una solución modular, pero sin plataforma exenta, donde no renuncia a mantener la perfilería y tubulares metálicos, bajo los cuales se articulan una serie de muros perpendiculares de obra vista, que conforman una serie de espacios internos para la atención al visitante y la exposición de productos. La gráfica del conjunto recrea la figura hexagonal, protagonista de la Exposición Universal del año anterior en el pabellón español.

Arranca la década de los años sesenta y se confirma el desinterés de la redacción de *Cuadernos* por la Feria de Muestras: "año tras año venimos lamentando la escasa calidad de los pabellones e instalaciones que contienen los objetos expuestos"[32], que se disponen sin apenas orden y concierto en un recinto para el que los arquitectos de la revista reclaman equipamientos permanentes que permitan prolongar las actividades a lo largo de todo el año. El artículo se ilustra con imágenes del Pabellón de Italia, Checoslovaquia y Polonia, el *stand* de la firma "Rocalla", el Pabellón de la Industria de la Lana y el pabellón del Gremio de Ladrilleros, a cargo del arquitecto Manuel Anglada (1925-1999), el único *stand* que aparece descrito brevemente. Situado en el exterior, está compuesto por una estructura metálica bajo la cual se articulan cerramientos con diversas soluciones cerámicas, desde paños compuestos por ladrillos perforados dispuestos formando huecos hasta paredes continuas de ladrillo visto, rematadas por originales soluciones en esquina. El detalle de una de estas imágenes (Fig. 7), correspondiente al encuentro en esquina de dos paredes no perpendiculares, con las últimas piezas de cada hilada "en voladizo", ocupa la cubierta de la revista, igual que cinco años antes. Se trata de una imagen plástica que demuestra, una vez más, las posibilidades formales de un material y técnica tradicionales. Frente al deslumbramiento por las nuevas técnicas, como ocurre en otras ediciones de la Feria de Muestras, ahora se subraya un detalle casi artesanal, ni modernista ni moderno pero seguramente con algo de los dos mundos… No por casualidad, en 1962, un año después de la disolución del grupo R, O.Bohigas publicará su famoso libro: "Barcelona, entre el Plà Cerdà y el barraquismo"… donde se resume el planteamiento del realismo en la arquitectura.

Al año siguiente, en 1961, ya no hay mención en la revista para las realizaciones de la Feria. La ausencia en la publicación profesional coincide con una serie de cambios importantes: por un lado, se reforman y modernizan los palacios existentes, y por otro lado, se construyen nuevos pabellones permanentes. La importancia creciente de los diferentes sectores comerciales e industriales marca el inicio de la especialización de la Feria de Muestras en una

29. Originalmente la estructura del pabellón se había proyectado en aluminio. Esta situación resulta curiosamente inversa a la construcción de los comedores SEAT en la misma Barcelona, en 1956 (un par de años antes), proyectada por César Ortiz-Echagüe. Manuel Barbero y Rafael de la Joya, donde la estructura de acero se convirtió en aluminio y tecnología aeronáutica. Ver: POZO, José Manuel, *Ortiz-Echagüe, Barbero y de la Joya. Comedores de la Seat, Barcelona 1953-56*, T6 Ediciones, Pamplona, 1999 y A.A.V.V., *César Ortiz-Echagüe en Barcelona*, COAC, Barcelona, 2000.
30. En su discurso destacaba las ventajas del abastecimiento en grandes cantidades, la consiguiente reducción del precio de venta y la exhibición directa y autoservicio de productos empaquetados. RED., "Importante discurso del ministro de Comercio", en *La Vanguardia Española*, 3 junio 1958, pp. 4-6.
31. RED. , "Discurso de John Davis Lodge", en La Vanguardia Española, 3 de junio 1958, p.3.
32. RED., "Feria de Muestras de Barcelona", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1960, n. 40, p. 30-34.

serie de salones monográficos, tal y como sugerían los arquitectos. Una situación que desemboca en la ausencia paulatina de los encargos de pabellones aislados, unos proyectos que durante los años cincuenta, a pesar de su carácter efímero, las limitaciones de la escala o las exigencias comerciales, se convierten en el laboratorio donde los arquitectos locales ensayan soluciones espaciales que difícilmente pueden desarrollar en sus encargos habituales, investigando nuevos sistemas constructivos y familiarizándose con el lenguaje del mobiliario. Paréntesis, espejo y termómetro del convulso panorama de la arquitectura española de los años cincuenta.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE UN LENGUAJE: 1932 'MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION' LA ARQUITECTURA MODERNA ENTRA EN EL MUSEO

Queralt Garriga Gimeno, Cristina Jover Fontanals

La exposición *Modern Architecture: International Exhibition*[1] es reconocida sin fisuras por la crítica como un episodio clave de la historia de la arquitectura. Esto es debido, sobre todo, al impacto que tuvo en la sociedad estadounidense la operación mediática de la que iba acompañada en cuanto al conocimiento y posterior apreciación de la arquitectura moderna. Fue, asimismo, un elemento fundamental para allanar el camino de llegada al país de varios eminentes arquitectos y artistas europeos que huían de unos países al borde de la guerra (Mies, Breuer, Gropius, Bayer, Moholy Nagi…). La exposición es un hito, además, por lo que significó museológicamente: conllevó la abertura del primer departamento de arquitectura y diseño vinculado a un museo de arte moderno. De este modo, las producciones más contemporáneas de la disciplina arquitectónica accedieron como protagonistas nominales a la institución museística que, hasta entonces, les había vetado el paso. Pero, sobre todo, la exposición institucionalizó (que no, inventó) un lenguaje museográfico arquitectónico que, salvando escasas excepciones, se ha venido repitiendo incansablemente hasta nuestros días. Se trata de mostrar una selección de la 'última' arquitectura mediante sus múltiples formas de representación: planos, fotos, maquetas... Transformando la exposición en un poderoso sistema operativo que sitúa al objeto museográfico en la cultura arquitectónica internacional, promocionándolo, popularizándolo, con la capacidad de crear tendencia e incluso alterar el curso de la historia de la disciplina.

EPISODIO PRELIMINAR

Al igual que las vanguardias pictóricas, la arquitectura moderna había encontrado casi exclusivamente en los canales alternativos la vía de difusión de sus ideas. La mayor parte de la crítica, así como los estamentos culturales dominantes, seguían anclados en la tradición Beaux-arts clásica. En los años 20, en Nueva York, la situación era todavía más precaria que en Europa, desde el punto de vista no ya de la aceptación y normalización de las nuevas expresiones artísticas, sinó de su simple conocimiento: "Sólo en Inglaterra y América, la arquitectura moderna tiene que alquilar escaparates para, al menos, ser tema de conversación"[2].

Sin embargo, la aseveración de Johson en varios de los informes previos a la exposición del MoMA –"Ni en este país, ni en el extranjero, se ha celebrado nunca una exposición monográfica sobre la arquitectura moderna"[3]– no es del todo cierta[4]. En Nueva York, del 16 al 28 mayo de 1927, se celebra la *Machine Age Exposition*, un acontecimiento muy poco investigado pero

1. "Modern Architecture – International Exhibition", exposición número 15 del Museum of Modern Art de Nueva York (10 febrero – 23 marzo 1932), fue la primera exposición de arquitectura del museo.
2. JOHNSON, Philip: "The Berlin Building Exposition of 1931" en *Oppositions*, 2, enero 1974.
3. JOHNSON, Philip: "Appendix Two: Revised exhibition proposal", en RILEY, Terence: *The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art.* Rizzoli, Columbia Books of Architecture, New York, 1992.
4. Johnson está obviando no sólo la exposición de Heap de 1927, en Nueva York, sino otras importantes manifestaciones expositivas monográficas sobre arquitectura moderna en Europa. Concretamente, la *Bauhaus Ausstellung* en Weimar (1923), la exposición *Les architectes du groupe De Stijl* en Paris (1923), así como otros acontecimientos menores como la Exposición de la Escuela de Artes Aplicadas de Viena (1924) o la exposición de *l'École Spéciale d'Architecture* de Paris (1924).

Fig. 1. Portada del catálogo de la exposición Machine-Age Exposition, 16 al 28 de mayo de 1927, Nueva York. Fuente: http://digital.hagley.org/cdm/compoundobject/collection/p268001coll12/id/16132/show/16131.

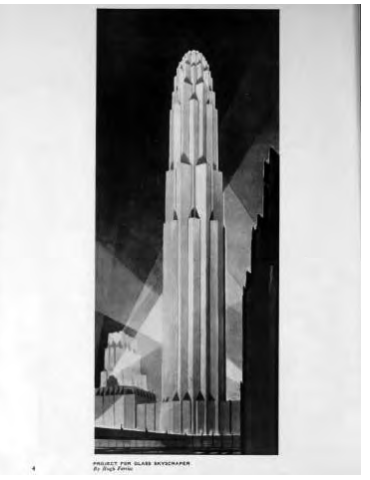


Fig. 2. Interior del catálogo de la exposición *Machine-Age Exposition*. Proyecto de un edificio de cristal, de Hugh Ferriss. Fuente: http://digital.hagley.org/cdm/compoundobject/collection/p268001coll12/id/16132/show/16131.

que fue realmente la primera aparición de la arquitectura moderna en los Estados Unidos, dos años antes de la apertura del Museum of Modern Art. La promotora y comisaria de la exposición era Jane Heap, editora de *The Little Review* desde 1923 y directora de la galería de arte de Nueva York de mismo nombre, que exponía obra de los artistas dadaístas, contructivistas y surrealistas[5].

La *Machine Age Exposition* se celebra en el Steinway Hall, un loft de la calle 57[6]. No se conoce ninguna imagen de la instalación[7] y tampoco puede valorarse su impacto público puesto que la prensa del momento la ignora totalmente, pero se conservan ejemplares originales del catálogo, que conformó un número monográfico de la revista (Fig. 1). Éste nos permite leer el contenido de la muestra y también su voluntad museográfica.

La máquina, considerada el principal agente y símbolo de la condición moderna, estaba cada vez más presente en la vida cotidiana de la sociedad estadounidense y era motivo de investigación por parte de intelectuales, artistas y arquitectos desde hacía varios años[8]. Heap reúne, como lo había hecho Le Corbusier años antes, fotografías de fábricas, silos de grano y rascacielos junto con la nueva arquitectura y el nuevo arte, en un intento de mostrar la transversalidad existente entre diferentes aproximaciones plásticas contemporáneas y su relación con el mundo de la máquina[9]:

> "máquinas reales, partes, aparatos, fotografías y dibujos de máquinas, plantas, construcciones, etc. yuxtapuestas a arquitectura, pintura, dibujos, escultura, construcciones e inventos de los más vitales artistas modernos".

Heap define su exposición como un 'experimento' que quiere "mostrar esa 'analogía plástico-mecánica'"[10]. Y se dirige a aquellos, artistas o público, que "están vivos; que se han vuelto impacientes con la copia petrificada de lo muerto y agonizante; que están interesados en cosas dinámicas"[11]. Heap declarará en el comunicado de prensa[12]:

> "El arquitecto moderno está ofreciendo un nuevo aspecto del mundo… los ingenieros del automóvil, mecánicos, eléctricos, químicos, y civiles han reemplazado las siete maravillas del mundo con sus maravillas. En la máquina tenemos un nuevo misterio plástico que está influenciando y dando vigor a todas las artes".

5. Entre las acciones de mayor resonancia llevadas a cabo por Heap, además de la *Machine Age Exposition* está la organización de la *International Theatre Exposition* dirigida por Frederick Kiesler en 1926.
6. MORRIS HAMBOURG, Maria; PHILLIPS, Christopher (ed.): *The New Vision: Photography Between the World Wars*. Metropolitan Museum of Art, New York, 1989.
7. Citado en: COLEY Catherine; PAULY, *Danièle: Quand l'architecture Internationale s'exposait*, Fage, Lyon, 2010.
8. Entre 1920 y 1925, Le Corbusier publica en la revista *L'Esprit Nouveau* sus famosos artículos sobre la estética del ingeniero y las máquinas (paquebotes, aviones, automóbiles...), y en 1923 aparece la primera edición de *Hacia una arquitectura*.
9. *Machine Age Exposition*, Exhibition Catalogue, Little Review, New York, 1927.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. NOYES, Susan: "Mysticism in the Machine Age: Jane Heap and the Little Review", en A.A.V.V.: *Twenty/One, Art and Culture*, University of Illinois, Chicago, vol. 1, no.1, 1990 pp. 18-44.

La exposición muestra material muy heterogéneo: arquitectos como Hugh Ferriss (Fig. 2), William Lescaze, Eliel Saarinen o los hermanos Luckhardt junto a los polacos Barbara y Stanislaw Brukalski, el belga Victor Bourgeois o los constructivistas rusos (artistas que no serán incluidos en la exposición del MoMA de 1932). Presenta 330 obras, referidas mayormente a edificios, en forma de planimetrías, fotografías, maquetas, dibujos y también piezas industriales; desde villas a edificios plurifamiliares, jardines, fábricas, escuelas, interiores o planes urbanísticos. El catálogo, cuya portada es un diseño de Léger, presenta el listado de participantes por países e incluye artículos de arquitectos, pintores, escultores, empresarios[13] y la propia Heap, en una de sus pocas aportaciones críticas. El arquitecto polaco Szymon Syrkus expone elocuentemente:

> "La construcción de un edificio moderno se basa en una nueva concepción del espacio en arquitectura (...) El arquitecto del pasado encerró el espacio en el volumen (...) las nuevas leyes de la arquitectura (...) detruyen el volumen de una vez por todas"[14].

Uno de los visitantes de la exposición es Alfred H. Barr, futuro director del Museum of Modern Art, quien, años después, reconocerá haber quedado impresionado[15].

La visión de Heap fue amplia y abierta. Abordó la riqueza, complejidad e internacionalidad de un cambio estético y social profundo, sin intentar simplificarlo o acotarlo. A medidados de los veinte, The Little Review y sus exposiciones, recordaban a Nueva York que estaba "veinte años atrás en vez de veinte años por delante"[16].

EMERGENCIA DE UN ESTILO

Barr, Hitchcock y Johnson, los tres jóvenes responsables de la *Modern Architecture: International Exhibition*, eran buenos conocedores de la situación del arte y las vanguardias en Europa. Los tres habían tenido ocasión de viajar al continente europeo y conocer en persona a varios de los protagonistas de la arquitectura más innovadora de la época. Es durante uno de estos viajes, el que comparten Johnson y Hitchcock durante el verano de 1930, cuando surge la idea de reescribir de un modo más 'llano'[17], el libro *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*[18] que Hitchcock había publicado en 1929. El libro, sobre la arquitectura contemporánea europea y americana, delineaba ya la emergencia de un movimiento supranacional en arquitectura y se refería a éste como "la arquitectura de los nuevos pioneros, el 'estilo internacional'"[19].

Durante el invierno de 1931, el proyecto editorial se acaba definiendo como el de una exposición que Johnson resume en tres folios y titula 'La necesidad de una exposición sobre arquitectura moderna'[20].

> "Existe hoy en América y en el extranjero una singular actividad en arquitectura. Los avances técnicos, los nuevos métodos y las ideas frescas están resolviendo los problemas de la edificación contemporánea de un modo que verdaderamente puede llamarse moderno. (…) es el momento de una exposición".

Durante los dos años siguientes, Johnson y Hitchcock desarrollan el proyecto de exposición y también el contenido del catálogo. Ambos expresaran de un modo similar un mensaje claro: la existencia de un estilo arquitectónico

13. Como Frederick L. Keppler de la empresa *Keppler Glass Constructions.*
14. *Machine Age Exposition*, Op. Cit.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. RILEY, Op. Cit.
18. HITCHCOCK, Henry-Russell: *Modern architecture: romanticism and reintegration*, Hacker Art Books, New York , 1970 [1929].
19. Ibid.
20. RILEY, Op. Cit.

Fig. 3. *Modern Architecture – International Exhibition*, The Museum of Modern Art. Instalación sobre Le Corbusier. Fuente: RILEY, Terence: The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. Rizzoli, Columbia Books of Architecture, New York, 1992.

nuevo, internacional, con principios y características concretos que son, además, enumerados y definidos[21].

Johnson, en el folleto publicado con motivo de la exposición Rejected Architects (arquitectos rechazados) celebrada durante el invierno de 1931[22], declarará[23]:

> "Estos son los elementos importantes del Estilo Internacional: 1. El diseño depende fundamentalmente de la función que el edificio debe tener sin tomar en consideración los tradicionales principios de simetría; 2. El Estilo se aprovecha de nuevos principios de construcción y nuevos materiales, como el hormigón, acero y vidrio. Como resultado, el estilo está caracterizado por la flexibilidad, la ligereza y la simplicidad. El ornamento no tiene lugar, dado que el ornamento hecho a mano es imposible en una era industrial. La belleza del estilo proviene de la libre composición de volúmenes y superfícies, los ajustes de los elementos como las puertas y ventanas y la perfección de la superficie manufacturada".

A diferencia de Heap, Johnson y Hitchcock acotan una lectura de una porción de la realidad en términos básicamente formales y confeccionan un decálogo que definirá los principios estéticos inalterables de la modernidad. La arquitectura de vanguardia será, de este modo, mucho más fácil de asimilar por el público en general y el 'estilo internacional' se convertirá rápidamente en un slogan[24] sinónimo de moderno, innovador y actual.

INSTITUCIONALIZACIÓN DE UNA MUSEOGRAFIA

La exposición número 15 debía ser la última a tener lugar en la primera sede del Museum of Modern Art, situada en la planta número 12 del edificio *Heckscher*, de la Quinta avenida[25]. Johnson propone a Mies el encargo de su diseño, impresionado con las exposiciones que había visto anteriormente de éste en Berlín y Stuttgart. Sin embargo, el arquitecto alemán rechaza el trabajo y es el propio Johnson quien se ocupa de definir el proyecto (Fig. 3).

La exposición se divide en tres secciones: 'Arquitectos modernos', 'El alcance de la arquitectura moderna' y 'La vivienda', aunque es la primera de

21. Le Corbusier, en 1926 y 1927, ya había publicado sus puntos definidores de la nueva arquitectura (en "Architecture d'époque machiniste", *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1926, y "Ou en est l'Architecture?", *L'Architecture Vivante*, 1927): techo-jardín, casa sobre *pilotis*, *fenêtre en longueur* (ventana corrida), plan libre, fachada libre, supresión de la cornisa.
22. La exposición *Rejected architects* fue organizada por Philip Johnson en 1931 para mostrar su rechazo a la selección efectuada por la *Architectural League* de ese mismo año que no incuía ningún proyecto moderno.
23. JOHNSON, Philip: "Appendix Three: Rejected Architects' Pamphlet by Philip Johnson" en RILEY, Op. Cit.
24. COLEY; PAULY, Op. Cit.
25. Según Riley, no se conservan planos arquitectónicos originales de las galerías de la primera sede del MoMA. En su monografía sobre la exposición, Riley redibuja la planta de la exposición en base a las fotografías que se conservan.

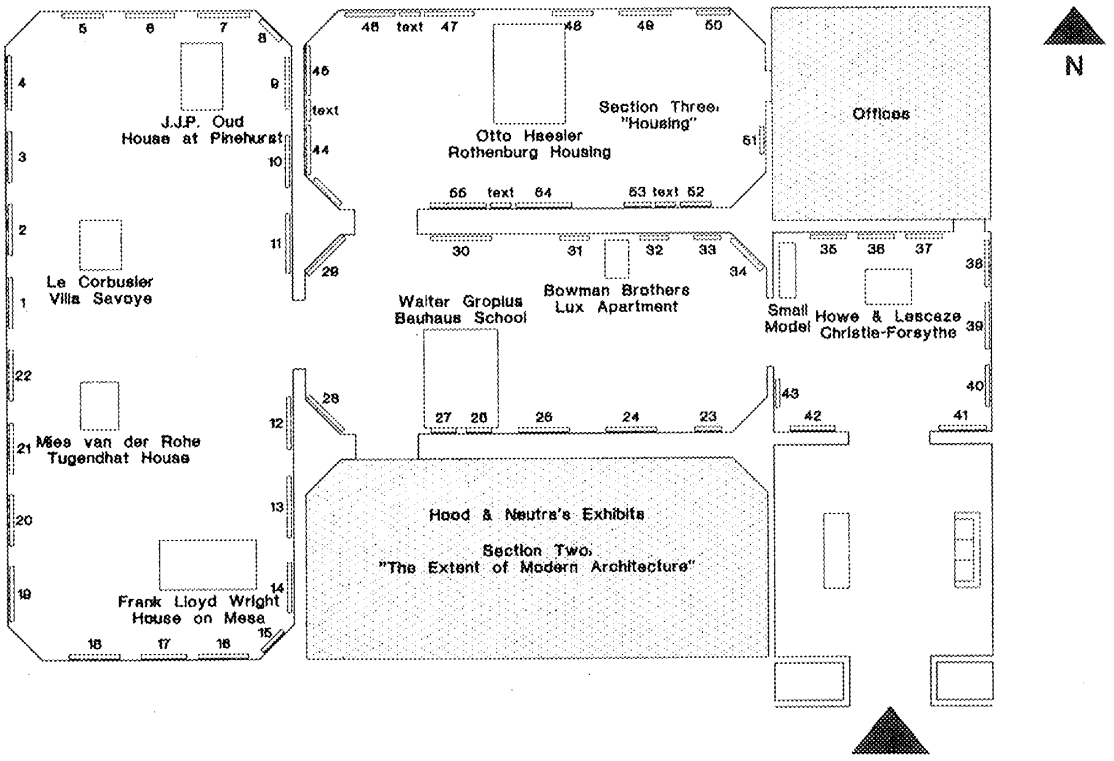


Fig. 4. *Modern Architecture – International Exhibition*, The Museum of Modern Art. Instalación sobre F. LL. Wright. Fuente: RILEY, Terence: *The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art.* Rizzoli, Columbia Books of Architecture, New York, 1992.

ellas la que focaliza toda la atención. Reúne las obras de nueve de los "más importantes arquitectos del mundo"[26] ("escogidos por representar las producciones estéticas más elevadas en arquitectura del siglo veinte. Sus maquetas representaran la vanguardia del desarrollo en sus respectivos campos")[27]. El formato inicial debía consistir sólo en una maqueta por cada arquitecto pero posteriormente se considera apropiado incluir también "dibujos explicativos, alzados y perspectivas"[28] así como añadir información sobre otros edificios de los mismos arquitectos.

La segunda sección quiere demostrar la incidencia internacional de la vanguardia europea: 40 proyectos, 37 arquitectos, 15 países. Cada proyecto se presenta mediante una única fotografía, sin otra documentación.

La tercera sección, comisariada por Lewis Munford, es una comparativa fotográfica y textual de proyectos de vivienda colectiva en América y en Europa.

Las galerías del museo presentaban una planta muy jerarquizada[29] con un recorrido axial por un ancho pasillo, flanqueado por dos salas secundarias, hasta la sala principal, al fondo (Fig. 4). En ésta se concentraba el grueso de la sección 'Arquitectos modernos' y, concretamente, las cuatro maquetas de Le Corbusier (villa Savoye), Mies van der Rohe (casa Tugendhat), Frank Lloyd Wright (casa de la Mesa) y J.J.P. Oud (casa Johnson).

La presentación era parca en medios y objetos. Dominaban los colores claros, el blanco y el negro. La forma del recinto se había modificado levemente,

26. Arquitectos representando a América: Bowman Brothers, Raymon Hood, Howe & Lescaze, Richard J. Neutra, Frank Lloyd Wright; Alemania: Walter Gropius, Mies van der Rohe; Francia: Le Corbusier; Holanda: J.J.P. Oud (5 americanos y 4 europeos).
27. JOHNSON, Philip: "Appendix One: preliminary proposal for an architectural exhibition at the Museum of Modern Art", en RILEY, Op. Cit.
28. RILEY, Op. Cit.
29. "Sólo teníamos unas pequeñas salas de despachos para hacer las cosas": JOHNSON, Philip en STANISZEWSKY, Mary Anne: *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1998.

Fig. 5. *Modern Architecture – International Exhibition*, The Museum of Modern Art. Instalación sobre J.J.P. Oud. Fuente: RILEY, Terence: *The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Rizzoli, Columbia Books of Architecture, New York, 1992.

achaflanando las esquinas, y cubriendo las paredes con un tejido rudo de lino, color beige[30].

Las maquetas se colocaron sobre pedestales, como se hubiera hecho con esculturas, cubiertos con la misma tela que vestía las paredes (sólo Frank Lloyd Wright no aceptó ese diseño para la presentación de su maqueta y diseñó su propia base) (Fig. 5). En un caballete inclinado, añadido a la base, se colocaba la planta del proyecto en cuestión.

Varias fotografías de diferentes obras de cada arquitecto se situaban en las paredes que rodeaban la maqueta, colocada en un ámbito más central de la sala. Estas ampliaciones, de unos 90 cm de altura, estaban fijadas sobre paneles de madera contrachapada. Su disposición, con el centro de la imagen a la altura de la vista, formaba una hilera discontinua a lo largo de toda la exposición. Johnson escribirá en un memorándum destinado a las diferentes sedes de la itinerancia:

> "Las fotografías, que están montadas sobre madera contrachapada, se colgaran como si fueran cuadros. (…) Se recomienda que las fotografías se sitúen formando un friso alrededor de la sala"[31].

En la forma, la exposición era simple, sin ornamentos superfluos ni acumulación de objetos; sin atisbo de simetrías o cualquier reminiscencia del estilo 'salon'. Se muestran obras distintas bajo un mismo modelo expositivo y por tanto, una apariencia uniforme: grandes fotografías en blanco y negro de altura constante, unas pocas maquetas de escala y textura similar y algunos planos subsidiarios a un mismo tamaño y grafía. Se homogeneíza aquello que es de naturaleza diversa y se permite, así, la comparación directa de las representaciones. La mayoría de las fotografías presentan además exteriores, con un acercamiento al proyecto similar: muestran el edificio como un objeto de fuertes fugas horizontales, aislado, prácticamente sin contexto (sabemos que varias fotografías fueron retocadas, procurando difuminar el entorno o rectificar sus imperfecciones)[32] (Fig. 6).

Según Riley, la instalación de Johnson "era modélica de la disciplina estilística que los comisarios reclamaban a los arquitectos americanos". Sin embar-

30. En 1993, Johnson declaraba sobre el nuevo método expositivo introducido por Barr y él mismo: "Alfred barr y yo estabamos muy impresionados con la manera de hacer exposiciones en Weimar, Alemania (el Folkwang Museum en Essen, particularmente). Allí utilizaban simples paredes beige y conocían a los modernos. En nuestro pais no se conocían para nada. Por ejemplo, aquí todos los museos tenían revestimientos de madera. Por supuesto, eso es la muerte para un cuadro.(...) Y en Basel lo que nos impresionó fue la escasez de cuadros que Alfred intentó utilizar... por supuesto conocíamos las famosas salas de Alexander Dorner en Hanover" (JOHNSON, Philip en STANISZEWSKY, Op. Cit.).

31. JOHNSON, Philip: "Appendix Four: Subscribers Memorandum", en RILEY, Op. Cit.

32. RILEY, Op. Cit. Beatriz COLOMINA (en Privacy and Publicity: modern architecture as mass-media, MIT Press, Massachusetts, 1994) comenta: "En la exposición *International Style* las obras arquitectónicas se entienden sólo en términos estéticos y reducidas a un 'estilo' desprovisto de contenido social, ético y político".

Fig. 6. *Modern Architecture – International Exhibition*, The Museum of Modern Art. Plano de la instalación según RILEY, Terence. Fuente: RILEY, Terence: *The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Rizzoli, Columbia Books of Architecture, New York, 1992.

go, la presentación museográfica no puede ser más clásica: construye el mensaje mediante la exclusiva suma de objetos y confía en su poder evocador para la transmisión del conocimiento. Podría decirse que exhibe las representaciones de la arquitectura como 'objetos-fetiche'[33]: piezas que se admiran pero no se comprenden del todo (del mismo modo que puede no comprenderse una escultura).

Una etiqueta cercana a cada obra, indica el nombre del arquitecto, el del proyecto y la fecha de construcción. No hay ningún otro elemento interpretativo.

Las maquetas se presentan separadas, con una fuerte iluminación focal, como objetos artísticos. Los nuevos medios a disposición (como la posibilidad de ampliar las fotografías a gran tamaño) no conllevan el desarrollo de experimentaciones en el diseño expositivo. Las reproducciones fotográficas, son tratadas literalmente como cuadros, con la salvedad de que se les ha desprovisto del marco.

La poca información sobre cada proyecto así como la forma de presentarlos, retocada, casi ficticia, marca una distancia entre el visitante y el proyecto que no permite una verdadera aprehensión del mismo.

La elección de las obras, indudablemente premonitoria, también es representativa y se dirige a un determinado público: se trata de casas exclusivas, joyas arquitectónicas depositadas en entornos idílicos.

Johnson, en aquel momento todavía no-arquitecto[34], no interviene en absoluto en el espacio de la sala, que se muestra tan neutro como el espacio cir-

33. Sobre la distinta valoración de los objetos a lo largo de la historia de la museografía ver GARCÍA BLANCO, *Angela: La exposición, un medio de comunicación, Arte y Estética*, Madrid, 1999.
34. Philip Johnson (1906-2005), graduado en filosofía por Harvard en 1930, se graduó en la misma universidad en arquitectura en 1943.

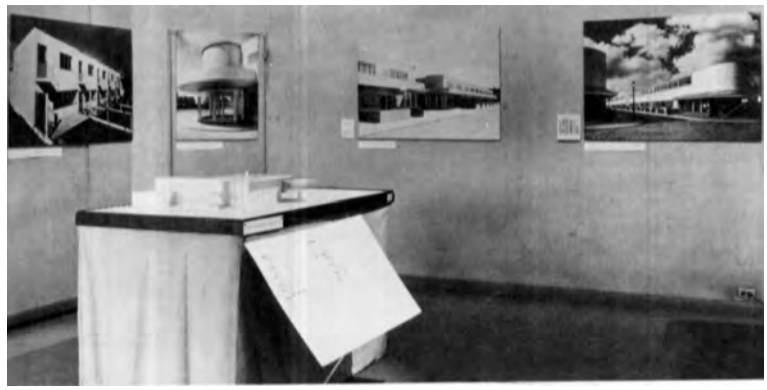


Fig. 7. *Modern Architecture – International Exhibition*, The Museum of Modern Art. J. J. P. Oud, Tiendas Kiefhoek, Rotterdam, Holanda, 1930. Fuente: RILEY, Terence: *The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art.* Rizzoli, Columbia Books of Architecture, New York, 1992.

cundante a los edificios en las fotografías. Ni la colocación de las maquetas, ni la de las fotografías, ni la iluminación, ni el recorrido, activan ninguna de las cualidades del espacio expositivo (Fig. 7).

Ni siquiera el propio espacio interior de los proyectos presentados es realmente apreciable. Sólo vemos la imagen exterior de la arquitectura, retocada y dramatizada. El discurso, exclusivamente visual, focaliza en el producto acabado y no en el proceso; se ocupa de mostrar la imagen de los edificios y no las ideas que los han conformado.

La técnica expositiva se ajustaba al modelo de las exposiciones del MoMA instaurado por Barr, según el cual la lógica que conformaba una instalación era estética: debe presentarse un "estilo; [la] cronología de ese estilo, y los sujetos constituyentes"[35] del mismo. Lógica que se convertiría en norma para la mayoría de los museos de arte a lo largo del siglo XX.

Las consecuencias de la muestra fueron enormes. El mismo año, Alfred H. Barr Jr. ve cumplido su deseo de constituir un departamento de arquitectura en el museo[36]. Al dar entrada a las obras de la arquitectura moderna, la institución las reconocía públicamente como objetos artísticos. El MoMA legitimaba la nueva arquitectura, le daba un nuevo significado y la sumaba a su colección[37].

Del mismo modo y, en consecuencia, la forma en la que estas obras se habían presentado al público, la museografía de la exposición, también se institucionalizaba.

> "Aunque el espacio, por supuesto, impide la exhibición de cualquier obra de arquitectura a escala real, estos dispositivos ocasionales y el mobiliario mostraran hasta cierto punto, mediante objetos reales, lo que se ha conseguido en arquitectura moderna"[38].

Dichos dispositivos (maquetas, fotografías, planos), todos ellos representaciones de lo real, se convirtieron por el mismo acto de reconocimiento, promoción y difusión de la arquitectura moderna, en el canon museográfico de la disciplina.

LA EXPOSICIÓN COMO MEDIO

> "(…) es el momento oportuno de una exposición. Evidentemente, una exhibición de arquitectura es, de lejos, la manera más eficaz de presentar este importante trabajo"[39].

35. STANISZEWSKY, Op. Cit.
36. El joven director había defendido, desde el primer momento, la creación de una institución multidepartamental, que superara la tradicional estructuración de un museo de arte alrededor de la pintura y la escultura.
37. "Estas maquetas, de valor incalculable como documentos históricos, pasaran a ser propiedad del museo" (JOHNSON, Philip: "Appendix One...", en RILEY, Op. Cit.).
38. "Los trabajos de arreglo incluyen el diseño de bases para las maquetas, mesas para los escritos, sillas, expositores para las fotografías, y paneles divisorios" (JOHNSON, Philip: "Appendix Two...", en RILEY, Op. Cit.).

El entendimiento de la exposición como un medio de comunicación se implanta paulatinamente, a lo largo de los primeros decenios del siglo XX, con el avance de los restantes medios de promoción, reproducción y difusión de las ideas. La exposición, en consecuencia, deja de ser una simple puesta en escena para convertirse en un instrumento comunicativo con múltiples modalidades de acción. *Modern Architecture: International Exhibition* es, como las restantes exposiciones del MoMA, una pieza más en una operación mediática estratégica de gran calado[40].

La muestra se acompañó de toda una serie de eventos y actuaciones que tenían por objetivo diseminar su contenido y dejar indeleble su huella. Fue la primera exposición itinerante del museo: viajó durante dos años por América, visitando catorce sedes y difundiendo la idea de la arquitectura moderna (dos de ellas, centros comerciales). Alrededor de la exposición se organizaron varios preestrenos, conferencias de prensa y conferencias públicas.

El catálogo que acompañó la muestra y todavía más, el libro *The International Style: Architecture since 1922*, publicado al mismo tiempo que la exposición, se convirtieron en los instrumentos duraderos que difundieron su mensaje por todo el mundo. Tal como presagiaba Johnson, el libro ha acabado siendo una de las obras de referencia de la historia de la arquitectura:

> "El catálogo tendrá un valor permanente como documento de la historia de la arquitectura y explicará también los objetivos y logros de los arquitectos contemporáneos más importantes"[41].

El interés de los comisarios, como el del museo, es pedagógico: "Un catálogo especialmente preparado será un importante valor educativo de la exposición"[42]. Pero también adoctrinador:

> "La expectativa de impulsar una crítica inteligente y amplia entre los arquitectos y el público depende de proveerles de un conocimiento de las realizaciones en este campo. Sus tristes, imperfectas y limitadas visiones son producto de la falta total de los ejemplos que provee la exposición"[43].

Los comisarios se erigen en tutores del público y exponen el proceder correcto. No se busca establecer diálogo con el público sino aleccionarlo. Modern Architecture… constituye un monólogo: el visitante de la exposición sólo existe en tanto en cuanto, va a ser el receptor de un discurso.

Aunque, según Riley, la exposición no tuvo "ni una extensa cobertura, ni una notable asistencia, comparado con otras exposiciones de arquitectura contemporáneas en Nueva York"[44], tanto la muestra como el catálogo tuvieron tal repercusión a nivel nacional e internacional que, quizá por primera vez, la historiografía arquitectónica se vio afectada por el resultado de la exposición y no al revés.

Desde entonces, los debates se han centrado una y otra vez, en la atinada, o no, descripción canónica de lo que los comisarios de la muestra entendieron y establecieron como 'estilo internacional'. Se ha re-escenificado la exposición y re-editado varias veces el catálogo. Sin embargo, se habla menos o prácticamente nada, de las consecuencias museográficas del acontecimiento.

La muestra vulgarizó una denominación y normalizó una serie de normas de una supuesta modernidad arquitectónica pero ambas, exposición y obras,

39. JOHNSON, Philip: "Appendix One...", en RILEY, Op. Cit.
40. Beatriz Colomina (en COLOMINA, Op. Cit), analiza extensamente la exposición *International Style* como instrumento publicitario: "La exposición *International Style* debe entenderse como una campaña de publicidad de la arquitectura moderna".
41. JOHNSON, Philip: "Appendix Four...", en RILEY, Op. Cit.
42. Ibid.
43. JOHNSON, Philip: "Appendix One: ..., en RILEY, Op. Cit.
44. 33.000 personas vieron la exposición en seis semanas. La exposición de 1929, *The Architect and the Industrial Arts*, en el Metropolitan Museum of Art tuvo una asistencia de 186.000 personas (en: RILEY, Op. Cit.). La primera exposición del MoMa (con cuadros, dibujos y acuarelas de Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh) tuvo una concurrencia de 47.292 personas, la mayor asistencia hasta la fecha en una exposición sobre arte moderno (en: NOYES, Op. Cit.).

se convirtieron en modelos a imitar. "El arte de la exposición es en si mismo un campo de la arquitectura"[45] manifestó el propio Johnson. Sin embargo, así como la arquitectura objeto de la exposición buscaba diferenciarse de la tradición y encontrar una expresión adecuada a los tiempos, Modern Architecture institucionalizó un nuevo modelo expositivo creado para la simple contemplación.

45. JOHNSON, Philip: "Appendix Two...", en RILEY, Op. Cit.

FRANQUISMO AT EXPO'58: MIRAGE EFFECT OF THE CONTENT-FORM[1]

María González Pendás

"The final symbol: Inside the pavilion, the void. Nothing to see"[2]. This remark, made by Bruno Zevi in *L'architettura* in the wake of the 1958 Brussels Universal and International Exhibition, summarized the reception of the building presented there by Spain. Having made it onto most of the short lists for best pavilion at the Expo'58 –regarded by Gio Ponti for instance as "most poetic, structurally sound and yet formally new, simple, honest" and noted as one of the "unexpected gems of architecture" on the fair in *Architectural Forum*– the one aspect that was invariably stressed by critics was that it was empty[3].

"The problem here –this was noted in *l'Architecture d'aujourd'hui* about the Spanish building– is not to show as many things as possible, as in the French pavilion, but to suggest through photography, music, and dance the ambience and spirit of a country"[4]. Surely well known to the audience in this conference, the pavilion by Juan Antonio Corrales and Ramón Vazquez-Molezún nevertheless deserves a brief formal description here; for it was in fact not completely empty. The one-story building was based on a module-grid where a hundred and thirty hexagonal units in the form of inverted parasols served as lightweight structure, roof enclosure, and drainpipes[5]. Made of bare, dark grey steel and with varying heights, these hexagonal elements were arranged in an irregular open plan that adapted to the existing vegetation and slope of the site. The floor, made of light-colored triangular terrazzo tiles, was built up in stages that took on the topography of the site. The roofline involved a similarly changing section, letting the light in through the interstices left between the parasols in the section. The inside face of the parasols served as a light diffuser, as they were paneled with the wood-concrete compound Durisol, white in color, producing a clerestory-like illumination. The effect was similar at night, when hanging lanterns projected their light onto the ceiling.

The interior of the pavilion was loosely divided into different sections, including exhibit areas, a cafeteria, a restaurant, and a stage, but these were distinguished only through the stepped floor rather than by partitions[6]. To a great degree, the visitor could see the whole of the interior space of the pavilion from any given point as a maze of tree-like pillars and landscaped terraces that resembled the surrounding scene. The openness and sense of transparency that the ingenious structural system of the pavilion provided for, and as was also noted by reviewers, undoubtedly led the perception of emptiness. There was, however, an exhibit. Planned by Corrales and Molezún as well, and as team leaders of a larger group of architects, artists, and cultural critics, the

1. A previous version of this essay was presented at the 2013 Annual Meeting for the Society of Architectural Historians in Buffalo, USA for the panel *Exhibiting Détente, Exposing Tensions: The Architecture of International Exhibitions* and is also the basis for a longer research article that will appear in the forthcoming book *Architecture of Great Expositions 1937-1958: Reckoning with Global War,* edited by Alexander Ortenberg, Rika Devos and Vladimir Paperny for Ashgate.
2. "Simbolo finale: All'interno del padiglione, il vacio. Niente da vedere." ZEVI, B. "La crisis del linguaggio moderno nell'Exposizione Universale di Bruselles 1958" in *L'architettura. Cronache e Storia* 36, October 1958, p. 388.
3. "Il padiglione della Spagna é il piu poetico, strutturlamente in lineae tuttavia formalmete nuovo, semplice, onesto." PONTI, G. "Expo'58" in *Domus* 345, August 1958, p. 6; *Architectural Forum* 108, June 1958, pp. 79- 84. See also remarks by RICHARDS, J.M. "Six Outstanding Pavillions" in special issue on "The Brussels Exhibition," Architectural Review 124, August 1958, pp. 113; and local reviews at *ABC* and *La Vanguardia* where the emptiness of the pavilion was received to mixed opinions.
4. "Le probleme n'a pas été ici de montrer, comme dasn le pavilon de France par exémple, la plus de choses possibles, mais au contraire de suggérer par des photographies, de la musique et des danses, l'ambiance et l'espirit d'un pays." BLOC, A. et al. "Bruxelles 1958" in *L'architecture d'aujourd'hui* 78, June 1958, p. 20.
5. The most detailed description of the building, its plans and photographs is in CANOVAS, A. ed, *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezun,* Ministerio de Vivienda, Madrid, 2005.
6. Only the screening room on the southern end of the pavilion was enclosed through a series of panels that followed the hexagonal pattern of the structure and one hexagonal module on the southwest corner was entirely enclosed, save an opening to look in.

Fig. 1. Interior view of the Spanish pavilion at Expo'58. Source: *L'architecture d'aujourd'hui* 78, June 1958.

designers had indeed foregrounded dance and music performances, film screenings, and food services over the more traditional display of "things," such as art pieces, industrial objects, graphic designs, and written messages[7]. Significantly absent from the exhibit were vertical panels, major standing elements, and signs, at least when the pavilion opened, on April 25, 1958[8]. Several low hexagonal tables were spread throughout the pavilion displaying a few objects and large photomontages. But as these were covered in glass and the space was homogenously lit from above, their reflective surface rendered them almost invisible while further reverberating the pavilion's structure. The reflection effect was replicated on the outside of the building through two shallow pools on the edges that also followed the hexagonal pattern. That is, as the visitor approached the pavilion from the eastern part of the site and entered at its center, what he encountered, above all else, was the pavilion itself (Fig. 1). In other words, the content of the pavilion was the pavilion itself.

This self-referential approach was aptly captured in the images and interpretations that occupied the international architectural press, an approach perceived as redeeming the Spaniards from the unrefined symbolism and rhetorical clichés that pervaded the exhibition grounds. Rika Devos has thoroughly argued for the ways in which, as the first world exhibition after the end of World War II, Expo'58 was a prime stage for the Cold War cultural front and meant to both establish the new geopolitics of science and technology[9]. Expo'58 officials had somewhat left aside the commercial motives characteristic of international exhibitions, aiming instead to underscore broad ethical principles apropos of progress and calling for a redefinition of the relationship between society and techno-science in terms of the pursuit of peace and the

7. A thorough account of the exhibition is provided by FEDUCHI, P. "Archipi´lago hexagonal" in *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezun*, Ministerio de Vivienda, 2005, pp. 103-120.

8. The Spanish pavilion opened a week after the official inauguration of the Expo, allegedly due to delays and disagreements between the designers and officials on the setting of the exhibit. My reading is based on the pavilion as it opened and as received by the international media, when the design team had the most control over the exhibit. Later on, officials took over the exhibit and filled the pavilion with panels, standing art work, flowers and other folklore paraphernalia that not only countered the architects' project for an empty and open space but that also overturned much of the political ability of the pavilion that I here argue.

9. On the role of the cultural fronts in the Cold War see JUDT, T. *Postwar. A History of Europe since 1945,* Penguin Books, 2005, pp. 197-225; For an argument on Expo'58 as a cultural stage of the Cold War through its architecture and a thorough examination of the implications of the fair as a moment of "triumph" of modernism see DEVOS, R. and Mil DE KOONING (eds.) *L'Architecture Moderne à L'Expo 58. "Pour un monde plus humain"* Fonds Mercator, 2006 and DEVOS, R. "Power, Nationalism and National Representation in Modern Architecture and Exhibition Design at Expo 58" in *Nationalism and Architecture*, Ashgate, 2012, pp. 81-94. See also VVAA, *Expo 58: Between Utopia and Reality*, Racine, 2008.

welfare of humanity, and as opposed to desctruction. For this, they had framed Expo '58 "under the banner of Man" and invoked "New Humanism" as the ontology under which to reconsider the aims of modernization[10]. Countries present in Brussels thus strove to showcase their most advanced and prestigious technological achievements, possibly more emphatically than in previous fairs and with a benevolent or optimistic ring to it. This was the case with the Cinerama in the North American pavilion and the Soviet Union's display of the Sputnik, launched in 1957 and the utmost evidence of the techno-politics of détente[11]. In terms of the architecture of the fair, this optimistic exhortation on progress reverberated with a near unanimous embrace of modernism, and Spain was no exception. The aesthetic responses regarding technology varied, however, from those that brought it down in scale to display its service to everyday life to those that scaled technology up to showcase its breadth[12]. These resulted in the accumulations of things, gadgetry and the techno-fashion that pervaded Expo imagery, as denounced in the quote above from *l'Architecture d'aujourd'hui* and for instance, and in the "ruthless symbolism" and "structural bravado" of many large-scale structures, possibly best exemplified in the Expo's signature building, the Atomium, and likewise decried in the media[13]. But again, in lieu of "things," Franquismo opted for a display of "spirit," while the building was less a grandiose construction than a "cleverly worked out" small-scale structure, what *Architectural Forum* deemed simply an "advanced exercise in Pure Form"[14]. In the absence of content in lieu of itself, the Spanish pavilion was but empty form[15]. With this, Spain –or more explicitly the Franquista regime that had been in power since 1939– seemed to have little to say and less to show to the world.

Since their inception in the mid-nineteenth century, international and world exhibitions have been widely regarded as platforms for cultural and political speculation; events that not only foster commercial interests and technological advance but are also springboards for national self-assertion and downright propaganda[16]. In World Exhibitions, and particularly in the period immediately after World War II, states were formed through their very representations. Typically, the various agents involved in designing national pavilions, including government officials and other prominent agents of civil society such as architects, engage together and in various degrees of contention to decide on the set of collective virtues and aspirations that ought to define a presumed national community, give it an imaginary, and project it into the world. If this is so, one can hardly take the vacuity of this, or any other, pavilion at face value. The question must be posed: *In its emptiness, what did the Franquista pavilion display in Brussels? Or, what was the ideological burden of the pavilion's void?* Bruno Zevi focused his review of Expo '58 on questions of meaning and ideology, and he readily interpreted the Spanish pavilion in regards to Franquismo. "The Spanish Pavilion has caused wonder: for maybe this country is no longer fascist? –he asked–. Or has Franco tired and allows artists unusual freedom?"[17] As far as Zevi's understanding of modernism and fascism went, Corrales and Molezun's design was anathema to an authoritarian regime. Its emptiness and refined modernist language suggested either the purging of architecture from the dictates of politics, or a loosening altogether of Franco's rule. For the void of Corrales and Molezun's building was not only literal, Zevi noted, but was above all symbolic. It signaled the "crisis" of modernist architecture, a crisis manifest throughout the grounds of the fair that resulted from the failure of a modernist language to fittingly bear a political

10. "Expo'58," official brochure edited by the General Commissioner to the fair, in various languages. The copy received by the Ministry of Foreign Affairs in 1995 in the *Archivo General de la Administración*, Madrid.
11. For an argument on sciences and technology as potent battlegrounds in the Cold War see OLDENZIEL, R. et al. (ed.) *Cold War Kitchen*, Americanization, Technology, and European Users, MIT Press, p. 3. For specifics on the politics of détente between 1953-1971 see GADDIS, J.L. *The Cold War. A New History*, Penguin Books, 2005, pp. 181-83.
12. DEVOS. *L'Architecture Moderne à L'Expo 58*, p. 13.
13. Ibid.
14. *Architectural Forum* 108, p. 87.
15. Ignasí de Sola-Morales also noted this building as one of several at the time that effected the purge of rhetoric in Spanish architecture in "Arquitectura española contemporanea: balbuceos y silencios' in *España. Vanguardia artítstica y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, 1976. pp. 198. On the deceptive nature and potentials of Empty Form, see MARTIN, R. "Empty Form (Six Observations)" in *Log* 11, 2008, pp. 15-21.
16. The literature on World Exhibitions and pavilions as stages of political signification is vast. For recent literature see for instance *Cold War Kitchen* and the special issue edited by PÉTERI, G., *Journal of Contemporary History*, 47:3, 2012.
17. "Il Padiglione della Espagna ha suscitato maraviglia: forse che questo passé non e piu fascista? O Franco si é stancato e permete agli artisti una liberta inconsueta come fece Mussolini in lacuni priodu della sua diattatura?" ZEVI, B. "La crisis del linguaggio moderno...," p. 388.

message. The Franquista pavilion was, for Zevi, ultimate proof of the inability of modernist architecture to be successful as a rhetorical instrument, and especially so for a fascist regime.

My argument on the Spanish pavilion at Expo'58, or my answer to the questions posed above, begins with Zevi's assumption in order to turn it on its head. The move is premised upon a double-bound contention: that the pavilion and its perception of emptiness were active constructs engaged in the on-going formation of Franquismo; and that in all of the mutations that Franco's regime indeed underwent throughout its thirty-nine year span, a softening of authoritarian power and a loosening of its ultra-conservative social and cultural politics were not part of them. Research on the formal, discursive, and institutional dimensions of the pavilion and the process through which it came into being –a research I can merely point to for the purposes of this essay– evinces the ways in which the pavilion both served as aesthetic representation of the regime and participated of its governing apparatus. This participation, it must be stressed, was hardly one of defiance or even autonomy toward the regime and its cultural politics, as it is invariably suggested when reviews of the building happen to touch upon these questions[18]. Counter to Zevi's conclusion, the void of the Spanish pavilion was as instrumental to the regime and its foreign politics as it was symbolic of its lasting reactionary politics. This proposition rests on a rather traditional connection between aesthetics and politics, a connection that had certainly been at play the last time Spain appeared in an International Exhibition, in Paris in 1937. There the soon to be defeated Popular Front Republic had presented its pavilion and the art within it as a rallying cry for international support in the ongoing fight against fascism[19]. The point was boldly made at an aesthetic level, most conspicuously by Picasso's *Guernica*, but was ultimately ill conceived at a political level, at least for the purposes of the Republic and the avant-gardes. In Paris, as the Spanish Pavilion sat quite ignored next to Albert Speer's neoclassical German Pavilion and across from the equally monumental Soviet pavilion by Boris Iofan, it arguably also staged the defeat of modernist architecture by neoclassicism in the battleground for the aesthetic representation of political ideology[20]. In post-Civil War Spain, the 1937 pavilion served to discredit rationalism and the avant-gardes on the basis of their alliance with leftist ideals, at least initially.

But in the shadow of the fate of the 1937 pavilion, one could very well interpret the Franquista turn to modernism in 1958 as a marker of disbelief in the aestheticization of politics, and even as proof of the regime softening its grip, at least at level of aesthetic. This was not only Zevi's hasty conclusion but was also –and herein rests one of the political effects of the pavilion– a premise that Spanish officials had promoted for some time. Five years before Expo'58, then Minister of Education Joaquín Ruiz-Giménez had famously declared a rift in Franquismo between aesthetics and politics. In his opening speech for the First Biennale of Hispanoamerican Art in Madrid, in October 1951, Ruiz-Giménez called for a "sphere of autonomy" for the work of art and claimed that the state ought to avoid turning art into a "servile instrument" of political interests[21]. The mission of the state, he argued, was to preserve the autonomy of art and with it its authenticity. Echoing the rhetoric of truth pervasive in Franquista propaganda, Ruiz-Gimenez declared "that what is authentic is always nonpolitical"[22]. Notably, the call for "true" and non-political art came with a defense of non-figurative art. The First Biennale of Hispanoamerican

18. As in the various articles included in CANOVAS' monograph and the documentary "Elogio de la Luz. Jose Antonio Corrales" produced by TVE in 2012.
19. Much has been written about Sert's and Lacasa's pavilion and the politics of its avant-garde aesthetics. See for instance MARTIN, F. et al., "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937", in *España. Vanguardia artística* ...and more recent MENDELSON, J., *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture and the Modern Nation, 1929-1939*, Pennsylvania State University, 2005, pp. 125-184.
20. HERBERT, J.D. Paris 1937: *Worlds on Exhibition* (Ithaca: Cornell University Press, 1998; BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna.* 8th ed., Gustavo Gili, 1960, p. 612.
21. DELGADO ESCALONILLA, L. *Imperios de Papel. Acción Cultrual y política exterior durante el primer franquismo*, CSIC, 1992, p. 455.
22. RUIZ-GIMENEZ, J. "Arte y política" op. cit. in UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, 1982, p. 358.

Art famously marked the state's opening up to modernism, especially to the abstract works of Informalists and Constructivists[23]. Abstraction, it was implied, best upheld the 'honesty' and 'silence' of art. In the years that followed, it was Head Curator of Fine Arts Luis Gonzalez Robles who most effectively carried on Ruiz Gimenez's call, promoting the work and careers of young artists engaging with abstract expressionism and constructivism in several other biennials and state exhibits. Most relevant was the Arts Venice Biennale of 1958, held between June 14 and October 19 and thus concurrent with Expo '58. In it, Robles presented prize-winning works by sculptor Eduardo Chillida and painter Antoni Tàpies, among others, to demonstrate not only the "urgent contemporaneity" of Spain's artists, as he put it, but also the liberation of art from the burdens of propaganda[24].

Zevi's interpretation of Corrales and Molezún's pavilion, and the depoliticized narrative on the building that has followed, not only transferred the logic of Spanish officials from Venice to Brussels but also interpreted their intentions to the letter. In doing so, they catered to Robles' agenda and to the cultural politics of the regime more broadly, namely that a parallel be drawn between the literal void of Spanish art and architecture and an ideological void. Yet the political scheme was quite the opposite. In 1958, a few of the artists present in Venice already suspected Robles of mere rhetoric in his disinfection of aesthetics from politics, and of the way his curatorial decisions were but oblique propaganda efforts that reacted to the political contingencies of Franquismo. After the end of World War II, with Fascism vanquished, Franco faced a geopolitical scenario substantially different from the one that had backed him in 1937. Sunk in deep economic crisis and largely isolated within the emerging post war world, officials realized that for Franquismo to survive, it needed to gain both economic assurance and political legitimacy from the outside. 1945 signaled a new direction in the regime's foreign policy, one in which realignment with the West and Spain's integration into transnational organizations became priorities, precisely as the global shift that turned antifascism into anti-Communism was taking place. But the fascist and authoritarian grounds of Franquismo proved a troublesome liability vis-à-vis the democratic west. Many within the government understood the need to attenuate the image of the regime for the purposes of international perceptions and to redefine, if only rhetorically, the terms of its ruling system. The challenge was put a few years later in a letter to Franco by a diplomat when explaining the continuing efforts to sustain North American support: 'Here, I insists on the fact that Spain …is a country that looks for and tries to establish its own form and meaning of freedom…it is about demolishing the myth of "Franco the Dictator"[25].

The intent was of course less about demystification –Franco was and remained the locus of power, the State encompassed all spheres of public and private life and left little room for social and political freedom– than about reimagining Franquismo. Cultural historian Lorenzo Gómez-Escalonilla has argued for the "camouflage campaign" launched to conceal the authoritarian and ideological signs of the regime to the outside world, all the while holding on to the regime's authoritarian and ideological apparatus[26]. Most effectively launched on a cultural front and orchestrated by the Ministry of Foreign Affairs, the campaign aimed to redefined Franquismo in terms of a distinct system of power so-called "organic," as self-appointed, proper to the country's

23. CIRICI, A. *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, 1977, p. 122. CABAÑAS BRAVO, *La política artística del Franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, CSIC, 1996.
24. GONZALEZ ROBLES, L. Presentación, op. cit. DIAZ SANXHEZ, J. and LLORENTE, A.(eds.) *La crítica de arte en España*, Istmo, 2004, p. 382.
25. Letter from Antonio Garrigues to Franco, June 1962, in *Las Cartas de Franco, La correspondencia desconocida que marco el destino de España*, Kindle edition, Capitulo 31.
26. GOMEZ-ESCALONILLA, *Imperios de papel*, p. 395. See also PAYNE, S. Franco Regime, pp. 332-35.

particular history and politically neutral, whereby Franco was less a military fascist than a benevolent Catholic leader, responsible for a Spain in peace and flourishing economically[27]. The scholarship has since addressed the ways in which the state's patronage of abstract art works and call for the autonomy of art took the lead of this masquerade. Miguel Cabañas Bravo, Julián Diaz Sánchez, and Jorge Luis Marzo, among others, have argued for the ways in which the "officialization" of modern art was a crucial means to soften Franquismo's image for the outside, and Gómez-Escalonilla has detailed the cultural politics and institutions through which this was conducted. From the mid-1940s to the early 1960s the mirage of a country on the verge of modernization and of cultural openness and progress was conscientiously orchestrated through exhibitions, prize-winning art works, and academic events, in turn conveying the idea of a Spain ready to participate in the Western political and economic arenas. As has been variously argued, the objective of this changes was the "disappearance of exterior" signals of Franquismo, in a series of "sacrifices of appearance" that would suggest neutrality and the lack of an ideological stance, all the while sustaining the regime's reactionary, Catholic, and neo-imperialist structures[28].

Accordingly, the intention behind the pavilion's emptiness was to assert the neutrality of the regime, to confer upon Spain cultural prestige and to provide legitimacy vis-à-vis technological progress. In doing so, it participated in the masquerade of Franquismo's enduring reactionary ends. And it was in this sense that the content-form of the pavilion and the reverberation of its architecture appear to produce a mirage effect. For in the end, the pavilion was but an aesthetic device to mask the ways in which the regime aimed at survival while deferring all forms of social and political progress. The most significant conceptual and formal aspect of Corrales and Molezun's design was the "absolute flexibility and adaptability" of the pavilion[29]. Flexibility, which had been a condition in the competition brief in the Spring of 1956, was provided for in Corrales and Molezun's design by the module-based grid, a system that allowed for flexibility in ways that went far beyond the concept of a universal space. Through the module, flexibility applied also to the process of production, the program, and the potential reproducibility of the building. For the architects, the ultimate value of the project was its potential to take on any form and contain any possible exhibit. Yet through the process of building and deciding on the specifics of the exhibit, Corrales and Molezún proved reluctant to change any aspect of their building or to occupy it in any explicit manner. They were for instance very emphatic about not having objects blocking the overall vision of the space and jeopardize its presumed flexibility, or written signs that could compromise its message. Openness, ambiguity, and the possibility of change remained the values to preserve. As they put it to philosopher of aesthetics Jose Maria Valverde, in a letter asking him to collaborate with them in the exhibit design: "it is essential to preserve the transparency of the whole"[30]. In Corrales and Molezun's rationale for the project, and in the building as it was later interpreted, the unobstructed interior translated into the notion of transparency. This conception of transparency was not literal, in the sense of direct perception provided by a see-through surface or an open space as such, but was understood in terms of the visual impression that resulted from the spatial layering and depth provided for by the unaligned columns and the terraces, what can be best understood in terms of the phenomenological transparency that Collin Rowe and Robert Slutzky were articulating just about

27. PAYNE, *Franco Regime*. pp. 337-338, 356; GOMEZ-ESCALONILLA, Imperios de papel, p. 395-403.
28. TERMIS SOTO, F. *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963*, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 13, 28.
29. CORRALES, J.A and VAZQUEZ-MOLEZUN, R. "Memoria General. Proyecto de Pabellón Español. Exposición Internacional de Bruselas, 1958." in Vazquez-Molezún Papers, Archivo Historico COAM, Madrid. As also published in various publications on the pavilion.
30. Letter from Jose Antonio Corrales to Jose Maria Valverde, March 1st 1957. Corrales Archives, op. cit. CANOVAS, *Pabellón...*, p. 198.

then. Significantly, transparency was not only identified as the essential quality of the pavilion and what sustained its sense of emptiness. It was also a political stance. As they wrote on the report to the exhibit project:

> "The 1958 Brussels Universal and International Exhibition will be the first time in which the Spain born on July 18 [Franquista Spain] looks out at the world in an event of such transcendence. We should remember that the last time Spain took part in a similar Exposition was in Paris in 1937, held in the Chaillot Palace and dealing almost entirely with Pablo Picasso's *Guernica*. It was one of the most effective propaganda motives managed by the Red Spaniards. . . . It is therefore evident that our pavilion could easily take on a polemical tone. This doesn't seem the most appropriate thing for an exhibition of this nature. Our current political moment could provoke an angered tone […] we should propose the Spanish Pavilion's thematic with a certain subtlety so as not to offend other participating countries […]. We should highlight what unites us with the current world, emphasizing those spiritual and material contributions that have currency in the modern world, procuring a bright and neutral ambiance…at no time should the pavilion's transparency disappear"[31].

Rightly noted in *l'Architecture d'aujourd'hui*, what Corrales and Molezun looked to show in the pavilion was indeed the pavilion and its ambience; its spirit; a void. The political implications of their emphasis on "spirit" and the role played by spiritualism are notable but fall beyond the scope of this essay. What is important to stress here is that by offering a void they were proposing a "neutral ambience" and architecture without apparent ideological undertones. With this, and with their reference to the propaganda value of the Paris Exposition of 1937, the design team testified to its assumption of the connection between aesthetics and political ideology as well as the effect of the pavilion in promoting Franquismo. The transparency that Corrales and Molezún so strongly wished to preserve could be found not least in their narrative, and was an analogue of political and cultural neutrality. In this, they certainly revealed remnants of D'Ors's Morphology of Culture, with its premise that architectural form bears moral and political values. The parallel between their argument and the concurrent political agenda, particularly with regard to foreign affairs, was not accidental. The planning of the pavilion spanned from the moment Spain presented its candidacy for UN membership, in the summer of 1955, to the moment the regime was accepted into various other international organizations in the summer of 1958. These events and the planning of Expo '58 not only happened to share a moment in time; they shared the same governing apparatus. For instance, the Interministerial Committee that had been in charge of deciding the pavilion was formed for the purposes of *Acción Cultural* while the very same officials on the Committee participated, contemporaneously, in the negotiations to gain support for UN membership.

Evidences of this connection abound, but most significant in facilitating Franquismo's masquerade through architecture was possibly the reception of the Pavilion in the international community. As noted above, the pavilion was represented in the architectural media with only a faint shadow of Franquismo, its interpretations invariably devoid of references to the regime. In terms of the actual location of the pavilion, it was welcomed among the European exhibits without resistance. Within the foreign section of Expo'58, in the Western part of the exhibition grounds, Spain's site lay at the southeast end, bordered by those of Switzerland, Monaco, and the United Kingdom. In this location Spain seemed to bypass any ideological conflict vis-à-vis the post-fascist and democratic Western world[32]. Most telling was perhaps J.M. Richards's account of the

31. CORRALES, J.A., VAZQUEZ-MOLEZÚN, R. et al. "Anteproyecto de instalacion y funconamineto del Pabellón Español de la Exposicion Universal e Internacional de Bruselas de 1958" op. cit. CANOVAS, *Pabellón...*, p. 199.

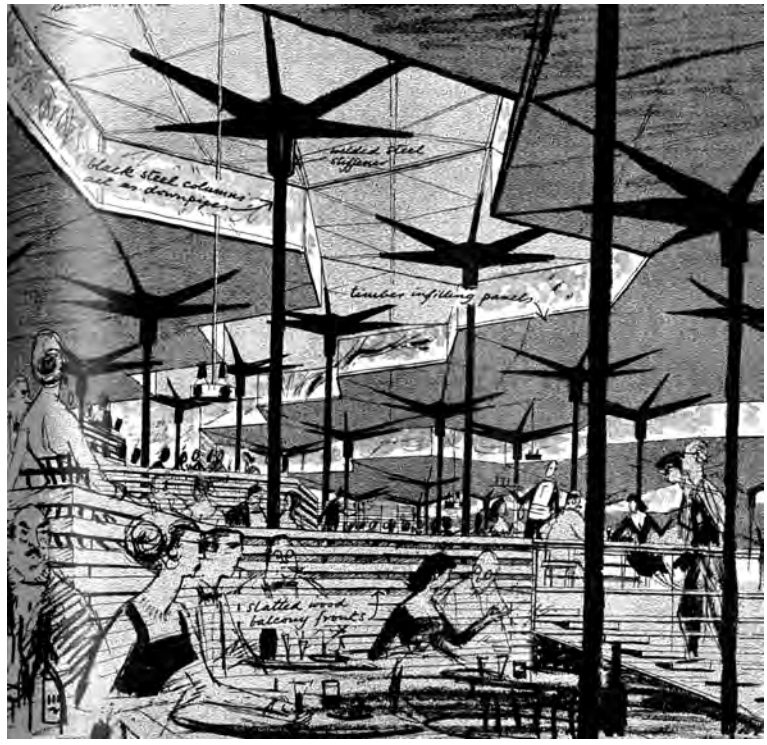


Fig. 2. Drawing on the interior of the Spanish pavilion at Expo'58, by Kenneth Browne. Source: *Architectural Review* 124, August 1958.

pavilion in his selection of six "outstanding pavilions" for *Architectural Record*. Like others, Richards recognized the building's emptiness and pointed to the related "transparency in all directions" as the main source of the pavilion's "charm"[33]. This charm, at least as Richards saw it, was somewhat reenacted in the drawing by Kenneth Browne that accompanied the article (Fig. 2). A sketch perspective of the interior looking up from the entry to the cafeteria, the drawing shows an animated, sophisticated, and crowded scene of lounging and drinking, where women wear fitted black dresses and fashioned jewelry. Emptied out, the Spanish Pavilion provided a site for an animated and relaxed cosmopolitan Western scene. The image just about suggested that it was right for Spain to claim a place within it. As Tony Judt has argued, in the context of Cold War geopolitics Spain was essentially Western; and the pavilion at Expo'58 made a compelling case for this alliance[34]. In doing so, the officials and the architects involved in the design of the pavilion proved to be acutely aware of the ambiguity inherent in the politicization of modernism; an awareness however lost on the architectural media, blind as critics were to the historical significance of Franquismo's self-representation.

32. There is no record of the delegations from these countries expressing concerns for being placed nearby Franquista Spain, in the way that Yugoslavia for instance did, as accounted for by Vladimir Kuliç.
33. RICHARDS, J.M. "Six Outstanding Pavillions," stared alongside pavilions from West Germany by Egon Eiermann and Sep Ruf, Switzerland by Werner Gantenbein, Japan by Kunio Mayekawa, the Netherlands by Bakema and van der Broek, and Yugoslavia by Richter.
34. JUDT, T. *Postwar*, p. 504.

DOS EXPOSICIONES EN EL RETIRO

Mariano González Presencio

Fig. 1. Franco y el resto de autoridades visitando la exposición con las explicaciones de Pedro Muguruza.

El 6 de Mayo de 1942 el entonces Jefe del Estado, Francisco Franco, junto los Ministros de Exteriores y de Gobernación, con los embajadores de Alemania e Italia y representantes diplomáticos de otros países, inauguró dos exposiciones, una en el Palacio de Exposiciones del Retiro y otra en el cercano Palacio de Cristal. La más grande, la del palacio de Exposiciones, estaba dedicada a la llamada "Nueva Arquitectura Alemana" y se trataba de una muestra comisariada por el mismísimo Albert Speer que ofrecía planos, maquetas y fotografías de los edificios y espacios urbanos más significativos erigidos y proyectados por el III Reich, fundamentalmente en Munich y en Berlín y que ya había rodado por otras capitales europeas.

La segunda era más modesta, pero no estaba exenta de ambición; estaba organizada por la Dirección General de Arquitectura y, según todas las crónicas de la época, estaba realizada con la voluntad de contraponer a la deslumbrante exposición alemana los primeros logros en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo alcanzados por el nuevo régimen salido de la guerra civil.

La exposición alemana venía precedida de la notoriedad que había alcanzado en todos aquellos lugares en los que había sido exhibida[1]. De hecho, unos meses antes de su presentación en Madrid, la Revista Arquitectura se había hecho eco de ella dedicándole un extenso reportaje fotográfico que se presentó acompañado de un minucioso artículo de Pedro Bidagor titulado "Reformas urbanas de carácter político en Berlín"[2] centrado en las transformaciones experimentadas en la capital del III Reich para adecuar su "fisonomía" y su "espíritu" a la nueva personalidad emanada del movimiento nacional-socialista alemán.

1. Ya un año antes de la presentación en España de esta nueva arquitectura alemana, su principal impulsor, Albert Speer, había publicado un libro en una edición bilingüe hispano-alemana con el material fotográfico y las maquetas que se mostraban en la exposición. Cfr. SPEER, A., *Neue Deutsche Baukunst*, Volk und Reich, Berlín 1941.
2. Cfr. BIDAGOR, P. "Reformas urbanas de carácter político en Berlín", *Revista Nacional de Arquitectura*, 5, Madrid 1941, pp. 3 y ss.

Fig. 2. Casa del Arte alemán en Munich de Paul Ludwig Troost.

Los proyectos más significativos de esta muestra se presentaban en unas maquetas técnicamente apabullantes, muy semejantes en su factura, de tal manera que quedara claro el mensaje que se transmitía a través de la muestra, el de la identificación entre ideología y arquitectura a través de una unidad estilística cuyo punto de arranque estaba en las realizaciones en Munich por parte del ya fallecido Paul Ludwidg Troost, la Plaza Real y la monumental Casa del Arte Alemán, símbolo originario de la arquitectura nazi; para después continuar con la ingente labor realizada por Albert Speer, su sustituto como referencia de la arquitectura hitleriana, tanto en Nuremberg como en Berlín. De Nuremberg aparecían las Explanadas de los Congresos del Partido, los edificios del Foro del Movimiento, el Pabellón de Congresos, la Avenida de los Desfiles y las manifestaciones del Ejército y el Estadio Zeppelin. De Berlín se mostraba la nueva cancillería del Reich, que se pretendía el exponente máximo de la nueva arquitectura alemana, así como otras muchas obras significativas como la Plaza del Turismo, la ciudad Herman Goering o los distintos puentes construidos sobre el Elba, el Saale, el Lahoz y el Rhin entre otras muchas construcciones y proyectos reproducidos tanto en maqueta como en fotografías de gran tamaño.

Fig. 3. Patio de honor de la nueva Cancillería en Berlín. Albert Speer.

En un principio se especuló con la presencia del propio Albert Speer para la inauguración de la Exposición, aunque finalmente no pudo venir y la explicación técnica recayó en manos de Wilhelm Kreis, responsable también de una parte no pequeña de los proyectos expuestos.

Por su parte, la exposición del Palacio de Cristal estaba organizada por la entonces todopoderosa Dirección General de Arquitectura, una institución que había sido creada para ordenar la totalidad de la labor arquitectónica del nuevo régimen. Se trataba de un organismo marcado por un fuerte espíritu centralizador del que dependían otros de carácter sectorial como el Instituto Social de la Marina, el Instituto Nacional de la Vivienda o la Obra Sindical del Hogar. Todas estas instituciones aparecían como instigadoras de los distintos proyectos expuestos en la muestra. Pedro Muguruza, arquitecto de conocida militancia falangista, que había sido colocado por Franco al frente de la Dirección General y que actuaba como comisario de esta exposición, se propuso aprovechar la oportunidad que se le brindaba para mostrar al pueblo español y, de paso, al mundo, la ingente tarea que se estaba desarrollando en los más variados campos.

Fig. 4. Maqueta del pabellón del soldado en Berlín de Wilhelm Kreis.

Para la ocasión, se reunieron una serie de proyectos de distinta escala y factura que iban desde planes de vivienda para poblados de pescadores en el norte de España, desarrollos suburbiales de Madrid o el Plan de Reconstrucción del barrio de Santander devastado por el incendio de 1941 hasta las primeras muestras del Plan Nacional de Gobiernos Civiles. La exposición se completaba con una serie de actuaciones singulares, la Plaza de las Catedrales en Zaragoza, las ampliaciones del Museo del Prado y del Ministerio de Asuntos Exteriores, las obras del Teatro Real y culminaba con el proyecto del propio Muguruza para el Monumento Nacional a los Caídos por España en el valle de Cuelgamuros.

La *Revista Nacional de Arquitectura*, que editaba la propia Dirección General de Arquitectura, dedicó un doble número monográfico, de carácter

extraordinario, a la exposición del Palacio de Cristal con un notable aporte documental de planos y maquetas de los proyectos expuestos y ya en el Preámbulo se hacía notar que era precisamente la concurrencia con la exposición de arquitectura alemana lo que había motivado la realización de la muestra española. Como compararse con las ingentes transformaciones que habían ideado Hitler y Speer para resaltar la magnificencia del Tercer Reich era sin duda un objetivo ambicioso en exceso, en ese mismo preámbulo se rebajaba la pretensión de la muestra española y se presentaba como un mero deber de elemental cortesía para con la exposición alemana. En ese preámbulo, que no estaba firmado, por lo que su redacción era de la propia DGA, se afirmaba también que para el cumplimiento con ese deber y para poder desarrollar la exposición, se había hecho un breve alto en el seno del intenso trabajo que estaba desarrollando la Dirección General de Arquitectura en la reconstrucción de la España devastada por la reciente contienda civil[3].

Los periódicos de la época se hicieron eco de la inauguración, dedicándole sus portadas, y el titular de la de ABC del día 7 refleja la diferente magnitud con la que se calificaba a ambas muestras: "Solemne inauguración de la gran Exposición de Arquitectura Moderna Alemana y de la bella Exposición de Arquitectura Española"[4].

Así, frente a la demostración de unidad y coherencia estilística entre arquitectura y desarrollo urbano que exhibía la exposición germana, la muestra organizada por la Dirección General de Arquitectura, sin escatimar en planos y maquetas, ofrecía una amalgama de operaciones de distinto tamaño y ambición en la que se daban la mano el tipismo de corte rural de los proyectos de poblados de pescadores para las localidades cantábricas de Fuenterrabía y Maliaño, de Muguruza y Carlos de Miguel respectivamente, que se presentaban acompañados de otras intervenciones menores en Guetaria, Ondarroa, Pasajes de San Juan, Pasajes de San Pedro o Motrico, con los proyectos de nuevas áreas urbanas en el entorno de Madrid, como Terol o Palomeras con un ordenamiento esencialmente funcionalista –aunque presentadas con unas imágenes resueltas mediante una arquitectura de modos tradicionales– bastante alejadas del monumentalismo de las intervenciones urbanas alemanas.

Tampoco el proyecto de reconstrucción de Santander de Ramiro Saiz, Rafael Fernández Huidobro y José Fraile, también presentado en maqueta, estaba planteado con ambición monumentalista y se limitaba a aprovechar la necesidad de la reconstrucción para racionalizar la trama edificada en la zona más castigada e introducir algún espacio urbano de cierta calidad.

En todo caso, lo que unía unos y otros proyectos era la voluntad, muy propagada por el régimen, de mejorar las condiciones de las viviendas más humildes.

La exposición se completaba con otra variedad de proyectos que iban desde los primeros ejemplos, todavía en maqueta, del Plan Nacional de Gobiernos Civiles: Las Palmas y Pamplona, el primero de Eduardo Laforet con Manuel Valcorba y Antonio de Mesa y el segundo de Javier Fernández Golfín con José Alzugaray y Luis Moya, hasta proyectos de ampliación de edificios muy significados como era el caso del Museo del Prado, con un ambicioso proyecto de ampliación de Pedro Muguruza que nunca se llevaría a cabo y el del Pala-

3. Cfr. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 10 y 11 Extraordinario, 1940, p. 3.
4 .Cfr. ABC, 7 de mayo de 1942, p. 1.

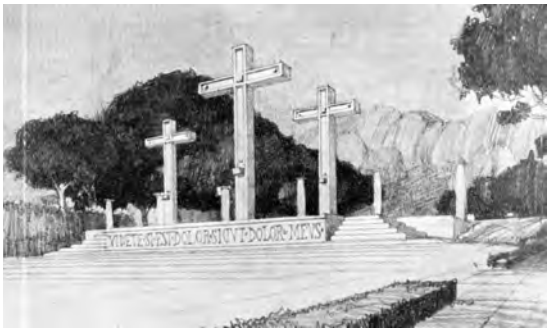


Fig. 5. Proyecto de ampliación del Museo del Prado de Pedro Muguruza.

Fig. 6. Croquis de Pedro Muguruza para el Vía Crucis del Valle de los Caídos.

cio de Santa Cruz, Ministerio de Exteriores, también de Muguruza que se inauguraría en 1950.

También se exhibía la enorme maqueta de la reconstrucción del Teatro Real, en muy mal estado ya antes de la guerra y que durante la contienda había sido utilizado como polvorín con la consiguiente afección, que estaban desarrollando Luis Moya y Diego Méndez.

Tampoco era de pequeño tamaño la maqueta de la llamada Plaza de las Catedrales en Zaragoza, hoy conocida como Plaza del Pilar diseñada por un equipo de arquitectos que encabezaba Regino Borobio.

De todas formas, la estrella de la exposición y el único proyecto con una clara impronta ideológica y voluntad de marcar estilo era el monumental proyecto diseñado por el propio Muguruza para la Basílica del Valle de los Caídos en Cuelgamuros cuya construcción se había iniciado en 1940.

Vista con perspectiva, la muestra organizada por la Dirección General de Arquitectura, resulta ingenua en su voluntad de contraponer la arquitectura de la reconstrucción española a la férrea voluntad transformadora que el gobierno nacional-socialista alemán estaba aplicando en las principales ciudades alemanas, y sobre todo en Berlín, en esos primeros años de la contienda mundial en que ésta se libraba lejos del territorio alemán. La clara voluntad de estilo que exhibían las nuevas construcciones que albergaban el nuevo poder nazi y la magnitud y escala de las grandes operaciones urbanas puestas en marcha contrastaban con la modesta y desordenada suma de esfuerzos que entonces se podía ofrecer como primer logro del nuevo régimen español. Sin embargo, esa circunstancia no resta interés a la exposición de Muguruza, en primer término por lo que tiene de muestrario de las primeras iniciativas arquitectónicas y urbanas impulsadas por el régimen salido de la guerra civil, pero también, porque observando de manera más atenta lo que allí se expuso, podemos obtener una visión bastante fiable de los cauces por los que discurría la disciplina en España en aquellos momentos.

Son muchos los autores que han analizado los planteamientos arquitectónicos con los que España inicia su reconstrucción después de la Guerra Civil y, más allá de lecturas ideológicas inevitables, el calificativo más habitual es el de eclecticismo para referirse a la producción de los años cuarenta. El término eclecticismo no sólo remite en este caso a la arquitectura propia de las últimas décadas del siglo XIX, si no que ilustra, sobre todo, la inexistencia de maes-

tros reconocidos, de inquietudes coordinadas o de universo formal compartido que caracteriza esos primeros años de dictadura[5].

La fugaz experiencia racionalista había perdido fuerza durante la década anterior y la guerra había supuesto su aniquilación definitiva con el exilio de muchos de sus más reputados representantes. Su desaparición había dejado a la arquitectura española huérfana de referentes de vanguardia y, sin opciones estilísticas de consenso, puede decirse que un oficio de corte tradicional de formas más o menos académicas era la imagen que ofrecía la arquitectura española al salir del túnel de la guerra[6]. Esa falta de orientaciones precisas emanadas del interior de la profesión convertía a la arquitectura en un campo propicio para la manipulación ideológica; además, su condición de símbolo cultural y su capacidad semántica hacían de ella un poderoso soporte de la estrategia de comunicación que el régimen salido de la contienda pretendía desarrollar. La búsqueda de una "arquitectura genuinamente nacional" fue el programa que los arquitectos más cercanos al régimen (Muguruza, Bidagor, Gutiérrez Soto o López Otero) se propusieron como servicio a la causa desde el ámbito de la arquitectura aunque, en un primer momento, no estuvieran claros los ingredientes formales de ese posible estilo verdaderamente español[7].

Por otra parte, la reconstrucción del país, devastado por la guerra, era una de las necesidades más acuciantes que el nuevo régimen tenía ante sí y esa misma reconstrucción, iniciada formalmente antes del final del conflicto, era, para las nuevas autoridades, una de las vías imprescindibles para que el país recuperara su confianza en el futuro. Ya fuera por su capacidad para encarnar los nuevos ideales o como respuesta a las necesidades de la población, lo cierto es que la arquitectura aparecía ante el nuevo como un auténtico territorio de oportunidad.

En lo que respecta a la refundación de la arquitectura, la carencia de entrada de un programa formal adecuado al nuevo espíritu, condicionó los primeros pasos dados en esa dirección[8]. Y, así, mientras se indagaba en los modelos apropiados, las primeras acciones se orientaron a la estructuración de la propia profesión, para la que se estableció un férreo centralismo que, arrancando casi desde el armisticio con la celebración ya en junio de 1939 de la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos[9], tendría como precipitado más significativo la creación de la Dirección General de Regiones Devastadas y de la ya citada Dirección General de Arquitectura. El máximo dirigente de ésta última, el falangista Pedro Muguruza, hombre de absoluta confianza de Franco, ya había sido el convocante de la asamblea de junio.

La búsqueda de modelos formales se orientó a partir de entonces en dos direcciones, por un lado la mirada al exterior, para la que los modelos eran el E. U. R. mussoliniano y las realizaciones alemanas que se mostraban en la exposición paralela y por otro la introspección en la propia historia nacional, rastreando un genuino "estilo español" que encarnara los valores "inmutables" del espíritu nacional. Es suficientemente conocido en este sentido el prestigio que alcanzaría la fábrica de El Escorial como referencia de la arquitectura imperial encarnada en el proyecto de Gutiérrez Soto para el Ministerio del Aire.

La derrota del Eje en la mitad de la década acabaría dejando huérfanos de referencias exteriores a los arquitectos españoles que se vieron abocados hacia

5. Cfr. FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la Arquitectura Española (1939-72)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid 1972, pp. 31 y ss. Fernández Alba habla de eclecticismo romántico fruto del autodidactismo al que se vieron abocadas las generaciones de arquitectos posteriores a la guerra ante el aislamiento cultural respecto de Europa y la ausencia de maestros y orientaciones pedagógicas claras en la actividad de las escuelas.
6. Cfr. CAPITEL, A., "Madrid, los años 40: Ante una moderna arquitectura", en AA.VV. *Arquitecturas para después de una guerra 1939-49*, COAC, Barcelona 1977, p. 8. El autor señala que el conservadurismo académico que caracteriza la primera posguerra ya había aparecido en la arquitectura española antes de la guerra, a lo largo de la década de los treinta y que la pretendida restauración académica de los años cuarenta es una simple continuidad que crece hasta llega a la hegemonía.
7. Cfr. Ibidem. p. 9.
8. Como señala Lluis Domènech esta situación de desconcierto no fue algo exclusivo de la arquitectura, sino que también se dio en otros ámbitos culturales, fruto de las contradicciones que existían, por lo menos en lo correspondiente a su filiación cultural y de pensamiento, entre las distintas fuerzas que habían integrado el bando ganador. Cfr. DOMÈNECH, L., *Arquitectura de siempre. Los años cuarenta en España.* Tusquets, Barcelona 1978, p. 37.
9. La Primera Asamblea Nacional de Arquitectos tuvo lugar en el Teatro Español los días 26, 27, 28 y 29 de junio, en medio de un ambiente de triunfalismo por el fin de la guerra y preocupación por las amenazas de depuración que se cernían sobre aquellos que se hubieran manifestado tibios con el llamado bando nacional durante el conflicto. Cfr. Ibidem, pp. 29-30.

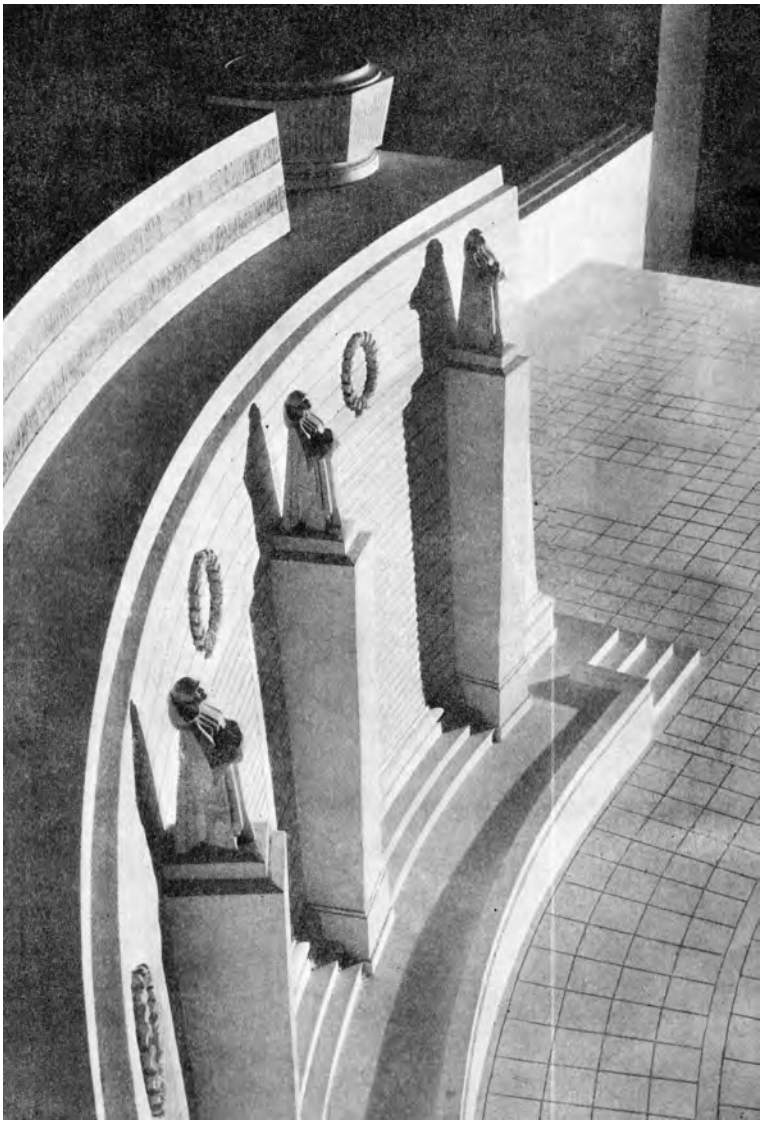


Fig. 7. Detalle de la maqueta del acceso a la Basílica del Valle de los Caídos. Pedro Muguruza.

el aislamiento autárquico que, como en el resto de ámbitos culturales y productivos, caracterizaría la última mitad de los cuarenta. Pero en la primavera del 42, la pujanza de Alemania se mantenía incólume.

Sin embargo, a pesar del lógico deslumbramiento que producía en los arquitectos españoles el extraordinario despliegue realizado por el régimen nazi en las ciudades alemanas, el enfático y frío clasicismo hitleriano no llegaba a ser lo suficientemente atractivo para ellos como para que abrazaran los modos formales de la arquitectura de Speer. De hecho en el artículo de Pedro Bidagor publicado unos meses antes y al que ya se ha hecho referencia, el arquitecto donostiarra no tuvo empacho en criticar la poca gracia con la que los arquitectos alemanes resolvían sus colosales arquitecturas, tanto por sus desmesuradas dimensiones como por la falta de un estilo cuidado en su eje-

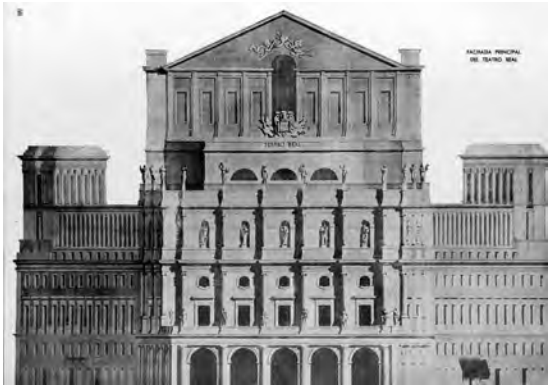


Fig. 8. Proyecto de restauración del Teatro Real de Luis Moya y Diego Méndez.

Fig. 9. Maqueta del poblado de Cerro Palomeras.

cución formal que contrastaba con la pericia técnica exhibida en las nuevas construcciones[10].

Frente a las grandiosas pero poco exquisitas arquitecturas alemanas, la arquitectura española que se presentaba en la exposición de la Dirección General de Arquitectura ofrecía, con más gusto, la sabia restauración del Teatro Real proyectada por Luis Moya y Diego Méndez o, incluso, la ampliación del Museo del Prado del propio Muguruza, quien sólo en el emblemático proyecto para la Basílica y el conjunto monumental del Valle de los Caídos había abandonado sus maneras académicas amables para ensayar, con discutible éxito, un clasicismo más abstracto que pudiera medirse con las arquitecturas alemanas e italianas.

También resulta interesante comparar las propuestas urbanas que se contenían en cada una de las dos exposiciones para encontrar todavía más distancia entre las realizaciones alemanas y los proyectos españoles. Podíamos referirnos en este sentido al collage de espacios urbanos que Regino Borobio y otra serie de arquitectos zaragozanos proponía para la llamada Plaza de las Catedrales en Zaragoza, fruto de la fusión de dos plazas anteriores que por dimensión podía asemejarse a algunas de las operaciones realizadas en Berlín; sin embargo, frente a la voluntad uniformadora de las transformaciones germanas, el proyecto aragonés presentaba una sucesión de episodios urbanos que preservaba el protagonismos de los grandes monumentos (Basílica del Pilar, Seo, etc.) que se asomaban al nuevo espacio.

Todavía más alejados del urbanismo hitleriano estaban los proyectos de creación de los nuevos barrios de Madrid de Terol y Cerro Palomeras; cuyo diseño urbano, aunque resuelto con imágenes arquitectónicas de corte académico tradicional como ya hemos reseñado, aplicaba con naturalidad los modelos funcionalistas, ligeramente corregidos con la introducción de algunos espacios habituales en la tradición urbana española como era el caso de las Plazas Mayores.

Esta voluntad de conectar con la tradición todavía se ponía más de manifiesto en los diversos proyectos de poblados de pescadores que se exhibían en la muestra, la mayor parte del mismo Muguruza que demostraba así su ductilidad para moverse en registros muy variados.

10. BIDAGOR, P., op. cit., p. 23.

Fig. 10. El nuevo eje este-oeste de Berlín.

En definitiva, que podemos decir que la España que emergía de la guerra, tal y como se mostraba en la exposición, no era, en el ámbito arquitectónico, muy diferente de lo que le sucedía en otros campos; así, la amalgama ideológica sobre la que se edificó el franquismo encontraba una respuesta congruente en el trabajo de una serie de arquitectos, la mayor parte de ellos presentes en la exposición del Retiro, que, empeñados o no en la búsqueda de una imagen propia para el nuevo régimen, alumbraron una difusa síntesis a partir de una mezcolanza de referencias (El Escorial, la Academia, las arquitecturas regionales, la tradición popular…) aderezada con una sociología derivada de los nuevos valores que se pretendían imponer; la familia, el hogar, la artesanía, la aceptación amable de las clases sociales, el proteccionismo y la compasión para los niveles más humildes de la sociedad, etc. Una arquitectura con voluntad autárquica que se caracterizaba por el rechazo de lo foráneo –sobre todo después de la derrota del eje–, con especial criminalización del racionalismo que se llegaba a identificar con el marxismo o se definía como "un estilo frío y excesivamente organizado inventado por judíos alemanes sin tradición propia que sólo podía funcionar en países como Alemania y Suiza" en palabras del propio Muguruza[11].

11. Estas palabras de Muguruza están extraídas de una conferencia que pronunció en 1940 en el Salón de Actos de la Exposición de la Reconstrucción de España. El texto completo de la cita sobre el racionalismo es el siguiente: "En Arquitectura, el racionalismo y el marxismo vienen a ser la misma cosa. Estos efectos conocidos actuales que nos interesa destacar. Frente a las arquitecturas que por rutina o por afinidad son tradicionalistas, externas o internas, hay el racionalismo, y éste ha sido practicado precisamente por elementos destacadísimos en nuestra profesión, pero representantes de una raza desarraigada. Todos los compañeros sabemos que los mejores representantes de la arquitectura racionalista han sido Gropius, Bruno Taut, Mendelhson, judíos alemanes que, naturalmente, ni podían ofrecer una tradición porque no la tenían, y siendo elementos de inteligencia destacada y de técnica excelente venían a parar a eso, a una perfección exclusiva de la técnica y a ofrecer como única realidad de su trabajo y de su arquitectura un producto mecánico y sin alma, que tenía un magnífico arraigo en un país como Alemania o en otro como Suiza; pero que aquí, donde no producimos con esa evidente perfección, lleva a conclusiones de hipocresía técnica, de exclusiva ficción formal, de pastiche igual a cualquier otro pastiche". MUGURUZA, P. "La arquitectura popular española", Madrid 1940, pp. 14-15.

Y de todo esto daba buena cuenta la Exposición de la Dirección General de Arquitectura del Retiro, el presunto apresuramiento con el que se había concebido y la condición plural y algo desordenada de su resultado proyectaban una imagen proporcionada sobre los cauces por los que se desarrollaba el debate arquitectónico en la España de posguerra. A estas alturas resulta obvio que el ansiado estilo nacional no llegó a formularse nunca de manera precisa y que sólo una década más tarde, la arquitectura española cambiaría radicalmente de rumbo, pero repasando en la distancia los ejemplos exhibidos en la muestra de la primavera del 42 y conociendo el pragmatismo ideológico que caracterizó al régimen impuesto por Franco, resulta fácil pensar que ese era, en el fondo, el único final lógico.

PASEN Y VEAN: PUBLICIDAD Y RECLAMO EN LOS PABELLONES ESPAÑOLES DE LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES, 1925-1964

Jerónimo Granados González, Lorenzo Tomás Gabarrón

PASEN...

Desde el momento en que los países participantes en las Exposiciones Internacionales entendieron éstas como grandes acontecimientos de representación, reafirmación de la identidad nacional, muestra de logros, desarrollos técnicos y artísticos, exhibición del potencial cultural e, incluso, de legitimación frente a la comunidad mundial (como sucedería con el Pabellón de la República Española de 1937), las muestras internacionales se convirtieron en una importante materia diplomática donde la publicidad, el reclamo y la captación del visitante, serán los elementos prioritarios de una arquitectura expositiva cada vez más icónica y propagandística.

No se trataba, en muchos casos, de representar la realidad en sí misma, sino, más bien, de mostrar un ideal, una idealización de lo que el Estado pretendía. Por tanto, los pabellones nacionales debían ser lo más atractivos y convincentes posible, para garantizar el éxito de la propaganda. Tampoco se debe caer en el tópico de las ideologías, puesto que esta hipótesis queda descartada al analizar los pabellones de la República Española para las Exposiciones de 1933 en Chicago (construido en estilo neoplateresco) y de 1937 en París (claramente racionalista); o los construidos durante el Régimen Franquista para las Exposiciones de Bruselas en 1958 o de Nueva York en 1964, con una apuesta decidida por la modernidad frente a la arquitectura oficial propugnada por el régimen, de marcado carácter historicista. Se trataba de dar una respuesta política a la situación de guerra civil, buscando el apoyo de la comunidad internacional, en el primer caso; o de generar una maniobra diplomática aperturista, de cambio de imagen, en el segundo; donde la propaganda y la publicidad juegan un papel fundamental. Esta manipulación de la arquitectura moderna para intereses políticos y propagandísticos no fue ajena a otras disciplinas, baste recordar el empleo del arte matérico y la pintura gestual del informalismo español, por parte de la política exterior franquista, mientras se producía el apoyo oficial interior a un arte más tradicional y académico.

Si se estudia la evolución de la arquitectura expositiva desde el punto de vista del uso de los recursos arquitectónicos como medio de propaganda y publicidad, se pueden establecer cuatro etapas bien diferenciadas. En una primera fase, se realizaría un planteamiento inicial de recinto expositivo o pabellón vitrina, con prototipo el Crystal Palace de Joseph Paxton, levantado con motivo de la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, celebrada en Londres (1851). Un gran contenedor acoge en su interior un vasto espa-

Fig. 1. Vista exterior del Pabellón Español de la Exposición Universal de Chicago (1933).

cio donde se disponen los distintos artilugios, objetos y artefactos, y donde pequeños stands, a la manera de vitrinas expositivas, se destinan a inventos de grandes empresas o a productos nacionales. Como si de un gabinete de curiosidades se tratara, los elementos expuestos se yuxtaponen sin solución de continuidad.

Se puede reconocer una segunda fase cuando se empiezan a diversificar los espacios expositivos, generando distintos pabellones, esta vez especializados en diferentes artes e industrias, y especialmente, desde el momento en el que se comienzan a levantar espacios representativos de la identidad nacional[1]. La imagen exterior que el Estado quiere transmitir se asociará, en muchos casos, con la tradición, los tópicos e, incluso, el exotismo, recurriendo al empleo del eclecticismo, donde los estilos arquitectónicos del pasado se reinterpretan como manifestaciones de esa pretendida identidad sociocultural. Los históricos estilos nacionales se convierten en reclamo para el público, ávido de novedades. No es extraño que en este contexto, los pabellones más visitados fueran aquellos levantados por naciones no europeas, como los orientales y árabes. En el caso hispano, lo que el visitante extranjero podía entender como símbolo de lo típicamente español, como identidad de la cultura nacional, fue consensuado en un estilo arquitectónico renacentista depurado, un extravagante plateresco, un elegante barroquismo y, sobre todo, un imaginativo mudéjar[2].

Un tercer estadio puede ser identificado con la irrupción de la modernidad dentro de la arquitectura de las exposiciones universales. La consolidación del estilo internacional llevará aparejada, en gran medida, la uniformidad en la imagen exterior de los edificios. Volúmenes prismáticos, formas rotundas, grandes superficies acristaladas, supresión de elementos decorativos y un blanco exterior impoluto, definirán esta nueva imagen que rechaza cualquier identidad geográfica o social, como muy bien se puso de manifiesto en la Exposición Internacional de Arquitectura Moderna, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1932[3]. Ante esta nueva arquitectura, despojada de historicismos,

1. Será en la *Exposition Universelle* de 1867, en París, cuando se empiece a exhortar a los países invitados, con motivo de la falta de espacio, a que erijan su propio pabellón nacional. Del mismo modo, se les solicitaría que ese edificio transmitiera las tradiciones históricas y culturales de sus naciones.
2. Algunos ejemplos pueden ser la renacentista Casa de España, de la *Exposition Universelle* de 1867 en París; el Pabellón Español de influencia hispanomusulmana para la *Exposition Universelle* de 1878 en París; o el plateresco Pabellón Real de España, de la Exposition Universelle de 1900, también en París. La aportación española a las exposiciones internacionales puede ser consultada, entre otras publicaciones, en: BUENO FIDEL, María José, *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Colegio de Arquitectos de Málaga-Universidad de Málaga, Málaga, 1987; CANOGAR, Daniel, *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*, Sociedad Estatal Hanover 2000-Tanais, Madrid, 2000; V.V.A.A., *Movimiento Expo. Las exposiciones universales y la aportación española*, Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales, Madrid, 2008.
3. HITCHCOCK, Henry-Russelll, JOHNSON, Philip, *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid, 1984.

Fig. 2. Vista exterior del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la vida moderna de París (1937).

se hizo necesario el apoyo de diferentes recursos arquitectónicos, diseño gráfico, publicidad, tipografía, eslóganes, montajes fotográficos, banderolas, piezas artísticas, etc., para llamar la atención del visitante y desplegar todo un discurso propagandístico. Con esto no quiere decirse que anteriormente no habían sido utilizadas banderas, carteles, tipografía u otros recursos publicitarios, si no que es, a partir de este momento, cuando su uso se hace indispensable y especialmente destacable, cuando la arquitectura engloba en su diseño estos elementos, sin quedar constituidos como meros añadidos.

La *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925, en París, marca ese punto de inflexión, donde el triunfo decorativo del Art Decó no impidió que destacaran dos pabellones claramente modernos. En primer lugar, el Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, donde Le Corbusier traslada a un lateral, prácticamente ciego, las enormes iniciales E N, como una gran portada de la revista a la que representaba. El empleo de la tipografía, no sólo como mero complemento en carteles y letreros, se había introducido ya con el constructivismo y el neoplasticismo. Un ejemplo significativo es el *Café De Unie* en Róterdam (1924-1925), por J. J. P. Oud. El uso del color y la tipografía ayudan en la composición de la fachada, y son elementos decisivos en ella tanto como huecos y vanos. Otro ejemplo singular es el diseño titulado *Bildarchitektur II* (proyecto de un quiosco), que el húngaro Lajos Kassák realiza en 1922[4]. Se trata de una pieza prismática, de influencia neoplástica, donde tres muros independientes y casi autónomos se individualizan con el tratamiento del color y la tipografía. Esos muros ciegos adquieren el protagonismo del proyecto, convirtiéndose en superficies que pueden acoger todo tipo de propaganda.

En segundo lugar, el Pabellón de la URSS, donde Melnikov despliega una gran pirotecnia publicitaria para el primer pabellón ruso tras la Revolución de Octubre de 1917. Melnikov saca el máximo partido posible al estrecho solar del que disponía, generando en diagonal una escalera exterior, muy llamativa gracias al juego de paneles de madera que la cubrían, dispuestos alternativa-

4. V.V.AA., *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM, Valencia, 1999.

Fig. 3. Vista de la sección española de agricultura en la Exposición Universal de Filadelfia (1876).

mente para generar la sensación de que se desplegaban y se alzaban al paso del visitante. El acceso se remarcaba con un gran emblema de la hoz y el martillo, mientras un poco más abajo, la tipografía repetía esas mismas formas con el nombre de la Unión Soviética. El pabellón señalaba su posición dentro de la exposición mediante una torre-hito de estructura metálica y planta triangular, base para el apoyo nuevamente de tipografía.

Por último, la culminación del proceso se lleva a cabo en el pabellón expositivo como pieza icónica en sí mismo, capaz de atraer la atención por su propia imagen, muchas veces desnuda de cualquier otro reclamo o elemento publicitario.

En este contexto, es interesante el análisis de la evolución de los pabellones españoles, centrándose en el estudio de sus recursos publicitarios y propagandísticos, acotando la cronología entre 1925 y 1964, como fechas bisagra que ejemplifican las transiciones anteriormente descritas (Figs. 1,2 y 3).

... Y VEAN

A pesar de que en 1925 la arquitectura moderna hace su tímida irrupción en las exposiciones internacionales, será esa muestra, en cambio, el gran triunfo del Art Decó. Los pabellones de *Le Printemps*, *La Bon Marché o Galeries Lafayette* así lo demuestran[5]. El carácter llamativo de su decoración es el reclamo de una clientela sofisticada y elegante. Esculturas, cerámica y vidrio (con creaciones de Jacques Gruber y René Lalique, por ejemplo) compiten en juegos volumétricos y alardes ornamentales, donde también tienen cabida los juegos expresionistas de las superficies de ladrillo del Pabellón Neerlandés, de Jan Frederik Staal. Destaca entre todos ellos (si exceptuamos la línea más moderna abierta por Le Corbusier y Melnikov), el *Pavillon du Tourisme* de

5. BAYER, Patricia, "International expositions", en *Art Deco Architecture. Design, decoration and detail from the Twenties and Thirties*, Thames and Hudson, London, 2003, pp. 37-55.

Robert Mallet-Stevens. En una mezcla de influencias modernas, neoplásticas y Art Decó, su pabellón se mostraba como un gran faro que guiaba a los visitantes hacia su encuentro. La torre-hito que hacía destacar al pabellón se complementó con la instalación de un reloj.

Frente al gran despliegue de "modernidad", pero sobre todo decorativo, de la mayor parte de las instalaciones de la *Exposition des Arts Décoratifs*, no sorprende que el pabellón español (una mezcla de estilos regionales) pasara claramente desapercibido. Se trataba del primer pabellón nacional que se presentaba a una exposición tras el inicio de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). La nueva política imprimió un aire decididamente más españolista a la arquitectura que debía representar al estado, algo claramente significativo en las exposiciones de Barcelona y Sevilla desarrolladas en 1929. La apuesta por el eclecticismo histórico dio como resultado pabellones en estilos neobarroco, neomudéjar y neorrenacimiento, que nada tenían que ver con la nueva arquitectura del mítico pabellón alemán de Mies van der Rohe.

España se descolgaba de la modernidad, no así Suecia que un año después, en 1930, y de la mano de Erik Gunnar Asplund, mostraba al mundo el triunfo del funcionalismo en la Exposición Internacional de Estocolmo[6]. La profusión de elementos acristalados aconsejó la instalación de grandes líneas de toldos, que alargaban los voladizos. Sobre estos, grandes letras indicaban la especialización de cada uno de los espacios construidos, guiando a los visitantes en sus recorridos, acompañados, siempre, por banderolas. La magnífica torre-mástil diseñada por Sigurd Lewerentz, ubicada en el pabellón de entrada, es el paradigma de la simbiosis entre arquitectura y publicidad. Un gran número de marcas de patrocinadores se suceden con letras y números de diferente tipografía, acompañadas de un enorme reloj y un par de ojos que identifican a uno de los anunciantes. La estructura metálica tridimensional que lo sustenta se complementa con una red de cables que arriostran la estructura frente al viento. ¡Qué lejos quedan las torres de entrada del recinto expositivo de Barcelona, construidas en una añeja arquitectura veneciana! Por el contrario, la torre de Lewerentz se inspira, claramente, en el constructivismo ruso, y tiene de precedentes ejemplos como el Pabellón de Empresas Cooperativas Dražice (1926-27), de Ji i Kroha; el Pabellón de la U.R.S.S. en la Feria de Comercio de Praga (1928), de Jaromír Krejcar[7]; o el proyecto de un Pabellón de exposiciones para el recinto ferial de Budapest (1930), de Alexander Bodon[8], que presenta en el frente de acceso una estructura de cinco soportes en celosía, sobre los que se alza un gran cartel publicitario, a la vez que sujetan la marquesina de entrada.

La llegada de la II República Española trajo consigo aires de renovación en numerosos campos artísticos y culturales, pero no así en la revisión de la arquitectura que mostraba nuestra identidad nacional. No se puede explicar el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Chicago (1933), si no es desde un punto de vista continuista con la tradición histórica. El edificio luce un estilo plateresco parco y recatado, donde ningún despliegue propagandístico es posible sin desvirtuar la imagen tradicional. En el recinto de la exposición destacaba el *Travel and Tansport Building*, de Edward H. Bennet, Hubert Burnham y John A. Holabird. Este icónico pabellón se adelantó varias décadas al cambio que sufriría la arquitectura expositiva. Su innovador espacio se cubría mediante un techo metálico sostenido por cables procedentes de doce torres de acero, dando como resultado una imagen mecanicista y positiva, que

6. LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel, *Asplund: Exposición Universal de Estocolmo*, Rueda, Madrid, 2004.
7. V.V.A.A., *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia*, 1918-1938, IVAM Centro Julio González, Valencia, 1993.
8. GARCÍA GARCÍA, Rafael, *Arquitectura moderna en los Países Bajos*, 1920-1945, Akal, Madrid, 2010.

pretendía hacer olvidar los cercanos años de la Depresión. Su perfil, su volumen y su forma lo convertían en pura atracción, sin necesidad de recurrir a ningún otro reclamo. Se había gestado el pabellón icono que no se generalizaría hasta tres décadas después.

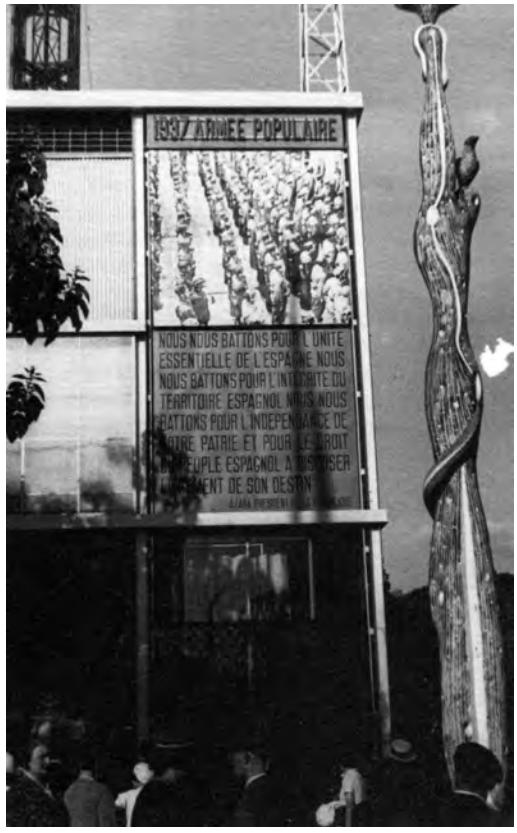
La entrada de España en la modernidad tendrá que esperar hasta 1937, cuando el Gobierno de la República construya en París un grito de socorro para la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la vida moderna[9]. El estallido de la Guerra Civil hizo necesario un planteamiento mucho más arriesgado que los proyectos de anteriores exposiciones mundiales, primando la capacidad funcional y propagandística. Frente a caducas imágenes históricas, llenas de tópicos y exaltaciones nacionales, la arquitectura del pabellón debía ser atemporal, sin referencias concretas, para que cualquier visitante pudiera sentirse identificado con la situación española. Se buscó a arquitectos jóvenes, de reconocido prestigio (Luis Lacasa y Josep Lluís Sert), para crear un edificio modesto, de imagen moderna y atractiva para el público, económico y rápido en su ejecución, que invitase a la visita, capaz de albergar todo el despliegue propagandístico requerido para remarcar los horrores de la guerra y, a la vez, el optimismo del gobierno.

El pabellón español se erigió entre los de Polonia y Alemania. A su derecha se levantó el gran volumen del pabellón alemán, diseñado por Albert Speer. El clasicismo intimidatorio de su arquitectura contrastaba con la escala, la forma y la construcción del español, aunque no desentonaba frente al monumental pabellón soviético, que a la manera de enorme zócalo, era coronado por un grupo escultórico. El contrapunto alemán al ímpetu de la pareja rusa, representada por la escultura, lo daba un águila impasible, colocada en la cornisa de su gran torre, en cuyas garras se podía apreciar la cruz gamada. La monumentalidad, la escala gigante y un frío y distante clasicismo fueron los únicos recursos empleados para buscar la atracción del público.

El reclamo y la captación del visitante en el caso del pabellón español se realizaban a través de tres vías mucho más efectivas, mediante recursos arquitectónicos, atracciones artísticas y medios publicitarios y propagandísticos más sutiles. La propia disposición arquitectónica del pabellón y su planta libre invitaban a iniciar la visita. El bloque prismático que contenía la exposición se levantaba del suelo, dejando gran parte de la planta baja libre. De esta manera, el propio volumen suspendido enmarcaba la zona de entrada, para permitir pasar bajo él hasta acceder al patio de actividades al aire libre. El fondo del patio lo ocupaba un pequeño escenario con tribuna para las actuaciones, bailes y representaciones, donde también era posible la proyección cinematográfica. Una rampa curva conducía hasta la segunda planta, donde comenzaba la exposición. El recorrido guiaba al visitante hasta el primer piso para, una vez concluida la visita, acompañarlo fuera del edificio y, por la escalera exterior, volverlo a llevar al punto de inicio.

Uno de los principales reclamos fueron las obras de arte expuestas no sólo en el interior del pabellón, sino también en su exterior. La apuesta decidida por la modernidad, hizo que se solicitara la colaboración de un grupo magnífico de artistas contemporáneos, muchos vinculados con la escuela de París, y ampliamente reconocidos. La pieza que distinguía el edificio desde lejos, y que se constituía en el hito que daba la bienvenida, era la escultura de Alberto

9. Entre la bibliografía existente sobre el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París de 1937, se puede destacar: ALIX TRUEBA, Josefina, *Pabellón español: Exposición Internacional de París*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987; FREEDBERG, Catherine, *The Spanish Pavilion at the Paris world's fair*, Garland, Nueva York, 1986; MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.



Figs. 4 y 5. Exterior del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la vida moderna de París (1937). La renovación de paneles y fotomurales transforma la imagen exterior del pabellón.

Sánchez "el pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella". Junto a ella, obras como "Montserrat" de Julio González o "Cabeza de mujer" de Picasso, recibían al visitante frente a los escalones de acceso. El espacio donde discurría el jardín que separaba el pabellón español del dedicado a Polonia lo ocupaba la "Dama oferente", también del pintor malagueño.

Una vez traspasado el umbral, el espacio central bajo el volumen edificado era ocupado por una fuente de mercurio diseñada por Alexander Calder. A la derecha de la entrada, el espacio se cerraba con el "Guernica" de Picasso, imagen conmovedora que no dejaba indiferente a ninguno de los visitantes, y que se convertiría en el máximo reclamo del pabellón. El ámbito de la rampa era compartido por dos esculturas de Francisco Pérez Mateo: "Bañista" y "Oso". Ya en el interior, la escalera que conducía desde la segunda hasta la primera planta, presentaba el "Payés" de Joan Miró. El grito desgarrado de "Montserrat", las atrocidades reflejadas en el "Guernica", la pérdida de la libertad que representaba el "Payés", se convertían en mensajes directos y efectivos. Todo un despliegue artístico, de primer orden, que buscaba la legitimación del gobierno republicano y que se ha convertido en un hito de la historia del arte.

La tercera vía para la captación del visitante corresponde a los recursos publicitarios y propagandísticos. El empleo de tipografía, textos, grafismo, murales, fotomontajes e imágenes utilizó no sólo el espacio expositivo dispo-

Fig. 6. Propaganda en la escalera exterior del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la vida moderna de París (1937).

nible en el pabellón, sino también los propios cerramientos del edificio, convertidos en vitrinas y paneles, así como los paneles móviles del porche, generando grandes carteleras de renovación quincenal. El principal artífice de todo el montaje fue el artista Josep Renau[10], en aquel momento nombrado director general de Bellas Artes, que recurrió a un amplio repertorio de imágenes de archivo, ilustraciones de prensa, fotografías, mapas, estadísticas, frases y discursos políticos. Como colaboradores contó con la ayuda del caricaturista Félix Alonso o el escenógrafo Gori Muñoz.

La idea global de todo el montaje fue generar, a partir de los diversos fotomurales, una guía visual y conceptual que el público pudiera percibir y entender fácilmente, mientras visitara el pabellón. Los fotomontajes seguirían el hilo conductor de todo el entramado propagandístico, guiando al visitante en su recorrido por todo el edificio, desde su acceso hasta el momento en que abandonaba el recinto. De esta manera, era posible el establecimiento de una interactuación visual entre el exterior y el interior, puesto que las consignas propagandísticas se iniciaban en la fachada del pabellón, encima del acceso, continuaban intercaladas durante toda la exposición desarrollada en el interior del edificio, y acababan en la escalera que conducía a la salida. Junto al rellano de la escalera se habían colocado tres mástiles donde se izaban las banderas del Estado Español, Cataluña y País Vasco. La pantalla formada por los perfiles metálicos, de manera similar a un gran panel de publicidad, sirvió para acoger los últimos montajes fotográficos del recorrido, dispuestos sobre la barandilla, a una altura apropiada para su correcta visión.

El hecho en sí de utilizar fotomontajes de imágenes, textos, estadísticas y cifras en el exterior de los espacios expositivos no era una idea nueva. Puede recordarse, como ejemplo, el caso singular del *Padiglione INA (Istituto Nazionale Assicurazioni)* diseñado por Franco Albini para la Feria de Milán de 1935[11], donde una interesante estructura reticulada permitía incorporar todo tipo de recursos gráficos, desde fotografías, textos, cifras o gráficas, y donde la tipografía jugaba un papel fundamental en el juego propagandístico.

10. De las referencias bibliográficas sobre la biografía y la obra de Josep Renau pueden destacarse las siguientes: FORMENT, Albert, *Josep Renau, catálogo razonado*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004; GARCÍA, Manuel: *Josep Renau, fotomontador*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2006; MENDELSON, Jordana: "Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París de 1937", en *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, La Central-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, pp. 173-233; ROSÓN, María, "Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política", *Revista Goya*, 319-320, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, julio-octubre 2007, pp. 281-295; V.V.A.A., *Josep Renau, 1907-1982, compromiso y cultura*, Universitat de València-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

11. BUCCI, Federico, *Franco Albini, Padiglioni INA per le fiere di Milano e Bari, 1935*, Ilios Editore, Bari, 2011.

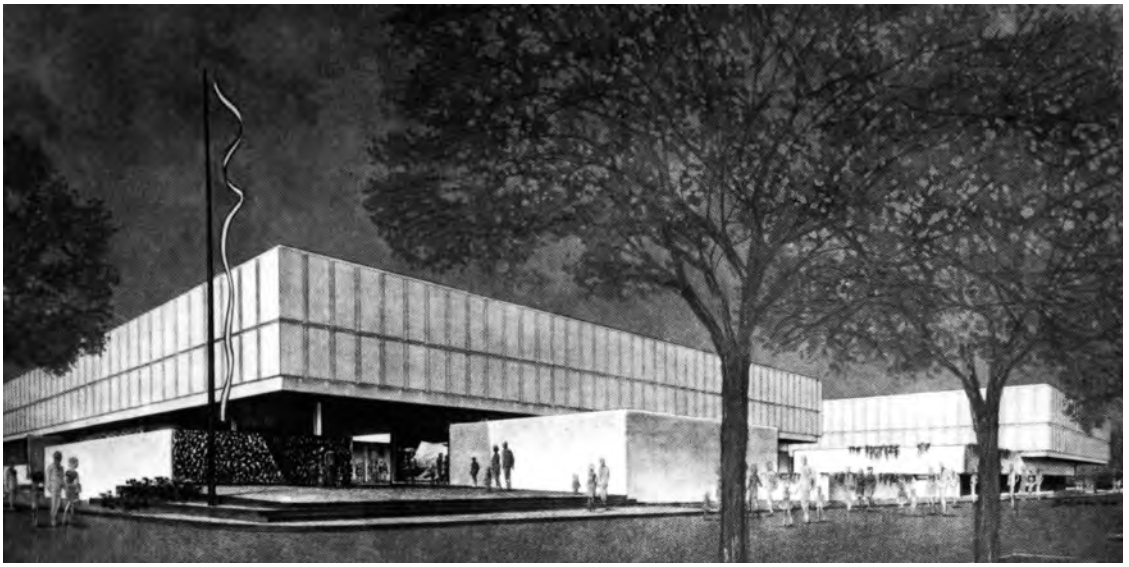


Fig. 7. Perspectiva cónica para el proyecto del pabellón de España de la *New York's World's Fair* (1964), de Javier Carvajal.

La principal originalidad de Josep Renau fue la de enlazar el exterior con el espacio expositivo interior. Sin necesidad de que el público entrara dentro del pabellón, los fotomurales colocados en los cerramientos del edificio mostraban las intenciones principales del gobierno republicano. La acción publicitaria se hacía evidente desde un primer vistazo, sin que fuera necesario profundizar en el resto de material expuesto. Todo visitante que pasara por delante del pabellón apreciaba los grandes montajes donde se indicaban las reformas educativas y la organización de las milicias. En la planta segunda (primera en visitarse), los murales recogían los distintos trajes regionales, la industria y la topografía españolas, en donde los objetos expuestos reforzaban el contenido de las imágenes, dando mayor autenticidad al mensaje. En la planta primera, los fotomontajes recogían la reforma agraria, las labores de protección del patrimonio frente a la contienda o las Misiones Pedagógicas, continuando al exterior, mediante paneles colocados en la escalera de salida, donde se exponía el valor de la resistencia del pueblo español frente a la barbarie de la guerra.

La labor de Renau se resume, por tanto, en conseguir trazar un puente visual, una unificación del material expuesto que facilitara la asimilación de los mensajes expresados por el gobierno republicano. Utiliza una técnica de fotomontaje clara y sencilla, donde se recurre al cambio de escala de las imágenes para conseguir transmitir una idea central precisa de expresión directa. El montaje final recurre a un mecanismo casi cinematográfico, donde las imágenes yuxtapuestas se disponen de manera secuenciada, siguiendo un ritmo continuo a lo largo del espacio arquitectónico del pabellón. Se trata, claro está, de un cine activo, no pasivo, que requiere del movimiento del público, esa *promenade architectural* que tan sabiamente despliega el edificio.

El primer pabellón que el Régimen Franquista presentará a una exposición internacional será en Bruselas (1958). Se eligió un proyecto de aires orgánicos, una estructura de acero y vidrio formada por el ensamblaje de formas hexagonales, diseñado por Corrales y Vázquez Molezún. La transparencia de las super-

ficies, dejando ver claramente el interior, se convirtió en el principal reclamo de un edificio que pretendía proclamar la modernización del Estado. Por su parte el pabellón de España de la *New York's World's Fair* (1964), diseñado por Javier Carvajal, mostraba un edificio compacto y cerrado a un patio interior lleno de texturas y matices. El caparazón rotundo de piezas prefabricadas de hormigón insinúa el nuevo camino, el pabellón icono, que destierra a un papel secundario los recursos publicitarios y propagandísticos, ya que su propia imagen, su forma y su volumen constituyen el principal reclamo para los visitantes, que ante la imposibilidad de visitar el cada vez mayor número de pabellones, eligen entre las piezas arquitectónicas más llamativas (Figs. 4, 5, 6 y 7).

EL PUEBLO ESPAÑOL, LABORATORY FOR BARCELONA'S FUTURE PAST

Urtzi Grau

HYPOTHESIS

"This is so real! So perfect! So extraordinary! Excellent! Excellent! I have not realized how brilliant, how extraordinary this work is. This is Spain, this is the essence of Spain I know from my previous trips"[1].

Or

"I do not have the necessity of visiting Spain. Why should I deal with the inconveniences of a trip if with this walk around the Spanish Village I have seen what Spain is? Simply, I am going to tell the French Government, the Paris city council that they should raise a French Village in the outskirts of our capital following the style of this Museum of architectural art. This should be imitated by all the countries around the world because, in so doing, the synthesis of each nation will be visible at first gaze"[2].

Or

"This Village is one of the biggest lessons to those Spanish architects that insist in destroying everything. Here it is, showing how using reinforced concrete one can built a work of art"[3].

Or simply

"This is not a copy, it is the land itself transplanted to Montjuïch!"[4]

Somewhere in *el Pueblo Español* [the Spanish Village] during the Barcelona 1929 International Exposition visitors express enthusiasm and admiration for a *Potenkim* Village that celebrates the democratization of tourism. Built using modern concrete yet mimicking vernacular architecture, the village becomes a shortcut to experience the authentic. *It is not a copy, it is the land itself.* Similar Accounts are fetishistically collected and publish regularly under the title "What some celebrities said after visiting 'the Spanish Village'"[5] to verify and promote the success of the urban experiment. It is not a coincidence that the touristic success of the village resonates with that of Barcelona; it is its prehistory. The 1929 International Exposition celebrated the virtual conclusion of the Cerdà grid –the *metropolization* of Barcelona[6]; it also included a glimpse of the city's future. Understanding urban design as a mass communication device, the village shaped the strategies and mechanisms which eventually informed, after fifty years of hibernation during the Francoist dictatorship, the 1980s renovation of Barcelona's historical district.

1. MACBETH, Madge. the most popular Canadian novelist, in "Lo que han dicho algunas personalidades que han visitado el 'Pueblo Español'", *Diario Oficial de la Exposicion Internacional Barcelona 1929*, n. 4, May 4th, 1929, p. 14. All translations from Spanish to English that follow in the text are mine own unless otherwise noted.
2. BONARDI, Pierre. French writer. Ibid. n. 5, May 19th, 1929. p. 19.
3. ZULOAGA, Ignacio. Basque painter. Ibid. n. 7, May 22nd, 1929. p. 6.
4. DE LUNA, Don Pablo. Spanish composer. Ibid. n. 4, May 4th, 1929. p. 14.
5. Interestingly, the section "What some personalities have said after visiting "the Spanish Village"" [Lo que han dicho algunas personalidades que han visitado el "Pueblo Español"] was featured with scarce regularity in the Diario Oficial de la *Exposicion Internacional Barcelona 1929*. Among a heterodox list of deciduous celebrities, the section included surprisingly renowned commentators like the King of Demark, the Philosopher José Ortega y Gasset or the French entrepreneur Andre Citroen. Yet its value resides in the amount of coincidental descriptions collected, highlighting the organic authenticity of the village and praising its capacity to summarize the atmosphere of Spain in just few streets.
6. The 1929 conclusion of the process of urbanization begun in the 1980s and granted Barcelona metropolitan condition (condition?) was broadly accepted. In urban terms, it was best described by Manuel de Solà-Morales when he identified Barcelona metropolitan condition as the multi-centrality urban structure resulting from the absorption of a series of villages located in the perimeter of the Cerdà grid. That new urban structure emerged in 1901 in the "Plan de Enlaces de Barcelona y Municipios Circunvecinos" known as the Jaussely Plan. The complex urban plan, penned by Léon Jaussely, organized the connections between the new neighborhoods and the central city proposing a coherent city consisting of multiple pieces. Although never entirely completed, the Jaussely Plan was mainly implemented in the years prior the 1929 Exposition, taking advantage of the infrastructural works put in place for the exposition. (Manuel de Solà-Morales, Ten Lessons on Barcelona, COAC, Barcelona 2008) In ideological terms, Ignasi de Solà-Morales notices how the event of the Exposition was at the center of a project for a "Big Barcelona" [Gran Barcelona], organized from the dominant classes and inseparable from the economic transformations of the time. The Exposition serves to implement mechanisms to territorial planning that the late industrial revolution, headed by the Catalan nationalist bourgeoisie, required to organize a expansive capitalist metropolis. (Ignasi de Solà-Morales, "La Exposición de Internacional de Barcelona: un instrumento de política urbana" in Recerques n. 6).

OBJECT OF RESEARCH

The Spanish Village, "a faithful reproduction of typical buildings taken from the various Spanish regions to represent its national past"[7], belongs to the linage of historical theme villages. By 1929 it became a well-known typology, as every Great Fair since 1867 in Paris included one. The "Old Manchester" at the 1886 Manchester Royal Jubilee Exhibition contained a replica of the tower of the Manchester Cathedral standing few miles away of its model and, in 1900, the banks of the Seine River famously housed *le Vieux Paris*, a catalogue of French architecture in scale one-to-one, chronologically organized in quartiers: Fifteenth century, sixteenth century, and eighteenth century. In north Europe outdoor architectural museums proliferated since the end of the 19th Century, not necessarily linked to Great Fairs. By 1910, Copenhagen in Demark, Oslo and Lillehammer in Norway and Folis in Finland compiled popular national architecture in open-air compounds populated by ethnographic collections often enacted by living performers.

Edward N. Kaufman characterizes these early representations of the national past as incoherent aggregations that, both in spatial and chronological terms, stress the fragmentary status of the buildings which they compile[8]. All these early examples show a mix between heroic and quotidian architecture that imitates the strategy of the ethnographic tableaux, in which everyday life scenes coexisted with epic episodes of national histories. In short, the historical villages allow the public to consume both the process and the product of the national tradition by housing crowds of ethnic figures and amusements.

The 138,000 square feet covered by the *el Pueblo Español* contain, just like other early historical villages, an implausible juxtaposition of architectural vernacular: A Romanic monastery from the north of Catalonia, several Andalusian white domestic courtyards, a *Mudejar* tower from Aragon, a traditional arched porch from the Atlantic coast, the rectangular main square omnipresent in every Castilian parish, and other 135 reproductions of buildings distributed in 17 streets and 10 squares. Its program combines functionalism, national flavors and eternal happening. More precisely, we find the post office, telegraph, public telephones, police station and fire department, sixteen restaurants, forty traditional workshops, a pharmacy, four bank offices and uncountable souvenir posts, all there to serve the visitors. Endless events entertain them, as the Spanish Village is the first venue in the 1929 International Exposition to extend its opening hours beyond midnight. Giants and big-heads, bullfights, flamenco dancers and gipsy singers, lumberjack and stone raisers from the Basque country, regional markets and traditional performers drag in the ethnic outfits offering donkey trips, traditional dances or picturesque postcards. In summary, process and products of the tradition at display.

Yet, after sixty years of existence, historical theme villages generate its own mutant offspring. By the mid-1920s two linages emerge: modern architecture eliminates 'history' from the theme villages while scientific knowledge voids its interiors. The former is best exemplified by the public interest on workers' housing that gives birth to the *social theme village*, epitomized in the Deutsche Werkbund Weissenhof Seidlung of 1925, while the latter emerges when the American Wing of the Metropolitan Museum of Art in New York adds to its collections of medieval Cloisters and Pompeian atriums displays the

7. Unsigned, English introduction to the visual guide of the Spanish Village, *Esposición Internacional Barcelona*. Pueblo Español MCMXXIX, (Barcelona: Concesiones Graficas 1929).
8. KAUFMAN, Edward N. "The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village," in Assemblage n. 9, Jun 1989. pp. 20-39.

period rooms of US everyday interiors, replacing dilettante ethnographic tableaux for a scientific history of the domestic[9].

Progeny of the same typology, *el Pueblo Español* claims third line of evolution. To this end we read: "[The Spanish Village] wanted to exceed the fragmentary character of previous manifestations, reconstructing, not a determinate sector or hierarchy, but a complete village, (…) not a cold archeological representation, but rather an organic disposition alive"[10]. While its twin typologies take on discussions on social housing and history of the domestic, what defines difference in the village is its urban fabric.

The goal of the urban experiment is the construction of a continuous urban environment using unlikely fragments of historical buildings[11]. To this end, its authors used scientific fieldwork and photographic documentation. The technologies used in the design eventually shaped project contents transforming the village in a mass media device. Yet, this technological transformation was not the authors' conscious decision. The village's ultimate purpose, matching its predecessors, does not evolve: As an advertisement reads, the Spanish Village stages "the palpitations of a glorious past crystallized in its air, in the heat of artistic celebrations, popular manifestations and artisan activity carefully reconstructed; the subtle and eternal architecture of the Race's soul"[12].

Contrary to coetaneous avant-gardes, in the Spanish Village novelty is not an attitude but rather a side-effect[13].

IBERIONA, PREHISTORY

In October 6th, 1923, the ideologue behind *el Pueblo Español*, Miquel Utrillo i Morlius, outlines his ideological sketch of a *Spanish Sector* in a three page letter to the Barcelona Mayor, recently appointed new director of the Exposition[14]. Although it is not the final project, the pragmatic precision of his bureaucratic prose is already pregnant with the programmatic vision of manifestos, anticipating Spanish Village's use of mass media.

Son of a wealthy lawyer, in 1882 Utrillo graduates as agriculturist in Paris, where he frequents the bohemian circles of Montmartre fascinated by its cabarets. Between 1882 and 1891 he lives between Barcelona and different European capitals working as journalist, collaborating with artist. Utrillo returns to Barcelona in 1895 following a failed business venture promoting Chinese shadow play during the Chicago Columbian Exposition of 1893s. In following years, his notorious but secondary role in the cultural circles of Barcelona's *Modernismo* –local equivalent to *Art Nouveau*– and Noucentismo –eclectic neoclassicist academic revival filtered through Catalan nationalism– such as *els Cuatre Gats* or *Pel & Poma* will eventually grant him a position in the Artistic Consultancy of the 1929 International Exhibition. But more importantly, in 1912 Utrillo designs for American investor Charles Deering the beach retirement *MariCel*: A renovation of a bundle of gothic palaces that incorporates pieces of other historic buildings and historicist replicas produced by his *Modernist* friends. Predecessor of his Spanish Village, *MariCe*l tests architectural montage as means of intensifying the *picturesqueness* of *Sitges*, the fishermen Village south of Barcelona where the house is located.

9. Ibid.
10. Advertisement for the Spanish Village appeared in *Diario Oficial de la Exposicion Internacional Barcelona* in 1929. Op. Cit.
11. Robert A. Davison has describe the centralist ideological project of the General Primo de Rivera dictatorship behind this seamlessly integration of the different Spanish identities into a unifying urban environment in "Observing the City, Mediating the Mountain: *Mirador* and the 1929 International Exposition of Barcelona" in Susan Larson and Eva Woods Ed., *Visualizing Spanish Modernity*, Oxford: Berg, 2005.
12. Ibid.
13. "The avant-gardes" writes Manfredo Tafuri, "are always affirmative, absolutist and totalitarian. They attempt to peremptorily build a new and unprecedented, assuming that the linguistic revolution does not entail, but rather 'realizes' a social and moral change. [...] The posture of the experimentalism tends, on the contrary, to dismantle, contradict, take syntaxes and accepted languages to exasperation. Its innovations can be generously projected into the unknown, but the springboard used to jump is firmly grounded" (TAFURI, Manfredo, *Theories and History of Architecture*, New York: Harper & Row, 1979).
14. The plans for the Exposition go back to 1896, but is after the1905 Catalan elections, when the notorious architect and nationalist politician Josep Puig i Cadafalch uses extensively the slogan "to vote for the Universal Exposition," when the project becomes a reality. After General Primo de Rivera's coup d'état in September 1923 Spain moves to an overtly centralist dictatorial regime. The director, master planer and main force behind the Exhibition, Puig i Cadafalch, gets separated from the project–albeit his parti will remain–and the entire Board of Directors resigns. The Fair, purged of Catalanist ornaments, receives a new tripartite program,–Industry, Sports and Art–and its final name, International Exposition of Barcelona. Within a month from the coup, Miquel Utrillo i Morlius writes *Anteproyecto para la construcción y organización de una sección Española, en la cual, además de poder exponer los productos de artes suntuarias; podría verse trabajar a los artesanos en sus artes y oficios, rindiendo producto a la exposición y sirviendo de atracción y de espectáculo,* Letter to Mr Alvaréz de la Campa Mayor of Barcelona, October 6th, 1923, deposited in the private archives of Joan Domeneh i Polo.

Utrillo plots the precedent to *el Pueblo Español* combining his American experiences: Master puppeteer and architectural editor. In his design, "besides being able of displaying all the products of sumptuary arts, it would be possible to see the artisans working in their crafts and occupations, paying tribute to the exposition and serving as attraction and spectacle"[15], he notes. It is a showbiz impresario's dream: A daylong play in which actors pay for playing. To succeed in architectural terms, Utrillo avoids the contextual concessions of *MariCel*. Instead of picturesque house integrated in a village, he imagines an abstract site of 200x250 meters, enclosed by the streets of *Pirineos, Mar Latino, Lusitania and Cantabria*, actual limits of the Spanish Peninsula. While the geometry of village embraces the entire Spanish geography, its name brings the local scale back. Utrillo calls the village *Iberiona*, adding Barcelona's suffix to *Iberia*, the peninsula Arcadian name.

In his letter, Utrillo arranges Iberiona scenery, prefiguring the constituencies of the future Spanish Village, in this way:

1. *Iberia*, *Iberiona'*s open air square, measures 75x100 meters and is surrounded by a two stores high vernacular portico. Centered in relation to the perimeter, the square is the single perforation in the *Iberiona*'s volume, rendering a massive courtyard structure. Anticipating the Village's program, from the air, *Iberiona* is both a stretched block of the Cerdà grid and a fortification that encloses inaccessible space. Like Narcissus' pool –Echo's revenge– the compound both exposes to and preserves the old city of Barcelona.

2. Two umbilical cords communicate the square and the outside, "through which entourages, marches, parades, cavalcades, cortèges and processions formed outside of *Iberiona* will enter and leave"[16]. These narrow conduits represent Utrillo's understanding of laboratory conditions. *Iberiona*'s exceptionality only subsists thanks to a major help from the outside, but can paradoxically only exist in controled isolation.

3. Janus like, Utrillo designs *Iberiona* with two faces –i.e. with the gift to see both future and past. "While in the interior square should house stores of archaic or picturesque characters, or artistic or sumptuary at least, in the four exterior streets the modern character of all the establishments should be exaggerated"[17]. The schizoid arraignment uses a plausible dissociation to attract and convince visitors. After witnessing *Iberiona*'s state-of-the-art exterior, the interior façades will look even more archaic. As the ultimate procedure to construct authenticity, ancient atmosphere is created by enclosing it in a shell of modernity.

4. Utrillo stresses this disassociation through programmatic means, acknowledging that the modernity of its future visitors. *Iberiona*'s program respond to the tastes and weaknesses of *flâneurs*. In the outer ring only metropolitan establishments are permitted, "from real American bars, with all its special characteristics, to street cafes, if possible in the fashion of those of Paris and London"[18]. Once inside, however, *blasé* attitude is discouraged. To prevent distraction each store in the *Iberia* square provides one single product: "Coffee could be assigned to one business that will serve regular coffee, Moka, Turkish coffee, Viennese coffee, etc. but not liqueurs or drinks of any kind besides spring water. Other shop will supply Valencian *Horchata*, with no buns, sponge cakes or hot chocolate. The latter product, in Spanish, French,

15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.

Hollandaise or American fashion will be served only in a *Chocolateria*"[19]. The village is tailored for tourism relentless malaise: ADD.

5. *Iberia* square is the definitive *Boite à Miracles*, *avant la lettre*. It allows for any form of celebration of Spanish national clichés. Bullfighting, Basque traditional sports, Food festivals, the rural fiestas of Aragon, Castilian Knight tournaments, Galician bagpipes, Holly Week passion floats and Christian processions, Andalusian flamenco or Valencia paellas. In fact, in Utrillo's mind flexibility refers to architecture's ability to reduce national identity to a common denominator –i.e. mass spectacle. "[The square will be] properly fitted with collapsible stands, in which there will be comfortable and numbered seats, which will be sold and cashed as such"[20]. Furnished with the necessary technology, a picturesque square becomes the ultimate multi-purpose arena: An architectural mechanism meant to please masses.

The program of the village it's a mirror image of Barcelona urban egg-like structure –an historical district surrounded by modernity, a.k.a. Cerda's grid– technologically upgraded to suit mass audiences.

COMMISSION

Iberiona, a site-less rectangle waiting for an open spot in the Montjuïc hillside, is received with caution. Its monumental geometry and intensive use are ultimately incompatible with the Exposition. Its extension will exceed any the planed building and its mass spectacles will dry the rest of Exposition events.

Only after three years, the proximity of the deadline launches the project again. In May 1926 Utrillo joins the artistic consultancy of the Exhibition that is in charge of defining the content for the Spanish Art section. There he works on the first models of a *Typical Spanish Village*[21] together with Xavier Nogués i Casas, drawer, painter and engraver, well-known for his caricatures. Six months later, in December 1926, the Exposition officially commissions *el Pueblo Español* to the architects Francesc Folguera i Grassi and Ramón Reventós i Farrons, completing the quartet responsible for the design of the village[22].

Folguera and Reventós graduate in 1917 from the School of Architecture in Barcelona and are educated specifically on the Catalan *Modernisme* as much as on the subsequent revival of academic eclecticism known as *Noucentisme*. Heterodox in taste and production, after finishing the Spanish Village they will orient their professional practices toward intervention of historical buildings. Folguera will be best known for his works on the *Basílica de Montserrat* in Montserrat Mountains which is a geographical and symbolic core of Catalonia's catholic nationalism; but also for building the compound of S'Agaró, an historicist tourist complex in *la Costa Brava,* a sort of high-end Club Med on late Catalan Romanic style. Meanwhile, Reventós will become the head of the Barcelona Council's section on cultural buildings after building the twin Venetian Campanile in the entrance of the Exposition that is also the first officially 'rationalist' building in Barcelona. In the moment of the commission, however, Folguera is mainly known for his Olympia Circus, build between 1919 and 1923 for 6000 spectators with a 36 meters high cupola, while Reventós has completed, in 1923, a Greek theater in another abandoned quarry of Montjuic; proving that Utrillo's vision barely requires architects, but rather experts on mass expectacle.

19. Ibid.
20. Ibid.
21. Mentioned in his letter to the Mayor of Barcelona, the Viver Baron from August 8th 1926. Archivo Municipal de Barcelona.
22. "Hoja de encargo de un Pueblo Típico Español," 28th, 1926. Archivo Historico del Colegi d'Arquitectes de Catalunya.

In fact, when the architects join the team, Utrillo and Nogués have already finished a massing model[23] adapting the later *Iberiona* to the single free site on the Fair, a former quarry and sandstone dumpster. The irregular topography distorts *Iberiona*'s symbolic geometry. Several picturesque streets negotiate unevenness, incorporating Camillo Sitte's perspective on urban design. Still, the model of the future Spanish Village contains the arcaded rectangular square; Utrillo's *Boite à Miracles*. The architecture of the individual buildings however remains unknown: "That model, authentic embryo of the Village, is the point of departure of the search for graphic examples of the diverse Spanish parishes that will fulfill the preëstablished characteristics," recalls Reventós[24].

Only after the moment of conception, Folguera and Reventós –circus and theater experts– are welcomed to work on the interior scenery.

GRAND TOUR

The Iconographic Service for the Monumental Spain[25] run by the *Diputación de Barcelona,* invested in the compilation of material for the archeological section on Spanish Art of the future Exposition, has compiled, by 1927, information on the most important buildings of Spain. The images, models, mockups and reproductions of famous cathedrals, medieval walls, monasteries and palaces, prove to be of no interest for the Utrillo's team, which looks for average architecture: "…not excessive solemnity and monumentality among the selected examples, rather local character of the represented regions; a selection of qualities among autochthonous construction materials, so they can be imitated in a convincing manner; sober and not excessively sumptuous decoration for façades; moderate dimensions to be able to fit the largest number of examples; representation of the largest possible number of regional types…"[26] Homogeneity is favored, exceptional architectural works are discarded. Everyday authenticity requires a subtle mix of ordinariness and the vernacular.

To find their desired vision, the team embarks on the fieldtrip: "We engaged in a picturesque trip. With a brand-new car we throw ourselves all over Spain. First the North, then the center, Valencia, Aragon and Catalonia. In the small distant villages the plate number of the car was surprising. Generally, a long line of kids chased the car and contemplated, curiously, how we took pictures, sketches, notes…"[27] The tour is martially organized. Nogués, the caricaturist, will sketch vernacular environments and annotate the colors. Reventós, the architect, will compile constructive techniques and solutions. Folguera, photography aficionado, will take pictures. Utrillo, ultimate impresario, will oversee the tour, decide the route and manage the expenses.

Eventually, Utrillo reconsiders the division of roles and asks everybody to bring a "photographic machine (One each, is better)"[28].

PHOTOGRAPHY

Utrillo's advice implies a pertinent intuition: Mass spectacle will require mass media techniques. The collected pictures define the means to complete the massing model and, by extension, to design *el Pueblo Español*.

23. "After getting the commission,"notes Juan Domènech I Polo in his chronology of the Spanish village "both [Folgera and Reventós] visited the municipal workshop to see a model of the projected Spanish Village, built under the supervision of Utrillo and Nogués. The model makers were the workers of the city Council Iglesias and Grau." Juan Domènech I Polo, "Los Origenes del Pueblo Español" in PIE, Martí et al., *El Pueblo Español*, Barcelona: Lunwerg Editores SA, 1989. p. 41.
24. Ramón Reventós i Farrons quoted by VIGIL VÁZQUEZ, Manuel. "Genesis del Pueblo Español de Montjuich" Op. Cit.
25. The *Servicio Iconográfico de la España Monumental de la Diputación de Barcelona*
26. Ramón Reventós i Farrons quoted by VIGIL VÁZQUEZ, Manuel. "Genesis del Pueblo Español de Montjuich" Op. Cit.
27. Ramón Reventós i Farrons interviewed by FERNÁNDEZ ESCOBÉZ, A. in "Como se hizo el Pueblo Español" *Diario Oficial de la Exposicion Internacional Barcelona 1929*, n. 45, January 11th, 1930.
28. UTRILLO I MORLIUS, Miquel. "Preparando la Maleta" letter to Nogués, Reventós and Folguera listing the items to bring to the first fieldtrip, deposited in the private archives of Joan Domeneh i Polo.

On the road, the will to document is exhaustive: "I write you from the car now that my colleagues are all taking pictures. We go to sleep early in the evening and we get up early in the morning to hit the road again, and some days we even bring our own food to not waste time," pens a drained Nogués to his lover Isabel Escalada[29]. Indeed, Utrillo's discipline requires a second trip to compile enough material –between 700 and 3.000 pictures[30]– to cover the naked model entirely. Some regions of Spain are cut out on the way. Balearic and Canary Islands are not accessible by car and the Board of the International Exposition decides to exclude Andalusian architecture to avoid overlapping–Seville houses another fair that same year, the *Exposición Iberoamericana* of 1929, that already includes an Andalucian Village[31]. By chance, the pragmatic outtakes contest modern architecture vernacular references. There will be no white walls in the Spanish Village.

Back in Barcelona, with the Village's massing already in place, decisions follow jigsaw puzzle logic: A finite number of pieces have to fit a preëstablished frame ultimately unveiling a coherent figure. Geography solves the overall structure. Every street will correspond to a Spanish region: The Aragon Place, the Galician Steps, the Castilian Alley, etc. Then, buildings are arranged to loosely fit the predefined volume. Exquisite corpses, the streets join disparate façades, architectural *objects trouvés*. But rather than conflict, the authors stress smoothness, as Reventós recalls: "Whatever was outside of Catalonia we took it from photographs and notes, reduced or blown up, according to the size needed to feet it into the buildings of the Spanish Village while producing a harmonic whole"[32]. Inverting the surrealist procedure, reductions, blowups, sequences, deformations, cuts –montage techniques, in essence– they pursue a continuity of seamless joints. "The reproductions were done in different scales; none was like the original in the number of windows, doors, arches, and the rest of the elements"[33]. To reduce impact in chance encounters of unlikely pieces, design moves to the black room. Designers explore operations proper to the editing table, to the photographic lab.

The use of such techniques however is rather pragmatic, rush-based: In June 1927, after two trips of several months, the schematic project for the Spanish Village is ready. In three moths the budget is also ready[34]. The Village becomes the second more expensive building in the Fair, only after the Great Palace[36]. One month later the construction drawings are submitted. The work, under the supervision of municipal officials, starts almost immediately, as soon as the contractor, *Obras y Construcciones SA*, signs the contract in January 1928[38]. But all the previous documentation proves insufficient and the design process continues. Reventós again: "We finished some plans at the same time that we finished rising the buildings they planned, and the gestation of the project took more time than the construction itself"[39].

The frantic rhythm of work validates doctored copies: not only they form an organic urban aggregate, they also optimize construction processes.

PRIMO DE RIVERA'S VISIT

Photography and its associated techniques enter the design process of the Spanish Village as expeditious mechanisms to solve time consuming tasks, as shortcuts for efficiency. Its repercussions however will not be recognized until

29. NOGUÉS I CASAS, Xavier. Letter to Isabel Escalada, quoted by Josep Maria Carandell in "Anverso y reverse del pueblo Español," in Martí Pie et al., *El Pueblo Español,* Op. Cit. p. 13.
30. According to Joan Domeneh i Polo, "Some have said 700; others 2.000 or 3.000. We have find more that 100" DOMÈNECH I POLO, Juan, "Los Origenes del Pueblo Español" Op. Cit. p. 45.
31. "The Expositions of Barcelona a Seville" note Folguera and Reventós in 1928 explaining why there was no Andalusian section in the Spanish Village "should have completed mutually without entering any kind of competence or rivalry. Under this criterion we thought that every peculiar representation of the Andalusian region was a private area for the Exposition of Seville. The fact that the architecture of the Andalusian villages presents a noticeable distinctive character of peculiar notes, nonexistent in the rest of the peninsula, favored the idea that that architecture had to be an object of a manifestation special and separate." Francesc Folguera i Grassi and Ramón Reventós i Farrons, "Idea del Barrio Andaluz" August 1928. Archivo Municipal de Barcelona.
32. Ramón Reventós i Farrons interviewed by FERNÁNDEZ ESCOBÉZ, A. Op. Cit.
33. VIGIL VÁZQUEZ, Manuel. "Genesis del Pueblo Español de Montjuich" Op. Cit.
34. Francesc Folguera i Grassi submits the "Anteproyecto para el Pueblo Español" in June 14th 1927. Archivo Municipal de Barcelona.
35. Francesc Folguera i Grassi submits the "Pliego de Condiciones para el Concurso para la adjudicaccion del la Construccion del Pueblo Español" in September 17th, 1927. Archivo Municipal de Barcelona.
36. In the general budget for the Exposition of the 1927, yearbook of the Board of the International Exposition of 1929 allocates nine million pesetas at the time for the construction of National Palace and seven million pesetas for the Spanish Village. Archivo Municipal de Barcelona.
37. Francesc Folguera i Grassi submits the "Proyecto ejecutivo para el Pueblo Español" in October 22nd, 1927. Archivo Municipal de Barcelona.
38. The construction company *Obras y Construcciones S.A.* signs the commission on January 18th, 1929 according to the notarial deed of that date. Archivo Municipal de Barcelona.
39. Ramón Reventós i Farrons interviewed by FERNÁNDEZ ESCOBÉZ, A. Op. Cit.

the process is repeated and the authors discover that by placing themselves behind the camera, they can actually adjust architecture's performance.

In the summer of 1928, the Dictator Primo de Rivera to the construction site in and complains about the fact that Andalusian architecture has not been included in *el Pueblo Español*. Besides the aforementioned overlapping with Seville's *Exposición Iberoamericana*, there is a pragmatic reason behind the exclusion: the difficulties of integrating Andalusian white walls in the stone-based *Pueblo Español*. This tectonic critique of the dictator interest on national unity does not succeed. New funds are allocated for a new fieldtrip and the plans for the new section of the village are hastily produced in parallel to the construction works. Borrowing a technique from double-exposure photography, the new set of drawings uses a gradient to resolve the encounter of stone and lime-covered facades. The new set also includes bystanders using photographic cameras. These figures illustrate the authors' recognition that tourist, rather than vernacular characters, are the village ultimate inhabitants. Since the characters reproduce the actions of the authors in their trips through Spain, they can be also read as homage to the use of photography in the conception of the village. But more important, they illustrate the main purpose behind the design of *el Pueblo Español*, to be photograph.

CONCLUSION: NARCISSUS' POOL

The chance encounter with mass media that squeezes *el Pueblo Español* into the History of Modern Architecture also outlines the ideological program of the village as Barcelona's uncanny mirror image.

One single picture inserts *el Pueblo Español* in the history of architecture: The picture of Mies van der Rohe German Pavilion for the International Exposition of 1929, reproduced in almost every history of modern architecture[40]. The image displays, from right to left, a close-up of the German flag, a diagonal shot of the pavilion's front façade revealing the stairs and wall that encloses the exterior pool, and, finally, the Spanish flag. The horizontal building contrasts the massive naked wall of the Palace *Reina Victoria Eugenia,* whose abstraction is only broken by an eclectic tower crowning its corner. Placed directly over the white cantilevers of Mies building and accurately centered between the two flags, the minaret is the gravitational center of the image, constructing a second important contraposition, key in the argument it illustrates: Academic eclecticism vs. modern architecture. Indifferent to the dispute, in the top left corner of the image, a forest leads to what it seems a walled fortification, *el Pueblo Español*.

Except for the sake of argument, Mies eliminated every trace of eclectic architecture in the images of the German Pavilion. As the shadows of a Doric colonnade and the flag of the Weimar Republic vanish in the image mentioned above, in the shot of the exterior pool looking toward the pavilion doors another eclectic tower will disappear as well. *El Pueblo Español*, however, remains. Emerging naturally from the forest, the walls of the Village suggest a rooted presence. The Village resembles a castle on the top the mountain, a military compound surveying the surrounding landscape, the sort of typology that populates promontories since the Middle Ages. Perceived as a traditional element of the vernacular landscape, the village is not edited out –Mies even increases the size of the walls of the compound to stress that effect[41].

40. Juan Pablo Bonta, in his *An Anatomy of Architectural Interpretation. A Semiotic review of the criticism of Mies van der Rohe Barcelona Pavilion* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975) identifies the histories of architecture in which that image appears, which are, in chronological order, the following: Bruno Taut *Modern Architecture* (1929), Sheldon Cheney T*he New World Architecture (*1930), Henry-Russel Hitchcock and Philip Johnson *International Style* (1932) and *Modern Architecture* (1942), Sigfried Giedion *Space, Time and Architecture* (1954 Edition), Henry-Russel Hitchcock *Modern Architecture* (1958 edition), Nikolaus Pevsner *Outline of European Architecture* (1960 edition), Reyner Banham *Theory and Design in the first Machine Age* (1960), Peter Blake *Master Builders* (1960), Leonardo Benevolo *Storia dell'architettura moderna* (1960)., Vicnt Scully *Modern Architecture, the Architecture of Democracy* (1961).

41. For a comparative analysis of the doctored and not doctored version of the image explaining the significant value of Mies photographic alterations see Josep Quetglas, *Fear of Glass,* Basel: Boston: Birkhäuser-Publishers for Architecture, 2001. p. 161.

El Pueblo Español unfolds between two poles: vernacular structure and constructed mirage. It bears a resemblance to a military compound, that is, a space of exception devoted to activities separated from the city. At the same time it creates a space that compensates the accelerated process of metropolization of the city below, a medieval parish upgraded for mass consumption. The two layers surround it, at the same time, hide and make visible the mirrored otherness.

First is the site of International Exposition. Fair fences usually define territories invested with thematic potential. Expedited design and temporary constructions distinguish them from the customary compromise of architecture. They maximize architecture indulgence to react, to act in response. The 1929 International Exposition is not an exception, and its Beaux Arts plan highlights and denounces missing hierarchies in Cerdà grid outside. Unapologetic to the *Eixample's* indifferent neutrality, the Exposition axial composition arranges buildings in order of importance. By the central avenue, the *palaces*, generic massive containers wrapped historicist motives signed by powerful names of the local Academia[42]. They house grand exhibitions and broad content: Textiles, Chemistry, Metallurgy, Spanish Art, Transport, Chemistry or so. Behind, marginal to the overall structure, emerge the *pavilions*. Compact and content-specific, these structures allow individual creativity and modern architecture to test forms that follow function closely. "Certainly," notes Ignasi de Solà-Morales while describing the differences between *palaces* and *pavilions* in the Fair, "the buildings that point toward new ways of doing, those that are going to consolidate in time as the heritage of Modern Architecture, are minor buildings, with a much less precise location in the site, almost filling 'parking' spaces, small commercial or national pavilions destined to residual areas within a global and already defined structure of academic buildings"[43]. Didactically exposing architecture's internal battle, a disciplinary gradient lays out the site, from Beaux Art avenues to marginal modernism. By crossing the fence, ultimately, visitors enter a city's other. Rather than economic forces, it is the internal struggle of the discipline that shapes the Exposition's plan.

The second layer it is what appears to be a stone wall behind the German Pavilion. It does not prevents public witnessing of interior activities as much as it demands special attention to what the Village encloses. It prevents distraction. Once indoor there is no outside view. The crenellation is inaccessible and no exterior is visible. Noting how the Village was conceived as an interior Enric Granell writes: "When the Spanish Village is projected instantaneously they think of a walled city. Someone chose Ávila and Montblanc to lend theirs. Those walls distinguished in the Middle Ages what was inside –the city– from what was outside –something hostile to be defended from"[44]. Despite this aggressive interiority, in a fantastic leap inwards, the most hermetic of the three enclosures brings back memories of the exterior: A pre-Cerdà Barcelona freed from its metropolitan growth. The flashbacks are so intense that local newspapers document the controversy: Could the Spanish Village substitute the old city? "Barcelona must not offer itself to strangers, from wherever they may be as the city of the operetta, as a Vieux Paris from the Universal Exhibition, to accept all that is in the *Parque de Mountjuïc*. Barcelona should proudly exhibit its true, well conserved artistic treasure, which has never been corrected or increased in the modern way" writes in 1927 in *La Vanguardia* the architect Bonaventura Bassegoda when the plans to add a Barcelonan section

42. The Chemistry Pavilion, initially named Sport Pavilion by the Architect Antonio Sardá. The National Palace by the architects Pedro Cendoya, Pedro Doménech Roura and Enrique Catá. The Palace of Projections by Eusebio Barraand Francisco Aznar, The State Pavilion by Enrique Sagnier. Pavilion of Graphic Arts by Pelai Martínez and M.Duran Reynals. Palace of Textiles, initially named Palace of the Light, by Juan Roig and Emilio Canosa. Palace of Metallurgy by Amadeu Llopartand Alejandro Soler March. Pavilion of Transportation by Adolf Florensa and Félix de Azúa.

43. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "La Exposición Internacional de Barcelona: Arquitecturas contaminadas" in *CAU* n. 57, pp. 48-53. Solà-Morales largely unpacks the same distinction in "L'Arquitectura de l'Exposició. Palaus i Pavellons," in *Grans Temes L'Avenç: L'Exposició Internacional de Barcelona* del 1929, 1975, pp. 3-17.

44. GRANELL Enric, "L'Exposició com a Interior: 'El Arte en España' i els jocs d'Aigua-Llum" Op.Cit. p. 52.

to the Village are unveiled[45]. Fears of confusion will stop the addition, only to demonstrate that the Village mutates the martial logic of visibility that the castle played in Barcelona's unconscious. The city recognizes itself, inside the walls of Spanish Village. Turning the directionality of surveillance inside-out, it embraces the masochist pleasure of the peepshow –look but don't touch. The voyeuristic mechanism strengthens in coming years. While the Spanish Village becomes Barcelona's primer touristic destination, the old city falls in the oblivion of promotion agencies until the mid 1950s[46].

POSTSCRIPT

We have to wait until 1960 to recover the village from the architects' oblivion, when the architect Oriol Bohigas, ideologist behind the 1980s renovation of Barcelona historic district, uses *el Pueblo Español* as an example against the excesses of modern urbanism[47]. More important however, is the inclusion of the article in the Bohigas's brief history of Barcelona modern urbanism, specifically in the section "Barcelona Urbanistic Suggestions"[48] joining two heavy weight examples such as Cerda's grid and the bureaucratic planning of the 1950's. Bohigas is perhaps the first to recognize the agonistic rather than antagonistic relation between Barcelona the village and he won't hesitate to use the lessons of *el Pueblo Español* in his future plans for Barcelona.

45. BASSEGODA, Bonaventura. "Error Lamentable," in *La Vanguardia*, March 25 th, 1927. Quoted in Joan Ganau, "Invention and Authenticity in Barcelona's Barri Gótic" in *Future Anterior*, volume III, n. 2 p. 16.

46. While Oriol Bohigas acknowledges that "last year [1959] more than half million of Tourists visited the village" (BOHIGAS, Oriol, "Comentarios al 'Pueblo Español' de Montjuïc" in *Arquitectura* n. 35, November 1961, p. 18), Joan Ganau notes how "around 1950, Spain started to become an important tourist destination. *Barcelona Atracción,* which was the most important publication for promoting the city to visitors, reveals that the *Barri Gòtic* was never listed as one of Barcelona's tourist attractions until the 1950s." (GANAU Joan, "Invention and Authenticity in Barcelona's *Barri Gòtic*" Op .Cit. p. 21.) And by 1960, Manuel Vigil Vázquez refers to "the idea of its extramural extension that persists, and will eventually happen." VIGIL VÁZQUEZ, Manuel. "Génesis del Pueblo Español de Montjuich" *S'Agaró*, 1960.

47. BOHIGAS, Oriol. "Comentarios al 'Pueblo Español' de Montjuïc" in *Arquitectura* n.35, November 1961.

48. BOHIGAS, Oriol. "Suggeriments ubanístics de Barcelona" in *Barcelona, entre el Pla Cerdà i el Barraquisme,* Barcelona: Edicions 62, 1963, p. 77.

NY64. CASUALIDADES O DESTINOS.
EN TORNO A LA PROPUESTA DE FERNANDO HIGUERAS

Alberto Grijalba Bengoetxea, Julio Grijalba Bengoetxea

PLAYA BLANCA. LANZAROTE 1963

Fernando Higueras, que pudo contar con Antonio Miró como colaborador, presentaron en 1963 un sorprendente estudio para la construcción de más de 1.500 apartamentos y 800 bungalows, un hotel de 120 habitaciones y sus correspondientes servicios en el entorno virgen de Playa Blanca en la isla de Lanzarote. Un territorio árido, de poderosa presencia y que se había mantenido al margen de los incipientes procesos urbanizadores impulsados por la industria turística, ya pujante en aquellas fechas.

Fig. 1. Plantaciones de viñedos en Lanzarote. Maqueta de la propuesta de Para Playa Blanca de Higueras y Miró.

El proyecto navega en un difícil equilibrio entre la disolución y la presencia. La cuestión fundamental a resolver es como insertar un masivo conjunto edificado de imposible camuflaje. Para ello, Higueras y Miró acuden a dos referentes locales muy presentes en la composición del extraordinariamente diverso paisaje de la isla. Por un lado se apoyan en la naturaleza de lo volcánico, del cráter, como portador de las esencias de un fenómeno telúrico sobrecogedor, y por otro, en las hermosas plantaciones de los viñedos de la zona de Geria (Fig. 1). Estas últimas no son sino pequeños conos invertidos, en forma también de cráter, que albergan en su centro la parra plantada. Una manera de proteger las vides del insistente viento y a la vez un ingenioso procedimiento de captura y conducción de la escasa humedad del entorno circundante[1].

Estamos ante un valiente intento de vincular la arquitectura y el paisaje a procesos que hacen de la corteza terrestre y de las propuestas geomórficas su principal fuente de estudio e inspiración. Asistimos a una nueva resurrección del mito por excelencia de la Arquitectura Expresionista, que pretendía conformar en sí misma la Tierra como un todo. La Arquitectura de la corteza terrestre tal como la hemos heredado de los escritos y realizaciones de Bruno Taut. Las fuerzas primigenias pugnando por cristalizar hasta convertirse en el acto creador central de lo construido.

NY ABRIL 1964

El 29 de Marzo de 1963 se hacía público en Madrid el fallo del concurso convocado por el gobierno español para la construcción del Pabellón Nacional de España con destino a la Exposición Universal de Nueva York de 1964[2].

La polémica siempre pareció perseguir la trayectoria de Fernando Higueras, tanto como arquitecto, como personaje. Es sabido que su propuesta, rea-

1. Cfr. BOTIA I. Fernando Higueras, Xarait, Madrid, 1987, pp. 52-61 y AA.VV.: *Fernando Higueras Arquitecturas*, Fundacion Cultural COAM, Madrid , 1997, p. 25.
2. Para una mayor información concsultar la tesis doctoral inédita, dirigida por Julio Grijalba Bengoetxea JEREZ E. *El legado de lo efímero Etsa Valladolid*, Departamento de la Teoria de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos, 2012.

Fig. 2. "The Skyline of NY" (1931). A. Stewart Walker, Leonard Schultce, Ely Jacques Kahn, William Van Allen, Rudolph Walker D. E. Ward y Joseph H. Freesander, posan disfrazados de sus edificios.

lizada al igual que Playa Blanca junto a Antonio Miró, no fue seleccionada, sin embargo, sus autores siempre se consideraron ganadores, quizás debido a que, siempre según su propio testimonio, el jurado no profesional les otorgó inicialmente el Primer Premio. Sin embargo el proyecto fue desechado finalmente por un informe desfavorable de un miembro del jurado, resultando en última instancia ganadora, como es conocido, la propuesta presentada por Javier Carvajal.

En la memoria presentada a concurso podemos leer:

> "Nos pusimos como objetivo conseguir, frente al exceso de exhibicionismo y bullicio externo de la feria, y como contrate, el recogimiento, la austeridad…"

> "En general, el denominador común de los pabellones es un intento de llamar la atención, a toda costa, llegando incluso hasta el alarido arquitectónico. Esto es en definitiva, un fenómeno común del arte de nuestro tiempo".

Aquí la determinación de Higueras y Miró no puede ser más explícita: huir de los discursos que hacen de la singularidad, del reconocimiento de la autoría y del personalismo obsesivo, un valor a priori. Defender esta trinchera, precisamente en Nueva York, y para su Exposición Universal, es en el fondo ponerse en contra de todo lo que representa la conocida imagen: "The Skyline of NY" (Fig. 2). La famosa foto de 1931 en la que A. Stewart Walker, Leonard Schultce, Ely Jacques Kahn, William Van Allen, Rudolph Walker, D. E. Ward y Joseph H. Freesander posan disfrazados de las maquetas de sus propios edificios.

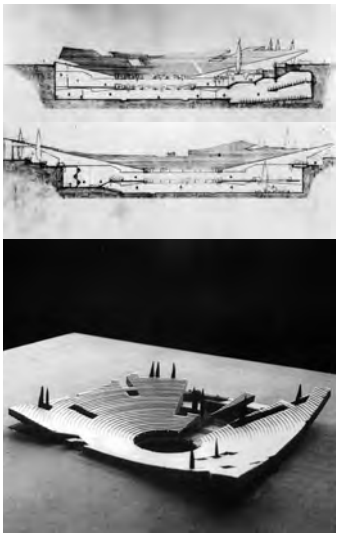


Fig. 3. Maqueta y secciones del Pabellón de España NY 64 de Higueras y Miró.

Se trata de oponer a los contenidos inherentes a una llamativa presencia, el silencio de la ausencia. Una ausencia determinada en primera instancia por la volumetría. Frente al artificio de otros pabellones nacionales o temáticos, que se elevan orgullosos, Higueras y Miró diseñan una estrategia que se enfrenta a una corteza terrestre que se hunde hasta deprimirse, y se pliega hasta ser capaz de acogernos. Sin duda ecos depurados de lo que en Playa Blanca no pudo consumarse (Fig. 3).

> "Esto nos sugirió la idea de hundir en el terreno nuestro pabellón. Desde el exterior, unos muros blancos, los cipreses, el cono que forma la cubierta, invitan al visitante a descender a su interior".

Un proyecto enterrado que oculta de manera voluntaria su volumetría, formada ésta por dos generosas plantas, de las que son visibles tan solo unos extensos muros blancos de escasa altura, pero de inquietante presencia. Todo invita simultáneamente a la calma y al desasosiego. Por una parte franquear los muros para poder acceder y por otra entrar descendiendo hacia el interior de subsuelo. Descender hacia el vacío generado en la superficie de la tierra plegada. Desde las aportaciones de Bruno Taut en su Arquitectura Alpina, publicada en 1919, conocemos la importancia de la cueva como motivo en la Arquitectura Expresionista y su importante papel en la topografía nietzschiana como alojamiento espiritual. No en vano todo se mueve en torno a la presencia en ella del propio Zaratustra[3].

Ahora bien, los muros blancos también declaran, ya desde sus primeros presupuestos la necesidad de representar un concepto del paso del tiempo que podemos definir como "tiempo detenido". Oponer al discurso del pro-

3. Cfr. PEHNT W. *La Arquitectura Expresionista*, GG, Barcelona, 1975, pp. 41-42.

greso y del avance tecnológico, implícito en una exposición de estas características en Nueva York, el argumento de una construcción, que además de sus inherentes contaminaciones geométricas de diversos orígenes genéticos, represente una actitud intemporal, que presentándose heredada de otro tiempo, haya llegado hasta un presente optimista y despreocupado como el que se disfrutaba a mediados del siglo XX en los Estados Unidos. Así, los pliegues del terreno que conforman la generosa cubierta del pabellón de Higueras y Miró, adquieren una nueva y sugerente lectura: son en realidad los restos de antiguas construcciones, quizás, o sobre todo, anónimas, rescatadas aquí para la ocasión. Fragmentos de una realidad pretérita, que, desde otro tiempo, vienen a reivindicarse como modelo, y con ello, plantear un discurso teñido de valores estéticos. Sin embargo el 22 de Abril de 1964, la Exposición Universal se inauguraba en Flushing Meadows Corona Park de Queens sin contar con el pabellón de Higueras y Miró en representación de España.

NY NOVIEMBRE DE 1964

La casualidad, el azar o quizá el devenir del caprichoso destino hizo que también en Nueva York, concretamente el 9 de Noviembre de 1964, cuando la Exposición Universal se encontraba en plena ebullición, abriera las puertas en el MOMA una exhibición largamente preparada, su título fue *Arquitectura sin Arquitectos*, y se inmortalizó en la ya famosa publicación *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed Architecture*[4]. La exposición, dirigida por Bernard Rudofsky, se prolongó hasta el 7 de Febrero de 1965 y fue el resultado del trabajo financiado, entre otras, por las fundaciones Guggenheim y Ford, además de con el apoyo entusiasta de personalidades del mundo de la arquitectura como: Gropius, Sert, Neutra, Ponti o Tange.

La exposición se concreta en un extenso recorrido de distintas arquitecturas a través de un completo conjunto de paneles fotográficos. Se nos introduce en un mundo de múltiples referencias, visitando distantes comunidades bajo la óptica de su producción arquitectónica, fruto ésta de una actividad contaminada como respuesta del carácter espontáneo de todo un pueblo, y lo que resulta más atractivo, sin autorías nominales atribuibles a arquitectos o a especialistas concretos. Los procedimientos expuestos para la producción de estas obras de arquitectura no pueden ser más inmediatos: vaciar, excavar, penetrar, sumergir, cavar, perforar… pero siempre desde la responsabilidad de mantener un alto grado de compromiso con una idea del el territorio en que se insertan.

Cuanto de familiar y próximo debió de sentir Higueras el principio rector de la exhibición de Rudofsky y su canto por la ausencia de autorías personalistas y el compromiso con el medio destinado a acoger la arquitectura, como oposición a la singularidad vana que él veía en la exposición neoyorquina. No es casualidad que la ilustración n. 29 del libro que acompaña a la muestra de del MOMA recoja las plantaciones circulares de viñas de Geria en la isla de Lanzarote, como sabemos elemento esencial de su propuesta para Playa Blanca.

Pero la publicación nos depara una nueva y reveladora sorpresa o insólita coincidencia. Las ilustraciones números 7 y 8 se titulan “The amphitheatres of

4. Primera edición del catálogo RUDOSKY B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed Architecture.* Academy Editions, Londres 1964.

Fig. 4. Los afiteatros de Muyu-uray, Perú.

Muyu-uray" (Fig. 4). Se refieren a las hermosas construcciones de Moray, erigidas en el Perú precolonial, situadas entre la ciudad de Cuzco y el Machu Pichu. Se trata de unas complejas plataformas, hoy erosionadas por el paso del tiempo, a modo de grandes cráteres circulares de indescriptible belleza y hasta entonces prácticamente desconocidas. Poco importa que Bernard Rudofsky atribuya a esta construcción del pueblo Mara un uso teatral o deportivo, cuando en realidad hoy sabemos que se trata de una serie de andenes circulares construidos a partir del fondo de depresiones naturales de forma circular y conectados con una serie de canales, destinados al cultivo de maíz, quinua, panti, flores de Kantu y otras plantas para el recreo de los señores. Si el proyecto de Playa Blanca no es sino una interpretación de los cultivos de vid de Lanzarote, nos preguntamos hasta qué punto el Pabellón de España para la exposición Universal de Nueva York de Higueras y Miró no es sino una manera de revisitar los principios conceptuales de los artífices del conjunto de Muyu-uray expuesto en el MOMA también de Nueva York.

En todo caso se trata, en ambos casos, de arquitecturas que se sustentan en la adecuación de sus tecnologías desde presupuestos más cercanos a las necesidades espirituales del hombre muy lejos de incentivar la invención como reflejo obsesivo del afán mecanicista del hombre moderno. Así, su tecnología descansa en un estado próximo a lo inmutable, entendida ésta como no mejorable y de una perfección que se vuelve así en completa.

Como propone Fernando Sabater, la felicidad reside en reunir unos gustos sencillos con una mente complicada. Es posible por ello que esta sinergia entre austeridad y refinamiento, sea la principal aportación que preside la propuesta de la exposición de Rudofsky[5].

EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

Gotthold Ephraim Lessing, en su obra *Laocoonte*, fundamenta su discurso sobre la Teoría del Arte en dos conceptos esenciales: El Tiempo y el Espacio. De

5. Citado por FERNANDEZ GALIANO L. "Esparta y Sibaris", *El País* 11 de Agosto de 2007.
Por otra parte cabe destacar que exposición se inauguró en España el 7 de Noviembre de 1968 en la Sociedad Española de Amigos del Arte de Madrid, gracias a la colaboración entre el Instituto de Cultura Hispánica y la Asociación cultural Hispano-Norteamericana.

modo que, según él, podría distinguirse entre las Artes del Tiempo y las Artes del Espacio. A la primera pertenecerían, por derecho propio, la Literatura o la Música, y a la segunda, la Pintura, la Escultura y obviamente la Arquitectura.

Ahora bien, ¿Cómo reflejar la naturaleza del tiempo?, aquello que decía San Agustín: "… yo sé lo que es el tiempo, pero lo sé solo cuando no tengo que decirlo. Cuando no me lo preguntan, lo sé. Cuando me lo preguntan no lo sé". De ahí la cuestión esencial ¿Cómo expresar el Tiempo en el Arte? ¿Cómo hacer del Tiempo materia artística?

Desde la antigüedad se ha producido una curiosa confusión lingüística que ha derivado en conceptual. La palabra griega *Chronos* entendida realmente como asociada al concepto real de tiempo ha ido superponiéndose al nombre del dios griego Kronos representado por Saturno, de modo que con el transcurrir del tiempo, uno y otro, se presentan fundidos bajo una sola identidad común que comparte atributos. Así, la iconografía clásica, en disciplinas como la Pintura y la Escultura, nos presentan el tiempo como un siniestro anciano, cargado con una hoz, provisto de dos alas, que representan explícitamente la fugacidad, y a veces acompañado de un reloj de arena.

Sin embargo, no existe una definición que fundamente la presencia y representación del tiempo en una disciplina como la Arquitectura, que si bien, es esencialmente espacial, no está desprovista de matices temporales. Se puede por tanto especular sobre si en realidad el sentido del tiempo no es sino una materia más del Proyecto Arquitectónico, entendido en sentido profundo. Sin duda algo de esto debió también de interesar a Fernando Higueras y a Antonio Miró cuando abordaron el proyecto para la Exposición de Nueva York.

La aparente irrelevancia doctrinal del pasado, en el presente contemporáneo, heredero de la modernidad, es un fenómeno generalizado pero que ha tenido especial incidencia en el pensamiento arquitectónico. David Lowenthal se refiere a ello de un modo explícito en su ensayo *El pasado es un país extraño.* En él se pueden recorrer los tres argumentos fundamentales de la exclusión generalizada del pasado, y por extensión del tiempo en nuestro pensamiento actual. El primero sería la brusca ruptura entre pasado y presente, el segundo el distanciamiento actual respecto al pasado, y el tercero la homogeneización del pasado como un todo.

A ello no es ajena la idea que del tiempo se difundió a través de la modernidad en Arquitectura. Se aspiraba a crear un presente perpetuo sin edad. La representación de un tiempo detenido. Los ideales de plenitud y perfección debían alejar las huellas del tiempo que en el objeto arquitectónico dejan el uso y la realidad del tiempo mismo, algo ajeno a los intereses de Higueras y Miró como sabemos.

Un primer ámbito de reflexión podría orientarse en torno a las aproximaciones de Aristóteles y San Agustín, a propósito del reconocimiento del tiempo como una sucesión.

En la sucesión estaría implícita una manera de definir el tiempo: "Como la medida del movimiento según un antes y un después". La llamada concepción

Fig. 5. La Casa de la columna en ruinas (1785). François Rancine de Monville en Saint Jacques de Retz.

del tiempo cristiano, que es representada por una flecha, con trayectoria longitudinal, con un punto de origen y con un objetivo o meta. Todo ello no está distante de la tradición occidental que busca, a través del conocimiento de las ruinas de nuestro propio pasado, dotar al paso del tiempo de un valor estético y de una densidad ideológica. Las ruinas nos incitan a pensar, y los lugares erosionados poseen una especial fuerza evocadora y emocional. Lo non-finito, el fragmento y las arquitecturas en ellos sustentadas también poseen esa misma capacidad que puede llegar hasta lo sublime.

Giovanni Battista Piranesi, a través de sus múltiples grabados, eleva las ideas del fragmento y del tiempo, o su transcurrir, a categoría estética. Un fragmento íntimamente relacionado con la ruina que mediante este procedimiento se vincula, paradójicamente con el inicio de la Modernidad, ya en el siglo XX. En 1761 publica su libro *Bella magnificencenza ad Architectura dei Romani*. Un libro que parece responder al conocido adagio, atribuido a Hildebert de Lavazin: "Roma quanta fuit, ipsa ruina docet". En él se contiene una ilustarción especialmente ilustrativa, la vista del Templo de Júpiter Tonante. En ella se representan unos restos de colosales columnas corintias, con parte de sus arquitrabes originales, insertadas entre el casco urbano como una sucesión de episodios continua.

François Rancine de Monville, coetáneo de Piranesi, francés, aristócrata, músico, arquitecto y paisajista, compró en 1774 una propiedad en Saint Jacques de Retz, en la comuna de Chambourcy, a la que puso por nombre "Désert de Rezt"[6]. En él proyectó y construyó, a lo largo de casi quince años, un hermoso conjunto fruto de su compromiso intelectual. En él se podían contemplar y disfrutar, veintiuna construcciones diversas de las más dispares procedencias temporales, culturales y geográficas, dispuestas a modo de un relato compuesto intencionadamente de fragmentos.

Sin duda la más notable de sus aportaciones es la *Casa de la columna en ruinas* (Fig. 5). La casa, pensada como su residencia privada en la finca, es en realidad una falsa ruina de 50 metros de altura con la forma de una columna gigantesca de orden toscano. La visión del fragmento estaba destinada a generar en la mente y en el alma del espectador una especie de temor reverencial, producto de su enorme dimensión, además de por su condición de ruina de un

6. Cfr KETCHAM D. *Le Désert de Retz. A Late Eighteen Century French Folly Garden. The Artful Landscape of Monsieur de Monville* MITT Pres, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1997.

Fig. 6. Philip Buehler serie 1964/65 NY World Fair. Modern ruins.

pasado intemporal de carácter mítico, de la que los restos no eran sino una pálida representación. Ruina y falsedad unidas por un relato hecho de fragmentos.

Ecos de esta sensibilidad representada como una comunidad de intereses que atraviesa el tiempo, y simultáneamente lo representa, llegan hasta el proyecto de Higueras para el pabellón español en la Exposición de Nueva York de 1964. Es como si los restos de un pretérito anfiteatro de autoría inadscribible pugnaran por emerger del suelo para presentarse hoy ante nosotros, casi como si hubieran estado ahí siempre, mucho antes de la programación expositiva.

Philip Buehler es un artista norteamericano Mastér of fine Arts por la School of Visual Arts, Photography and Mixed Media de Nueva York. Entre sus

trabajos, utilizando como medio de expresión la fotografía, está la serie *1964/65 NY Wold Fair*[7]. En ella se refleja el estado actual de la zona de Flushing Meadows Corona Park de Queens. Resulta sobrecogedor observar algunas emblemáticas construcciones en su deteriorado estado actual. Artefactos y construcciones erigidos en representación del avance material y del progreso convertidos en modernas ruinas de un pasado en el fondo reciente. Paradojas del destino que han convertido la vanguardia tecnológica en obsolescencia tatuada por el paso del tiempo (Fig. 6).

El tiempo, artífice inexorable de toda esta trasformación, nos conduce hacia una reflexión contradictoria: Hoy los restos del orgullo técnico de NY.64 se nos presentan como una ruina. Ayer, Higueras veía su aportación a la Exposición Universal como un fragmento intemporal, proponiendo habitar una falsa ruina, de lo que él creía una obscena exhibición de tecnología falsamente convertida en protagonista. Solo una cuestión final, probablemente sin respuesta ¿Cómo sería el trabajo de Philip Buehler si entre los elementos supervivientes en Queens se encontrara construido realmente el pabellon de Higueras y Miró, que por el paso del tiempo habría perdido parte de su falsa condición para aflorar como la representación de una ruina arqueológica en todo su sentido?.

A modo de corolario no podemos olvidar el sobrecogedor plano final de la película *el Planeta de los Simios*, de Franklin J. Schaffner rodada en 1968. La estatua de la Libertad asoma entre las dunas arenosas de una desconocida playa, con Carlton Heston y Linda Harrison, su hermosa acompañante, mirando atónitos…

7. La serie de Fotografías puede consultarse en www.modern_ruins.com.

EL CONCURSO PARA EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BRUSELAS 1958 EL PARADIGMA DEL SISTEMA EFÍMERO

Enrique Jerez Abajo

> "Como siempre ocurre con los concursos, hay que partir de un proyecto ya elaborado previamente por los convocantes y definido expresamente en las bases, viéndose reducidos los concursantes a una labor de interpretación y, casi diríamos, de psicoanálisis para encontrar las motivaciones ocultas tras el mayestático tono de las prescripciones del concurso".

EL CONCURSO DEFINITIVO

El 9 de mayo de 1956 se falló el concurso de ideas para el Pabellón de España en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958, convocado por el Ministerio de Asuntos Exteriores[1].

Tras los éxitos de los pabellones españoles en las Trienales de Milán (José Antonio Coderch y Manuel Valls en 1951; Ramón Vázquez Molezún, Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún en 1954; Javier Carvajal y José Mª García de Paredes en 1957), la Medalla de Oro para Fisac en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena (1954), el Premio Reynolds para los Comedores de la SEAT de Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya (1957) o el Premio Internacional de Escultura para Oteiza en la IV Bienal de Sao Paulo (1957), Bruselas 1958 supuso el reconocimiento mundial definitivo y la vuelta de la arquitectura española al panorama internacional tras la Guerra Civil. Habían pasado dos décadas de paréntesis desde el reivindicativo pabellón de Sert y Lacasa en la Exposición Internacional de París 1937.

Bruselas dejaría reconocimiento, apertura y esperanza renovados, contemporáneos al Plan de Estabilización Económica de 1959.

El pabellón ganador, de Molezún y Corrales, fue una sorpresa para el Gobierno, que tras su éxito internacional lo aceptó. Es este uno de los edificios más estudiados de la arquitectura española del siglo XX. No lo son tanto las otras 7 propuestas del concurso, brevemente publicadas en el n. 175 de *Revista Nacional de Arquitectura*, en julio de 1956:

1. Aburto.
2. Barbero, De la Joya, Pérez Enciso, Echavarría.
3. Beltrán de Lis, Corral.
4. Leoz, Ruiz Hervás, Íñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro.
5. De Miguel.
6. Pintado.
7. Sobrini, Gª de Castro, Fernández Plaza.

1. PATÓN, Vicente. "Ejercicios de síntesis. El concurso del Pabellón España", en *Arquitectura Viva*, marzo-abril 1990, n. 11, pp. 37-41.

LOS CONDICIONANTES DE PARTIDA

> "El Pabellón debía ser desmontable, al objeto de que al terminar la Exposición pudiera recuperarse la mayor cantidad de materiales, y con ello compensarse del gasto inicial".

El pabellón se situaría en la colina del Parque Heysel, en el barrio de Laken, al noroeste de Bruselas[2]. Una ubicación compleja. La parcela tenía 6.460m^2 y forma irregular de límites curvos, especialmente en sus lados norte (pabellón de Suiza) y este (pabellón de Gran Bretaña). Al sur se ubicaban los pabellones de Mónaco y Turquía. Existían 6 metros de desnivel entre la parte central –más alta– y los bordes. El 30% de su superficie estaba ocupada por un frondoso arbolado, situado principalmente en el lado oeste, y que era preciso conservar[3]:

> "EL CONCURSO SE CONVOCÓ CON LOS SIGUIENTES DATOS:
> 1º. El terreno es una colina irregular situada en la esquina de la Avenida de Europa –de nueva creación– con la Avenida de Trembles, ya existente. La diferencia de cotas entre la parte central y los bordes llega a veces a los seis metros. Aproximadamente, un 30 por 100 está cubierto por un arbolado muy frondoso que era preciso respetar. El contorno del terreno es irregular y fijado por líneas curvas.
> 2º. Necesidad de construir sólo el 70 por 100 de la parcela.
> 3º. Conveniencia de elegir una construcción prefabricada desmontable.
> 4º. Sobre el presupuesto, se indicaba que debía ser construído por una casa constructora belga y cedido en arrendamiento al Gobierno español por siete millones de francos belgas (sic)".

En resumen: topografía abrupta, límites curvos, arbolado frondoso, edificabilidad limitada, construcción prefabricada, desmontable y económica.

Dados estos condicionantes, varios equipos apostaron por propuestas conceptualmente similares, configuradas a partir de un módulo-base que al multiplicarse generaba el proyecto completo. Eran proyectos industrializados, desmontables, trasladables, reconstruibles y transformables. Verdaderos sistemas efímeros gracias a su transformabilidad o capacidad de variación formal. Una de las claves estaba en las pequeñas dimensiones de cada módulo, lo que disminuía la rigidez y aumentaba la libertad y la capacidad dinámica. Cada elemento era parcialmente autosuficiente o autónomo: módulo espacial, estructural, de cerramiento, de revestimiento e incluso de instalaciones. Aun así, un solo módulo aislado carece de sentido, debiendo integrarse en un conjunto con otros semejantes.

8 PROYECTOS = 4+4

Al concurso se presentaron 8 propuestas, firmadas por sendos estudios españoles.

4 de ellas se configuraban mediante sistemas reticulares genéricos, adaptables a situaciones concretas. En la línea de algunos proyectos de los años 50 de Louis Kahn, o de los *mat-building* del Team X (Aldo van Eyck y su Orfanato en Ámsterdam de 1955-60, Alison & Peter Smithson, Bakema, Candilis, Josic, Woods, etc.)[4]. Varios de estos relevantes proyectos internacionales son posteriores a 1956, año del concurso español para Bruselas 58.

Un tiempo de cambios importantes. Justamente en 1956 se celebró el X CIAM de Dubrovnik (Croacia), que dio nombre al joven grupo del Team X que

2. *Revista Nacional de Arquitectura*, julio 1956, n. 175, p. 13.
3. VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón; CORRALES, José Antonio. "El pabellón de España en la Exposición de Bruselas", en *Revista Nacional de Arquitectura*, junio 1958, n. 198, pp. 1-13.
4. V. CORTÉS, Juan Antonio. *Historia de la Retícula en el Siglo XX. De la Estructura Dominó a los Comienzos de los Años Setenta*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.

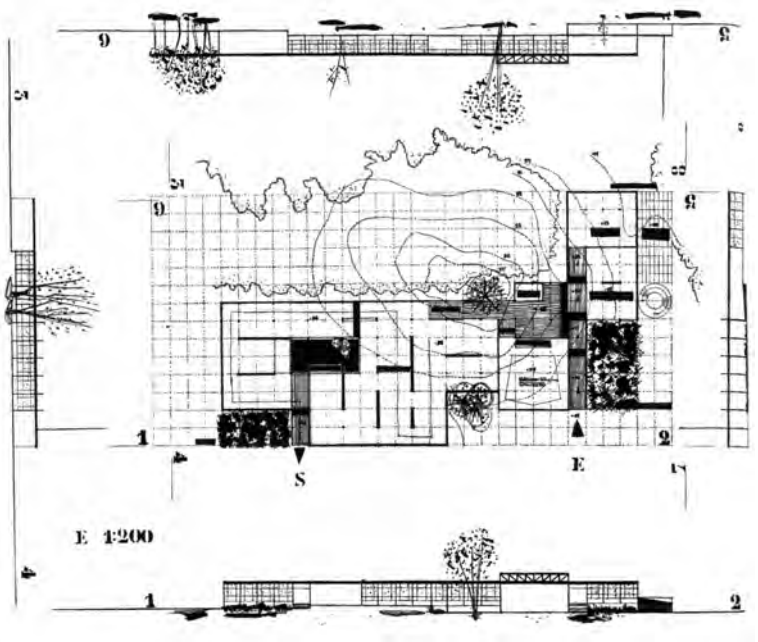


Fig. 1. Proyecto de Carlos de Miguel.
Revista Nacional de Arquitectura, julio 1956, n. 175.

rompió con las generaciones anteriores. Antesala del fin de los CIAM, escenificado en la XI reunión de 1959 en Otterlo (Holanda), donde coincidieron Kahn, los Smithson y Van Eyck[5].

> "El edificio construible con un elemento repetido […], los Smithson llamaban a estos edificios 'edificios-estera' o 'edificios-alfombra', que se iban desarrollando con un elemento […]. De estos, en aquella época había bastantes: en Holanda y Louis Kahn, en los Estados Unidos, hicieron bastantes".

Parece claro que, pese a su modestia periférica, estos 4 proyectos españoles de 1956 participaban contemporáneamente del ambiente arquitectónico internacional de la época. En ellos estaban latentes la teoría de los sistemas, el estructuralismo holandés o el metabolismo japonés de los años 60[6]:

1. El proyecto de Carlos de Miguel (entonces director de *RNA*) se modulaba en base a una cuadrícula. La planta se adaptaba al solar respetando el arbolado, para lo que se desdoblaba en 3 partes: norte, sur y central. Esta última era la más estrecha, debido a la existencia de 9 árboles de gran porte en el centro del solar, que condicionaron notablemente a los concursantes. Respeto a la naturaleza que remite al Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier (París, 1925). La mayoría de los proyectos aprovecharon la circunstancia para plantear el acceso principal donde los árboles obligaban a este estrechamiento. Para salvar el desnivel del terreno, la propuesta de Carlos de Miguel se elevaba sobre unos pequeños pilares allí donde era necesario, manteniendo todo el interior a la misma altura, en una posición abstracta y en parte dominante (Fig. 1).

2. El equipo formado por Leoz, Hervás, Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro planteó un pabellón "muy miesiano"[7], también configurado por la repetición sistemática de un estricto módulo cuadrado industrializado en metal.

5. CORRALES, José Antonio: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de Calle Bretón de los Herreros, Madrid, el 23 de abril de 2007.
6. V. COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. 1ª ed.: Oxford University Press, Oxford, 2002. (Versión castellana de Jorge Sainz: *La Arquitectura Moderna:* Una Historia Desapasionada, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp. 217-229).
7. ÍÑIGUEZ DE ONZOÑO, José Luis: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de Calle Serrano, Madrid, el 25 de abril de 2008.

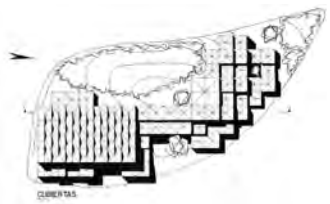


Fig. 2. Proyecto de Leoz, Hervás, Íñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro.
Archivo Estudio Antonio Vázquez de Castro.

Fig. 3. Proyecto de Barbero, De la Joya, Pérez Enciso, Echavarría. *Revista Nacional de Arquitectura*, julio 1956, n. 175.

Cada módulo era una pieza independiente que hacía las veces de estructura y recogida del agua de lluvia. Este sistema, que como veremos fue aplicado de manera similar por otros dos equipos, permitía una construcción totalmente industrializada, un fácil desmontaje, un transporte cómodo e incluso una cierta mutabilidad formal si se deseara en una reconstrucción futura. El edificio se configuraba de manera muy pura, mediante dos paralelepípedos (de 3x4 y 3x5 módulos, respectivamente) con fachadas acristaladas unidos por una galería. Como la propuesta de Carlos de Miguel, este proyecto se elevaba sobre pilares para salvar los desniveles y a partir de esa cota desarrollar toda su planta a la misma altura (Fig. 2).

3. En un nivel superior de industrialización y transformabilidad estaba la propuesta de Barbero, De la Joya, Pérez Enciso y Echavarría. En la línea de Carlos de Miguel y el equipo Leoz - Hervás - Íñiguez de Onzoño - Vázquez de Castro, este proyecto añadía la variable de la adaptación al abrupto terreno del Parque Heysel mediante su escalonamiento. Así se conseguía que el edificio fuera flexible en planta y sección. Esto le permitía adaptarse al contorno irregular del solar, a la topografía y al arbolado. Su módulo era prácticamente idéntico al del equipo de Leoz, y su planta muy similar a la de Molezún y Corrales (Fig. 3).

Aunque estas 3 propuestas no fueron construidas, seguramente habrían sido tan versátiles como prometían.

Aparte de Molezún y Corrales, los 4 estudios restantes no propusieron soluciones tan sistemáticas, sino proyectos más específicos. Destacaremos a Aburto, que proyectó un volumen con cerramiento de vidrio transparente, que en algunos puntos alcanzaba las 5 alturas y en cuyo interior se podían exponer objetos de gran formato suspendidos en el aire. A pesar de la regularidad de su trama estructural en planta, el perímetro de este proyecto no construido se retorcía para adaptarse al espacio delimitado entre el contorno de la parcela y los árboles.

Fig. 4. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958.
Corrales, Vázquez Molezún.
Archivo Estudio José Antonio Corrales.

Y ADEMÁS, HEXAGONAL: EL PROYECTO DE MOLEZÚN Y CORRALES

La mejor prueba de que esa ansiada versatilidad era posible, como respuesta a la compleja parcela y a las bases del concurso, está en el proyecto que ganó el concurso. Fueron José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún quienes llevaron al extremo la idea también planteada por otros equipos. Como el equipo de Barbero y De la Joya, Molezún y Corrales desarrollaron su pabellón a partir de un único módulo repetible, polivalente y agrupable libremente en planta y en sección (Fig. 4).

Interpretaron a la perfección las bases del concurso[8].

> "Una Comisión Interministerial y el jurado formado por R. Sánchez Mazas, J. Camón Aznar y M. Fisac, autor del informe, premió 'la extraordinaria calidad del proyecto, que con total originalidad, tenía una espacialidad, un tratamiento de la iluminación y una organización estructural y constructiva rigurosamente moderna y enraizada, a la vez, en la mejor tradición española'. (M. Fisac)".

Recordando las palabras de Juan Daniel Fullaondo, "El problema de los Concursos será siempre un problema de jurados"[9]. En este caso la elección se debió fundamentalmente a Miguel Fisac. Como único arquitecto, y elegido por los concursantes, se encontraba 'solo' en dicho grupo compuesto por Comisión Interministerial más jurado, donde había veintidós directores generales (Prieto Moreno entre ellos, como Director General de Arquitectura) y dos subsecretarios[10].

Probablemente la clave para que este proyecto ganara fue utilizar módulos hexagonales en vez de cuadrados. Esto posibilitaba más flexibilidad y libertad, al establecer tres direcciones de acción en lugar de dos. El sistema ideado por Corrales y Molezún era un mecano que se podía desmontar y trasladar de manera relativamente sencilla. Así ocurrió en enero de 1959 cuando, tras finalizar la exposición, el pabellón se desmontó, trasladándolo del Parque Heysel en Bruselas a la Casa de Campo en Madrid. Allí se reconstruyó en abril de

8. DE COCA, José. "El enigma de Bruselas", AA.VV., en *Corrales y Molezún: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958 / Madrid, 1959*, Editorial Rueda, Madrid, 2004, pp. 21-46.
9. FULLAONDO, Juan Daniel. "Interpretación de la obra de Antonio Vázquez de Castro", en *Nueva Forma*, marzo 1967, n. 14, pp. 13-23.
10. Cfr. BERGERA, Iñaki. *Conversaciones con Miguel Fisac* (documento inédito), Madrid, 1999. (Comentario de Miguel Fisac citado en BERGERA, Iñaki, *Rafael Aburto, Arquitecto.* Tesis doctoral. Director: Miguel Ángel Alonso del Val. ETSAUN. Pamplona, 20 de octubre de 2002, pp. 393-395). Esta tesis ha sido posteriormente publicada como BERGERA, Iñaki, *Rafael Aburto, Arquitecto. La Otra Modernidad,* Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005. El proyecto para el pabellón español en Bruselas 1958 se recoge en las pp. 223-225.

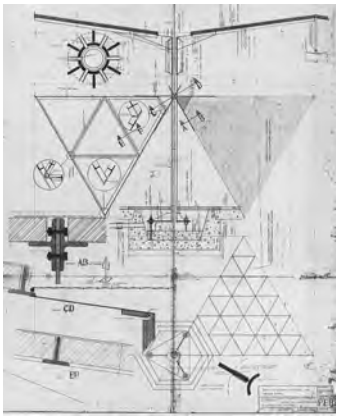


Fig. 5. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958.
Corrales, Vázquez Molezún.
Plano del módulo hexagonal.
Archivo Estudio José Antonio Corrales.

1959, modificando su forma para adaptarlo a la nueva ubicación. La idea planteada en papel, aparentemente utópica, se hizo realidad.

La configuración de Casa de Campo era la tercera de este sistema hexagonal, pues la que se construyó en Bruselas tampoco coincidía con la propuesta para el concurso, que se modificó ligeramente para adaptarse con precisión a la parcela.

Este pabellón es el paradigma del sistema efímero: industrializado, desmontable, trasladable, reconstruible y transformable. Corrales hace buena su afirmación de que "Todos los edificios son, o deben ser, un sistema"[11]. Todo se explica mediante la construcción del módulo hexagonal, compuesto por 5 partes:

1. Armadura de tímpanos.
2. Paneles de cubrición.
3. Corola intermedia.
4. Tubo soporte.
5. Cimiento (sic)[12].

Cada módulo hexagonal (2,95m de lado) englobaba el pesado suelo tallado y la ligera cubierta protectora, así como la unidad básica de estructura e instalaciones. Los tubulares verticales (133mm diámetro exterior / 12mm espesor), tantas veces interpretados como los árboles de un bosque y emparentados con el Johnson & Son Administration Building de Wright (Racine, Wisconsin, 1936-39), constructivamente eran estructura e instalaciones de saneamiento para la lluvia. Todo encajaba en este perfecto engranaje proyectual, incluso el mobiliario y el sistema expositivo. Cada módulo era constructivamente autosuficiente, además de ser el verdadero germen del proyecto. Cuando Corrales hablaba sobre este pabellón, sentado delante del plano original del detalle de uno de los hexágonos, comenzaba explicando casi obsesivamente la construcción de ese módulo. Módulo que, por agrupación libre con otros semejantes, configuraba el sistema. "Con ese plano se hace todo el pabellón"[13], comentaba (Fig. 5).

Además de su sencillez y modestia constructiva, el pabellón de España en Bruselas 1958 era un edificio desnudo y sin complejos, casi exhibicionista. El único elemento que se podía considerar un 'vestido' añadido eran los listones de madera horizontales que revestían los planos verticales de hormigón entre plataformas. Aparte de estas leves y elegantes piezas, que también eran soporte para tipografía y reforzaban la horizontalidad, todo destacaba por su sinceridad constructiva y despojamiento. Este pabellón es una muestra perfecta de hacer de la necesidad virtud. Todas sus piezas estaban normalizadas y eran localizables en cualquier cerrajería. Para abaratar la obra no se utilizaron elementos especiales. El tubo soporte y la corola intermedia quedaban vistos, acabados en pintura de color gris oscuro con matices rojos (en un principio los pilares iban acabados en "hierro galvanizado", según indicaban los paneles del concurso). Lo mismo ocurría con la armadura de los tímpanos, pintada en gris claro. Y con los paneles acústicos de cobertura del techo, pintados en blanco. La red continua hexagonal de perfiles tubulares de sección cuadrada, con tubos fluorescentes ocultos para iluminación indirecta del techo, suspendida de la cubierta, iba acabada en color gris-negro.

11. CORRALES, José Antonio: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de Calle Bretón de los Herreros, Madrid, el 23 de abril de 2007.
12. Cfr. Memoria del Proyecto de Ejecución del Pabellón de España en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Madrid, octubre de 1956.
13. CORRALES, José Antonio: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de Calle Bretón de los Herreros, Madrid, el 23 de abril de 2007.

Partiendo de la modestia, el desarrollo económico y técnico de España a mediados y finales de los 50 fue notable, y se reflejó en el modo de hacer arquitectura. El pabellón de Corrales y Molezún era sofisticado en su imagen pero modesto en su fondo. Capaz de sacar partido específico a soluciones genéricas. Algo inconcebible hoy, más de medio siglo después, cuando estos edificios cuentan con presupuestos mucho más elevados que permiten soluciones constructivas más singulares, pero no por ello más brillantes ni acertadas.

ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE: ORGANICISMO Y RACIONALISMO, LIBERTAD Y GEOMETRÍA

> "[…] ciertos parámetros o datos que caracterizan la obra de Molezún y Corrales desde el doble punto de vista tanto de los planteamientos funcionales como de los relacionados con lenguaje y forma, llegándose a resultados globales que eluden descaradamente ciertos apriorismos y clasificaciones de la crítica, muy especialmente en todo lo que se refiere a la antítesis funcionalismo/organicismo, tan de moda hace unas décadas y que en el caso de nuestros arquitectos se traduce en una tremenda dificultad de los críticos para 'encajarlos' dentro de alguno de sus esquemas simplificadores. Esto es algo que sucede con la mayor parte de la arquitectura dotada de valores y calidades permanentes y no sólo ocasionales o circunstanciales (sic)".

Desde el punto de vista de la transformabilidad, el pabellón de Molezún y Corrales revela muchas claves[14]. Se parte de una idea puramente racional: la construcción de un módulo hexagonal que al agruparse puede adaptarse a cualquier parcela tanto en horizontal como en vertical, en planta y en sección. Esta característica le dota de flexibilidad absoluta. En palabras del propio Corrales[15]:

> "Fue completamente una idea funcional, de cómo hacer una cubierta ligera, desmontable y adaptable a un contorno curvo. Nunca pensamos en nada más que en construcción, en la construcción de la cubierta. En construir una cubierta ligera, elástica y desmontable. Y salió esto".

El planteamiento originario elude las referencias figurativas. Responde a una idea constructiva con base en la fabricación estandarizada y la materialización modesta pero tecnificada. Junto a esta racionalidad aparece, desde el concurso, la transformabilidad. Este pabellón tiene como *leitmotiv* la capacidad de adaptación, la flexibilidad y la negación de una forma concreta o inmutable. Recoge una de las ideas que tanto defendió Alvar Aalto: la 'estandarización flexible' o, como él prefería calificar, la "estandarización humana"[16].

Históricamente, Occidente ha tendido a separar razón e intuición. Las culturas de origen griego y judeo-cristiano se basan en la oposición de dos conceptos considerados antagónicos. Mientras, Oriente ha estado más preocupado por encontrar la armonía frente a la discordia[17]. En el pabellón español de Bruselas estas dos visiones son las dos caras de la misma moneda, de un todo donde razón e intuición generan un resultado coherente pero inclasificable, que nace de la rigurosa matemática y geometría de un módulo hexagonal para acabar creando un espacio mágico con muchas connotaciones: bosque, mezquita, organicismo, mimetismo, etc.

Una obra genial, resultado de dos arquitectos geniales con formas complementarias de ver la Arquitectura, que aunaron razón e intuición.

14. FLORES, Carlos, "Celebrando una arquitectura", AA.VV., en *Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, CSCAE, Madrid, 1993, pp. 219-223.
15. CORRALES, José Antonio: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de Calle Bretón de los Herreros, Madrid, el 23 de abril de 2007.
16. Cfr. AALTO, Alvar. "El racionalismo y el hombre", SCHILDT, Göran, en *Alvar Aalto. In his Own Words*. 1ª ed.: Otava Publishing Company, Helsinki, 1997. (Versión castellana de Eeva Kapanen, Ismael García Ríos y Nadia Casabella: *Alvar Aalto. De Palabra y por Escrito*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, pp. 126-135). (Este texto reproduce la conferencia "Rationalismen och människan", pronunciada por Alvar Aalto en las Jornadas Anuales de la Asociación Sueca de Artesanos; Estocolmo, 9 de mayo de 1935).
17. Cfr. RACIONERO, Luis. *Oriente y Occidente*. 1ª ed.: Anagrama, Barcelona, 1993. (2ª ed.: 2001, p. 161).

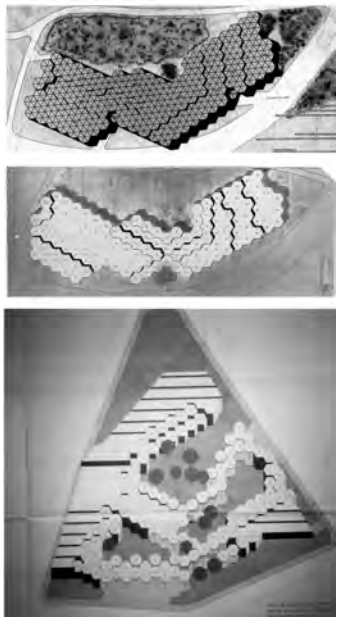


Fig. 6. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958.
Corrales, Vázquez Molezún.
Arriba: propuesta del concurso (1956).
Centro: el pabellón construido en Parque Heysel (Bruselas, 1958).
Abajo: el pabellón construido en Casa de Campo (Madrid, 1959).
Archivo Estudio José Antonio Corrales.

Este pabellón armoniza la idea occidental de racionalismo científico con otra típicamente oriental: el cambio y la adaptación. Para comprender las tradicionales diferencias de entender el mundo entre Oriente y Occidente hay que bucear en el origen de ambas culturas, en su mitología, y analizar que ambas parten de dos concepciones opuestas del tiempo. Para Occidente el tiempo es lineal, pero para Oriente es cíclico. Este tiempo cíclico, con su eterno retorno, es el origen del cambio. Tradicionalmente Oriente ha entendido que el universo forma parte de un continuo inmenso donde toda la realidad es un ser único en permanente transformación, que se devora a sí mismo por el puro placer de crear[18].

> "Una realidad cambiando constantemente de formas, un ser único, cuyo cuerpo es amor, fluyendo, cambiando, danzando millones de existencias, formas y sucesos. Un ser único más brillante que mil soles, esplendoroso como un océano de luz, cuyo aliento es la energía que mueve el sol y las estrellas, y su voz, la música de las esferas: tal es el universo, y eso, tat tuam asi, eres tú. Ése es el mensaje de la antigua filosofía india de la unidad (sic)".

Podríamos interpretar el pabellón de Corrales y Molezún como ese universo en infinita transformación, a la vez creador y destructor de sí mismo[19]. Como ese magma continuo formado por elementos idénticos que se adaptan a cada situación para seguir siendo lo mismo, sin perder su esencia a pesar de los eventuales cambios formales. Para Oriente la creación del universo se repite periódicamente, de manera cíclica. Para Occidente es un acto único e irrepetible, que da lugar a un tiempo lineal con un principio (Génesis) y un final (Apocalipsis). Por sus posibilidades indefinidas de transformación, el Pabellón de los Hexágonos tiene mucha relación con dichos principios orientales. Existe transformabilidad porque existe un sistema efímero. Porque el pabellón se ha concebido a partir de una estructura básica con capacidad de variación y adaptación a infinitas situaciones. Esta característica sintoniza con la tradicional manera oriental de entender el mundo[20]:

> "Los orientales conciben las 'cosas' no como entes separados, hechos de una substancia inmutable; no como los conceptos 'mesa', 'piedra', 'árbol', sino como estructuras producidas por equilibrio momentáneo y efímero de fuerzas. Al variar la intensidad de las fuerzas influyentes, varía la naturaleza de la cosa".

El Pabellón de los Hexágonos es el paradigma arquitectónico del sistema flexible y la estructura adaptable porque no es un edificio concreto para un lugar y situación concretos. Su forma en la colina de Bruselas es contingente y pasajera, una más de todas las posibles, el resultado de adaptar el sistema a una situación temporal, espacial y funcionalmente concreta. Los 130 hexágonos de que se componía (más 28 bajo rasante) se pueden agrupar, según diversos equilibrios e intensidades de fuerzas, para configurar diferentes plantas y secciones, diferentes formas. El número de combinaciones es casi inagotable. Así como las religiones orientales creen en la metamorfosis y la reencarnación, este edificio tiene capacidad para cambiar de forma, reencarnándose una y otra vez. Los hexágonos se derraman como una mancha de aceite, adaptándose a distintas situaciones en sucesivas vidas. Está, desde este punto de vista, cargado de connotaciones culturales de tradición oriental (Fig. 6).

Por otro lado está la 'cara occidental del proyecto'. La consciente al proyectar, si nos atenemos al testimonio de Corrales. Si analizamos con detenimiento un módulo hexagonal nos daremos cuenta de lo exhaustivamente

18. Ibid. pp. 18, 55.
19. Ibid. p. 78.
20. Ibid. p. 70.

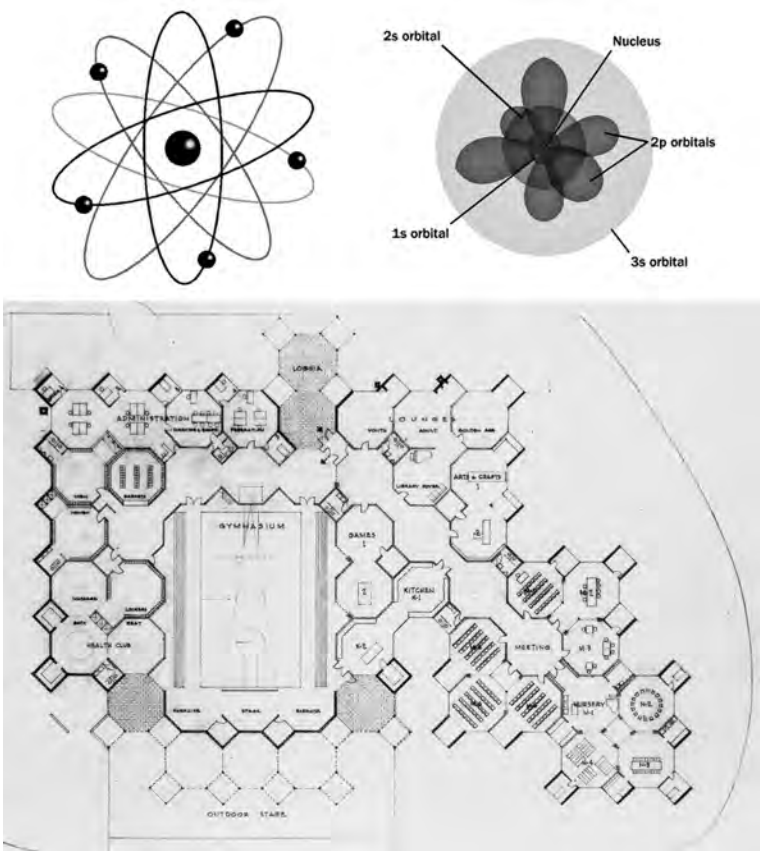


Fig. 7.
Arriba: modelos atómicos de Rutherford (izda.) y Schrödinger (dcha).
Abajo: Centro para la Comunidad Judía. Trenton (New Jersey, Estados Unidos), 1954-59. Versión de 1956. Louis I. Kahn.

racional de su concepción, de su precisión y su mecanización. El pabellón surge de la brillante y modesta resolución constructiva de una cubierta ligera, desmontable, trasladable y adaptable, basada en un sistema industrializado y modulado[21].

> "El año 56 era muy cercano al acabar de la Guerra Civil. Teníamos toda la Guerra Civil encima. […] Este es un pabellón hecho con angulares, con 'tés' y con tubos y palastros. Son elementos que existen en cualquier cerrajería. Todo el pabellón es un pabellón hecho con materiales muy sencillos y muy baratos, y los resultados son impresionantes, con unos elementos muy baratos y muy elementales, muy sencillos. […] No hay ningún elemento especial".

EL TIEMPO SOBRE LA MATERIA

Un sistema es un "conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto"[22]. Ese conjunto de cosas, ordenado de otro modo, dará origen a otro objeto, con otra forma diferente. Pero el sistema seguirá siendo el mismo, pues está por encima de la forma concreta, perecedera y contingente. Una idea tradicionalmente aceptada por las culturas orientales, para las cuales la realidad última no es materia, sino sucesos. Mientras para Occidente lo importante eran los objetos o los conceptos, para Oriente lo eran los sucesos. No importan tanto las cosas físicas como los momentos diferentes en la existencia de las cosas.

21. CORRALES, José Antonio: en conversación mantenida con Enrique Jerez en su estudio de Calle Bretón de los Herreros, Madrid, el 23 de abril de 2007.
22. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española* (22ª edición), Espasa Calpe, Madrid, 2001.

En este contexto, el tiempo gana importancia sobre la materia, pues con el tiempo se puede modificar el estado físico la materia. Si para Occidente A era diferente de B, para Oriente A y B han sido sencillamente dos estados de una misma cosa en dos momentos distintos. Con la Teoría de la Relatividad de Einstein o con la caducidad de los antiguos modelos atómicos de Rutherford y Bohr frente al postulado por Schrödinger, Occidente ha llegado científicamente a la aceptación de cuestiones que Oriente ya había supuesto de manera intuitiva (Fig. 7).

Estas reflexiones, trasladadas al pabellón de España en Bruselas 58, lo revelan como ese universo oriental sin principio ni fin, en permanente fluidez y cambio, que se crea y devora a sí mismo eternamente. Un universo que nació de una idea racional. Occidental, si cabe.

Este pabellón es un verdadero sistema efímero transformable. Y, por extensión, sostenible[23]. Una idea de edificio más que un edificio.

La dualidad entre lo oriental –centrípeto, cíclico, sostenible– y lo occidental –centrífugo, lineal, productor– lo hace rico y ambiguo. Y nos permite seguir escribiendo y especulando incesantemente sobre él, 57 años después.

23. Sostenible. 2. adj. Especialmente en ecología y economía, que se puede mantener durante largo tiempo sin agotar los recursos o causar grave daño al medio ambiente. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, op. cit.

DOS PABELLONES PARA LA BIENAL DE VENECIA, 1956: EL VALOR GERMINAL DE LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA EN EL ORIGEN DE LAS TRAYECTORIAS DE CARVAJAL Y GARCÍA DE PAREDES

Carlos Labarta Aizpún

Javier Carvajal y José María García de Paredes unirían pronto sus trayectorias desde que ambos coincidieran en la Academia de España en Roma. Con anterioridad Carvajal ya se había fijado en los alumnos de cursos superiores, entre los que se encontraba García de Paredes, que ejercían como maestros[1]. La temprana colaboración de ambos arquitectos en proyectos expositivos o conmemorativos alcanzó gran éxito y dos de estos proyectos conjuntos más sobresalientes fueron difundidos en las revistas especializadas: el Panteón de los españoles en el Cementerio del Campo de Verano de Roma, 1957, y el Pabellón de España en la XI Trienal de Milán, 1957, realizados cuando ambos disfrutaban de su beca en la mencionada Academia[2]. Acaso el más conocido sea este último que mereció la Medalla de Oro del certamen italiano[3].

Pero en 1955, dos años antes de ser premiados en Milán, ambos arquitectos habían ensayado sus estrategias modernas por separado en sus propuestas para el Pabellón de España en la XXVIII Bienal de Venecia, 1956. Estos proyectos, que cada uno de los arquitectos realizó con éxito, precisamente como Proyecto de Oposición a la Academia Española de Bellas Artes en Roma, son, en buena medida, desconocidos porque no llegaron a construirse ni alcanzaron la notoriedad de sus posteriores propuestas. Sin embargo albergan, con carácter germinal, los valores de la arquitectura moderna que caracterizarían las brillantes trayectorias profesionales de estos dos arquitectos que habían iniciado conjuntamente su andadura en la segunda mitad de la década de los cincuenta.

La participación en Bienales y otras exposiciones periódicas ha formado parte de la actividad más cualificada de los arquitectos. Por ello, para la Bienal más antigua, establecida en 1895 como una exposición internacional de arte en los Giardini di Castello de Venecia, se presentaban estos dos proyectos. Es preciso recordar que el Pabellón de España en la mencionada Bienal data de 1922 y se debe a Javier Luque (aunque en un primer momento el encargo se adjudicó a Antonio Flórez). En 1952 Joaquín Vaquero realizó una nueva fachada planteada como una remodelación de la existente[4].

El año 1956, año para el que los jóvenes arquitectos proyectan sus pabellones, es el mismo en el que Alvar Aalto diseña para dicha Bienal de Venecia el pabellón finlandés. Este pabellón, como recuerda Luis Ángel Domínguez

"Fue la última de las obras relacionadas con las ferias y exposiciones que proyectó y construyó Alvar Aalto. También es el único pabellón que no fue desmontado, aunque sufrió una restauración en el año 1976 dirigida por Fredrik Fogh, por lo que puede ser visitado en la actualidad como el único pabellón de Aalto *en pie*"[5].

1. CARVAJAL, Javier: "Conocí a José María García de Paredes, en los ya lejanos días de la Escuela, cuando él formaba parte de aquella excepcional promoción, que fue la *Promoción Cien* de la Escuela de Arquitectura de Madrid; donde tantos compañeros que fueron nuestros amigos nos ayudaron con el ejemplo de sus proyectos escolares, a encontrar nuestro propio camino, de una profesión a la que queríamos aportar renovadas ideas, con nuestro personal esfuerzo, en aquellos años llenos de esperanzas colectivas. Desde luego el nombre de José María, no podía faltar entre los más brillantes de aquellos que con su obra llenaron de luz la arquitectura española de la segunda mitad del siglo en el que nacimos. De aquellos compañeros, algo mayores que nosotros, que además de ser amigos fueron indudablemente nuestros maestros", "Javier Carvajal Ferrer", en *José María García de Paredes en Granada (1962-1990)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, 2001, p. 23.
2. Su colaboración profesional se extendería, a su regreso romano, con obras tan significativas como la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria, 1958-1960, y la Escuela Superior de Ingenieros de Telecomunicación, Madrid, 1958-1964.
3. Era la tercera vez consecutiva que la arquitectura española obtenía semejante recompensa en Milán, lo que viene a demostrar la calidad de nuestra joven arquitectura moderna que en esa década se abría al escenario internacional. En la Trienal del año 1951 el premio fue concedido al Pabellón español obra de Coderch y Valls. En la de 1954 el galardón se otorgó a la instalación diseñada por Vázquez Molezún y en 1957 al mencionado Pabellón de Carvajal y García de Paredes.
4. Cfr. MULAZZANI, Marco. *I padiglioni Della Bennale di Venezia*, Electa, Milan, 2011, primera edición 1988, pp. 62-64.
5. DOMÍNGUEZ, Luis Ángel. *Alvar Aalto, un arquitectura dialóga*, Edicions UPC, Barcelona, 2003, p. 117.

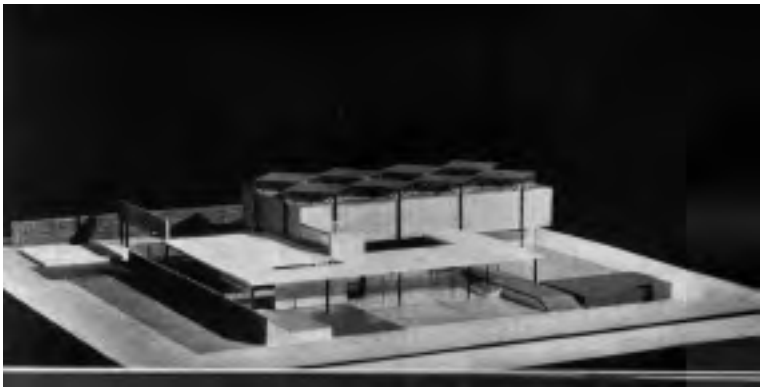


Fig. 1. Maqueta del Pabellón de España para la Bienal de Venecia 1956 de Javier Carvajal. Origen de la imagen: *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168, diciembre de 1955.

Fig. 2. Maqueta del Pabellón de España para la Bienal de Venecia 1956 de José María García de Paredes. Origen de la imagen: *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168, diciembre de 1955.

Feliz coincidencia la de este año y este espacio de los jardines de la Bienal en los que el último de los pabellones expositivos de Aalto cruza su camino con las propuestas de Carvajal y de García de Paredes quienes tienen puestas sus miradas en los maestros europeos modernos, entre ellos el finlandés.

El diseño de estos pabellones supuso para ambos la concesión de la beca (Figs. 1 y 2). Carvajal y García de Paredes continuaban así la insigne lista de becarios de la Academia de España en Roma[6]. A tenor de las propuestas que seguidamente analizamos, puede intuirse la libertad creativa que anidaba en el espíritu de estos dos jóvenes arquitectos quienes, recién titulados en la Escuela de Arquitectura de Madrid, abrían sus miradas sobre la arquitectura europea que se les había ocultado en su proceso de formación. Esta libertad creativa se evidenciaba en los dos pabellones de exposiciones que debían necesariamente abandonar los estilos academicistas para abrazar arquitecturas de profunda raíz europea.

La genuina década de los cincuenta, esa que los estudiosos de la modernidad arquitectónica aceptan como la década prodigiosa de la misma, albergó, también en España, las propuestas más maduras de una arquitectura que, no solo refería a la revolución de las vanguardias de los años veinte, sino que culminaba sus postulados. Y estas respuestas se formularon inicialmente desde los pabellones para los certámenes expositivos internacionales en los que, precisamente en esa década, nuestro país comenzó a participar como medio de difusión de las vanguardias de la pintura y la escultura en las que, entre otros, destacaban artistas como Tapies, Millares u Oteiza.

Conviene recordar, antes de profundizar en los trabajos, que García de Paredes cuando redacta su proyecto para el Pabellón de España en Venecia, con el objetivo de ir a Roma para seguir formándose entre los años 1956 y 1958, era ya Premio Nacional de Arquitectura, 1956, con el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino en la Ciudad Universitaria de Madrid, iniciado tan solo años después de su titulación en 1950, y que realizó junto a Rafael de la Hoz. Tras el fulgurante éxito en el inicio de su carrera profesional decide dejar todo a un lado para seguir formándose. Sus palabras de la memoria del mencionado proyecto para la Academia muestran la hondura y equilibrio del arquitecto:

> "Por todo esto que creo y que siento, es por lo que quiero alejarme unos años de la brecha para aprender lo mucho que aún me resta por aprender, para sedimentar lo que los libros y la experiencia me han enseñado y para humanizar y ordenar mi trabajo de modo

6. El año 1750, la Junta Preparatoria, precursora de la Academia de Nobles Artes, envió los primeros pensionados a Roma. A la convocatoria del año 1758 se presentó el alumno que luego había de ser insigne arquitecto, don Juan de Villanueva, entonces de diecinueve años de edad. Esta lista incorporó a Carvajal y García de Paredes. Así los mejores jóvenes arquitectos españoles eran becados y, durante su estancia en Roma, además de investigar sobre la cultura clásica, viajaban para conocer a los pioneros de la modernidad.

que rinda al Hombre y a la Sociedad todo lo que pueda y deba rendir. Aun a riesgo de perder todo lo alcanzado y, al volver tener con Kipling que, empezar de nuevo con nuevas herramientas…Sé lo que expongo y lo que pretendo alcanzar. No hay pues duda en la elección"[7].

CARVAJAL: LA OPCIÓN POR LA MODERNIDAD DESDE LA FORMACIÓN ACADEMICISTA

Ambos arquitectos, tras una formación academicista, abrazan la modernidad en sus proyectos, con acentos complementarios. García de Paredes, dos años mayor que Carvajal, ya había tenido ocasión de iniciar su trayectoria moderna en el mencionado Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino. Para Carvajal sería el primer proyecto en el que las enseñanzas de sus profesores, entre ellos D. Modesto López Otero, dejaban paso a las nuevas corrientes europeas. La formación academicista que tanto las Escuelas de Madrid y Barcelona ofrecían a sus alumnos actuará, no obstante, como fértil sustrato en el que podrán florecer las enseñanzas de las vanguardias que, con dificultad, les llegaban a los arquitectos:

"Nuestra generación tuvo de la realidad de la evolución del movimiento moderno, una información incompleta y mal conocida, gracias en gran medida a la actitud academicista de nuestras escuelas, que hacían de la arquitectura de la modernidad algo semi desconocido que nos atraía y apasionaba, sin que llegáramos a entender por qué junto a sus limitadas obras, proliferaban en los dos grandes polos arquitectónicos de España, Madrid y Barcelona, innumerables construcciones pobladas de referencias formales académicas de piedra artificial, o de inspiración herreriana, en piedra y ladrillo avaladas por los nombres de los arquitectos socialmente más prestigiosos de aquel tiempo, desde Garrigues o Pascual Bravo a Gutiérrez Soto, en Madrid, o desde Bona a Mitjans y Florensa, en Barcelona; autores de una arquitectura de alta calidad técnica y formal pero desentendida de toda voluntad innovadora"[8].

Precisamente debemos encontrar en esta alta calidad técnica y formal en la que esta generación fue formada la base del éxito de sus propuestas que, si bien formalmente se alejaban de las imágenes academicistas, esencialmente referían a una consistencia interna de la obra que, de algún modo, evoca toda buena arquitectura. Basta recordar, a estos efectos las revisiones del supuesto anti-historicismo del movimiento moderno[9].

Será el proyecto del pabellón de Carvajal el que, de manera más directa, refiera a este clasicismo inherente en la obra, no como forma sino como espíritu. El peso de la historia se evoca en el proyecto no como mímesis sino como reformulación de unas nuevas relaciones de orden que ya no tienen tanto que ver con la jerarquía sino con la clasificación, que ya no refieren a la igualdad sino a la equivalencia. Carvajal lo resume en el párrafo final de la memoria de su proyecto:

"Se ha proyectado un Pabellón que, dentro de las corrientes de la arquitectura actual, puede representar con dignidad y adecuación a España en el ámbito cosmopolita de Venecia, sin recurrencias a viejos formalismos, pero sí en la línea de un actual y vivo clasicismo; clasicismo que es espíritu y no forma, que es norma y proporción, ordenación y módulo de una arquitectura de profunda raíz europea"[10].

Cuando Carvajal refiere al clasicismo de su obra apela al orden interno del proyecto derivado, a su vez, de un orden estructural basado en una estructura metálica de acero pulimentado inoxidable de 10 x 10 metros entre soportes de sección. Esta decisión lleva implícita igualmente una razón funcional: conseguir la diafanidad que precisan las salas de Exposiciones.

7. GARCÍA DE PAREDES, José María. "Oposiciones para la Academia de España en Roma. Memoria", en *J.M. García de Paredes, Arquitecto (1924-1990),* Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, mayo 1992, p. 214.
8. CARVAJAL, Javier. L*ecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos,* Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997, p. 19.
9. Entre ellas la de Alan Colquhoun en *Modernidad y tradición clásica*, Júcar Universidad, Madrid, 1991.
10. CARVAJAL, Javier. "Pabellón de España en la Bienal de Venecia", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 168, diciembre de 1955, p. 9.

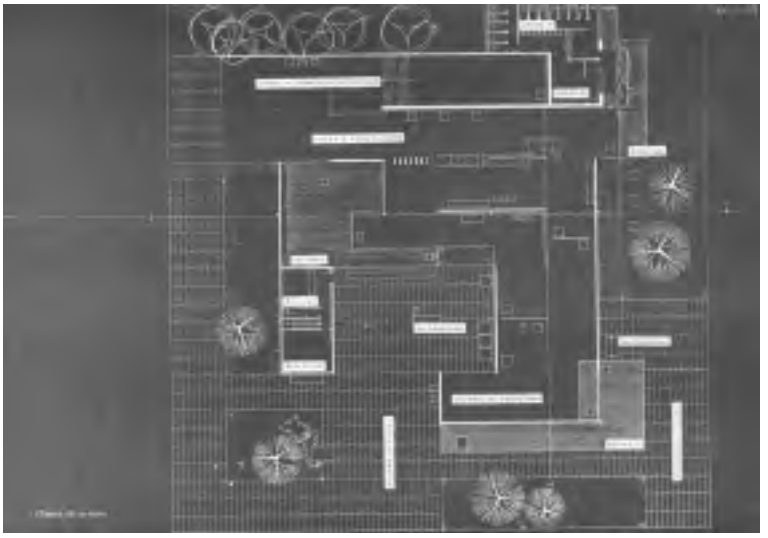


Fig. 3. Planta del pabellón de Javier Carvajal. Origen de la imagen: *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168, diciembre de 1955.

Este proyecto evidencia uno de los postulados que, a lo largo de toda su trayectoria, el arquitecto formulará en cada una de sus obras. También en esta primera: "la arquitectura es un arte con razón de necesidad"[11]. Junto a la necesaria diafanidad de las salas el control lumínico y el modo en el que las obras de arte deben ser expuestas constituyen las razones iniciales del proyecto:

> "Precisa la pintura de una determinada cantidad, intensidad, calidad y dirección de foco lumínico invariables, que constituye el grado óptimo de iluminación, de acuerdo con la invariabilidad del plano de desarrollo de la obra y de los puntos de observación…Por el contrario, la escultura y las artes menores con ella emparentadas tienen el máximo de expresividad en el cambiante juego de las luces, que descubren la riqueza de sus volúmenes en la diversa gama de las distintas iluminaciones posibles"[12].

De este modo, la planta baja flexible y permeable, se destina a la exposición de escultura ofreciendo unas secuencias espaciales encadenadas –tan propias de la posterior obra del arquitecto– (Fig. 3). A ella se le contrapone el volumen nítido y ciego de la planta primera reservado para la exposición de pintura. El característico dominio de Carvajal en el tratamiento de las articulaciones en las plantas se explicita ya desde esta primera obra que con tanta antelación anuncia otras como la del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, o la de su propia casa, ambas de 1964. De igual modo el Pabellón para Venecia precede la formulación de unos espacios enlazados a partir de la utilización de patios, heredados tanto de los palacios de Castilla como de la Alhambra, formulando un lenguaje arquitectónico deudor, simultáneamente, de la modernidad y de las tradiciones españolas más auténticas.

El valor germinal de este pabellón en la obra de Carvajal refiere también al sentido visual de las decisiones constructivas que se incorporan al proyecto desde su origen y no como una consecuencia resolutiva. La apuesta por los nuevos materiales portadores de los valores de las vanguardias obedece a la voluntad de una nueva expresión en la que la visualidad se convierte en mecanismo de investigación, y por ende, en fuente de conocimiento. Así las decisiones constructivas son decisiones visuales:

11. Esta frase era frecuentemente pronunciada por el profesor Javier Carvajal en sus clases. Igualmente expresado en su texto: "He señalado anteriormente que la génesis de la arquitectura, entendida como arte, se separa del resto de las demás bellas artes, en la razón de necesidad que la condiciona", op. cit., p. 43.
12. CARVAJAL, J. "Pabellón de España en la Bienal de Venecia", cit., p. 7.

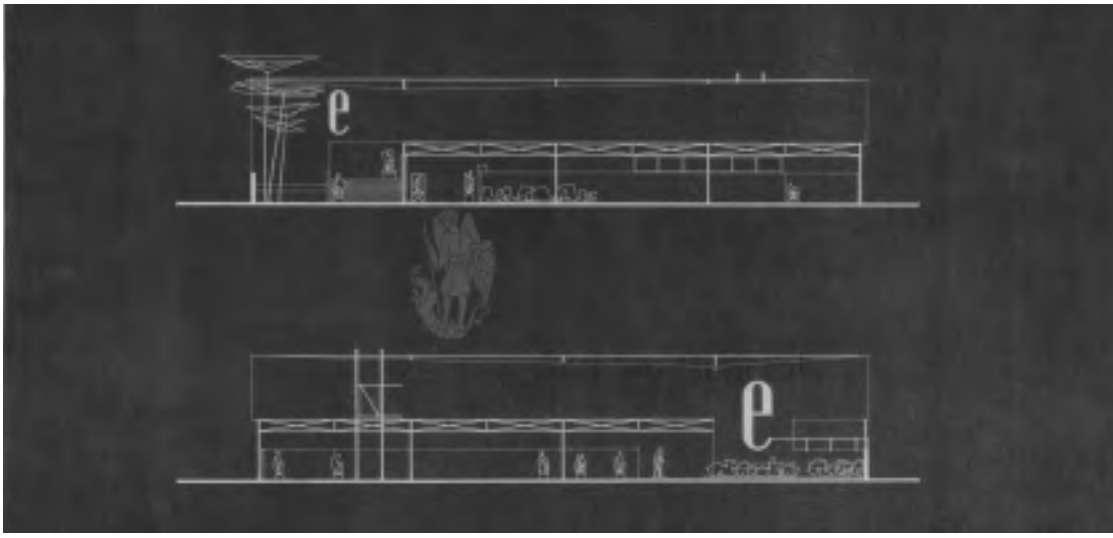


Fig. 4. Alzados del pabellón de Javier Carvajal. Origen de la imagen: Archivo Carvajal, Universidad de Navarra.

> "Para disminuir en lo posible las secciones, la cubierta se ha previsto formada por dos láminas de aluminio anodizado, con fibra de vidrio interpuesta. En la planta inferior, estas láminas de aluminio triangulares se apoyan en las aristas de las pirámides invertidas, y en la planta superior, las láminas de aluminio rectangulares se prevén suspendidas de los dinteles triangulares"[13].

Pero no son la razón, ni la utilidad, ni la resolución técnica, las únicas y últimas respuestas que la arquitectura ofrece. Recogiendo los ecos del pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona, 1929, en el pabellón de Carvajal también la estructura metálica contrasta, en planta baja, con muros de mármol pulimentado que van delimitando los ambientes destinados a exponer las piezas de escultura. Sabe bien Carvajal que el cumplimiento estricto de la función es necesario, pero no suficiente. En referencia al pabellón del maestro alemán lo expresa con claridad:

> "El Pabellón no reconoce a la función como generadora del proyecto a no ser que se acepte como función la necesidad que le dio forma según la conocida respuesta del arquitecto al rey Alfonso: la necesidad de construir un pabellón que sirviera para ser bello y representar"[14].

El Pabellón de España, además de responder funcionalmente, también aspira a "crear el marco donde España exponga su representación artística en uno de los Certámenes más ilustres que hoy se celebran en Europa"[15]. Todos los recursos arquitectónicos, incluidos los toques de mayor intensidad, como el mástil extrañamente próximo a una estética constructivista o como el hecho de hacer resaltar en las fachadas principales, recortada en chapa de hierro, la inicial de España, se orientan a dotar al conjunto de eficacia y belleza.

Estas letras resaltan precisamente al estar colocadas sobre el cuerpo ciego cuyos paramentos están encalados siguiendo la tradición mediterránea (Fig .4). Esta tensión, ofrecida por el juego contrastado de la estructura metálica con el volumen blanco heredado de la tradición, anticipa el debate sobre la convivencia en la arquitectura moderna española de los dos polos de expresión arquitectónica, inicialmente contrarios, pero que, este Pabellón ofrece ya como marco inicial de superación de las endémicas contradicciones. No obstante, la

13. CARVAJAL, J. "Pabellón de España en la Bienal de Venecia", cit., p. 8.
14. CARVAJAL, J. L*ecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*, cit., p. 49.
15. CARVAJAL, J. "Pabellón de España en la Bienal de Venecia", cit., p. 7.

expresión de este primer pabellón de 1955 es en exceso deudor del vocabulario moderno. A partir de este momento Carvajal explorará su propio camino para, asumiendo las vanguardias europeas, formular una arquitectura capaz de responder a lo más hondo de la esencia cultural española. Habrá que esperar a otro pabellón, esta vez sí construido en Nueva York en 1964, para comprobar cómo la obra madura de arquitectura de Carvajal, aunque tan solo contase con treinta y ocho años de edad, formulaba una modernidad enraizada en la tradición viva española.

GARCÍA DE PAREDES: ABSTRACTA Y RADICAL MODERNIDAD EN EL ORIGEN

En el análisis y resolución del programa se encuentra, como en el caso anterior, el origen de la solución. Así, a una superficie horizontal abierta destinada a las salas de escultura, se contrapone una caja cerrada para albergar las pinturas. De la sencillez del programa, y de su directa interpretación, nace la primera decisión de orden y composición. Pero, simultáneamente, García de Paredes se sirve, radical e intensamente, de la geometría como el reflejo del orden exacto que guía e integra la totalidad de las intenciones. La construcción de la forma, en este pabellón, precisa de la geometría como herramienta, no como fin en sí misma. La abstracta, y miesiana, austeridad con la que se nos presenta este proyecto, encuentra su formulación desde la geometría que, de modo subyacente, confiere el rigor que permite la identidad del objeto arquitectónico.

Una modernidad incipiente y radical, expresión de una abstracción, precisa, rigurosa que el joven García de Paredes formula con este proyecto para atemperarse en su trayectoria posterior. Pero esta fértil radicalidad inicial administra, mediante la geometría y el módulo, las reflexiones sobre la escala en arquitectura que acompañarán al arquitecto en sus obras. Lo recuerda Hernández Pezzi: "La *abstracción de la escala* es la que contribuye a dotar de dimensión al espacio construido, como si fuera una clave oculta de la medida *que no se quiere enseñar*, sino percibir"[16]. No es un tema menor este de la escala, particularmente si admitimos, críticamente, cómo, en su olvido y distorsión, se encuentra el origen de disparatadas arquitecturas contemporáneas.

El tratamiento del módulo utilizado en este pabellón, como factor de orden y escala del proyecto, late en toda la obra posterior del arquitecto. La estricta medida y precisión de la planta del pabellón es comparable con la de la Escuela de Ingenieros de Telecomunicaciones en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1958, proyecto iniciado también con Javier Carvajal, pero que concluiría García de Paredes, terminando, de este modo, el inicio fulgurante y compartido de las trayectorias de estos dos arquitectos y amigos[17].

Si en el pabellón de Carvajal la estructura metálica había jugado un papel compositivo, tanto en los alzados como en la parte interior de la cubierta de la sala, en el caso de García de Paredes alcanza una expresión determinante hasta el extremo de vincular, en la mejor tradición moderna, la estructura al espacio y a la expresión del mismo. La concepción del espacio está estrechamente vinculada a la solución estructural y, además de resolver la iluminación, se convierte en la expresión del proyecto. El arquitecto lo explica en su memoria: "Por ello, ha sido nítidamente valorada en el volumen exterior y lo dota de su expresión propia y específica como sala de exposiciones"[18]. La naturalidad con la que el joven arquitecto interioriza y formula los valores de la arquitectura

16. HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. "García de Paredes y la escala", en *José María García de Paredes en Granada (1962-1990)*, op. cit., p. 17.

17. Este proyecto sería el último de la intensa colaboración de ambos arquitectos durante la década de los cincuenta. Así lo narra Javier Carvajal refiriendo a su compañero y amigo García de Paredes: "Su espíritu innovador, el rigor de sus planteamientos; la claridad de sus ideas, la sobria formalización de su arquitectura, han acompañado, desde entonces y para siempre; a partir de las horas de meditación romana, de nuestros viajes por Europa y de nuestras comunes amistades, con Gio Ponti, Alvar Aalto, Jacobsen, Timo Sarpaneva, Olof Gumerus, Candilis y tantos otros, que llenaron de sentido nuestras colaboraciones en el Proyecto del Colegio Romano (que no llegó a construirse), en el Panteón del Campo de Verano, en la iglesia de Vitoria y en la Escuela de Telecomunicación de la Universidad Complutense, que juntos comenzamos y que él terminó, cuando yo me fui a Nueva York, para desarrollar el proyecto y construir el Pabellón de España en el año 63, cortando nuestra colaboración, si bien interrumpida, quedó unida para siempre en el recuerdo de aquellos años inolvidables", "Javier Carvajal Ferrer", en *José María García de Paredes en Granada (1962-1990)*, op. cit., p. 23.

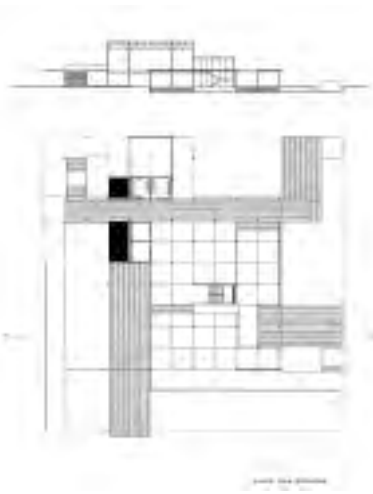


Fig. 5. Planta de la sala de escultura y sección del pabellón de José María García de Paredes. Origen de la imagen: Archivo García de Paredes. Dibujado por Ángela García de Paredes.

Fig. 6. Planta de la sala de pintura y alzado del pabellón de José María García de Paredes. Origen de la imagen: Archivo García de Paredes. Dibujado por Ángela García de Paredes.

moderna es digna de mencionarse, si recordamos, por ejemplo, que una de las consideradas piezas maestras de la arquitectura moderna, como el Crown Hall de Mies van de Rohe –que otorga a la estructura similares valores arquitectónicos–, se está construyendo ese mismo año 1955. La imagen de la maqueta así como la expresión de los delicados dibujos, tanto de la planta de la sala de escultura (Fig. 5) como de la planta de la sala de pintura (Fig. 6) con sus correspondientes secciones y alzados –redibujados por Ángela García de Paredes–, transmiten el valor de la estructura generadora del proyecto. Este pequeño pabellón condensa de manera excepcional aquellos atributos de la forma moderna, a saber, economía, precisión, rigor y universalidad que Le Corbusier había definido en su manifiesto fundacional *Après le cubisme* de 1918.

Los lucernarios tornan de nuevo el protagonismo a la estructura entendida, explícitamente, como hacedora de luz. El ingenio constructivo, desde el dominio de la técnica, se pone al servicio de la construcción del espacio. García de Paredes utiliza el vocabulario, que solamente los mejores arquitectos pueden emplear, al referir a la estructura de los lucernarios: "Las almas de las vigas triangulares que la integran reciben, según planos verticales, la superficie transparente del cristal, y la malla estructural produce los lucernarios sin más que forjar alternativamente, a nivel de sus alas superior e inferior"[19]. Qué cercanos los ecos de las palabras de Le Corbusier: "Es la hora de la construcción, no del juego"[20]. Estructura y luz, tan determinantemente emparejadas en tantas trayectorias modernas posteriores y que el joven García de Paredes confronta ya en este temprano pabellón. La precisión de los ocho lucernarios anticipa la solución para la Iglesia Parroquial de Almendrales, 1961-1964: "García de Paredes nos diseñó el centro parroquial de Almendrales lleno de orden y concisión. Trabajábamos con austeridad y en construcción"[21].

El análisis de este pabellón nos conduce a descubrir su valor germinal en la obra de García de Paredes así como a valorar cuán temprana es su vinculación, o su anticipación, a investigaciones de otros maestros de la arquitectura española. Cómo no pensar, a la luz de este proyecto, en el imaginario gráfico –qué similitud en el trazado de las plantas, alzados y secciones– y en los intereses constructivos y perceptivos desarrollados por Alejandro de la Sota. Un

18. GARCÍA DE PAREDES, José María. "Memoria. Pabellón de España en la Bienal de Venecia. 1955", Archivo García de Paredes. Facilitado por Ángela García de Paredes.
19. GARCÍA DE PAREDES, J. M. "Memoria. Pabellón de España en la Bienal de Venecia. 1955.", cit.
20. LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p. 79. Originalmente *Vers une architecture*, Fondation Le Corbusier, 1923.
21. CORRALES, José Antonio. *José María García de Paredes en Granada (1962-1990)*, cit., p. 21.

modo de proceder basado en la abstracción que surge desde la experiencia del material y que, de alguna manera, ya intuye tan precozmente García de Paredes, compartiendo esa característica tan sotiana, de la *tenacidad poética* en la obra[22]. En este pabellón, acaso por primera vez en la arquitectura moderna española, se confiere al material, desnudamente tratado desde la precisión técnica, los valores constructivos, expresivos y semánticos de la obra. También, acaso con mayor claridad que en otros proyectos, se ejemplifica en éste la equivalencia de la decisión constructiva, proyectual y estética.

Así García de Paredes expresa bellamente esa voluntad de ligereza que incide en la condición perceptiva de la arquitectura:

> "El cerramiento de la sala, independiente de la estructura, se ha proyectado con paneles de aluminio anodizado porque, además de sus condiciones físicas ideales –ligereza, inalterabilidad y elevado coeficiente de aislamiento térmico por reflexión– presenta, desde el punto de vista expresivo, la ventaja de cerrar de un modo psicológicamente ligerísimo una estructura extremadamente aérea y esbelta"[23].

Con esta estrategia el arquitecto afronta, desde la técnica y los materiales asumidos por las vanguardias arquitectónicas europeas, la investigación entre materia y percepción. Una poética de la construcción basada en la manipulación de la materia para inferir una determinada condición perceptiva. Así es como García de Paredes inaugura esta investigación y nos regala, en el ya lejano 1955, la tantas veces evocada por los arquitectos *caja que no pesa*. Una caja inundada de una luz, controlada y diluida, que permite la adecuada contemplación y conservación de las pinturas, se suspende con diez pilares metálicos comprimiendo, bajo ella, el aire que se enlaza con el ámbito abierto de la zona de escultura. Ligereza, levedad y delicadeza en el tratamiento de los elementos constructivos que posteriormente explorará en el concurso para la Iglesia de San Esteban Protomártir en Cuenca, 1960, anticipándose, con ese espaciado bosque de esbeltos pilares, a recientes, y alabadas, arquitecturas japonesas contemporáneas.

De este modo García de Paredes valora la materia como el principal argumento del trabajo del arquitecto y el orden que, en sentido espiritual, emana de su tratamiento. No en vano la arquitectura no es sino ordenar la materia[24] y, con ella, todo el mundo alrededor. No sólo precisamos de ella para poder conformar los espacios que el hombre habita sino que en la materia encuentran precisamente su origen. De ahí que la obra de arquitectura, para ser realmente consistente, no parta de imágenes sino de materiales y de la manera en que éstos se relacionan. Así comprendemos por qué la memoria del proyecto de García de Paredes refiere con tanta precisión a la materialidad. Los maestros modernos comprendieron que de la materia emanaba la posibilidad de creación de un nuevo orden y no sólo no la desdeñaron sino que a su conocimiento profundo, mecánico y plástico, destinaron sus desvelos, conscientes que de su orden podían inferir una corriente que organizase, esencialmente, el mundo. García de Paredes, siguiendo su ejemplo, precisa de la materia mensurable para alcanzar el orden del espíritu. Las cuestiones de orden en su proyecto del Pabellón de España van, ineludiblemente, unidas a las de la materia y, por extensión, a la técnica como mecanismo de su administración.

Al regreso su arquitectura se dejaría acariciar por nuevas realidades y ya no precisaría de una explícita modernidad.

22. La reflexión sobre la tenacidad poética, así como la formulación de este término, en la obra de Alejandro de la Sota es del catedrático José Manuel López Peláez. Utilizándolo estoy refiriendo a su conferencia "Presencias intensas: tenacidad poética en la obra de Alejandro de la Sota", impartida en la primavera de 2013 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, organizada por la Cátedra de Arquitectura Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza.
23. GARCÍA DE PAREDES, J. M. "Memoria. Pabellón de España en la Bienal de Venecia. 1955", cit.
24. Esta sintética y esencial definición se la debo al profesor Helio Piñón, formulada en sus múltiples actividades docentes.

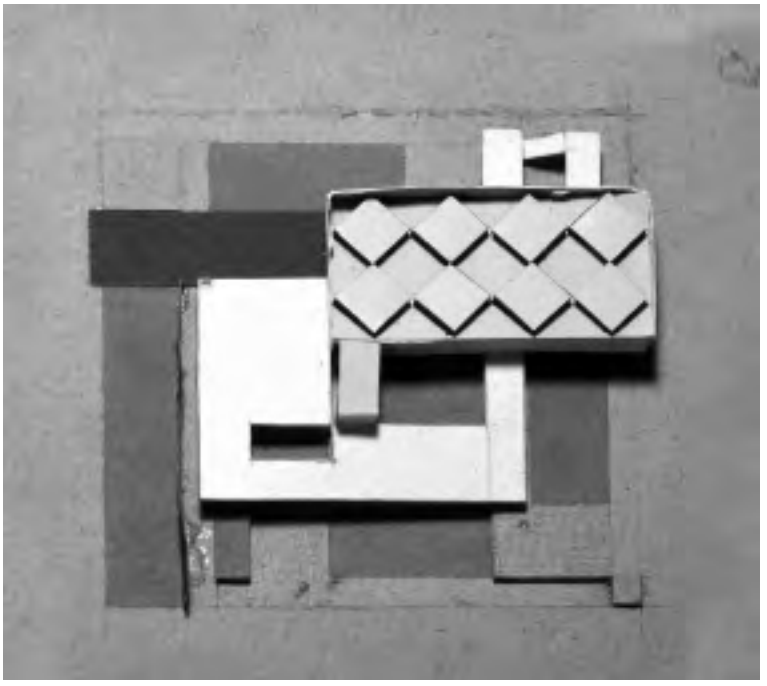


Fig. 7. Maqueta de trabajo del Pabellón de España para la Bienal de Venecia de García de Paredes. Fuente: Archivo García de Paredes (facilitado por Ángela García de Paredes).

> "Cuando García de Paredes vuelve a Madrid su arquitectura es más compleja, más delicada, más sutil, y, cuando sus compañeros están todavía empeñados en aplicar el lenguaje moderno –con ocasión o sin ella– Paredes construye la iglesia de Almendrales"[25].

Pero los valores de este proyecto permanecen, velados, en toda su trayectoria posterior que si bien ciertamente se complejiza y afina para atender otras múltiples solicitaciones, no puede olvidar tan hondas raíces modernas.

Pero, como luego sucederá en el exitoso Pabellón de España realizado conjuntamente con Carvajal para la XI Trienal de Milán, 1957[26], la apertura a la arquitectura moderna no implica ni el olvido, ni la negación de la tradición española. Consciente de ello García de Paredes lo explica en la conclusión de la memoria del proyecto:

> "Pero esto no es suficiente: su personalidad como edificio representativo de España en los Certámenes Internacionales de Venecia, impone una cuidadosa elección de aquellos elementos que han de individualizarlo y caracterizarlo como muestra de Arquitectura en el momento presente"[27].

De nuevo, la explícita dicotomía entre tradición y modernidad, se resuelve, en este caso, con la incorporación de un elemento tomado de la tradición del arte español, como el hierro forjado, reinterpretado para formar unos planos verticales a modo de veladas transparencias. Esta investigación que explora las condiciones constructivas y perceptivas de los materiales metálicos se intensificará en el Pabellón de Milán convirtiendo el plano curvo, tejido con tela metálica, en el velo que define, y expande, el espacio. En Venecia la afirmación de la tradición implica, igualmente, la significación de la entrada con la incorporación de "un escudo de piedra –quizá extraído de algún viejo palacio salmantino o abulense–, con el dintel metálico en vivo color, que lo sostiene"[28].

25. MONEO, Rafael. "José María García de Paredes", en HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos, *José María García de Paredes*, Colegio de Arquitectos en Málaga, 1992, p. 13.
26. El Pabellón de España en la XI Trienal de Milán, 1957, mereció la Medalla de Oro del certamen. Referir a la comunicación de Pablo Arza en estas mismas Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna española.
27. GARCÍA DE PAREDES, J. M., "Memoria. Pabellón de España en la Bienal de Venecia. 1955", cit.
28. GARCÍA DE PAREDES, José María. "Memoria. Pabellón de España en la Bienal de Venecia. 1955", cit.

Acaso esta pequeña maqueta de trabajo[29] (Fig. 7), fruto del ingenio y la manualidad, condense los valores, no solo del proyecto, sino de aquel concepto ya expresado por Alan Coluquhoun de tecnología artesanal por el que podemos referir a una actitud en la concepción de la técnica como el arte de unir la tradición constructiva artesanal, medida y precisa, con la inclusión de nuevos materiales y tecnologías. Actitud que, de alguna manera, caracterizaría el itinerario de estos dos arquitectos. De este modo, entre la artesanía de la herencia hispana y la tecnología aprendida de las vanguardias europeas, dos jóvenes arquitectos, con sus sendos pabellones, iniciaban desde la Academia de España en Roma, dos trayectorias ejemplares de la moderna arquitectura española.

29. Esta imagen de la maqueta de trabajo para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1956, guardada como un pequeño tesoro, ha sido generosamente facilitada por Ángela García de Paredes.

ENTRE DOS GUERRAS, UN GRITO EN TIERRA DE NADIE. LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE SACRO DE VITORIA DE 1939

Rubén Labiano

En 1939, en el intervalo de tregua entre una Guerra Civil española apenas terminada y una Segunda Guerra Mundial a punto de empezar, tuvo lugar en España la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria[1]. Bajo el mandato, la iniciativa y la supervisión de Eugenio d'Ors[2] este evento junto con el precedente de la participación española en la XXI Bienal de Venecia de 1938 fueron probablemente los eventos artísticos más destacados protagonizados en los primeros pasos del franquismo.

Existía en los dirigentes nacionales durante la guerra civil un deseo real de organizar una política de expansión cultural que prestigiase su imagen en el exterior y, paralelamente, sirviera de apoyo a las gestiones diplomáticas que se estaban desarrollando, tendentes a la victoria total y a la legitimación plena del régimen[3]. En todo caso esta participación en eventos culturales internacionales fue muy pobre y estuvo condicionada siempre por la situación de guerra en que se encontraba el país. Normalmente respondían a invitaciones de países amigos (Italia, Alemania y Portugal en su mayor parte) y muchas no fueron aceptadas por la España nacional por carecer de divisas, de personas que la representasen, de material… o bien, de todo a la vez. Esta limitación de medios fue, por último, un "handicap" para la plena eficacia propagandística con que se concebía la concurrencia a esas reuniones.

Pero hubo dos exposiciones que presentaron un especial interés y relevancia de cara a la imagen cultural que los dirigentes nacionales pretendían dar en el exterior: la Bienal de Venecia, la primera que tuvo lugar y a la que España asistió como invitada; y la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria que fue organizada desde el gobierno y en la que España ejerció de anfitrión.

¿De quién partió la iniciativa? Sorprende en un contexto de guerra civil plantear un evento de alcance internacional de ese calibre con los problemas logísticos y diplomáticos que conlleva. Tengamos en cuenta que si bien acabó celebrándose después del fin de la guerra la EIAS se plantea oficialmente por vez primera en julio de 1938 en plena guerra. En una entrevista publicada en la revista La Phalange, d'Ors asume en primera persona la iniciativa afirmando que[4]:

> Sí, voy a ver si en una ciudad de nuestra España del norte puedo organizar una exposición de arte religioso, de carácter internacional a fin de organizar la obras futuras de nuestras iglesias siguiendo el punto de vista del arte y de la liturgia. Yo soy de la opinión – y usted me lo ha oído decir hace algunos días – que no sirve de nada reconstruir. Eso sería mostrar que la prueba atroz que sufrimos persistirá en nuestro país. Las ruinas deben procu-

1. La Exposición Internacional de Arte Sacro, en adelante EIAS, se inauguró el 22 de mayo de 1939 y se clausuró el 24 de julio de 1939 de modo oficial aunque permaneció abierta para el público hasta el 6 de agosto de 1939.
2. Eugenio d'Ors (1881-1954) fue Jefe Nacional de Bellas Artes entre finales de Febrero de 1938 y Agosto de 1939.
3. Cfr. ALTED VIGIL, Alicia. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*, Ed. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura, 1984, p. 123 y ss.
4. "Conversation avec Eugénio d'Ors" Revista *La Phalange*, 15 agosto-15 octubre 1938, pp. 15-19

Eugenio d'Ors. 1938.

rarnos tanto honor como dolor. Lo mejor aquí es recordar las palabras de San Agustín: 'Los mártires resucitarán embellecidos por sus cicatrices'…".

Igualmente afirma Alicia Alted Vigil en el libro ya citado que "La idea de celebrar una Exposición Internacional de Arte Sacro partió, al igual que en el caso de la participación en la Bienal de Venecia, de la Jefatura Nacional de Bellas Artes con Eugenio d'Ors como su principal inspirador"[5].

La España nacional había participado en el certamen de Venecia con la intención de mostrar ante el mundo que el nuevo Estado apoyaba el arte en sus diferentes manifestaciones, respondiendo éstas a su vez a los ideales por los que se estaba luchando. Ahora y dentro de ese ambiente de exaltación religiosa que impregnaba toda la actividad cultural en esta zona se deseaba organizar una exposición de arte sacro en España, pero con carácter internacional y tendría como fin el contribuir a fijar normas y proporcionar modelos para la reconstrucción o nueva construcción de edificios religiosos y sus diferentes elementos decorativos y de mobiliario. Constituía además una excelente ocasión de presentarse ante el mundo y singularmente ante Roma (la Bendición Papal concedida para la exposición fue la última concedida por Pío XI en la víspera de su muerte) como un defensor de la Iglesia "*ante la obra siniestra, de profanación y destrucción de templos y objetos religiosos consumada por el bolchevismo en España*"[6].

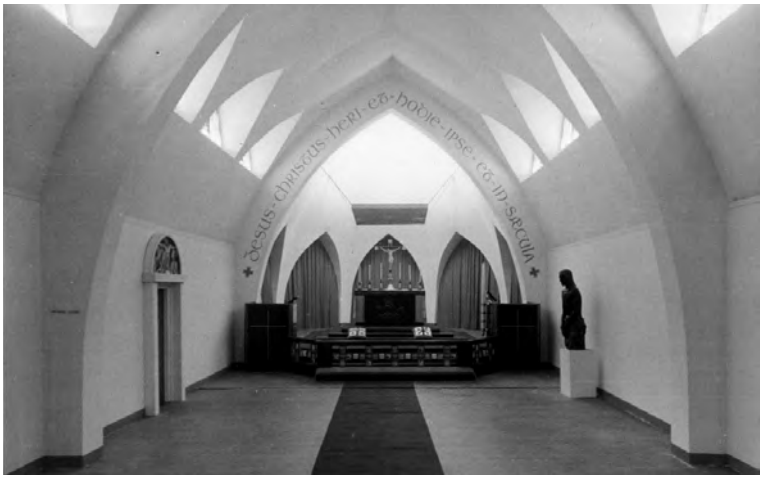
Por otro lado la iniciativa provocó una acogida favorable y solidaria en el mundo católico singularmente europeo y el planteamiento ecuménico ajeno a nacionalismos artísticos favoreció y promovió una alta participación. Como decía d'Ors "tampoco se distribuirá nuestra Exposición en secciones nacionales. Todo lo verdaderamente litúrgico es ecuménico"[7].

Hasta aquí la introducción y los antecedentes, pero ¿cómo se organizó y en qué consistió la exposición?

La exposición como tal fue un éxito desde el punto de vista de la participación: Once naciones[8], 327 artistas, 82 españoles y 245 extranjeros. Más de 1500 objetos expuestos que comprendían maquetas y planos arquitectónicos, altares, objetos de orfebrería, ornamentos, libros, pinturas, esculturas, fotografías, etc. Entre los arquitectos obras de Auguste Perret, Dominikus Böhm, Alberto Sartoris, Robert Kramreiter, Otto Linger, Fritz Merger,... que en muchos casos presentaron obras conjuntamente con otros artistas plásticos y en algún caso específicamente preparadas para esta exposición. Una capilla a escala natural y completamente equipada completa el conjunto. Su autor, el arquitecto Santiago Marco, ostenta la Dirección de la Exposición.

Aparte de la concurrencia española, participaron en el certaman Italia y Alemania, cuyas aportaciones fueron subvencionadas por sus respectivos gobiernos; Portugal en donde el secretario de la Propaganda Nacional y miembro de la Academia de Bellas Artes, Reynaldo dos Santos, se encargó de la selección de los artistas; Suiza, con veinte artistas seleccionados por el Grupo Artístico de San Lucas e Inglaterra con una serie de artistas seleccionados por el director del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Londres, Antonio Pastor. La aportación de otros países como Francia, Estados Unidos, Rumanía, Albania, Holanda, Argentina y Uruguay revistió un carácter más particular. Sin duda, la participación más importante

5. ALTED VIGIL, Alicia. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*, Ed. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura, 1984, p. 128.
6. Palabras del Jefe Nacional de Bellas Artes. *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro,* Ed. Jefatura Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, Vitoria, 1939, p. 17.
7. Ibid. p. 20.
8. No es fácil el cómputo de las naciones participantes y el propio D'Ors cuando habla de ello emplea una cifra variable entre la decena y el medio centenar. En el cómputo de los asistentes que figura en el catálogo se mezclan en varios casos el lugar de residencia del artista (p.e. Paris) con su país de origen (p.e. México) o con el país en el que se han hecho las obras. Parece que puede hablarse de 15 naciones representadas de alguna manera que serían 9 en el campo específico de la arquitectura.
9. ALTED VIGIL, Alicia. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*, Ed. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura, 1984, p. 129.
10. "Avant tout, je veux réaliser, et très vite, la reconstitution des vieilles corporations, des vieux et beaux métiers dans lesquels on ait un profond amour pour l'oeuvre, pour le travail bien fait. (Et, comme toujours quand il prononce ces mots, la voix du Maître se fait plus douce et plus profonde, comme s'il les dégustait au passage.) Je veux également –et nous avons déjà eu pour cela une première réunion–, former des confréries, dans lesquelles artistes et artisans d'une même technique échangent leurs opinions et travaillent dans le plus intime accord pour le meilleur accomplissement de leur mission". Ce sujet entraîne don Eugenio à nous parler des Confréries d'Art religieux de la Suisse française et de la prochaine création à Saint-Sébastien de la Confrérie de Saint-Luc et de celle de Sainte-Cécile, pour laquelle les éléments de l'Orfeón Donostiarra ont donné les plus grandes facilités.



Capilla EIAS.

fue la de Bélgica que contó con la colaboración de numerosas personalidades eclesiásticas. Su comité de honor lo presidía el Cardenal Van Roey, Arzobispo de Malinas[9].

¿Qué criterio se siguió para la elección de las obras expuestas?

Eugenio d'Ors había fijado el criterio que habría de seguirse en el arte sacro después de la guerra guiado por el punto de vista del arte y de la liturgia y alertando de la existencia de un doble peligro que podría acarrear una segunda catástrofe artística a sumar a la acontecida durante la guerra: el peligro de la seriación banal por un lado y el de los personalimos por otro. Así los describe en el Catálogo de la exposición:

> "Hay, de una parte, no menos nociva que para el ideal de belleza, para la auténtica piedad, la producción en serie, municionada, industrializada, amiga de materiales de imitación y de estilizaciones mecánicas; la pacotilla que ha dado triste renombre en este aspecto, a ciertos santuarios y a ciertos barrios de ciertas ciudades, donde tal comercio tiene bazar.
>
> Hay de otra parte –y, por decirlo así, en el extremo opuesto– la vanidad profesional de algunos artistas convertidos por culpa de un concepto anacrónico sobre la función social del arte, en divos remilgados, cuya nativa ineptitud para el trabajo colectivo se ha exacerbado todavía en los mirajes de una propaganda gacetillera, donde se deslumbran los mismos que los provocan; los cuales vienen a caer, medio aturdidos, en la pretensión, el orgullo, la afectación de una propia originalidad y, como ellos dicen, de una personalidad independiente".

Podemos encontrar aquí, aparte del rechazo general a la arquitectura remilgada de los neos del siglo diecinueve, un rechazo al artista aislado, aislado de su historia, de su tradición (cómo no recordar el famoso aforismo dorsiano "todo lo que no es tradición es plagio") y al artista aislado de su entorno artístico y profesional. Esta es una exposición en la que participan distintos artistas de los diversos campos del arte sacro: orfebres, vitrallistas, escultores, pintores,… Y Eugenio d'Ors en la entrevista antes citada para la revista La Phalange aboga también, como uno de los grandes objetivos de su mandato al frente de las Bellas Artes, por la recuperación de las antiguas corporaciones de artistas y artesanos trabajando conjuntamente en sus oficios en una obra en común[10]. Late aquí el concepto de la obra de arte total tan querido en ese tiempo.

11. DELEGACIONES EN EL EXTRANJERO
ALEMANIA.- Dr. Hans Juretschke.- Frau Dr. Irene Behn,.
BELGICA.- S. Ema. el Cardenal Arzobispo de Malinas.S. / E. el Obispo de Namur.- S. E. el Obispo de Tournai.S. / E. el Obispo de Lieja .. - S. E. el Obispo de Gante. / S. E. el Obispo de Brujas. / Rmo. P. Abad de Mont-Cesar / Monseñor el Canónigo Crooy.- Edmon de Brunyn / Profesor del Instituto Superior de Amberes./ M. Marcel Schmitz. Arquitecto / Dom. Hilario Duensberg O. S. B.M. / Paul Fierens, Profesor de la Universidad de Lieja.
FRANCIA.-S. E. Paul Claudel, Embajador de Francia / M.Jacques Lassaigne, Crítico de Arfe / M. Jean Baudry, Escritor./ M. l'Abbé Ducaud-Bourget, Vicario de Santo Tomás de Aquino / Mlle. Anne. de Tillet.
HISPANO-AMERICA.- Sr. Pablo Mañé, Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Srta. Adelia de Acevedo, Presidente de los "Amigos del Libro de Arte» / Sr. Angel Zárraga, Pintor.
HOLANDA.- Dr. Jan·Eloy Brom, Conservador del Museo de Arte Religioso de Utrecht.
INGLATERRA.- Thomas H. B. Scott F.R.I.B.A. F. R.P.S. / Prof. Antonio Pastor. Kings College, Londres / Dom. Bernard Me. Elligolt O. S. B.
ITALIA. On. Antonio Maraini, Secretario de la Bienal de Venecia / Cornm. Pietro Chiesa, Secretario de la "Trienal» de Milán.
PORTUGAL.- S. Ema. el Cardenal Patriarca de Lisboa / Dr. Reynaldo dos Santos, Presidente de la Academia Nacional de Bellas Arles / Dr. Joao Cauto. de la Academia Nacional de Bellas Artes / Dr. Francisco Franco, de la Real Academia de Bellas Artes / P. Pardal Monteiro, Presidente del Sindicato de Arquitectos Adriano de Sousa Lopes, de la Academia Nacional de Bellas Artes.
SUIZA.- Mme. M. J. Dunant / M. Alexandre Cingria, Presidente del Grupo Romando de San Lucas / M. Alberto Sartoris, Arquileclo / M. Baldo Guberti. Pintor.
12. El 1 de abril de 1939 El Marqués de Aycinena envía un telegrama a F. Gómez Jordana quejándose de las interferencias de Eugenio d'Ors en sus actuaciones: "Presencia en Ginebra Señor Ors mezclándose en trabajos encomendados Señor Sotomayor y gestiones mías entorpece y complica situación. Me permito señalarlo Vuecencia por si estima conveniente eliminar expresamente su participación asunto colecciones y exposición. Churruca» (Archivo de la Embajada de España en Berna). Vid. también carta del Marqués de Aycinena a Domingo de las Bárcenas, de 17-IV-1939: "Desde que llegó aquí en esta segunda etapa, viene siendo obstáculo a la función de Sotomayor en la organización de la Exposición. Me aseguran, pero espero confirmarlo en mi próxima conversación con Adrien Lachenal, que ha pedido una cantidad a M. Gielly, Subdirector del Museo de Ginebra, para la exposición de arte sacro de Vitoria y para facilitar la realización de la de nuestras obras aquí. Ello ha causado la peor impresión aquí según referencias indirectas y creo que no se puede tolerar" (Arch. M.A.E. R.1383/12).

Sainte Jeanne d'Arc. Jacques Droz.

St. Engelbert. D. Böhm.

El comisariado y las delegaciones[11] encargadas de realizar el proceso de selección y recabar las obras en cada país es de gran peso intelectual y a la hora de organizarlo Eugenio d'Ors se ha servido de sus numerosos contactos en la esfera internacional. Hay contactos oficiales, especialmente con Alemania e Italia que proceden de una órbita digamos diplomática, y contactos personales derivados del mundo cultural del propio d'Ors y de su cargo como Jefe Nacional de Bellas Artes. No podemos olvidar que simultáneamente a la organización de la EIAS, d'Ors está participando en Ginebra y en Paris en las negociaciones con las autoridades suizas y francesas para recuperar el patrimonio del Museo del Prado expatriado en la Sociedad de Naciones de Ginebra en su mayoría y en la Maison Lafitte de Paris en una menor parte. Estas negociaciones incluyen la organización de una exposición en Suiza con los tesoros del Prado. En estas negociaciones d'Ors no pierde la ocasión de incluir también el asunto de la organización de la EIAS provocando incluso las quejas del embajador de España en Berna, Marqués de Aycinena, al respecto[12].

También en Suiza en la ciudad de Zurich se celebra paralelamente en 1939 entre mayo y octubre la Swiss National Exhibition 1939 que incluirá un pabellón de arte sacro obra del arquitecto suizo, Fritz Merger que también enviará una obra suya a Vitoria. No parece aventurado suponer que también d'Ors tuvo contacto con esa exposición.

Se ve también una presencia de instituciones, personas y órdenes religiosas ligadas al Movimiento Litúrgico de gran fuerza en Alemania. Entre los artistas invitados de Francia está también el conocido Padre Couturier que acude en su condición de artista de vidrieras pero que ya en ese momento era el director de la revista francesa L'Art Sacré que dedicará un laudatorio artículo a la exposición[13].

En el concreto campo de la arquitectura fueron 9 los países representados y 53 los arquitectos que enviaron proyectos. Los envíos estaban constituidos fundamentalmente como se ha dicho por fotografías, maquetas y planos. La relación por países y número de equipos es la siguiente: Francia 18; España 13; Suiza 6; Alemania 4; Bélgica 4; Inglaterra 4; Austria 2; Portugal 1; Turquia[14] 1.

De estos 53 equipos 10 habían publicado alguna de sus obras (no necesariamente las enviadas a la Exposición) en el conocido e importante número 6 de la revista Architecture d'Aujourd'hui del año 1934 dedicado a la arquitectura religiosa. La relación por países y número de equipos que publicaron es la siguiente: Francia 5; España 0; Suiza 1; Alemania 1; Bélgica 0; Inglaterra 1; Austria 1; Portugal 1; Turquia[15] 0. Este hecho nos habla del carácter de vanguardia y de la importancia de los arquitectos concurrentes y de sus obras expuestas y también muestra el poco peso de los arquitectos españoles en esa publicación.

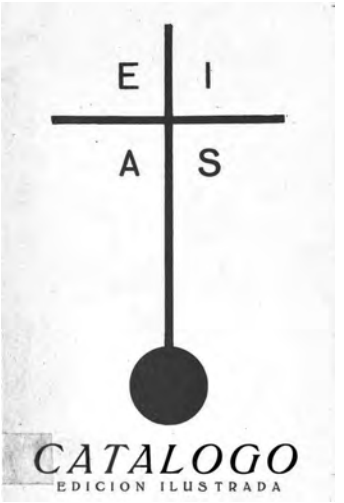
Es interesante anotar la presencia como miembro de la delegación Suiza encargada de seleccionar a los asistentes de ese país y también como uno más de sus seis representantes del arquitecto Alberto Sartoris, que concurrió con tres proyectos: la iglesia de Laurtier (publicada en el número citado de *l'Architecture d'Aujourd'hui*), la de Sarreyer y un proyecto de catedral en mármol, vidrio y cemento armado. Con un gran interés por la arquitectura española y con una gran relación con arquitectos españoles mantenida durante los años de la República el cambio de régimen supuso en su caso que a partir de la EIAS

13. *L'ART SACRE.* n. 4, Agosto 1939, pp. 245-246.
14. Clemens Holzmeister (1886–1983) fue un prominente arquitecto austríaco que ejerció su trabajo en Austria, Alemania y Turquía. Entre 1938 tras las Anschluss y 1954 vivió en Turquía.
15. Clemens Holzmeister publica alguno de sus proyectos en Architecture d'Auojourd'hui nº6 pero todavía no se había trasladado a Turquía por lo que figura en Austria.

> "el único contacto que Sartoris mantuvo durante los años 40 con España fue a través de la correspondencia con Eugenio d'Ors, dado que la mayoría de sus relaciones se habían desarrollado durante la etapa republicana con personajes comprometidos a través de la cultura o de la actividad política con movimientos o grupos condenados a partir del fin de la contienda"[16].

Difusión. La EIAS tuvo una gran repercusión nacional, los medios locales hablan de unas 500 visitas diarias y contó con visitas de renombre internacional como el Mariscal Pétain, entonces embajador de Francia en Madrid que acudió a título particular, o el Infante de Baviera y la Infanta María Luisa, sin contar a una gran mayoría de prohombres del régimen, diplomáticos y un sinfín de personalidades eclesiásticas.

Se editó un catálogo de 124 páginas con textos de presentación de Eugenio d'Ors y otros autores[17], directrices de arte y liturgia para el arte sacro, relación de participantes y varias ilustraciones. Asimismo se editó una colección de postales con imágenes de la Exposición y un folleto con una colección de doce artículos relativos a la Exposición y firmados por diversas y relevantes personalidades[18].



Catálogo EIAS 1939. Página 1.

¿Cuáles fueron o en qué consistieron las directrices de arte y liturgia recogidas en el catálogo de la exposición?

La EIAS plantea y recoge como un planteamiento general la tradicional apertura e incluso liderazgo que la Iglesia ha ejercido en el campo de las artes[19]:

> La Iglesia admite, pues, el movimiento progresivo del arte, que apoya sobre la tradición la aportación del genio inventivo de la época; porque, tradición y renovación son dos términos que no se oponen. La Iglesia ha utilizado siempre, y con frecuencia alentado y abiertamente favorecido el arte de la época para la construcción y decoración de sus templos, arte que tenia naturalmente algún parecido con los monumentos civiles contemporáneos.

Interior EIAS.

Tras el planteamiento general se realiza un recorrido por los diveros elementos de la iglesia aportando indicaciones prácticas y concretas sobre todos ellos e indicaciones generales. En el específico campo de la arquitectura se pueden resumir estas indicaciones generales en los siguientes puntos:

1. Programa: apertura a la posibilidad de programas complejos que resuelven en un único conjunto parroquial la iglesia, el baptisterio, la casa parroquial y las dependencias para la catequesis, la Acción Católica y la Beneficiencia, etc…

2. Materiales: Apertura a nuevos materiales con condiciones. Los materiales principales de la construcción sean la piedra o el ladrillo, que es lo que suponen las oraciones de la dedicación y el simbolismo de una iglesia consagrada. Si se usa el hormigón, conviene que el emplazamiento de las doce cruces de la consagración y el jambaje de la puerta principal sean de piedra. No puede consagrarse, sino sólo bendecirse, una iglesia de madera, hierro u otro metal.

3. Luz: recurso a la luz natural y a la luz artificial. Los arquitectos han conseguido en este particular fórmulas muy felices de Iluminación natural indirecta. En todo caso dése al presbiterio mayor cantidad de luz, con el objeto de

16. NAVARRO SEGURA, Mª Isabel. "Alberto Sartoris y el itinerario de la recuperación de la modernidad en España en 1949-1950: Barcelona-Santander-Bilbao-Canarias-Madrid". *Actas del congreso internacional "Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia"*,Pamplona, maro 2000, p. 272.
17. El Catálogo incluye una Nota previa explicativa redactada por Dom. Celestino Gusí O. S. B., con la colaboración del Arquitecto Director de la Exposición Don Santiago Marco.
18. El folleto editado por la Oficina de Prensa del Ministerio de Educación Nacional recogía los artículos de los siguientes autores: El Marqués de Lozoya, Luigi Pareti, José Artero, José Camón Aznar, Tancredo de Vizan, Tomás Escolar Iglesias, Manuel Ballesteros Galbrols, Paul Mesplé, José Manuel Contín, María de Cardona y Álvaro Cunqueiro.
19. *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Ed. Jefatura Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, Vitoria, 1939, p. 30.

atraer el interés de los fieles sobre el altar elemento central y principal de una iglesia. (...) Evítense con la iluminación artificial los efectos teatrales y artificiosos que la liturgia y la misma estética reprueban.

4. Calefacción de las iglesias

5. Acústica: téngase muy en cuenta esta cualidad principal porque el templo no es sólo una sala de reunión donde los fieles oran, sino que es asimismo una sala de audiciones donde se les predica y se canta.

6. Forma en planta: dar a su planta una forma y disposición que consienta poder agrupar compactamente el conjunto de los fleles y la necesidad de asegurarles la fácil visibilidad del altar mayor.

7. Altar: En el centro del presbilerio y no adosado al muro del ábside, (…) constituyendo el punto céntrico de la Iglesia. Nada impide, además que el altar se construya con doble gradería, de suerte que se pueda celebrar, según las circunstancias. en los dos sentidos; de espaldas a la nave o vuelto el celebrante hacia los asistentes.

8. Confesionarios: En las nuevas construcciones podrá adoptarse la solución de colocarlos dentro del espesor del muro exterior de la iglesia, solución que da resultados prácticos muy apreciables.

Directrices generales que en algún caso particular como el de la colocación de los confesionarios dentro los muros nos recuerda a la solución aplicada en tantas iglesias alemanas y que arquitectos posteriores de dilatada trayectoria en el campo de la arquitectura religiosa como Fray Coello de Portugal aplicarán a sus iglesias veinte años después reconociéndola como '*traída de Alemania*[20]'.

CONCLUSIÓN

La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria fue todo un éxito de contenido, un éxito de público, un éxito en su repercusión nacional e internacional y un éxito personal de Eugenio d'Ors como principal artífice e impulsor de la iniciativa. Sin embargo el propio d'Ors, según afirma Gaya Nuño, no quedó satisfecho con la misma[21]. Quizás la difusión del mensaje no fue la adecuada, un único catálogo con pocas ilustraciones, quizás el mensaje mismo no estaba suficientemente claro o quizás el clero español no estaba preparado tras el trauma de la guerra a asumir nuevos retos intelectuales. O quizás fue el propio d'Ors, que acabaría siendo cesado como Jefe de Bellas Artes en el mes de agosto de 1939, quién sintió que estaba gritando en una tierra de nadie entre dos guerras. En todo caso y en el específico campo de la arquitectura tuvo escasa incidencia. Habría que esperar 15 años para que la semilla sembrada en 1939 produjese en España ejemplos remarcables de arquitectura religiosa moderna de extraordinaria calidad.

20. Cfr. LABIANO NOVOA, Rubén. *Fray Coello de Portugal, viajes sin cuaderno. Actas VII Congreso Internacional: 'Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad,* Pamplona, mayo 2010.

21. Cfr. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España.* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975, p. 268.

LA ESTRATEGIA URBANA DE LAS EXPOS[1] ESPAÑOLAS DEL '29 Y LA INFLUENCIA EN LAS FERIAS INTERNACIONALES DE LA DÉCADA SIGUIENTE

Elena Lacilla Larrodé

Las exposiciones celebradas a partir de los años treinta han sido objeto de tratamiento monográfico en la amplia bibliografía local pero existen pocas aproximaciones comparables a las del periodo anterior[2]. Esto puede ser debido a que las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX significaron un momento de cambios a nivel mundial ya que fue un periodo de entreguerras con el acontecimiento puntual del Crack del 29 a través del cual se generaría un cambio de paradigma. Este hecho afectaría al ámbito de lo arquitectónico y urbanístico que se podría comprobar directamente en los grandes eventos como las exposiciones internacionales. Para ello se han seleccionado cuatro ferias: dos de ellas pertenecientes a la primera década (años veinte) y las otras dos a la segunda década de este periodo de cambios (años treinta).

Concretamente se estudian las dos expos españolas del 29: la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la Exposición Internacional de Barcelona. Y en cuanto a la década de los treinta se analizan la Exposición Internacional de París de 1937 y la Exposición Internacional de Nueva York de 1939. La selección de estas cuatro exposiciones, además de mostrar el relevante cambio cultural que se estaba dando a nivel mundial, pretende también analizar la influencia urbanística de las exposiciones españolas del 29 en dos de las exposiciones más importantes de la década de los treinta en el ámbito internacional. Y con ello se intenta poner de manifiesto hasta qué punto hubo cambios en la concepción urbanística de las exposiciones y hasta qué otro compartieron rasgos comunes. Para ello, se va a considerar el contexto en el que se surge la idea de llevar a cabo la exposición y el planeamiento estructurante y pormenorizado de cada una. Y en función de estos parámetros se pretende relacionar y contrastar lo más propio de las cuatro ferias referidas así como criterios generales que compartieron.

LAS EXPOSICIONES

A pesar del estado de crisis generalizada que envolvía el mundo en el año 1898, en España se celebraron dos Exposiciones simultáneamente: la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Asimismo a nivel nacional esta etapa vino marcada por una actitud consecuencia de la pérdida de todas las colonias americanas a finales del siglo XIX (1989) y caracterizada por el gobierno de Primo de Rivera (1923-1930). Tanto la nueva situación geográfica para el país como el sistema político implantado por el dictador crearon un sentimiento de búsqueda de una nueva identidad nacional que afectaría al ámbito arquitectónico y urbanístico que influiría en el planeamiento de estos dos eventos.

1. Siguiendo los criterios de M. Roche, el término "expo" será utilizado como análogo a "exhibitions (Reino Unido), wordl's fairs, expositions, etc." ROCHE, M. *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture.* London, Routledge, 2000.

En 1905, poco después de la finalización de la Exposición de 1888, se comenzó a gestar la Exposición Internacional de Barcelona como una forma de llevar a cabo el nuevo Plan de Enlaces diseñado por Leon Jaussely. Desde los primeros años del siglo, Puig i Cadafalch refirió la homogeneidad y monotonía del Ensanche "uno de los peores horrores del mundo", "una ciudad igual para todos, sin puntos principales que atraen a la gente" considerando que era necesario "hacer de Barcelona una gran ciudad con el look de París y dejar su aire de la América vulgar con la interminable cuadrícula". En parte este fue el objetivo del "Plan de enlaces", un máster plan que preveía una significativa guía de política urbana para las siguientes décadas. Unos años más tarde, se concretó el tema central de la Exposición en torno a tres vertientes: la industria, los deportes y el arte con el fin de dar a conocer los nuevos adelantos tecnológicos y proyectar la imagen de la industria catalana en el exterior, celebrándose la feria finalmente del 20 mayo de 1929 al 15 enero de 1930.

Sin embargo, a diferencia de la feria catalana, que pretendía exhibir los avances industriales, la Exposición Iberoamericana de Sevilla surgió en 1908 del comerciante Luis Rodríguez Caso con el objetivo de convocar a las repúblicas americanas a participar en una Exposición Hispanoamericana para mostrar el interés por reanudar y reforzar las relaciones entre España y América tras las independencias de las colonias, demostrando asimismo cierta nostalgia por el Imperio apenas perdido[3]. Esta idea fue apoyada por una serie de intelectuales sevillanos, regeneracionistas y regionalistas, que a pesar de tener conocimiento de la exhibición de los avances industriales y coloniales así como la representación arquitectónica de la identidad en las exposiciones universales, consideraron que estas características se podrían adaptar a la particular situación española que se encontraba prácticamente sin industria, sin imperio y en plena crisis de identidad. Pero debido a la situación de aquel momento, la Exposición no se llevó a término sino hasta 1929 cuando se pudo visitar del 9 de mayo al 21 de junio. Este retraso ocasionado tanto por problemas internos (económicos, políticos, sociales) como externos (la primera guerra Mundial) provocó la rápida desconexión con su propia época en la que la esencia de las ferias se basaba en la exhibición de la modernidad en pabellones efímeros. Por tanto, la Exposición Iberoamericana se alejó de este modelo ya que, en lugar de exhibir los avances industriales, quiso dejar una huella duradera de las nuevas relaciones entre España y sus ex colonias, promoviendo la construcción de estructuras permanentes en lugar de recurrir a la arquitectura efímera. La ordenación urbanística de dichas estructuras vendría de la mano del urbanista Aníbal González[4], que propuso como objetivo principal del evento fijar una meta que obligara a emprender las reformas urbanísticas necesarias en Sevilla en aquel momento.

En definitiva, las exposiciones españolas del 29 surgieron de diferentes ideas. Sin embargo, su estrategia urbanística tendría puntos en común que influiría en posteriores expos internacionales. Como las que se introducen a continuación.

En primer lugar, la decisión de organizar una Exposición Internacional en París se tomó el 6 de julio de 1934, en un contexto de crisis económica y tensión internacional, y se desarrolló bajo las órdenes del arquitecto Gaston Bardet en el ámbito de lo urbano hasta que se llevó a cabo del 25 mayo al 25 noviembre de 1937. El tema que la englobó, "artes y técnicas de la vida

2. MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier. *Exposiciones internacionales y urbanismo. El proyecto Expo Zaragoza 2008*. Ediciones Universidad Politécnica de Cataluña, 2006, Barcelona, p. 57.
3. Hacía tan sólo una década que España había perdido sus últimas posesiones ultramarinas (Cuba, Puerto Rico, la isla de Guam y el archipiélago de Filipinas), abriendo así un proceso de introspección en aras de establecer una nueva identidad nacional así como la oportunidad de España de recobrar cierto protagonismo en América Latina.
4. Aníbal González dimitió en 1926 siendo relevado por Vicente Traver y Tomás.

moderna", ya puso de manifiesto un enfoque que centraría su atención a los nuevos avances y a la aparición de nuevas necesidades de la sociedad. Y en segundo lugar, un grupo de empresarios neoyorquinos se reunieron en 1935, en plena Gran Depresión, y crearon la New York World's Fair Corporation con el fin de promover la Exposición Internacional de Nueva York. Durante los siguientes cuatro años, el Comité planeó, construyó, y organizó la feria y sus exposiciones con países de todo el mundo creando el mayor evento internacional desde la Primera Guerra Mundial. Hanry Dreyfuss junto Robert Moses fueron los diseñadores principales de la muestra en el ámbito de lo urbano confiando que ésta significaría un gran potencial para la ciudad. El tema para esta expo sería "construyendo el mundo del futuro" por lo que los arquitectos se sintieron alentados por sus patrocinadores, corporativos o gubernamentales a ser creativos, enérgicos e innovadores con diseños de edificios novedosos. Finalmente, se pudo disfrutar de la feria durante dos periodos: el primero del 30 de abril al 31 octubre de 1939 y el segundo del 11 mayo al 27 de octubre de 1940.

Por tanto, el cambio entre la concepción antigua y la nueva se puede apreciar en el tema protagonista de la feria. Mientras que la exposición española de Sevilla se organizaba en torno a un hilo conductor que hacía referencia al pasado, las de París y Barcelona se centrarían en lo comercial y tecnológico pasando en la Nueva York a ser escenario de grandes espectáculos de masas. Se podría decir entonces que la Exposición de París siguió la línea de la de Barcelona, siendo las ferias centrales del periodo que nos ocupa y donde mejor se aprecia el cambio de mentalidad.

PLANEAMIENTO ESTRUCTURANTE DE LAS EXPOSICIONES

En cuanto al planeamiento estructurante, el análisis de los emplazamientos muestra la mayor relevancia de las estrategias urbanísticas. Asimismo, la ubicación de las mismas sería la primera decisión a tener en cuenta para su desarrollo y la influencia en la ciudad que la alberga. Por tanto, en su ubicación y delimitación se vería también reflejado el cambio de paradigma de unas exposiciones a otras.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla ocupó 134 hectáreas en un ámbito alargado en la margen izquierda del río Guadalquivir consolidando la expansión hacia el Sur de la ciudad antigua e integrándola con el gran Parque María Luisa. Es destacable la ausencia de un proyecto de ensanche aprobado a finales del siglo XIX en Sevilla y por eso, no es extraño encontrar mecanismos de impulso puntual de operaciones urbanísticas como la celebración de una expo. Por tanto, la feria fue el elemento que lideró el crecimiento organizado de la ciudad antigua hacia el Sur tras ser derribada su muralla.

Sin embargo, la Exposición Internacional de Barcelona lejos de ser una ampliación de la ciudad existente, significaría la creación de un nuevo foco de centralidad a una distancia considerable del centro urbano tradicional. El área de la exposición, que ocupó 118 hectáreas, consiguió convertirse en un nuevo espacio de la ciudad representativo y monumental, sustituyendo el monumento a Colón y alterando completamente el perfil de la montaña de Monjuic. Este emplazamiento acarreó mucha polémica ya que en un inicio pensaba realizarse en la zona llana del Besòs. Sin embargo, en 1913 se decidió su ubicación

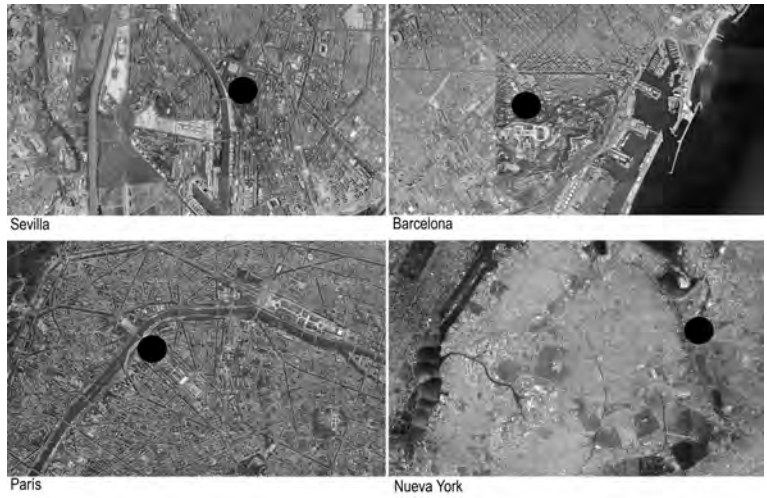


Fig. 1. Planos de situación de las exposiciones en las ciudades de estudio. Fuente: google maps.

definitiva en Montjuic, una montaña casi sin urbanizar, abrupta y apartada de la ciudad, añadiendo la explanada en la que se encontraba el cruce de la antigua carretera de Madrid y la Gran Vía de las Cortes Catalanas, que acabaría siendo la plaza España. Hasta aquel momento ninguna ciudad del mundo había celebrado una exposición internacional en un espacio que no fuera llano. De hecho, se trató de una decisión bastante arriesgada para la época que supuso, de nuevo, un gran desarrollo urbanístico para la ciudad.

Por el contrario, la Exposición Internacional de París debido a la crisis económica, se presentó originalmente con un presupuesto austero y por eso debía ocupar exclusivamente los alrededores de la Torre Eiffel, desde el Trocadero hasta el Campo de Marte, ámbito en el que ya se habían desarrollado exposiciones anteriores (1867, 1878-79, 1889 y 1900). La de 1937 ocupó 105 hectáreas y se extendió desde la cresta de la colina del Trocadero en la orilla derecha del Río Sena cruzando el ancho puente d'Iéa a la casa tradicional de las ferias universales bajo la torre Eiffel en los Campos de Marte. Asimismo, la mayoría de los edificios debían ser de carácter temporal a excepción del Palacio de Chaillot, que sustituiría al antiguo Palacio del Trocadero.

Y la Exposición Internacional de Nueva York, a diferencia de las anteriores, se situó en un enorme basurero de cenizas ocupando nada menos que 486,4 hectáreas. Simplemente la gran superficie que abarcó la feria muestra ya el cambio a una nueva forma de entender las exposiciones.

Además de ello, la estrategia urbana en cada ciudad estaría enfocada de distinta forma siendo los emplazamientos elegidos muy variados: de la tradicional opción del parque más o menos consolidado como en Sevilla, Barcelona y París a terrenos en desuso o en fase de transformación sustancial como fue el caso de Nueva York que tras la feria se convertiría en un gran parque.

PLANEAMIENTO PORMENORIZADO DE LAS EXPOSICIONES

A través del diseño urbano interior de las propias exposiciones también se aprecia el cambio de concepción que tuvo lugar a lo largo de las décadas de los '20 y '30.

En primer lugar, la Exposición Iberoamericana de Sevilla se caracterizó principalmente por la existencia de dos centros claramente diferenciados a pesar de la irregularidad impuesta por el Parque de María Luisa: el mismo parque y el sector Sur (Fig. 2). El primero de ellos se organizó en una trama paralela al Paseo de las Delicias, perpendicular al cual se trazó la avenida Rodríguez Caso que terminaba en uno de los puntos más importantes del evento: la Plaza de España. El otro espacio público de importancia en este foco sería la Plaza de América, que se encontraba en el otro extremo del parque, también perpendicular al Paseo de las Delicias. Estos dos espacios fueron los puntos de referencia de la Exposición, unidos por una serie de senderos, y delimitados por las mismas calles que rodeaban el parque. Y el segundo foco de la exposición se desarrollaba en el sector Sur, en lo que se convertiría en la expansión natural de la ciudad en esta dirección y paralela al canal de Alfonso XIII. En este foco, al ser una sede creada ex novo, la regularidad geométrica definía la Plaza de los Conquistadores, donde debían situarse los pabellones de las repúblicas latinoamericanas.

Fig. 2. Plano de emplazamiento de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En SOUTO, Ana, América en Sevilla: la materialización del espíritu neoimperial en la Exposición Iberoamericana de 1929, International Journal of Iberian Studies, volumen 22, número 1, 2009, p. 49.

Frente a la ordenación cuidada del primer ámbito –Parque de María Luisa, Plaza de España y Plaza de América– las restantes áreas presentaron soluciones no debidamente organizadas. Por ello, nos centramos en la descripción de dichos espacios. En primer lugar, el gran espacio organizador de la exposición, el Parque María Luisa, se caracterizaba por ser un área verde enorme y pintoresca, en la que los árboles y los jardines alternaban con fuentes de agua, glorietas y grupos escultóricos. En el corazón del parque se situó la Plaza de España caracterizada por tres zonas. La primera una plaza elíptica bordeada por un largo canal de unos 15 m de ancho, atravesado por cuatro puentes en arco que simbolizaban los antiguos cuatro reinos de España y en cuyo centro se ubicaba una pileta circular. La segunda zona era una explanada junto al canal definida por una balaustrada. Y la tercera era el impresionante pabellón, el edificio más imponente de toda la exposición cuya forma en semielipse simbolizaba el abrazo de España a las naciones participantes siendo sus extremos rematados por dos altas torres de 74 m. Contenía también una extensa galería formada por arcos, un recurso común en las plazas de Iberoamérica que no sólo definían una transición entre el espacio abierto y el público, sino que también ofrecían protección contra el sol o la lluvia. Y en el tercer espacio de interés, la Plaza de América, diseñada por Aníbal González en 1911, destacaba la legibilidad de la misma a partir de su trazado geométrico y regular, en el que predominaba el Pabellón Real como centro axial de la composición, enfatizado por la simetría del Pabellón Mudéjar y el Pabellón de las Bellas Artes.

Fig. 3. Plano de emplazamiento de la Exposición Internacional de Barcelona. En la página web: http://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Barcelona_%281929%29.

En definitiva, la exposición, debido a su forma longitudinal apoyada en el canal, se alejó del modelo de las exposiciones universales que siguieron de cerca la idea de unidad de su urbanismo. En el certamen sevillano, llama la atención la ausencia de un patrón geométrico a seguir; la existencia de límites y conexiones difíciles de apreciar a primera vista, así como la omisión de un punto de referencia central para el conjunto. Aun así, el evento de 1929 supuso un claro factor de modernización, según reconocen diversos autores[5].

Al igual que la Feria Iberoamericana y debido al emplazamiento seleccionado, la Exposición Internacional de Barcelona se diferenciaría según dos áreas: la parte baja de la montaña, destinada a la Sección Oficial y la parte alta, destinada a Sección Internacional (Fig. 3). La parte baja comenzaba en la Pla-

5. Concretamente, Francisco Javier Monclús, dice lo siguiente en referencia a la Expo de Sevilla de 1929. "Además de la aceleración y catalización de diversos proyectos de mejora viaria y de requipamiento de la ciudad, la recualificación formal de los sectores donde se desarrolló proviene del impulso de la Exposición. Y destaca sobre todo el papel decisivo en el crecimiento hacia el Sur de la ciudad. Además dada la escasa calidad del urbanismo de las décadas siguientes –quizás con la excepción del Plan Zuazo-, no es de extrañar que en la conciencia ciudadana se vinculara el urbanismo correspondiente a la Exposición de 1929 con la imagen más amable y moderna de la ciudad". En MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier. *Exposiciones internacionales y urbanismo*... Op. cit., p. 52.

za de España, donde se construyeron cuatro grandes hoteles para los visitantes, pasando por la Avenida de América (actual Avenida de la Reina María Cristina), donde se ubicaban los grandes edificios de la Exposición, hasta el pie de la montaña, donde se situó la Plaza de la Mecánica (actualmente del Universo). La Plaza de España fue proyectada por Ildefons Cerdà en su proyecto de Ensanche como vía de comunicación entre Barcelona y las poblaciones del Bajo Llobregat. Más tarde, Josep Puig i Cadafalch y Guillem Busquets diseñaron un conjunto monumental de forma circular, en torno a un hemiciclo formado por una columnata de estilo barroco, influenciada en la Plaza de San Pedro del Vaticano de Bernini. En el acceso de la plaza que conducía a la Avenida de la Reina María Cristina se situaron dos altas torres en forma de campaniles inspirados en los del campanile de San Marcos de Venecia. La Avenida de la Reina María Cristina se decoró con surtidores de agua y columnas de vidrio iluminadas por luz eléctrica que causaron una gran sensación. Y al final de la avenida, al pie de la montaña, se construyó la Plaza de la Mecánica, en cuyo centro se situaba la Torre de la Luz, la escultura denominada El trabajo, y la famosa Fuente Mágica de Montjuic obra de Carles Buïgas.

A la parte alta se ascendía por una escalinata que conducía al Palacio Nacional, la obra más monumental de la Exposición. Ahí, junto a la Sección Internacional, se construyó también el Estadio Olímpico, dentro de la sección dedicada a deportes. La urbanización de la ladera, a cargo de Jean-Claude Nicolas Forestier, se caracterizó por su marcado carácter mediterráneo como rasgo definidor de la cultura catalana, de gusto clasicista, combinando los jardines con la construcción de pérgolas y terrazas o incluso obras como el Teatre Grec situado en el espacio de una antigua cantera e inspirado en los antiguos teatros griegos. Igualmente, en la ladera de la montaña se recogía un pequeño recinto que albergó el denominado Pueblo Español[6], unos de los más grandes éxitos de la exposición, donde se hallaban reproducciones de distintos ambientes urbanos y arquitectónicos de todo el conjunto del territorio nacional, en un ambiente que iba desde la evocación folklórica hasta la más estricta recreación arqueológica.

De este modo, lo realmente importante de la concepción de los palacios y pabellones no fue, en ningún momento, su estilo, sino la sucesión de elementos compositivos y espaciales. De hecho, lo que se pretendía era establecer una serie de ejes y simetrías que realzaran la importancia del eje principal Plaza España-Palacio Nacional. Sin embargo, la expo de Barcelona no conseguiría constituir el nuevo centro activo de la ciudad que se pretendía. De este modo, las exposiciones se van convirtiendo progresivamente en instrumentos de intervención urbanística, si bien el salto definitivo se produciría a partir de entonces y, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX[7].

Casi una década más tarde, la Exposición Internacional de París, se caracterizó por estar atravesada por el río Sena fomentando dos espacios principalmente: la margen derecha con los jardines del Palais Chaillot (antiguo Trocadero) y la margen izquierda con los Campos de Marte a los pies de la Torre Eiffel (Fig. 4).

En cuanto a la margen derecha, el principal espacio era el brillante semicírculo del nuevo Trocadero que abrazaba el óvalo inclinado del césped. Los organizadores de la Exposición, cuando ordenaron la renovación del antiguo

6. El Pueblo Español, con una superficie de 20.000 m², estaba dividido en seis áreas regionales: castellano-extremeña, vasco-navarra, catalán-valenciana-balear, andaluza, aragonesa y gallega, en torno a una Plaza Mayor y rodeado por una muralla (réplica de la de Ávila). Obra de los arquitectos Ramon Reventós y Francesc Folguera, contó con el asesoramiento artístico de Miquel Utrillo y Xavier Nogués.

7. Cfr. MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier. *Exposiciones internacionales y urbanismo...* Op. cit., p. 48.

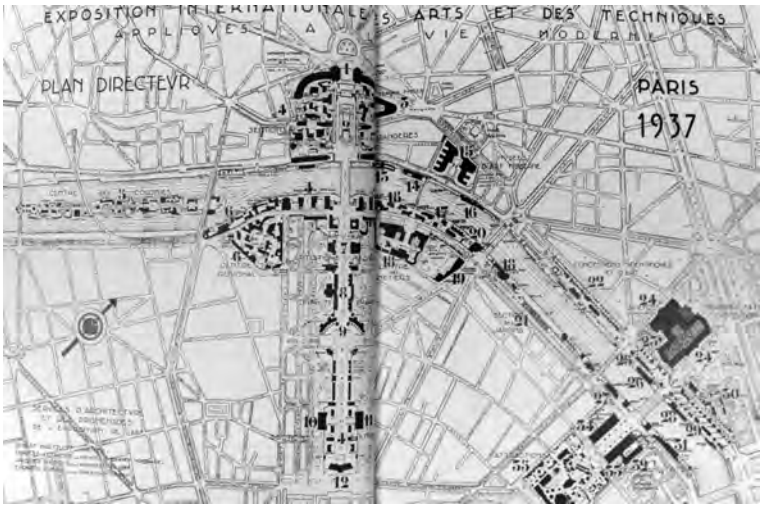


Fig. 4. Plano de emplazamiento de la Exposición Internacional de París. En LEMOINE, Bertrand, París 1937, Cinquantenaire, de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne. Institute FranÇais d'Architecture/Paris Musées, París, 1987, p. 8 y 9.

Palacio del Trocadero, crearon una abertura en el punto central del mismo que proporcionaba una vía de paso a través del edificio que permitía la relación entre un punto singular de la ciudad existente y los jardines del Trocadero. De hecho, el Palais de Chaillot existiría menos como un destino que como un paso y así la nueva apertura entre las alas del Palacio recibió la designación oficial de Entrada de Honor de la Exposición. Este cambio produjo una extraordinaria vista panorámica del Campo de Marte, el lugar perfecto para ver la Exposición. Igualmente, dos elementos situados también en este lado del río y que marcarían cierta polémica serían las imponentes torres de Alemania y la Unión Soviética, una frente a otra en la base de los jardines del Trocadero, y dominando el eje que va desde el Trocadero a los Campos de Marte. Estas estructuras, aparentemente inconmensurables con el resto de la feria, transgredieron los principios de un buen espíritu deportivo y el juego limpio. La torre neoclásica de Albert Speer para Alemania, con su águila nacionalsocialista se encaramaba encima de una cruz gamada, hacia los enormes Trabajador de Vera Mukhina y Colectivo de la Mujer Trabajadora de la Unión Soviética.

De este modo, la explanada del Trocadero, caía bajo la visión de otra entidad de pie: la Torre Eiffel, que representaba el edificio principal de la margen izquierda, y que sirvió para supervisar la totalidad del recinto ferial. Igualmente, en esta margen del Sena se encontraban los Campos de Marte ocupados por los pabellones de las diversas provincias de Francia que exhibieron sus productos a través de edificios de diversos estilos regionales. Por tanto, la Torre Eiffel representó París para el resto del mundo, al igual que los artefactos de la Exposición representaron el resto del mundo en París. Asimismo, en la larga y estrecha Ile des Cygnes, ubicada entre las dos orillas, se condensaron los pabellones de variados dominios del mundo especialmente colonias francesas, más o menos agrupados por tipos, generando un gran movimiento de pueblos y comercio.

Por tanto, la Exposición Internacional de Artes y Técnicas se vio como una realización encantadora de un mundo presente al mismo tiempo que se reconocía que no era más que una representación de territorios lejanos, separados necesariamente por el tiempo y el espacio desde el Campo de Marte.

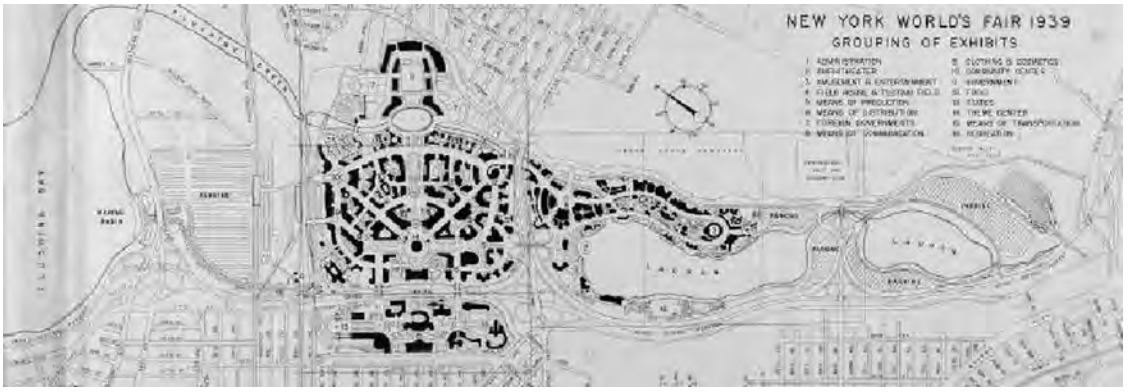


Fig. 5. Plano de emplazamiento de la Exposición Internacional de Nueva York. En The New York World's Fair 1939/1940. In 155 photographs. WURTS, Richard. Dover publications, INC. Nueva York, p.viii de la introducción.

Y, por último, la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, se organizaba en torno a un Centro Temático que sería el punto de referencia de la feria. De dicho punto emergían cinco avenidas en las que se apoyaban las nueve zonas destinadas a diversas temáticas: la Zona de Transporte, la Zona de Comunicaciones y Sistemas de Negocios, la Zona de la Alimentación, la Zona de Gobierno, Zona de intereses de la comunidad, Zona de producción y distribución y Área de entretenimiento (Fig. 5). Muchas de las zonas fueron arregladas en un patrón semicircular centrado en el Centro Temático y se distinguían por señales de color, matices en la pared o iluminación de diferentes colores.

Fig. 6. La imponente vista de Barcelona desde la terraza del Palacio Nacional. En MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier. Barcelona's planning strategies: from 'Paris of the South' to the 'Capital of West Mediterranean', GeoJournal, volumen 51, p.61, 2000. Países Bajos.

El Centro Temático consistía en dos edificios monumentales emblemáticos: el Trylon (un obelisco de más 210 m de altura) y el Perisphere al cual se entraba por una escalera móvil y se salía a través de un gran pasillo curvo llamado el "Helicline". Dentro del Perisphere había un modelo de ciudad del mañana que los visitantes veían desde una pasarela móvil muy por encima del nivel del suelo. Este Centro junto con la avenida principal constituía casi un perfecto eje de simetría a lo largo del cual se extendían las nueve zonas temáticas.

Con su vasta área y la ubicación prominente justo al Sur del centro temático, los pabellones de la Zona de Transporte atrajeron una gran atención. Continuando hacia el exterior desde el Centro Temático se veía la Zona de Alimentos y a la izquierda del Centro Temático sobre la Avenida de los Patriotas se hallaba el Área de coordinación de comunicaciones y sistemas empresariales. La Zona de Gobierno ocupó un lugar privilegiado por albergar el final de la avenida principal y establecer un diálogo directamente con el Centro Temático. Sin embargo, más allá de las zonas empresariales y gubernamentales, el Área de Recreo no se integró en la matriz temática. Y a pesar del tono educativo de altas miras que se intentó establecer, el Área de Recreo fue la parte más popular del certamen.

Las avenidas que se extendían a partir del Centro Temático fueron diseñadas con colores vivos que cambiaban conforme se acercaban al centro de los jardines. Por ejemplo, las exposiciones y otras instalaciones a lo largo de la Avenida de los Pioneros se encontraban en una progresión de azules a partir de tonos atenuados terminando en azul oscuro. Por la noche, con lo último en tecnología de iluminación, el efecto se sintió por muchos visitantes como una experiencia mágica.

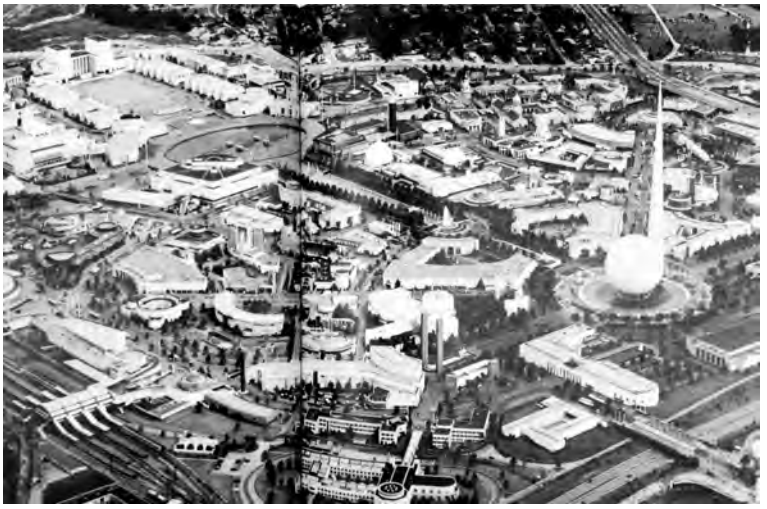


Fig. 7. Vista aérea de la Exposición. En WURTS, Richard. The New York World's Fair 1939/1940. In 155 photographs. Dover publications, INC. Nueva York, p. 38.

Por tanto, dado todo lo dicho anteriormente se podría concluir que a pesar del momento de cambios que enmarcó las décadas de los '20 y '30 en la óptica urbanística de la planificación de las Exposiciones Internacionales, es preciso reconocer ciertos rasgos comunes en todo el periodo. Concretamente, se detallan a continuación cuatro criterios generales que se han detectado en el planeamiento de las mismas. Estos criterios aparecen unas veces compartidos entre todas ellas y otras veces entre dos o tres. De esta forma se va haciendo patente la transición entre los criterios más comunes de las ferias anteriores o posteriores al punto de inflexión considerado a finales de la década de los veinte.

En primer lugar el emplazamiento descubre la estrategia a nivel estructurante desarrollada para cada ciudad. En este sentido las tres primeras –Sevilla '29, Barcelona '29 y París '37– ocuparon una superficie similar en torno a las 100 hectáreas y se asentaron en áreas que, de alguna manera, ya formaban parte de la ciudad siendo parques más o menos consolidados. Esta característica era más propia de las exposiciones del periodo anterior. Así la Exposición del Nueva York de 1939, más avanzada en el tiempo, se ubicó en un emplazamiento utilizado como vertedero con el objetivo de convertirlo en el mayor parque de la ciudad, el "nuevo Central Park" metropolitano, lo cual sería una estrategia más desarrollada en exposiciones posteriores.

En segundo lugar, a menor escala y a grandes rasgos, el diseño del conjunto de la exposición se podría equiparar entre todas ellas, sobre todo, por la composición en torno a un trazado de grandes ejes que establecían simetrías y puntos de vista más o menos monumentales. Todas ellas hicieron manifiesto de ello: Sevilla con la Avenida Rodríguez de Casso, Barcelona con la Avenida de la Reina María Cristina, París con el eje Jardines del Trocadero-Campos de Marte, y Nueva York con la Avenida Constitución.

En tercer lugar y como punto relevante del eje antes referido, se halla en todas ellas un espacio semicircular acotado por uno de los edificios más importantes del certamen: Sevilla y Barcelona con la Plaza de España, París con los jardines del Trocadero y Nueva York con el espacio denominado Juz-

Fig. 8.
a) Plaza de España en la expo de Sevilla de 1929. En la página web: http://elblogdejuanmanuelsm.blogspot.com.es/2012/08/ejercicios-de-escaleras-en-plaza-de.html
b) Plaza de España en la expo de Barcelona de 1929. En la página web: http://ca.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3_Internacional_de_Barcelona_de_1929
c) Palais de Chaillot y jardines del Trocadero en la expo de París de 1937. En el libro París 1937, Cinquantenaire, de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne. LEMOINE, Bertrand. Institute FranÇais d'Architecture/Paris-Musées, 1987, p.91
d) El espacio denominado Juzgado de paz en la Exo de Nueva York de 1939. En The New York World's Fair 1939/1940. In 155 photographs. WURTS, Richard. Dover publications, INC. Nueva York, p.106.

gado de Paz. Es relevante que todas ellas cuenten con este tipo de espacio a pesar de contar con diez años de diferencia en el tiempo. Ahora bien, cabe destacar que este punto se iría desdibujando y perdiendo entidad a lo largo del tiempo tal y como muestra la figura 8.

Y, por último, otro rasgo común a las exposiciones aquí estudiadas sería la presencia de una zona destinada a parques o jardines: Sevilla con el Parque de María Luisa, Barcelona con los jardines de Montjuic y París con los jardines del Trocadero. Por el contrario Nueva York ya no contaría con un área verde sino que aparecería en ella un área de entretenimiento que podría ser el sustituto de los antiguos parques y jardines.

En definitiva, a escala urbana, se podría decir que las exposiciones pertenecientes al periodo posterior se inscriben en estrategias más pragmáticas, tratando de impulsar determinadas operaciones que las ciudades sede tenían más o menos planificadas. Esto pudo ser debido a la introducción de la modernidad que algunos autores pusieron el acento en la importancia del periodo que arranca en los años treinta.

CODERCH AND GARDELLA'S *RAZIONALISMO GENTILE*
UNEXPECTED TANGENCIES AT THE IX *TRIENNALE DI MILANO*, 1951

Caterina Lisini

"The exhibition the Triennale is announcing for 1951, finding in Art one of the most determinative forces for giving shape to civilization, proposes to act particularly in the field of artistic expression, putting artists to the test with concrete problems, promoting new relations of collaboration among the various arts: architecture, painting, sculpture, to lift the common level of life both spiritually and practically. Italy invites all nations to present at the Milan Triennale documentation of the works with which modern civilization, reflecting the personality of the artists and the characteristics of the people, expresses itself in architecture, the art industries, and artisan work"[1].

These few words from the program suffice to reveal the most evident trait of the ninth Milan Triennale: a heterogeneous Triennale, without a specific programmatic content and far away from awkward social implications or political stances, but directed towards the generic expressive space of the arts, paying special attention to the decorative arts and luxury items. As a whole, the exhibition is distinguished by an inclusive attitude, open to all trends, whose purpose was to represent, in the words of Gio Ponti, "the scrupulous mirror of current customs and from it, and not from the opinion of the committee, … to recognize the outlines of where style is going"[2].

Compared with the eighth edition (1947), held only four years earlier and the first after the long wartime period, the orientations seem almost antithetical: as much as the eighth Triennale was marked unitarily by the dramatic issues of reconstruction, identified in the problem of housing and "a home for everybody" which participants were asked to address by trying out realistic solutions for the less well-off, so strongly did this Triennale reflect the "normalized" atmosphere of a new political and cultural situation, aimed at showcasing a "commodity"-type succession of exceptional genres and objects, chosen acritically in keeping with a decorative taste detached from history, with aesthetics as its criterion.

Critical reception, albeit viewing the show from different perspectives, was concordant in highlighting the extreme eclecticism of this edition, accusing it at the same time of formalism and academicism, in which every individual object, every single experience seemed "acceptable or rejectable with equal relativistic truth"[3], as Luigi Moretti said. This eclecticism, nonetheless, is in and of itself neither negative nor condemnable, but the faithful rendering of a state of uncertainty and unrest which characterized Italian architecture after the trauma of the war and the crumbling of the certainties of the inter-

1. "Programma della IX Triennale di Milano", in PANSERA Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milan, 1978, p. 614.
2. Quoted in ALBINI Franco, GENTILI Eugenio, "Esperienze della T9", in *Metron*, 1951, n. 43, pp. 21-24.
3. MORETTI Luigi, "Forma e contenuto delle Triennali", in *Spazio*, 1951, n. 5, pp. 17-24.

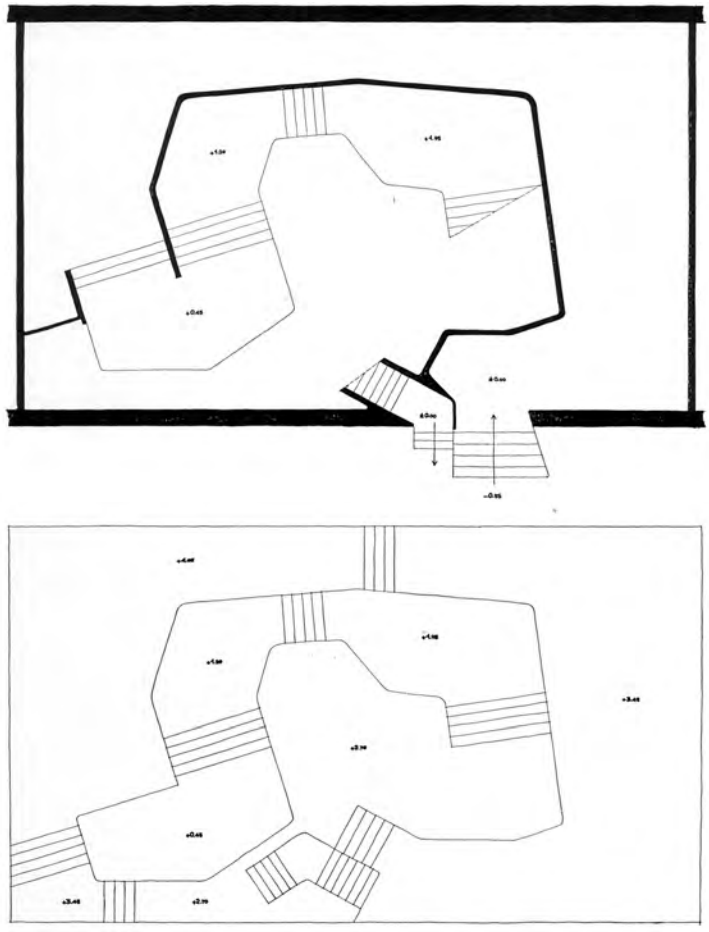


Fig. 1. The exhibition of *Italian Chairs through the Centuries* installed by Ignazio Gardella, IX Triennale di Milano 1951: plans of the two levels.

national modernist movement. In this framework, on the first floor of the Palazzo dell'Arte, just a few meters away from each other, two rooms showed an unusual affinity and seem to reveal a shared sensibility in capturing and interpreting the expressive difficulties of the moment and knowing how to indicate, almost instinctively and beyond any sort of programmatic theorization, a line of development that would reveal itself to be highly fecund for the architecture of their respective countries. These were the exhibition of *Italian Chairs through the Centuries (La sedia italiana nei secoli)*, installed by Ignazio Gardella, and the Spanish pavilion, curated and installed by José Antonio Coderch. The layouts of both seem, in the form of hint and metaphor, as it were, to contain in the individual design solutions and the overall cultural attitude inspiring them the seeds of the relationships that have characterized in such a determinative way the culture and architecture of Italy and Spain after World War II.

In November 1950, Ignazio Gardella received from the general secretary of the Triennale, Giuseppe Gorgerini, the confirmation, still unofficial, of his appointment to set up the exhibition *Italian Chairs through the Centuries*. The choice of Gardella for the post was probably owing to Franco Albini, a member

Fig. 2. Left. The exhibition of *Italian Chairs through the Centuries*, installed by Ignazio Gardella, IX Triennale di Milano 1951. Photo Ancillotti, TRN_IX_14_0820, courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Fig. 3. The exhibition of *Italian Chairs through the Centuries*, installed by Ignazio Gardella, IX Triennale di Milano 1951. Photo Farabola, TRN_IX_14_0822, courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

of the executive committee, who was delegated together with Elio Palazzo with coordinating the exhibition and was a longtime friend[4]. His official designation is not documented, but this presumably took place around the end of 1950.

Organization of the show was assigned to the Studio Italiano di Storia dell'Arte di Palazzo Strozzi, whose president was Carlo Ludovico Ragghianti. He was a prominent personality, a university professor and militant art historian, an indefatigable organizer of cultural events who had already promoted in Florence in 1949, with similar educational and popularizing intents, a show devoted to the history of Italian furniture, appropriately called *The Italian Home through the Centuries (La casa italiana nei secoli)*. Ragghianti devoted himself to the preparation of the show in Milan with meticulous passion, together with his wife, Licia Collobi, who was entrusted with curating and arranging it.

Given the short time available before the inauguration of the Triennale, set for 15 May 1951, preparations were complex and hectic, above all because of the difficulty of obtaining the material to be displayed in a review that aimed at being as organic as possible in terms of the variety of the national tradition. Gardella and Ragghianti met for the first time at the end of February 1951[5], and on this occasion agreed on the necessity to arrange on two levels the space destined to the show –the large hall, measuring 350 square meters, located on the first floor of Giovanni Muzio's building near the monumental staircase– in order to increase the display surface so as to hold a minimum of about 130 pieces. Ragghianti also visualized an arrangement of the pieces in boxes or compartments of varying sizes, in relation to the different grouping of the individual pieces. He specified and explained the reasons for his idea a few days later in a long letter to Gardella accompanied by some explanatory sketches, which make evident a categorizing and implicitly didactic structure in the arrangement of the rooms, each one manifesting a sort of 'suitable environment' for the objects on display: a crypt-like space for the medieval pieces, a more "airy" space for the fifteenth and sixteenth-century sectors, and a curvilinear setting for the seventeenth-century pieces. These are mere indications, Ragghianti suggests, that required an effort to make them "concretely architectonic," aimed at the "stylistic determination of the forms," on which he invites Gardella to "unleash his imagination"[6] as an architect.

4. Letter from Giuseppe Gorgerino to Ignazio Gardella dated 3 November 1950. Archivio storico della Triennale, Nona Triennale di Milano (1951), inserto n. 88 *Mostra della sedia antica,* fascicolo *Ignazio Gardella.*
5. This information is contained in the 1951 correspondence between Carlo Ludovico Ragghianti and Elio Palazzo. Archivio storico della Triennale, Nona Triennale di Milano (1951), inserto n. 88 *Mostra della sedia antica,* fascicolo *Carlo Ludovico Ragghianti.*

Fig. 4. The Spanish pavillon, istalled by Josè Antonio Coderch, IX Triennale di Milano 1951. Photo Publifoto, TRN_IX_18_1065, courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Gardella counterposed to Ragghianti's analytic aspirations an extraordinarily inventive display arrangement: a spatial continuum in which a path through the exhibition unfurled in a varying upwards direction, with ever-different visual angles and perspectives, along which individual chairs were staged in chronological order, isolated, as though leading actors in a play. Once past the entrance, a closed gallery which made up the lower level held the medieval pieces, for the most part placed close to the straight perimeter walls, taking advantage of the turns in the path to isolate and highlight the oldest or most valuable pieces.

At the end of the gallery the path rose gradually, with short staircases spaced out along the way, rising only a few steps each time, following a slow spiral movement that created a landscape of staggered levels at various heights, in a transparent, rarefied atmosphere. Punctuating the course were the chairs, rotated or set at an angle to show them off most favorably, resting on platforms covered with cloth of various colors so they would stand out against the floor of a uniform cream color, while a green velvet rope handrail, anchored by sparsely-placed supports but left free to turn the corners, ran along to mark with an unbroken line the visitor's progress through the exhibition.

The space was completely white, rarefied in a metaphysical suspension, reminiscent perhaps of the installations by Persico and Albini in the 1930s. But here the geometric rigor of the rationalist pylon is transformed into a dynamic spatiality, not exempt from Nordic influence, in which the chairs seem to move in a fairy-tale dance. Gardella, "highly sensitive to the investigations of the relation of space and objects worked out by contemporary painting and sculpture," built an installation that was astonishingly innovative.

6. The quotations are taken from Carlo Ludovico Ragghianti's letter to Ignazio Gardella of 12 March 1951. Archivio storico della Triennale, loc. cit.

Fig. 6. Objects exhibition of the Spanish national tradition, IX Triennale di Milano 1951. Photo Publifoto, TRN_IX_18_1063, courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Fig. 5. Left. The Majorcan shutter with photographs of Gaudi's architecture and spontaneous settlement of Ibiza, IX Triennale di Milano 1951. Photo Ancillotti, TRN_IX_18_1068, courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

On 20 July 1950 José Antonio Coderch received from the General Director of Architecture the appointment as Commissioner for Spain's participation in the ninth Triennale in Milan, but because of internal conflicts in the institutional agencies involved his appointment was only formally announced in October, and Spain's participation in the event came very late, becoming official only in March 1951[8]. Nonetheless Coderch began taking part in events concerning the exhibition as early as the first months of 1950, due probably to his friendship with Gio Ponti, established at the National Architecture Assembly held in May 1949 in Catalonia with venues in Barcelona, Palma de Majorca, and Valencia. Indeed, the hypothesis that it was Ponti himself who urged Spain's participation in the Triennale, in contact with Coderch, may be well-founded; the correspondence between the two friends in 1950 shows that they were already working together to agree on the most effective ways to publicize and support the Triennale in the Spanish press. On 4 May 1950 (thus well before his official appointment), Ponti sent Coderch a very interesting letter in which he outlines in several synthetic points the themes that in his opinion should shape Spain's participation in the exhibition, and in fact these are all fully evident in the Spanish pavilion as it appeared in the show. Ponti wrote:

> "I view as possible Spain's exceptional participation under three aspects: the presentation of architecture (Ibiza, Benicarlò, etc.) whose purity corresponds to the taste promoted by modern culture; the presentation of carefully selected art productions; the presentation of a special selection (as a 'rediscovery') of Spanish objects and techniques, even ancient ones, that concur, at a very high level of taste and culture, with modern taste, in the same way that –to cite an example– Negro art was an episode concurrent with Cubism"[9].

To these three indications he added, as complementary, but just as important, initiatives, a temporary exhibition on Gaudì, "presented under the aspect of a forerunner of current three-dimensional expressions," and a display of "outstanding"[10] museum pieces, fine examples of Spanish Romanesque. The

7. ARGAN Giulio Carlo, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milan, 1959, p. 10.
8. This information is taken from the correspondence concerning the Spanish pavilion. The letter officializing Spain's participation was sent from the Spanish consulate in Milan to the president of the Triennale, Ivan Matteo Lombardo, on 16 March 1951. Archivio storico della Triennale, Nona Triennale di Milano (1951), inserto n. 252 *Spagna*, fascicolo *Console Marcial R. Cebral*.
9. Letter from Gio Ponti to Josè Antonio Coderch of 4 May 1950. The reply from Coderch expressing his agreement with Ponti's ideas is dated 31 May. Archivio storico della Triennale, Nona Triennale di Milano (1951), inserto n. 252 *Spagna*, fascicolo *Josè Antonio Coderch*.
10. Ibid.

succession of events is amply documented: Coderch wholeheartedly adopted Ponti's suggestions, and his adherence to them, in a spirit of total agreement, is evidenced in his design of the Spanish pavilion.

In a small space measuring just 70 square meters, enclosed on three sides and with the fourth side delineated by the public walkway, Coderch constructed a deep perspectival space by overlapping walls of differing heights and different colors and materials, in which the elements on display meld together in an immensely poetic transfiguration. Objects of the Spanish national tradition –a Majorcan shutter, traditional handmade artifacts, Romanesque pieces, pictures by Mirò and Ferrant, photographs of Gaudì's architecture and the spontaneous settlements on Ibiza, the works of Garcia Lorca– create a composition in which ancient and modern, high culture and folk traditions, devoid of documentary heaviness, come together to make a thoroughly modern expressive whole. "We see a truly evocative exploration: an exercise in synthesis intended to demonstrate the quintessence of Spanish 'modernity' (…)"[11].

It is well-known that Coderch, as early as the 1940s, had relations with Italian architecture, in particular with Ponti, *Domus*, and Alberto Sartoris, while it is not documented if he had direct contact, by acquaintance or through an interchange of ideas, with Gardella, although an indirect acquaintance by way of architecture magazines or common friends cannot be ruled out. And yet, looking at these installations, one notes numerous characteristics the two architects seem to share: an 'unexpected,' as it were, meeting of convergences and predilections, the fruit of different life stories and experiences destined to feed two extraordinarily comparable poetic journeys that are among the most original of the second half of the twentieth century in Europe.

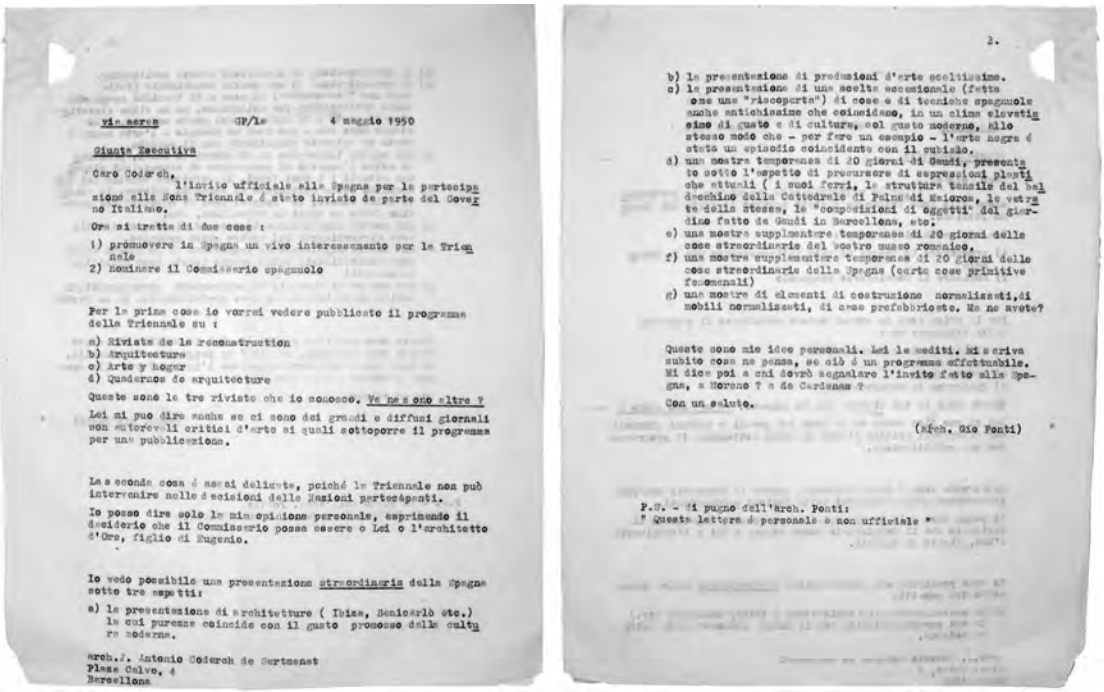
In both rooms an evident air of pragmatism is breathed, which abstracts the objects on display from any informative intent, treating each one in terms of its individual figural value and juxtaposing them in accordance with intimately resonant connections.

A surrealist alienation pervades the pavilion designed by Coderch and gathers into continuous sequences Gaudì's sculptural details and the white houses of Ibiza, joins together the Romanesque Madonna from the museum in Barcelona and the straw hats of traditional festivals, and mingles felicitously works by contemporary artists and the lined-up ranks of ceramics, tools and whistles by local artisans.

In an analogous way, Gardella's parade of historic chairs, more than answering to a chronological order, stages a multitude that is above and beyond history, in which the visitor seems to take part in "a white merry-go-round of knights in full dress parading in a carousel"[12]. The use of color, too, prevalently white in one case, red, green and blue in the other, tends towards the same result of negating any realistic or stylistic context for the objects, displaying them against a backdrop of abstract, unusual surfaces.

The two rooms are imbued with an arcane theatricality, where the "total freedom of a crystal-clear inspiration, flowing like water, without any cultural effort," manifests itself uncontested, "and immediately recreates a different world"[13].

11. PIZZA Antonio, "The Tradition and Universalism of a Domestic Project," in PIZZA Antonio, ROVIRA Josep (eds.), *Coderch 1940-1964. In Search of Home*, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2000, p. 94.
12. CANELLA Guido, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, in CANELLA Guido, *Architetti italiani nel Novecento*, ed. by BORDOGNA Enrico, Christian Marinotti Edizioni, Milan, 2010, p. 297.
13. BUÑUEL Luis, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milan, 1991, p. 120.



vie aerea GP/le 4 maggio 1950

Giunta Esecutiva

Caro Coderch,
l'invito ufficiale alla Spagna per la partecipazione alla Zona Triennale è stato inviato da parte del Governo Italiano.

Ora si tratta di due cose :

1) promuovere in Spagna un vivo interessamento per la Triennale
2) nominare il Commissario spagnuolo

Per la prima cosa io vorrei vedere pubblicato il programma della Triennale su :

a) Revista de la reconstruction
b) Arquitecture
c) Arte y hogar
d) Quadernos de arquitecture

Queste sono le tre riviste che io conosco. Ve ne sono altre ?

Lei mi può dire anche se ci sono dei grandi e diffusi giornali con autorevoli critici d'arte ai quali sottoporre il programma per una pubblicazione.

La seconda cosa è assai delicata, poiché la Triennale non può intervenire nelle decisioni delle Nazioni partecipanti.

Io posso dire solo la mia opinione personale, esprimendo il desiderio che il Commissario possa essere o Lei o l'architetto d'Ors, figlio di Eugenio.

Io vedo possibile una presentazione straordinaria della Spagna sotto tre aspetti:

a) la presentazione di architetture (Ibiza, Benicarlò etc.) la cui purezza coincide con il gusto promosso dalla cultura moderna.

arch.J. Antonio Coderch de Sertmenat
Plaza Calvo, 4
Barcellona

3.

b) la presentazione di produzioni d'arte eccletticamo.
c) la presentazione di una scelta eccezionale (fatta come una "riscoperta") di cose e di tecniche spagnuole anche antichissime che coincidano, in un clima elevatissimo di gusto e di cultura, col gusto moderno, allo stesso modo che - per fare un esempio - l'arte negra è stata un episodio coincidente con il cubismo.
d) una mostra temporanea di 20 giorni di Gaudì, presentato sotto l'aspetto di precursore di espressioni plastiche che attuali (i suoi ferri, la struttura tensile del baldacchino della Cattedrale di Palma di Maiorca, le vetrate della stessa, le "composizioni di oggetti" del giardino fatto da Gaudì in Barcellona, etc.
e) una mostra supplementare temporanea di 20 giorni delle cose straordinarie del nostro nuovo romanico.
f) una mostra supplementare temporanea di 20 giorni delle cose straordinarie della Spagna (certe cose primitive fenomenali)
g) una mostra di elementi di costruzione normalizzati, di mobili normalizzati, di case prefabbricate. Ne ne avete?

Queste sono mie idee personali. Lei le mediti. Mi scriva subito cosa ne pensa, se ciò è un programma effettuabile. Mi dica poi a chi dovrò segnalare l'invito fatto alla Spagna, a Moreno ? a de Carlemas ?

Con un saluto.

(arch. Gio Ponti)

P.S. - di pugno dell'arch. Ponti:
" Questa lettera è personale e non ufficiale "

Fig. 7. Letter from Gio Ponti to Josè Antonio Coderch, 4 May 1950. IX Triennale di Milano 1951, TRN_IX_DT_252_C.

It is precisely this aptitude for creating the new with ancient ingredients that can be found intact in the subsequent architecture of Gardella and Coderch. If in Gardella this disposition was already present in some works of the 1930s (in particular, the grille made of bricks in the Alessandria dispensary comes to mind), in Coderch it grows to maturity in these years following autonomous and original ways, unquestionably without influence from Gardella or hypothetical affiliations.

> "Coderch would move on a very restricted, autonomous, personal terrain, drawing slowly out of himself the tones of a Virgilian 'harmony of effort,' his white Mediterranean oceanography…"[14].

To be sure, there is an undeniable assonance between the Majorcan shutter of the house at La Barceloneta and the full-length sliding shutter on the front of the Borsalino house, just as there is between the mixtilinear configurations of the two buildings. But perhaps their true kinship resides not so much in individual formal resonances as in their shared capacity to incorporate, in a transfigured form, fundamental elements of their respective national housing traditions. In this sense the most meaningful comparison that can be made is between the house at La Barceloneta and Gardella's houses in Milan (the house at the Park, 1947-1948; the house on Via Marchiondi, 1951).

For if in La Barceloneta Cordech brings to the façade the matrix of the traditional patio, hidden behind a wall/shutter with orientable slats, in these houses by Gardella it is the figure of the long balcony characteristic of the "railing-houses" of nineteenth-century Lombardy that transmigrates to the façade of two modern middle-class homes.

14. FULLAONDO Juan Daniel, *Notas de sociedad*, in FOCHS Charles, *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 230.

Coderch and Gardella seem to design always with the control of reason as their starting point, adhering to each individual occasion without dogmatism or theoretization, rooted in the tradition but always inclining in figural terms towards the new, captured using sensitivity and intuition, and each time punctually respecting timelines, destinations, clients.

It is a *razionalismo gentile* in which modernity and tradition, formal rigor and sense of place, erudite architecture and vernacular stylistic elements, live together and intertwine in a natural felicity of expression.

THE INTERNATIONAL EXHIBITION OF BARCELONA, 1929. ASIDE FROM THE BARCELONA PAVILION

Laura Lizondo, Nuria Salvador Juján, José Santatecla Fayos, Ignacio Bosch Reig

Anyone who is familiar with the architecture of Mies Van der Rohe will associate his German works with the world of exhibitions. During this period he made a long list of ephemeral constructions, which began with the *Die Wohnung* exhibition, –including the *Weissenhof Housing Colony*, the *Glasraum* and the *Linoleumraum*– and continued onto other significant displays like the *Velvet and Silk Café* in Berlin, *the German Pavilion* in Barcelona, or the *Dwelling for a Married Couple* for the *German Building Exhibition* in Berlin, all of which are extensively referenced. Nevertheless, architectural criticism has overlooked some of his exhibitions. This is what occurred in two of the temporary spaces designed by Mies for the International Exhibition of Barcelona. And so, the *Electric Utilities* Pavilion and the *Twenty-five Industrial Displays* were overshadowed by the mythical and reconstructed *German Pavilion*, renamed by architects and historians as the *Barcelona Pavilion*. To clarify part of this cultural legacy, the article investigates one of his most powerful exhibitions, that however, it has not been well documented in the bibliographical sources that study Mies, …'regarding the twenty-five industrial exhibits', …

Ephemeral architectures that although were almost 'forgotten' by the contemporary critics, are part of the production of one of the most important architects of the twentieth century… Ephemeral architectures built and destroyed in Spain.

The study of the industrial displays of Mies' has not been an easy task. The existing documentation is very limited, being the historical ones the most relevant: on the one hand, the photographs taken by Wilhelm Neimann, kept in the Mies van der Rohe Archives in the Museum of Modern Art of New York (MoMA) and on the other hand, the journalistic photographs and articles from the official newspaper of the exhibition (*Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*)[1], copies of which are found in the National Library of Spain. Additionally, the study of the German exhibitions of Barcelona, obligatorily takes us to research the sources that examine Lilly Reich, the designer and architect that collaborated with him in this commission and, incidentally in the rest of the interior and ephemeral designs made from 1926 until Mies exiled to the United States.

... REGARDING THE TWENTY-FIVE INDUSTRIAL EXHIBITS. FAIRGROUND AND THE EXHIBITION CENTERS

The International Exhibition of Barcelona took place from the 19th of May 1929 to the 15th of January 1930. The chosen site was the mountain of Mon-

1. AA.VV, *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*. Barcelona, 1929-1930.

tjuic trying to bring the municipality closer to the city core of Barcelona and incorporating it as a city park. Its location made Barcelona the only city in the world that held a Universal Exhibition in a space that did not present a flat topography. The area was constructed following the project by the Catalan architect Puig i Cadafalch, completed in 1915, and whose philosophy was to continue with the Jaussely plan[2]. The set began in the *Plaza de España*, which started in the *Avenida de América* until the *Fuente Mágica* and the *Palacios de Alfonso XIII* and *Victoria Eugenia*. The main axis of the set finished with a staircase that led to the Palacio Nacional, the most representative building of the exhibition.

The fairground was formed by two types of buildings: the 'Palaces', which housed the industrial products of the participating nations, and the 'Pavilions', which represented countries, institutions or societies. While the palaces were buildings of great dimensions, whose traces structured the exhibition area, the pavilions however, were small monographic buildings whose locations were not very well planned out, and many were even used to fill in the spaces that had remained free due to the construction of the palaces[3]. But apart from the design differences, the distinction between the pavilion and palace obeyed different functions. The Palace should be a container, as neutral as possible, capable of receiving objects and installations of diverse natures and origins. On the contrary, in the pavilions, the control over the contents was much more clear and exact, in such a way that the design of the object was linked from the very beginning to a publicity message that the pavilion wanted to demonstrate. This differentiation intrinsically affected the technology used in its materialization. And so, these buildings, although not planned from the point of view of absolute permanency, were formalized as permanent, from the 'eternal and unchanging' materials. In fact, the majority of them exist today and continue to function in the same way that, at one time, made the timeless, anonymous and universal containers, which were, in 1929, embraced the industrial displays designed by Mies van der Rohe.

... REGARDING THE TWENTY-FIVE INDUSTRIAL EXHIBITS. AUTHORSHIP AND COMPLETE LIST

> "Certainly, the fact that the exhibit is divided among different palaces destined to different groups has also implied the separation of the diverse German sectors. The administration of the German sector has tried, then, in the first place to install said sectors in a dignified way and easily recognizable as belonging to the German Sector. The Commissioner General of Germany confided to this effect, artistic Director to the Berlin architect, Mr. Mies van der Rohe. Despite the great diversity of materials shown, it has created a strong impression on the set, worthy of the clear and methodical distribution of the materials shown, relinquishing all mediums purely decorative and limiting himself to the essential finality, which should be no other than to find in them the correct framework and relief to them. Outwardly, the German sectors are easily recognized for the unity of their inscriptions and walls, of its floor, of its furniture, and so on"[4].

If it is true that the International Exhibition of Barcelona 1929 was very well documented in the history of architecture for the importance that marked the *German Pavilion*, it is important to know that not only was Mies van der Rohe in charge of this project, but a total of 27 exhibition spaces that included that *National Pavilion*, the *Electric Utilities Pavilion*, and the *Twenty-five Industrial Exhibits*, the latter integrated in themed areas shared with other countries. While it is clear that Mies designed the pavilions on his own, –with

2. The plan designed by French architect Léon Jaussely, had won the competition held by the City of Barcelona in 1903 under the theme: 'International Competition on draft projects to link the Ensanche area of Barcelona and the towns added together to the rest of the town of Sarriá and Horta'. The plan criticized the monotony and the ability to adapt to the reality of Barcelona topographic Cerdà Plan. Although not carried out in many of its parts, the Jaussely Plan was the foundation on which sat the new town planning and architecture in Barcelona from the first half of the twentieth century.

3. For more information see: AA.VV., *Exposición de Barcelona 1930: Guía del visitante.* [s.n.]. Barcelona, 1930; AA.VV., *Exposición Internacional de Barcelona.* Rieusset, Barcelona, 1929; AA.VV., *Guía Oficial Exposición Internacional de Barcelona.* Rudolf Mosse Ibérica [s.a.], Barcelona, 1929.; GRANDAS, Mari Carmen, *L´Exposició Internacional de Barcelona* 1929. Els Llibres de la Frontera, Barcelona, 1988; DE SOLÁ MORALES, Ignasi, *L´Exposició Internacional de Barcelona, 1914-1929: arquitectura y ciutat.* Fira, D.L, Barcelona, 1985.

4. AA.VV, *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, Barcelona, 1929, vol. II, n. 34, p.18.

Fig. 1. German Aerial Communication Display, Communications and Transport Centre. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Inauguration of the German Section where the King of Spain Alfonso XIII is accompanied by Mies and Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'*. (Barcelona: 1929-1930) n. 34. Illustration made by Pérez de Rozas. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

the exception of the interior design of the *German Pavilion*, which was done in collaboration with Lilly Reich, and the interior design of the *Electric Pavilion*, achieved together with Fritz Schüler– it is not known up to what point he took part in the design of the stands. In fact there are some contradictions with respect to this matter. The Official Diary of the Exhibition, as can be read in the citation that heads this epigraph, gives the authorship to Mies[5]. On the contrary, the architectural critics give it mostly to Reich, recognizing Mies' collaboration only in the *Hackerbräu Beer Stand*, the *Silk Textile Display* and the *Chemical Products Display*[6]. The fact that there is so much disparity makes one think that it does not deal with a work carried out individually, but as a group. To date, his previous exhibition works had been conceived under this collaborative spirit. Observe, for example in the *Glasraum*, the *Linolemraum* or the *Velvet and Silk Café*. The study of the work method of Mies-Reich provided a fair amount of keys, not only because it shows that their previous exhibition spaces were conceptually and physically similar to those of Barcelona, but due to this commission, it was the first and only time that Mies and Reich joined their studios into a single office, on purpose. The institution was named 'International Exhibition in Barcelona 1929. Building Department of the German General Commissioner', as shown by the letter heading written during the project and construction processes, kept in Mies van der Rohe Archive at the MoMA. The existence of the common work space, independent from the usual offices of the architect and designer, indicates that, also in Barcelona, they worked together.

Besides, some photographs from the Official Diary of the Exhibition taken on the day of the inauguration could be somewhat revealing in this matter. During the opening ceremony of the German Pavilion, the numerous images that immortalized the moment, showed the King of Spain, Alfonso XIII, accompanied by Mies van der Rohe. However, the photographs of the inauguration of the *German Industrial Section* showed the king being accompanied by both architects, as we can see in the photograph of the *Aerial Communication Display* (Fig. 1). The work of the historical archive and its reasoned interpretation reveals some answers about the contradictions on who designed the

5. The critics praised Mies van der Rohe as the only person responsible for the layout of the displays, having found only one article in the Official Diary that named Lilly Reich, not as an architect or person responsible for the displays, but as a collaborator in the interior design of the national pavilion. "From the magnificent national pavilion, prodigious creation of Mies van der Rohe, in which the noblest elements combine in a magnificent unsurpassed simplicity to the most vulgar particular installation, are magnificent achievements in that abound: the decorative art of Lilly Reich, the vast expertise of Karl Strauss and the sober direction of Dr. Maywood." DE FORTUNI, Epifanio, *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, Barcelona, 1929, vol. II, n. 12, p.6.

6. Matilda McQuaid attributed to a joint effort only in the *Hackerbräu* Beer display. Sonja Günther, on the other hand, in the displays of the Textile and Chemical products. GÜNTHER, Sonja. *Lilly Reich 1885-1947 Innenarchitektin*. Designerin. Ausstellungsgestalterin. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1988, p. 25. MCQUAID, Matilda. 1996. *Lilly Reich: Designer and Architect*. Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 6.

displays. Therefore, this discourse defends that *German Displays of Barcelona* were designed by both of them as a result of teamwork.

Regarding the origin of the photographs, it is interesting to point out the fact that during the competition, the Spanish government set up an important press office that managed and administered the advertising permits for the fair. However, the German authorities when possible, evaded this entity and entrusted the official photographs of the German participation to the *The Berliner Bild-Bericht*, headed by Whilhem Neumann[7]. *The Berliner Bild-Bericht* was responsible for capturing the majority of the images that exist today of the pavilions and the industrial exhibits. The only documentation apart from this, are the photographs taken by the Spanish journalists in charge of the press and the advertising of the exhibit; images that were not to the liking of the German authorities nor the architects, and so they were never used for any subsequent publications. They remained only as a photographic legacy of the Spanish press of the time. Nevertheless, for this investigation, the existing photographs in the Official Diary of the Exhibition, not highly regarded at the time, have had the same relevance as the official ones: firstly, for being considered elements that have documented an historical fact and secondly, because these pictures were not distorted to show a perfected image. They have been very helpful in confirming the relationship and the authorship of the different set ups and making it possible to analyze their architectural characteristics.

In addition to the inconsistencies with reference to authorship, during the investigation, the non existence of a list that gathered in full the industrial displays was detected; although they are quantitatively referenced, twenty-five, they are not named in any document. In this task, it was the Official Diary of the Exhibition which provided the necessary keys for its elaboration; all articles related to the German participation in Barcelona have been meticulously analyzed, especially the ones from the month of September (when the 'German competition week' took place) in order to draw up the following relation, that arranges the German Industrial displays, by reason of its respective palace containers.

Center of Metallurgy, Electricity and Motive Force.
1. Display of Chemical and Pharmaceutical Products.
2. Display of Machinery, Tools and Equipment.

Projection Center.
3. Display of Optic, Film and Photography.

Communication and Transport Center.
4. Display of Cars, Motorcycles, and Car Equipment.
5. Display of Shipbuilding and Media.
6. Display of Tools and Installations for Sounding.
7. Display of Aerial Communication.

Center for Textile Arts.
8. Display of Textile Machinery.
9. Display of Silk.
10. Display of Linen, Tapestries, Curtains, Lace and Cotton.

Center for Decorative and Applied Arts.
11. Display of Musical Instruments.
12. Display of Toys.
13. Display of Celluloid, Porcelain, Crystal, and Silver Objects.

7. For more information on the official photographs see: ZIMMERMAN, Claire. *Modernism, Media, and Abstraction: Mies van der Rohe's Photographic Architecture in Barcelona and Brno (1927-1931).* PhD dissertation, Graduate Faculty in Art History. City of New York. 2005. DODDS, George. 2005. *Building Desire: on the Barcelona Pavilion.* New York: Routledge. 2005.

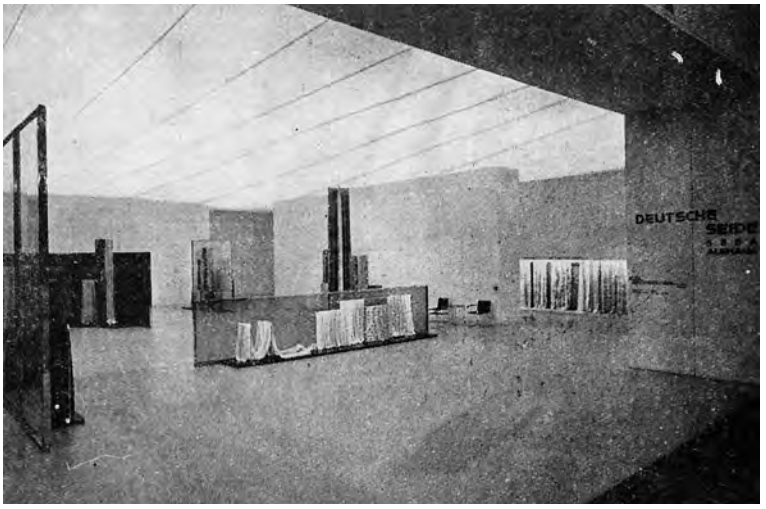


Fig. 2. Textile Exhibit, Centre of Textile Art. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'*. (Barcelona: 1929-1930) n. 23, p. 9. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

Center for Agriculture.

14. Display of Machinery for Food Agriculture.
15. Display of Fertilizers, Seeds and Insecticides.
16. Display of Vine-Growing and Manufacturing of German Beer.

Graphic Arts Center.

17. Display of Paper and Cardboard.
18. Display of Printing Ink.
19. Display of Graphic Art and Books.
20. Display of Machinery for the Editorial Industry.

Southern Palace.

21. Display of Office Machinery and Supplies.
22. Display of Household Items.
23. Display of Educational Materials.
24. Display of Medical Supplies.
25. Display of the Constructions.

... REGARDING THE TWENTY-FIVE INDUSTRIAL EXHIBITS. CRITICAL AND ARCHITECTURAL ANALYSIS[8]

The displays responsible for Mies and Reich accentuated a German style of its own, very different from the rest of the participants. Their Unitarian method stood out from the rest for its simplicity, elegance and originality, basing the concept on the experimentation of the free inspection visit, the existence of an architectural space shaped by the formal and visual characteristics of the exhibited materials, the use of a rare narrative, –which is not based on the finished product but rather on the raw materials and the manufacturing processes–, the inclusion of exempt planes inside the space, the role of typography and the pieces of furniture, and so on.

In the Center of Textile Art, the stand that received that most praise was the *German Silk Display* (Fig. 2). The staging concept was completely independent from the building container, for which they created a kind of pavilion inside of the palace structure from a series of coloured glass screens, arranged like exempt planes in two directions of the space. The glass serves as a base for

8. Since no data exists on all of the displays, we will analyse those on which more information is available; at the least one photograph and/or drawing kept in the Mies van der Rohe Archive in MoMA, New York.

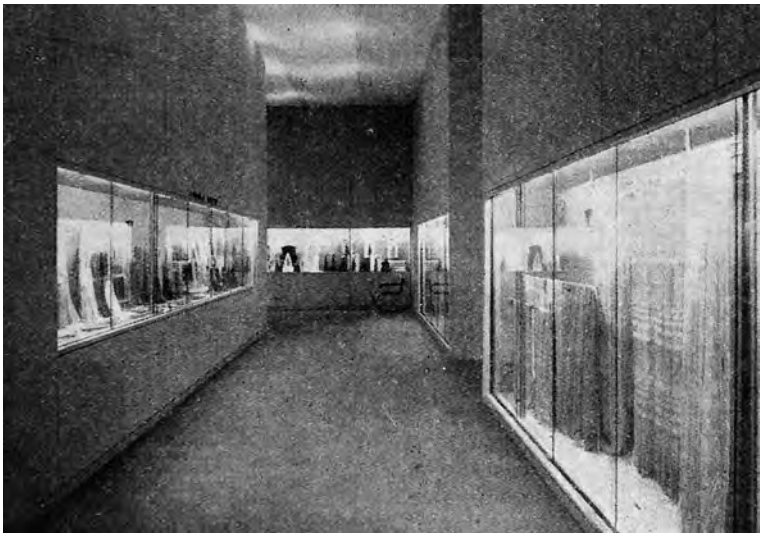


Fig. 3. Display of Linen, Tapestries, Curtains, Laces and Cotton, Centre of Textile Art. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'*. (Barcelona: 1929-1930) n. 23, p. 9. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

the textile and organized the space and the route. They are supported by metal frames that set the rhythm of its modulation. The profiles were made with chromed brass, a shiny material that is a copper and zinc alloy, built in a similar way to *Glasraum*, creating a dark between the piece that marked the module and the glazing bead. Through this mechanism, each cloth is seen as individual within the total surface of the glass[9].

The fabric was suspended from three mechanisms: leaning on the walls of glass that partially covered it and created background scenes, hanging from the ceiling with metal cables where the fabric appears to be floating while showing its natural pleat and resting the textile canvas on purposely made frames suspended in the air[10]. In any of these three casuistries, the pleated fabric contrasts with the smoothness of the glass, two materials with great expressiveness and colour framed by the abstraction of the closing walls and the linoleum surface.

In opposition to the volatility of the *Silk Stand*, Mies and Reich demonstrated that it was also possible to achieve a suggestive space from heavy and opaque walls; and this is what they did in the *Linen Textiles, Tapestries, Curtains, Laces and types of Cotton Display*. Here, they used which we could call the 'wall showcase' or the 'built-in cabinet' (Fig. 3). The screens were characterized as a hybrid between the white and sculpted walls designed by Reich for the *Geweberhalle* of Stuttgart two years previously[11] and the aforementioned glass surfaces. It was made from a metal, spatial structure, patterned cloth measuring 1.51 meters and arranged inside the wall. This situation made it so that the depth of the element had to be generous, –roughly one metre wide, judging by the proportions of the archive drawings– allowing for the housing of some of the exhibition objects. Playing with opaque panels and glass surfaces aligned with the exterior side, the walls acted as windows to the big city where manufactured objects of the textile industry were displayed: lace, bobbin lace, lingerie, ties, silk gloves... As a published journalist of the time in the Official Diary wrote, "viewers perceive this space as a set of beautiful commercial window displays wrapped in sobriety and nobility"[12].

9. The only pictures that remain from the glass walls are the documents 15.11 (R50.6) and 15.4 (R50.2) kept in the Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY. The second one corresponds to the elevation, plan and sections of the great semicircular wall two meters high set with black glass and can be seen in the photographs that have been kept. It has a metal frame of 10 modules spaced out every 1.20 meters and consisting of a central mullion and two laterals. The glass surface was located in the central part being perceived as a box profile, where the glass was the canvas and frame was the frame. Its contact with the ground was constructed in a similar way, by lodging a metal frame between the pavement and the frame and generating a recessed baseboard.
10. See document 15.3 (R50.1), 'Plans, fabric racks and decoration fabrics'. Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY.
11. The *Geweberhalle* was designed, organized and equipped by Lilly Reich for the *'Die Wohnung'* Exhibition (Stuttgart, 1927).
12. AA.VV, Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930, Barcelona, 1929, vol. II, n. 33, p. 22.

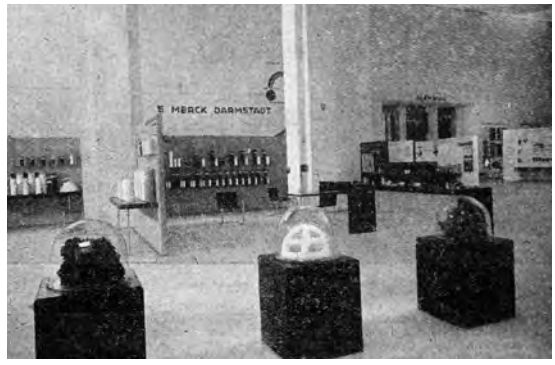


Fig. 4. Left: Display of *Hackerbräu* beer, Centre for Agriculture. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'*. (Barcelona: 1929-1930) n. 34. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

Fig. 5. Display for Graphic Arts and the Book Industry of Germany, Centre for Decorative Arts and Industry. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'*. (Barcelona: 1929-1930) n. 23, p. 18. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

The 'wall showcase' hid the metal structure of the palace, which meant that they had to go from floor to ceiling. The feeling was no longer that of a light wall as in the Silk Display, but an element that configured enclosed spaces. Again, the relationship between the wall and textile objects was the only strategy of exhibition space configuration. The new walls generated a labyrinthine route, fluid and asymmetrical; porches that framed the scene and gained their independence from the environment; cabinets that housed the smaller textile objects and were the support base of explanatory texts and the background scene for furniture sets (glass tables and chairs) made with continuous steel tube and designed by them between 1927 and 1928 (model MR10 and MR20).

The Center for Agriculture held three displays, each one of them identified with one main color as part of their decoration: bright red was used for the agriculture machinery, white for fertilizers and seeds and black for the beer. The installation for the *Hackerbräu Beer* turned out to be one of the most attractive and innovative stands of the exhibition (Fig. 4). The motifs chosen as the main characters were a glass bottle and a barrel whose sign read "iron patented, minimum weight and rapid cooling". The scenery was placed in a cabin delimited by three white walls of average height on which hundreds of identical beer bottles appeared, like weightless objects protruding from the neighbouring walls. The frieze, shaped by the bottles, was continued on two of its sides, while the third was broken down and dismounted providing the space with asymmetry and movement; a continuity that is perceptually assembled to an architectural element, capable of giving rise to the frame of the interior space. The repetition and serialization, elegant and tailored, managed to dissolve the individual unit of the exhibited object towards an abstract and global image. The industrial object acquired new expressive value simply because of its repetition, giving it an unprecedented significance as an object of displayed art.

In the Center for Graphic Arts, the *Book Industry Stand* attracted a lot of attention (Fig. 5). Some journalists praised it for its originality, while others, who were incapable of understanding its sobriety, straightness and rigor, gave it a negative critique, describing it as a:

> "… Smooth and polished room (…), where the heat of letters and art cannot ward off the cold metal, the glass and white walls, we feel sorry for the books of poetry, they seem to be prisoners inside those glass cases that contain scalpels. Only machines are satisfied to be in their element"[13].

13. ROMANI, Marta. *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, Barcelona, 1929, vol. II, n. 23, p. 18.

Fig. 6. Display of Chemical and Pharmaceutical products, Centre of Metallurgy, Electricity and Motive Force. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'*. (Barcelona: 1929-1930) n. 34. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

The display was organized from a perimeter shaped by steel and glass display cases, and a central space characterized by two extremely long tables "made out of highly polished bronze where educational materials related to books were displayed"[14]. In Miesian architecture, the furniture design was not only important for the value of the piece itself and its relation with the space, but because during the design process, Mies anticipated particular structural problems: the experimentation with the relation between the support and what was supported gave way to certain structural solutions that he would later apply to his buildings[15]. Without going any further, the tables spanning more than fourteen meters designed for the book industry stand, where the support is tangentially in a forward position the horizontal planes, could be understood as the precedent of the structural relation between the horizontal planes and the vertical supports of the Farnsworth house.

The Center for Metallurgy, Electricity and Motive Force also enjoyed the important role that Germany played in the exhibition. One of the displays that had a great impact was of the *Chemical and Pharmaceutical Industry* (Fig. 6). In this display, the space was defined by exempt panels of plywood and massive podiums. Both mechanisms had been used by Mies and Reich in one of their first exhibition spaces, the *Linoleumraum*, a set up that already envisaged many of the concepts that were the signature of his Barcelona exhibitions: the abstraction and extreme geometry, the object in contrast with the background, the sequenced continuity in scenes, the concept of exempt plane or the importance of the typography as an architectural and propanganda element. Although in Barcelona the panels enjoyed a high profile in giving information about the products, the real excitement laid in the chemical and pharmaceutical objects themselves, placed as precious objects in a wide variety of display cases.

The first group of objects were placed in a semi-circled glass case leaning on a black prismatic base. The objected was exhibited through the glass, like museum pieces that visually stand out thanks to the chromatic contrast between container and content. Another group of objects were arranged in freestanding glass cases. The pieces were much bigger and so, in the interior

14. MCQUAID, Matilda. 1996. *Lilly Reich: Designer and Architect.* Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 26. Document 15.5 in the MoMA Archives shows the elevation, plan and sections of these tables, pieces that apart from reaching lengths of fourteen meters were arranged side by side with the others to enhance the sensation of longitude while organising the circulation. Each is constructed from two rows of four vertical frames plus those that mark the horizontal surface of 7 meters long and are cantilevered around its perimeter. The supports were 'U' shaped metal profiles and cross combined profiles shaped like plates. Apart from the metallic elements, the *inside* of the tables were made panels of plywood as a support base of the exposed elements, and on top of a sheet of glass that served as a showcase.
15. NAVARRO BALDEWEG, Juan. La Habitación vacante. Pre-Textos, Gerona, 1999, p. 89.

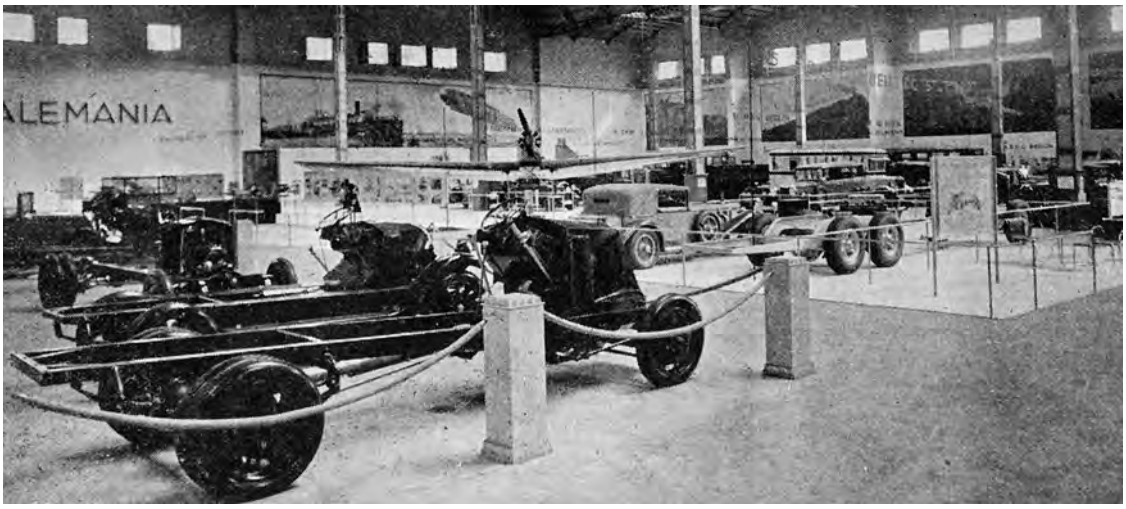


Fig. 7. Display of cars, motorcycles and car equipment, Centre for Communication and Transport. International Exposition of Barcelona, 1929. Design: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich. Extract from: *'Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930'.* (Barcelona: 1929-1930) n. 34. Biblioteca Nacional de España. Paseo de los Recoletos 20-22, Madrid. Ministerio de Cultura.

there was a sub-structure where they hung and leaned small elements. Its geometry offered a variety of possibilities, from the prismatic orthogonality of a square base to a triangular or trapezoidal base[16]. Third sets of products were placed in glass walls measuring more than four meters high. These walls, structurally independent, were perfectly modulated panels of plywood or glass that had a sub-structure in its interior to house smaller objects.

In the Center of Communications and Transport the display was dedicated to *Automobiles, Motorcycles and Motor Vehicle Equipment* was highlighted (Fig. 7). In all those spaces, where large objects were displayed normally associated with pavilions of larger spatial volume, the exhibiting method was different. The pre-existing structures of the palaces did not cover or hide but were present in all its materiality. The audience found themselves immersed in a large and isotropic unitary space, structured by the slender concrete pillars of the palace and organized, only by small banisters and the chromaticism of linoleum flooring. The circulation followed an orthogonal trace which generated a labyrinthine route that allowed for the free inspection of the visitor. The Mies van der Rohe Archive includes a distribution plan (document 15.16) where we can distinguish each of the exhibitors as well as their compositional trace: the modulation based on pre-existing pillars, the independence between the walls of the display and the containment building, the Cartesian order of the panels and the random arrangement of groups of furniture designed by Mies… What is interesting in this display, which can hardly be seen in the photographs, were the great photo collages that lined the central part of the nave walls. Mies and Reich created and artificial landscape from the printed image, that reproduced the different German modes of transportation. He was no stranger to the *New Objectivity* photographs and he used it simultaneously in a very magnificent way in the *Electric Utilities* Pavilion, designed by him for this exhibition. Nor was he indifferent to the possibilities offered by this new technique and so he continued to use the printed photograph in subsequent exhibition spaces as in the *Exhibition Deutsches Volk / Deutsche Arbeit*, held in Berlin in 1934, or the monographic exhibition of his own work, organised within of one of the rooms of the MoMA in New York in 1947.

16. See documents 15.29, 15.32 (R50. 114), 15.33 & 15.34. Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY.

EPILOGUE

It was not only the mythologized *Barcelona Pavilion* that determined the Miesian architecture in the German period. The industrial installations designed for the International Exhibition of Barcelona also lead to an important reflection regarding the most significant architectural concepts of his architecture, …the labyrinthine route, the plasticity of the materials, the exempt planes, the curved forms, the use of textiles as a shaper of spaces, the painted paper as a coating material capable of creating an exterior landscape and open in closed interiors, and even the skeletons of the furniture that served to test the metallic structures of his American buildings.

The *Barcelona Pavilion*, several decades after its destruction went on to be deemed as one of the most influential works in 20th century architecture, to such a degree that it was reconstructed from a passionate history, forged from graphic and written documents that permits this architecture to be considered as a cultural heritage and an icon of an era. However, The *Electric Utilities Pavilion* and the *Twenty-five Industrial Displays*, did not have this consideration, therefore, this research sheds light on the 'silenced repercussion' that, these projects, belonging to the history of art produced in Spain had not only on later Miesian architecture but in the memory of architecture all over the world.

"ESPAÑA ES UN OXHIDRILO".
EL MONTAJE INTERIOR DEL PABELLÓN ESPAÑOL DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BRUSELAS DE 1958. LA APORTACIÓN DE JORGE OTEIZA Y EL REFLEJO EN SU ESCULTURA

Emma López-Bahut

La colaboración con las diferentes disciplinas artísticas es un elemento clave para entender el desarrollo de la arquitectura española de los años cincuenta. El Pabellón español para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, realizado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún determina el inicio de una nueva etapa en la arquitectura del país. Su montaje expositivo, también propuesto por sus arquitectos, se realiza con una intensa colaboración entre artistas y arquitectos. Corrales y Molezún se presentaron al concurso para la instalación interior dirigiendo un equipo multidisciplinar formado por arquitectos, pintores, escultores, un cineasta y un filósofo. Ganaron con un montaje que se organizaba como un mecano empleando un módulo triangular. Pero no sería el definitivo. A lo largo del verano de 1957 la propuesta se redefinió y fue Jorge Oteiza, uno de los escultores del equipo, el que dio la clave para su configuración definitiva.

A lo largo de los años cincuenta, Oteiza ya había formado parte de equipos multidisciplinares en relación con la arquitectura, formalmente constituidos o no, como, por ejemplo, el de la Basílica de Aránzazu, la Capilla del Camino de Santiago o la Cámara de Comercio de Córdoba. En el año 1957 participa en dos grupos: el Equipo Forma y el constituido para el concurso del montaje interior del Pabellón español. Ese año resulta un periodo fundamental en su trayectoria por su gran avance conceptual en torno al espacio, que tendrá resultados inmediatos. En septiembre es galardonado en la IV Bienal de São Paulo con el premio al mejor escultor internacional.

El Pabellón español para la Exposición de Bruselas es considerado un hito dentro la arquitectura española. Supuso un punto de inflexión pues en el proyecto confluyen dos estrategias proyectuales: el organicismo y el funcionalismo tecnológico. Es un edificio orgánico basado en la repetición de un módulo hexagonal que genera un crecimiento espacial, ilimitado, continuo, aleatorio y que se puede adaptar a cualquier característica del lugar. López-Peláez[1] ha señalado la coincidencia en el tiempo del proyecto del Pabellón con la finalización de las obras del orfanato en Ámsterdam de Aldo van Eyck como ejemplo para conectar la propuesta de Corrales y Molezún con "edificios de extensión modular" que se expondrían en X CIAM (1959) y que Alison Smithson denominaría, ya en el año 1974, como *Mat-Buildings*. Pero igual de importante es el lado constructivo, pues ese módulo de crecimiento es también estructural, técnico, exacto, funcional. Estas dos posturas dialécticas que en el pabellón conviven, lo orgánico frente a lo técnico, se dan también en el

1. LÓPEZ-PELÁEZ, J. M., "Spanish Mat", en A.A.V.V, *Pabellón de Bruselas `58. Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda, Madrid, 2005, p. 30.

mundo del arte[2] español en ese momento. De un lado, el expresionismo (la no-forma y la materia), y del otro, la abstracción más analítica (geometría y espacio). Oteiza se enfrenta a estas cuestiones, trabajando desde la abstracción fundamentada en el espacio, pero añadiendo un componente espiritual. A la abstracción más radical, como valor plástico, siempre suma cuestiones ligadas a lo vital, a la persona, al habitante de ese espacio, para proponer una abstracción completa.

Mi objetivo es clarificar el grado de participación de Oteiza en el diseño del montaje interior del pabellón y, además, conectarlo con sus otras líneas de trabajo y de investigación tanto en la propia escultura como en la relación de ésta con la arquitectura. Me centro en descubrir su aportación a lo largo de la definición de la instalación interior y lo que supone para él, dejando a un lado el análisis de la materialización final pues, como veremos, no llega a trabajar en ella. Tampoco estudio el planteamiento arquitectónico del pabellón puesto que Oteiza no tuvo ninguna participación en él. En este sentido, señalar las dos publicaciones que recogen las principales investigaciones sobre el pabellón: la coordinada por A. Cánovas[3] en la que varios autores abordan diversos aspectos del pabellón y que, además, aporta documentación gráfica de gran calidad; y la que se recoge dentro de la colección Arquitecturas Ausentes[4] cuyo gran aporte son los testimonios de Corrales y del pintor Joaquín Vaquero Turcios, quien participó en el montaje interior del pabellón.

LA INSTALACIÓN INTERIOR DEL PABELLÓN ESPAÑOL EN BRUSELAS' 58

El 9 de mayo de 1956 Corrales y Molezún ganaron el concurso de ideas para el pabellón. Proponían generar el edificio a partir de un elemento modular-estructural, una sombrilla invertida de planta hexagonal (3,00 m de lado en concurso, 2,95 m en construcción), sostenida por una columna tubular que, además, funcionaba como bajante. Estos elementos se acoplaban unos a otros generando un espacio orgánico, infinito, adaptable a la topografía, que variaba en planta y en sección (Fig. 1).

Definida la arquitectura del pabellón, al menos en proyecto, se convocó otro concurso para la instalación interior. Corrales y Molezún deciden también presentarse. Capitanean un equipo formado por los arquitectos Javier Carvajal, José Luís Romaní, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Alejandro de la Sota; los pintores Néstor Basterrechea, José Mª de Labra, Pascual de Lara, Manuel Molezún y Joaquín Vaquero Turcios; los escultores Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Amadeo Gabino; como cineasta, Luis García Berlanga; y el catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, José Mª Valverde. Nada menos.

Algunos de sus integrantes habían trabajado juntos puntualmente como, por ejemplo, de la Sota y Vázquez Molezún en el concurso para la Delegación de Hacienda en La Coruña (1956); o coincidieron en la Academia de Roma, como Valverde y Vázquez Molezún; o vivían y trabajaban en la misma zona, la calle Bretón de los Herreros en Madrid. Además, encontramos varios subgrupos multidisciplinares ya conformados como MoGaMo (Vázquez Molezún, Gabino y Suarez Molezún) o que habían colaborado en otros momentos, como en la Basílica de Aránzazu (Sáenz de Oiza, Oteiza, Basterrechea, Pascual de Lara) y el formado para el proyecto de una Capilla en el Camino de Santiago (Sáenz de Oiza, Romaní, Oteiza).

2. La evolución de la pintura española de los cincuenta, entendida desde la confrontación dialéctica de tendencias, y que considero extrapolable a todas las disciplinas artísticas, ha sido estudiada por MORENO GALVÁN, J. M., *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones españolas, 3.
A.A.V.V, *Pabellón de Bruselas `58. Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda, Madrid, 2005.
4. CORRALES GUTIÉRREZ, J.A., *José Antonio Corrales. Ramón Vázquez Molezún. Pabellón de España en la exposición Universal de Bruselas 1958. Instalación en la Casa de Campo, Madrid 1959*, Ministerio de Vivienda; Editorial Rueda, Madrid, 2004.

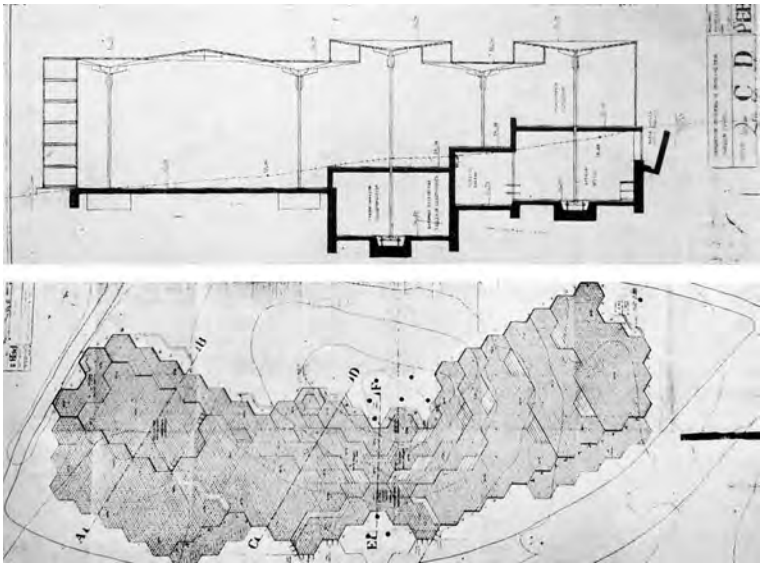


Fig. 1. Pabellón de España. Sección zona de entrada y del restaurante y Planta general. Se aprecian las diferentes plataformas, llamadas mesetas por los autores, y cómo el módulo se adapta a las diferentes situaciones, permitiendo introducir la luz natural en todo el espacio. (Publicado en *Casabella*, 1958, 221, p. 17)

El plazo de presentación de propuestas del concurso se cerró en 13 de abril de 1957. El jurado estuvo compuesto por una comisión de los representantes de diez ministerios y tres expertos: el arquitecto Miguel Fisac, el historiador y crítico José Camón Aznar y Rafael Sánchez Mazas, escritor y miembro fundador de la Falange. El 27 de junio fueron declarados ganadores, pero antes se les impusieron ciertas modificaciones. A pesar del apoyo de Fisac[5], antes de que se fallase el concurso, el jurado solicitó al equipo liderado por Corrales y Molezún que completaran el material exacto para cada zona y les indicó algunos cambios. Para ello les dieron quince días. Corrales explicaba posteriormente que: "Se nos echó el tiempo encima, nos dividimos el trabajo por grupos de las cuatro zonas: Trabajo, Fiesta, etc. Nos tuvimos que ir a Bruselas y se presentó lo de cada grupo"[6].

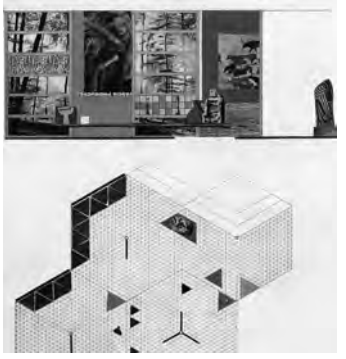


Fig. 2. Pabellón de España. Montaje interior con módulo triangular, zona de Historia, panel presentado al concurso en abril de 1957. (Publicado en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, 188, p. 12)

Tras ciertas modificaciones, finalmente el equipo presentó seis paneles[7], en los que se recogían los nombres de los dieciséis integrantes del equipo, y una memoria de la temática y montaje del pabellón. Se organizaba en tres grandes zonas llamadas "mesetas", refiriéndose a las plataformas en diferentes alturas del pabellón, que se correspondían con tres temáticas diferentes: Tierra, Trabajo y Fiesta. Para esta primera propuesta del montaje interior se aplicaba la misma estrategia que en la arquitectura: se genera un elemento base que se combina y varía para generar diferentes posibilidades. Así, todo se articulaba como un mecano cuyo módulo era un triángulo equilátero: "El módulo triangular del pavimento sirve para proyectar el mobiliario y elementos necesarios para la instalación interior en forma de mecano utilizando siempre tubo triangular de chapa"[8]. De este modo, generando agrupaciones y manejando diferentes dimensiones, se elaboraba todo el mobiliario: los taburetes (MT), las sillas (MS), las vitrinas de exposición (MV y MK), el mostrador del bar (MF), las mesas (MM) y, para mostrar las fotografías, unas estructuras tridimensionales de bastidores (MC) que se acoplaban a los pilares metálicos.

El grupo formado por Sáenz de Oiza, Romaní, Basterrechea y Oteiza se encargó de la zona "Historia" (Fig. 2) y "Trabajo-Tierra", que según Corrales,

5. Así se lo comunica Corrales a Valverde por carta, fechada el 26 de agosto de 1957. Parcialmente reproducida en CORRALES GUTIÉRREZ, J.A., op. cit., p. 38.
6. Carta de Corrales a Valverde, fechada el 26 de agosto de 1957. Parcialmente reproducida en FEDUCHI, P., "Archipiélago hexagonal", en A.A.V.V, *Pabellón de Bruselas `58...*, op. cit., p. 107.
7. Una vez ganado el concurso, el proyecto para la instalación interior fue publicado por VÁZQUEZ MOLEZÚN, R.; CORRALES GUTIÉRREZ, J.A., "Exposición Universal e internacional de Bruselas, 1958", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, agosto, 188, pp. 6-13. Posteriormente se han reproducido los paneles presentados a color, completos y con gran calidad en A.A.V.V, *Pabellón de Bruselas `58...*, op. cit., pp. 121-133.

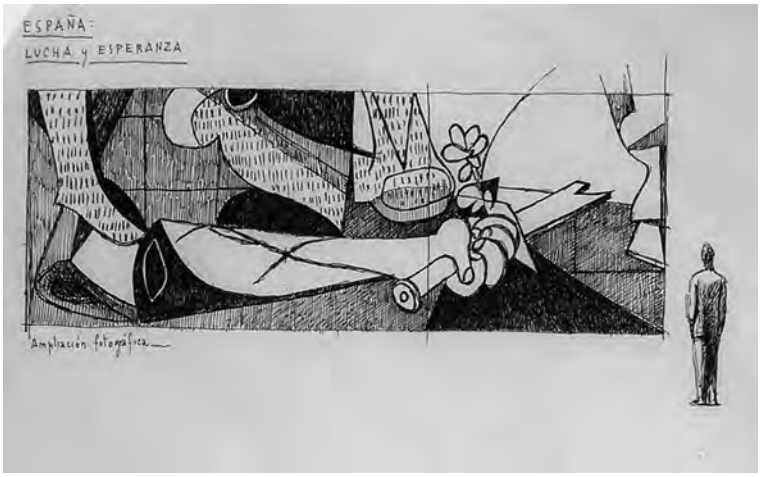


Fig. 3. Dibujo del fragmento del Guernica que se proponía como símbolo del pabellón. Conservado en el archivo de J.A. Corrales. (Publicado en *Pabellón de Bruselas 58. Corrales y Molezún*, 2005, p. 106).

era la mejor estudiada. En ella se proponía, como símbolo de la exposición, un fragmento del *Guernica* de Picasso bajo el lema "España; Lucha y Esperanza" (Fig. 03). A pesar de esta provocación cargada de gran significado político, que tendría sus consecuencias, ganaron el concurso. En ninguno de los paneles de la propuesta ganadora aparece una pieza de Oteiza. Entonces, ¿cuál fue su aportación?

INTERVENCIÓN DE OTEIZA

Una vez ganado el concurso y hasta su realización, Feduchi[9] ha diferenciado tres fases en la evolución de la propuesta del montaje interior. La primera corresponde a los cambios que se producen a exigencia de la comisión después del fallo, de la que apenas existe documentación. Sánchez Mazas se opuso rotundamente a propuestas como la reproducción de un fragmento del Guernica. Por ello, a finales de agosto, desde la comisión les envían un conjunto de aspectos para que el equipo vuelva a ajustase a ellos. No es nada casual que en el texto que precede al artículo[10] en que se publicaba la propuesta del montaje interior del pabellón en la *Revista Nacional de Arquitectura*, dirigida por Carlos de Miguel, se tratase el tema del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937). Fue realizado en plena Guerra Civil por los arquitectos Luis Lacasa y José Luis Sert. Contenía numerosas obras de arte y, entre ellas, el *Guernica* que fue realizado por Picasso ex profeso para este espacio.

Finalizando el verano comienza la segunda fase, que desarrolla la propuesta con la profundidad suficiente para ejecutar su montaje, especificándose las características formales y materiales de los diferentes módulos y se detallan ya las piezas que se pretenden exponer[11], siendo presentada en noviembre de 1957. La tercera fase corresponde al montaje definitivo realizado *in situ*, que comienza quince días antes de la inauguración del pabellón en marzo de 1958.

A lo largo de estas tres etapas los componentes del equipo van variando. Oteiza solamente participa en las dos primeras fases, no llega a colaborar en el montaje definitivo pues decide abandonar el equipo a finales de diciembre.

8. VÁZQUEZ MOLEZÚN, R.; CORRALES GUTIÉRREZ, J.A., op. cit., p. 12.
9. FEDUCHI, P., op. cit., pp. 107-108.
10. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, agosto, 188, p. 6.
11. Algunos planos de esta segunda etapa, fechados en octubre de 1957, han sido reproducidos en A.A.V.V, *Pabellón de Bruselas `58...*, op. cit., pp. 134-137.

En la versión del proyecto del montaje que cierra la segunda etapa, entre agosto y noviembre de 1957, se realizan cambios fundamentales. No aparece ninguna alusión al *Guernica*. El triángulo, como elemento formal generador del proyecto, ha sido sustituido por el hexágono, en relación directa con la estructura arquitectónica del pabellón. Este es un cambio importante en el desarrollo del montaje interior y en el que Oteiza resultó fundamental. Esta modificación del módulo tuvo que realizarse antes de su viaje a Brasil con motivo de la IV Bienal de São Paulo, el 7 de septiembre de 1957, de la que regresaría a finales de octubre. Además, los planos del proyecto en los que ya se está trabajando con el hexágono y no con el triángulo están fechados en octubre.

Fig. 4. Oteiza, J., *Expansión espacial por fusión de Unidades Abiertas*, 1957. Portada del catálogo para la IV Bienal de Sao Paulo (Jorge Oteiza, *Propósito experimental 1956-1957*, 1957).

La aportación de Oteiza sobre cómo representar España, en una de las reuniones en el estudio de los arquitectos del pabellón, ha sido descrita por Vaquero Turcios:

> "...entró Oteiza, radiante. «¡Ya lo tengo!», dijo, « ¡no he dormido en toda la noche, pero ha valido la pena! ¡Ya sé lo que es España!». Todos quedamos boquiabiertos, expectantes. Dramáticamente, dejó pasar unos segundos en silencio y luego, dijo lentamente: «España es un oxhidrilo». El pasmo fue general. Y más todavía cuando fue ligando imágenes y conceptos. «Para empezar, -OH se representa con un hexágono y tiene tres valencias químicas, para asociarse con otros. Las tres valencias del oxhidrilo de España son Santa Teresa, Manolete y el Greco, que a su vez se unen con San Juan de la Cruz, El Cid y Picasso»… y siguió encadenando, con una química imaginaria deslumbrante, nombres y nombres, paisajes y libros, ciudades y tradiciones. Fue un momento inolvidable en el que se sintió pasar el soplo genial sobre aquella congregación confusa"[12].

El oxidrilo (-OH) es una submolécula muy simple, formada por un átomo de hidrógeno y otro de oxígeno, que se caracteriza por su fácil conectividad, pudiendo formar moléculas de seis lados con forma hexagonal que, dependiendo de su disposición, forman compuestos diferentes. Oteiza lanzó la idea de los oxidrilos aplicando sus conocimientos sobre química a la estrategia estructural del montaje expositivo interior del pabellón. Hay que recordar que la química, como la biología, siempre estuvo presente a lo largo de su trayectoria. Se inició en la materia en 1934 en San Sebastián debido a su primer contacto con la cerámica, sobre la que llegó a impartir cursos en Buenos Aires (Argentina), Popayán (Colombia) y Trujillo (Perú). A su regreso de América en 1948 trabajó en una industria cerámica de aisladores de porcelana en Bilbao. También recurre a las formulaciones químicas para explicar el *Ser Estético*[13], fundamento de su experimentación plástica que representa con una fórmula química de sal inorgánica.

A lo largo de 1957 Oteiza estaba planteando su trabajo escultórico con la misma estrategia que la formulación química. En su experimento con las maquetas de vidrio a finales de 1956 define una unidad fundamental que denomina *Unidad Malevich*. Consiste en un trapecio en el que dos de sus lados forman un ángulo recto, combinando un elemento dinámico (la diagonal) con otro estático (el ángulo recto). Esta unidad es sometida por Oteiza a diferentes acciones como curvar, extraer, fusionar, etc. dando lugar a otras unidades nuevas. Todas ellas son combinadas, generando esculturas que contienen espacio, un "organismo puramente espacial" y es definida "como desocupación activa del Espacio por fusión de unidades formales livianas"[14]. Una unidad formal plástica que genera infinitas posibilidades espaciales en sus esculturas, tal como estaba demostrando en las piezas presentadas en la IV Bienal de São Paulo (Fig. 4).

12. VAQUERO TURCIOS, J., "¿Qué es España?", en CORRALES GUTIÉRREZ, J.A., op. cit., pp. 54-55.
13. La ecuación del *Ser Estético*, concepto clave en su pensamiento, es recogida en OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica Americana*, Ediciones cultura Hispánica, Madrid, 1952, pp. 49-63.
14. OTEIZA, J., *Propósito experimental 1956-1957*, Madrid, 1957, documento sin paginar.

Fig. 5. Vista interior del Pabellón de España. Se aprecian las diferentes alturas y las secciones del módulo estructural (Publicado en *Informes de la construcción*, 1958, 106, p. 13).

La Unidad Malevich es un mecanismo abstracto capaz de generar una estructura de infinitas variaciones con el objetivo de trabajar con el espacio, el cual definen con su mínima presencia formal. Es la misma estrategia que se emplea en la arquitectura del pabellón, pero que ninguno de los presentes, ni siquiera Corrales y Molezún, son capaces de trasladar del proyecto arquitectónico a la organización interna del espacio (Fig. 5).

Las primeras versiones del montaje expositivo se basaban en el módulo triangular. Aunque estaba en relación geométrica con el módulo generador del pabellón, al emplear el hexágono también en el mobiliario la coherencia entre continente y contenido era total. Espacialmente estos elementos del mobiliario conforman otro plano "virtual" que se incorpora a la definición del espacio junto con la variación del plano de cubiertas, por el módulo hexagonal, y del plano del suelo que varía en altura para adaptarse a la topografía. El pavimento mantiene en el proyecto de ejecución[15] su despiece con piezas triangulares de cerámica vidriada planteado desde el inicio. Pero en obra se modifica y se emplea un pavimento hexagonal de menor dimensión. Así, el último elemento que mantenía su forma triangular se terminó adaptando a la forma hexagonal.

En ausencia de Oteiza por encontrarse en Brasil[16] y partiendo de su idea, se desarrolló un módulo hexagonal que consistía en una estructura de tubo metálico de tres patas, sobre la que se disponían unos paneles hexagonales de 2 metros de ancho aproximadamente. Variando la altura y el material del panel (madera, malla de hierro, mármol, granito, acero, etc.), disponiéndolos aislados o enlazados unos con otros, los hexágonos podían organizarse de maneras diferentes. Con este sistema se solucionaban todo el montaje expositivo y el mobiliario, desde las mesas de la cafetería a los expositores con vitrinas (Fig. 6).

15. El pavimento triangular aparece en los planos fechados en octubre de 1957, cuando el mobiliario ya se trabaja desde el módulo hexagonal. Véase A.A.V.V, *Pabellón de Bruselas `58*..., op. cit., p. 36 y 52.
16. Oteiza partió a Brasil el 7 de septiembre y no regresó hasta mediados de octubre de 1957.
17. FEDUCHI, P., op. cit., p. 119, nota 18.

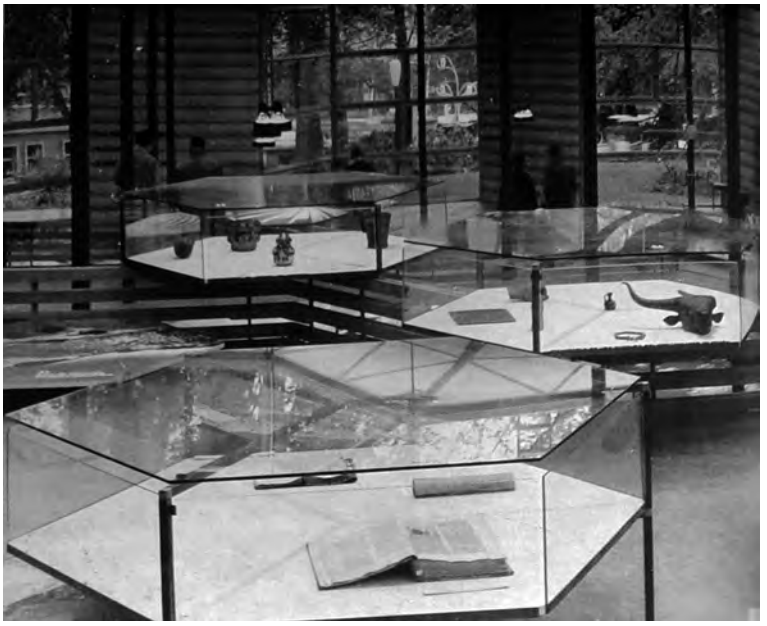


Fig. 6. Vista interior del Pabellón de España. Módulos con vitrina (Publicado *Nueva Forma*, 1968, 26, p. 52).

En noviembre[17] de 1957, Sáenz de Oiza y Romaní abandonan el equipo del pabellón. A finales de diciembre de ese año, Oteiza hará lo mismo mediante una carta con tono de disculpa:

> "Perdonadme. La verdad es que comenzamos muy bien, pero a mí me afectó mucho la supresión del fragmento del «Guernika» por opinión de dos ilustres extraños al Equipo, que alteraba lo que con tanto entusiasmo y creo que con verdadera eficacia expresiva, estábamos desarrollando dentro de las tareas concretas que nos asignasteis («La Tierra» y «La Historia»: grupo Oiza, Romaní, Basterrechea, Oteiza)"[18].

La sustitución del fragmento del *Guernica*, debido a la presión de Sánchez Mazas y de Camón Aznar, y la agregación de propaganda franquista en el pabellón provocaron que Oteiza no quisiera seguir tomando parte en el proyecto y por ello decidiese abandonar el equipo. Esta decisión coincide con su traslado a vivir a Irún y el arranque de nuevos planteamientos en sus esculturas que darán paso a su etapa conclusiva. Por tanto, Oteiza no llega a participar en la ejecución del montaje, que finalmente sería premiado con la Medalla de Oro de la Exposición de Bruselas. Sin embargo, el aporte de Oteiza al proyecto fue fundamental porque conectó coherentemente arquitectura y objetos-mobiliario.

REFLEJO EN LA ESCULTURA DE OTEIZA

A través de la imagen del oxidrilo Oteiza fue capaz de traspasar la lógica modular de la arquitectura a todo el sistema de instalación interior del pabellón. En un espacio infinito y vacío, acotado por los planos del suelo y del techo que varían de manera independiente y en todas direcciones, logra establecer un vínculo entre la arquitectura, el espacio y el mobiliario. Plantea esta conexión directa y coherente entre el continente y el contenido, cuyo resultado es la coherencia total de la obra. En el caso del Pabellón de España esta relación es fundamental porque el montaje interior define radicalmente el

18. Carta de Oteiza al equipo español de Bruselas, Madrid, 21 de diciembre de 1957. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), ID: 1739.

Fig. 7. Jorge Oteiza, *Mueble metafísico* n. 1, 1958. (Fundación Museo Jorge Oteiza).

espacio arquitectónico. En sus esculturas Oteiza está trabajando con la misma estrategia que Corrales y Molezún empleaban en el pabellón: generar un espacio mediante un elemento abstracto, geométrico y analítico. El módulo hexagonal en el caso del Pabellón español de Bruselas y la Unidad Malevich en sus esculturas. Y gracias a su experimentación escultórica, Oteiza es el que establece el puente entre el edificio y el montaje expositivo y el mobiliario.

Del mismo modo que Oteiza trasladó al montaje interior conceptos que estaba trabajando en su experimentación artística, el trabajo directo con la arquitectura y su contenido tuvo un reflejo directo en su escultura. En el pabellón el espacio es el vínculo entre continente y contenido, entre arquitectura y mueble. En este sentido reflexionaba en un trabajo posterior, el proyecto para un montaje expositivo de maquinaria industrial para la empresa Babcock & Wilcox[19]:

> "Concebimos el Espacio para la Exposición como un Espacio activo cuya naturaleza ha de estar determinada por la Estética contemporánea, por la personalidad artística del equipo que colabora en su creación y por el carácter de la industria a que se destina. (…) El Espacio no es un sitio que materialmente puede más o menos ordenadamente mostrar los productos que se destinen a la atención pública. No es un lugar en el que se catalogan unos productos sino un Espacio que por sí mismo ha de participar la naturaleza de la producción que desees mostrar (…) El espacio desde la arquitectura, desde la escultura y pintura entran interacción con la luz, la proyección fotográfica y cinética y el sonido y la música"[20].

Tras su experiencia en el trabajo del Pabellón de España para la Exposición de Bruselas, en el que establece el vínculo entre arquitectura-espacio-mueble, Oteiza comenzará a desarrollar esta visión interdisciplinar en sus propios trabajos, tanto escultóricos como arquitectónicos. Plantea una nueva relación entre la arquitectura y la arte, que desarrollará a lo largo de 1958 en varios textos y en el proyecto para el Monumento a José Batlle en Montevideo, realizado junto con el arquitecto Roberto Puig.

Cuando finaliza su colaboración en el montaje interior del pabellón, Oteiza comienza a denominar sus esculturas con el término *mueble*, en relación con la arquitectura y con el espacio en la que se ubica la pieza. La escultura no usurpa ni interfiere en el espacio arquitectónico, sino que desde él tiene que ser definida, tal como ha experimentado en el Pabellón de Bruselas. Empleará el término *mueble metafísico* para denominar a algunas de sus esculturas desarrolladas en 1958 (Fig. 7), destacando, así, el servicio espiritual al habitante de la obra de arte. La escultura, como un objeto más, se incorpora a ese espacio arquitectónico con un fin concreto: acondicionarlo espiritualmente para la persona que lo habita. Así lo recogían en la memoria que acompañaba a su propuesta arquitectónica para Montevideo:

> "Para Mondrian, la integración del arte con la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio de la arquitectura como creación espiritual, sin obra de arte. Para nosotros, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese espacio espiritual, pero con un arte igual a cero (cero como expresión formal)"[21].

19. Durante el año 1958 Oteiza realizó varios bocetos para la fachada del edificio de la empresa la empresa Babcock & Wilcox en Bilbao. No se llegó a realizar.
20. OTEIZA, J. [Concepción del espacio para una exposición], mecanoscrito, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), ID: 6497.
21. OTEIZA, J. y PUIG, R., [Memoria del proyecto de monumento a Batlle], mecanoscrito, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), ID: 18054, p. 7.

INTELLECTUAL ATTITUDE IN BUILDING SERVICES DESIGN IN THE PAVILION OF SPAIN AT THE NEW YORK WORLD'S FAIR

César Martín-Gómez, Borja Barrutia

The constructed architecture and exhibitions inside the pavilions erected at international exhibitions are logical and necessary starting points for studying the design process that lead from the program to its implementation.

The analysis of these elements, though indispensable for the study of a set of cases, usually focuses on the final stage, or at least in a theoretical outline focused on the architectural conception of the ‘idea’.

Obviously the reality is much more complex, so it becomes indispensable to obtain a holistic view of what was happening in twentieth-century Spanish architecture, by incorporating actions and agents that enhance the knowledge of what happened.

In the present case, the Spanish Pavilion at New York, designed by Javier Carvajal, what is of interest is that it had to be built 'over there', taking into account the high quality requirements imposed by US regulations, with Spanish means and engineers from 'over here'.

If that 'there/here' distance had been excessive, the execution of the project would had suffered, and resulted in something different. But Javier Carvajal was lucky enough to have a brilliant Spanish engineering team, who also had ample experience of working in USA military bases in Spain, so their knowledge of techniques and technologies was the same as what could be found on the other side of the Atlantic.

From the architectural point of view, all this tells an exciting story of how a Spanish architect and some engineers were able to design, calculate and execute a project carried out in the United States, and maintain the levels of aesthetic and technical quality as planned in their Madrid workshops.

In other words, it is a truly international project since the physical and intellectual boundaries did not cause any problems, obstacles or constraints, because the engineers involved were perfect connoisseurs of energy systems and the most advanced building services of the moment.

These systems provide the basic storyline for this text, but they must not hide the brilliance of the intellectual attitude towards joint work which permitted the architect and engineers to come up with a remarkable solution.

COMISARIA DE ESPANA PARA
LA FERIA MUNDIAL DE
NUEVA YORK 1964-65

Pabellon de España en la feria Mundial
de Nueva York 1964-65
«Instalacion de aire acondicionado,
fontaneria y saneamiento»

MADRID 1964

h & m, s. a.
INGENIERIA

heredia & moreno, s. a.
INGENIERIA INDUSTRIAL, QUIMICA Y CIVIL

Fig. 1. Cover of the documentation for the installation of air conditioning, plumbing and sanitation for the Spanish Pavilion at the New York's World Fair (Archive Heredia & Moreno SA).

1. THE PROJECT

The triumph of the Spanish Pavilion may be a surprise, but not an accident[1].

The sixties provided several buildings of interest due to the way they integrated the air conditioning, which means a consolidation of this technical knowledge in Spanish architecture, and, in this context, the Javier Carvajal 's Pavilion of Spain is a building about which much was written "in the American press [...] offering the highest praise ... The Pavilion of Spain not only is the best, it is also the only one that is architecture at the New York Fair"[2]. This was also confirmed by the press of the time in the following terms:

> Many people believe the Spanish Pavilion to be the best quality building of the Fair. It was designed by the architect Javier Carvajal and has received a meticulous support from the New York consulting firm Kelly & Gruzen. [...] The simple exterior does not anticipate the dark, rich interior, splashed masterfully by the light of the patios[3].

> The Pavilion of Spain, designed by Javier Carvajal, is exceptional from every point of view, including both the building and what is exhibited inside. The exterior aspect is unadorned, almost harsh, a play of contrasting masses with rough, white, closed-in walls forming the lower part and well–placed grey blocks in the upper part[4].

> Elegant but severe, it is a sight for eyes that are confusion of the colors and shapes of other sites[5].

> It is the largest foreign pavilion of the Fair, but to realize this I had to read it in the guide, given its comfortable distribution. Its interior is an architecturally charming puzzle, a wonderful paradise, with something new to discover around every corner. The future of the Spanish pavilion is what now worries me. It would be a real shame for the building to disappear when the fair is over[6].

The Spanish pavilion for the World Fair at New York is a work which was then controversial, since the project began as a result of a limited competition among invited architects, without notification to the Council of Colleges of Architects[7]. The disagreement continued due to the narrow margin of twenty days given for the preparation of the preliminary draft and was further accentuated with the controversial decision of the jury. Carvajal carried off the first prize with an original work that is not well understood at the time: a neutral,

1. 'Architectural Forum', June 1964.
2. VVAA. "J. Carvajal. Arquitecto", COAM Publishing Service, 1991, p. 57.
3. See e.g. "Architecture at the New York World's Fair". 'Architectural Record', July 1964, p. 143.
4. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan (1964). Collected in en VVAA. "J. Carvajal", op. cit, p. 58.
5. VVAA. "J. Carvajal", op. cit, p. 60.
6. JONES, Will. 'Minneapolis Morning Tribune', May 22, 1964. Collected in VVAA. "J. Carvajal", op. cit, p. 60. This last will advanced the reconstruction of the building in St. Louis that took place soon after.
7. See e.g. FULLAONDO, J. D. "La bicicleta aproximativa", op. cit, p. 87.

anonymous, sober and elegant pavilion, lacking emphasis, in its prism-like and landscaped forms, easily assembled and recoverable by prefabrication systems[8]. In fact, this latter quality allowed the building to be acquired at the end of the Fair by Saint Louis City through its Mayor A. J. Cervantes[9], and rebuilt to celebrate 'the City's Colonial Spanish Heritage'. The pavilion was an attraction for some years, and in 1973, a hotel was built in its backyard.

A project fully defined in Madrid by a Spanish architect and Spanish engineering[10].

Fig. 2. Model of the Spanish Pavilion (School of Architecture of the University of Navarra). Photo: César Martín-Gómez.

2. THE BUILDING

The pavilion of Spain was located in the main conglomerate of the Fair next to other pavilions.

Basically the pavilion had two floors, a ground floor entrance and a multipurpose room on the first floor; it also had a kitchen and several dining areas (of great importance during the Fair). The rest of the building was free for exhibition areas. For the development of these indoor exhibitions of the Spanish Pavilion, Javier Carvajal collaborated with various technicians and artists.

Although the technical design of the pavilion was done entirely in Spain, during the construction of the pavilion at the Fair, which took just nine months, they had to make some modifications due to the requirements of the regulations of the Fair itself, so Carvajal had, among others, the collaboration of the American architects Lloyd H. Siegel and Rolland Thompson from the New York consulting firm 'Kelly & Gruzen'.

In its construction, the building was put together like a giant Meccano with a metallic structure and a facade of prefabricated concrete panels which greatly facilitated, as will be seen, the pavilion assembly and the integration of the various building services required for the operation.

3. BUILDING SERVICES

> In our field of architecture many technicians with different skills have their place, leaving aside any false demagoguery about equality or democracy; they are asked to realize the project: the only condition is that they respect it, and understand that the architectural project, the generator and integrator of this architecture, is much more than a drawing and the architect more than an irresponsible artist[11].

The previous comment clearly reflects the importance that Javier Carvajal gave to the integration of installations in the building, which is not a surprise, since those who knew him point out his concern for technology:

> I do not think it is required to remember the constantly proven Carvajal rationalistic parameter, [...] the technological attention revealed in the early incorporation, one of the first in Spain, of the air conditioning installation, for example[12].

Regarding the engineering team of the pavilion, it was the Spanish engineers Carlos Morales and Manuel de Cos who developed the full building services project of the Pavilion of Spain at the New York World's Fair. Both are part of the team at' Heredia & Moreno, SA Industrial Engineering, Chemistry and Civil' engineering[13].

8. See e.g. Urrutia, Á. "Arquitectura Española", op. cit, p. 491.
9. At the end of the international exhibition, at the suggestion of Robert Moses, president of the Fair, all flags must be destroyed to make way for large Flushing Meadow Park. However, it is so overwhelming the Spanish flag victory born a platform to be retained. Two cities bid for the building: St. Louis and Atlanta. Finally in September 1965 moved and rebuilt in the city of St. Louis.
10. The wording of this text, as well as the documentation that illustrates, is indebted to the discussions and help provided by Carlos Morales [Conversation with Carlos Morales, February 22, 2007] and Manuel de Cos [Conversations with Manuel Castillo, February 26 and May 21, 2007].
11. CARVAJAL, J. "J. Carvajal", op. cit, pp. 79-80.
12. FULLAONDO, J. D. Ídem, p. 29.
13. In 1959 'Heredia Moreno', HEYMO, is established as Professionals Association. In 1964 the Professional Association is transformed into a corporation: 'Heredia Moreno SA' The activity of the company focuses to start in construction projects and landmark buildings, and from 1966, HEYMO extends its activity to industrial facilities plants and chemical plants, starting its activities in foreign markets with projects like the Duran-Quito pipeline in Ecuador, or the Melia Hotel in Baghdad (Iraq). It is noteworthy that in those years, all members of the company were technical engineers, with no architect on the team.

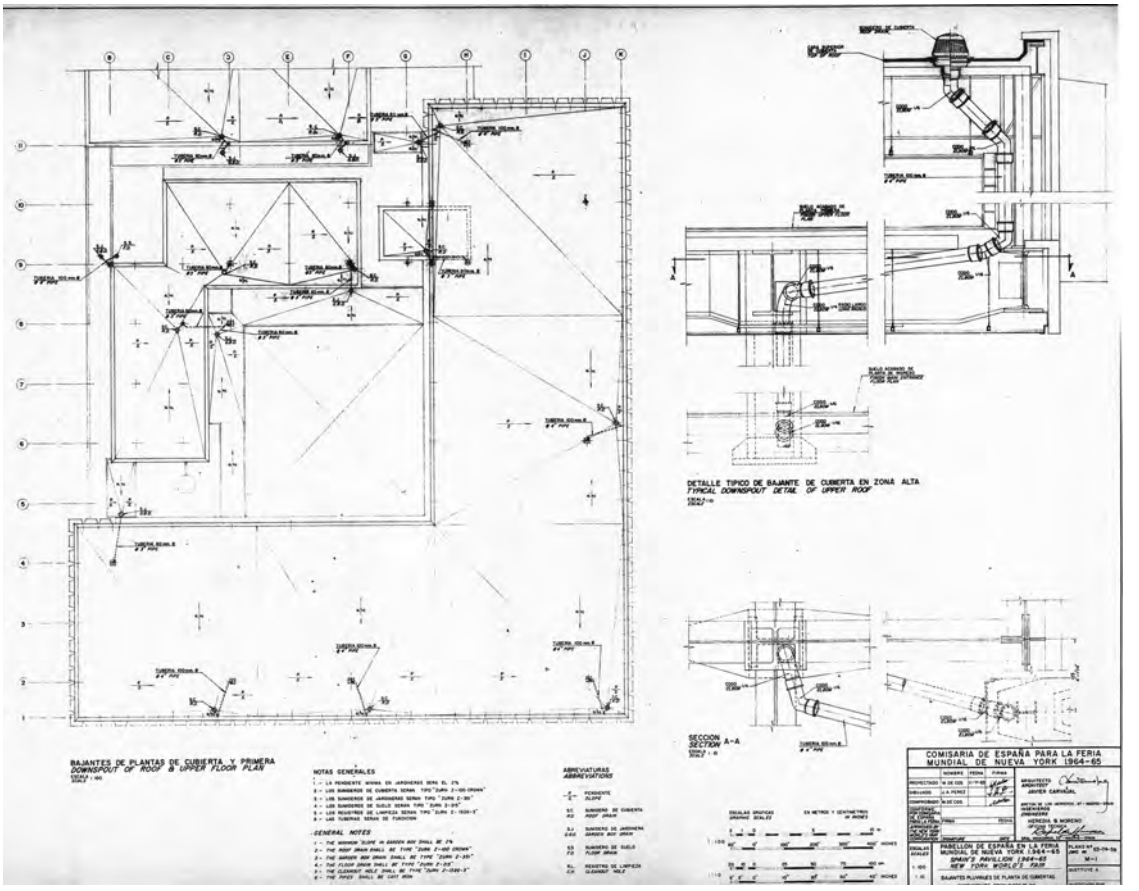


Fig. 3. Downspouts plan (Archive Heredia & Moreno SA). These plans give full information in English and Spanish. On the cover, the plan is signed by Javier Carvajal and the technical office Heredia & Moreno, the person responsible being Manuel de Cos, and a space reserved for the conformity of the 'Spanish Commission of the Fair'. Note the detail of the layout of the downspout in relation to the walls and the metallic structure.

The following describes the process through which the 'Heredia & Moreno' engineering company became responsible for the building services of this project: this company was involved in the construction of the Crystal Palace of the Casa de Campo in Madrid, for which they drafted the building services and structures project.

This project was entrusted to the architect Francisco Cabrero, who presented half a dozen plans to the builder with undefined installations, and with these data, the building had to be constructed in six months. This challenge, a project whose plans went from the engineering studio directly to the construction site, became a success for all participants, because they met the deadline with the required quality[14]. Furthermore, this engineering company had accurate knowledge of the American way of working, because it had been involved in engineering projects for various works in the USA bases at Rota and Moron for the U.S. Navy since 1960. Therefore, the English language and the US law were not an impediment, and they even had some contacts in the United States.

These prior circumstances reached the ears of the Commissioner of Spain of the New York World's Fair, who commented on the possibility of working with them, to Carvajal but with the background mentioned, actually Javier Car-

14. The air conditioning of the Crystal Palace is contracted directly to the builder, but HEYMO is responsible for field installation. As proof of their technical, HEYMO is the first company to place centrifugal compressors in Spain, in the pavilion of the House, but they put a week after the opening, as they are items that come directly from the United States and had problems with the delivery, the opening day got a provisional "that Franco could sneeze in the auditorium" to demonstrate, in some way, the display technology of the building. Conv. M. of Cós.

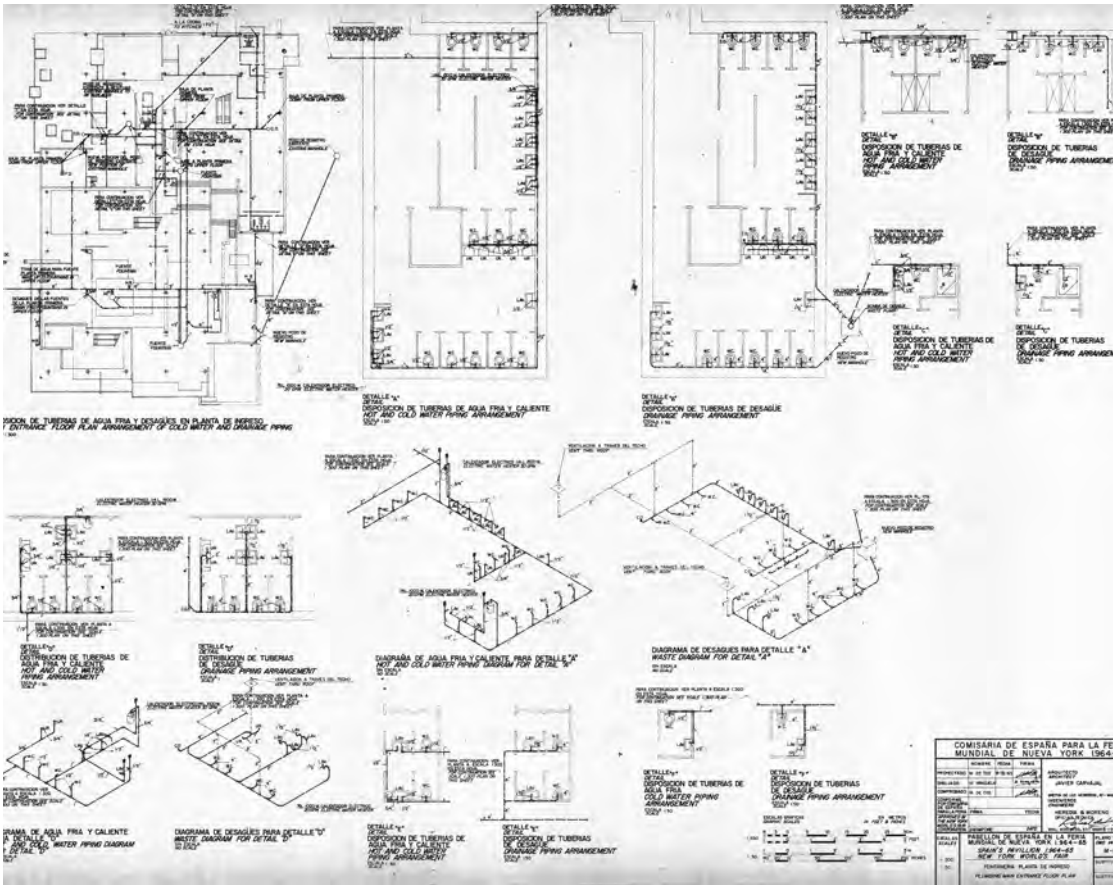


Fig. 4. Plumbing plans of the entrance level (Archive Heredia & Moreno SA). Given the amount of information provided, this plan serves as reminder justifying the calculations of the plumbing network.

vajal 'should' hire them because they were considered the best choice for this project. After Javier Carvajal spoke with them, the working group for drafting the implementation of both structure and installations of the pavilion was formed.

Manuel de Cos defined the professional experience during the drafting of the project with Carvajal as the best he had had with architects. It was a smooth collaboration with continuous dialogue with Carvajal: Every week a few coordination meetings with the architect were held, and one of these meetings was for everyone involved in the project, with the objective of solving the problems on the drawing-board, without philosophies or reflections that would have slowed down the project execution.

In these meetings the technicians came with a list of questions for Javier Carvajal, (for example: 'What can we do to have air conditioning here or there? ‘) And the architect, according to Manuel de Cos, always responded with appropriate solutions from the technical standpoint. It was, then, a comfortable and effective job, which opened the door to further collaboration.

This methodology the project to be fully completed in Madrid, and did not required adapting or significant modification when construction was begun in

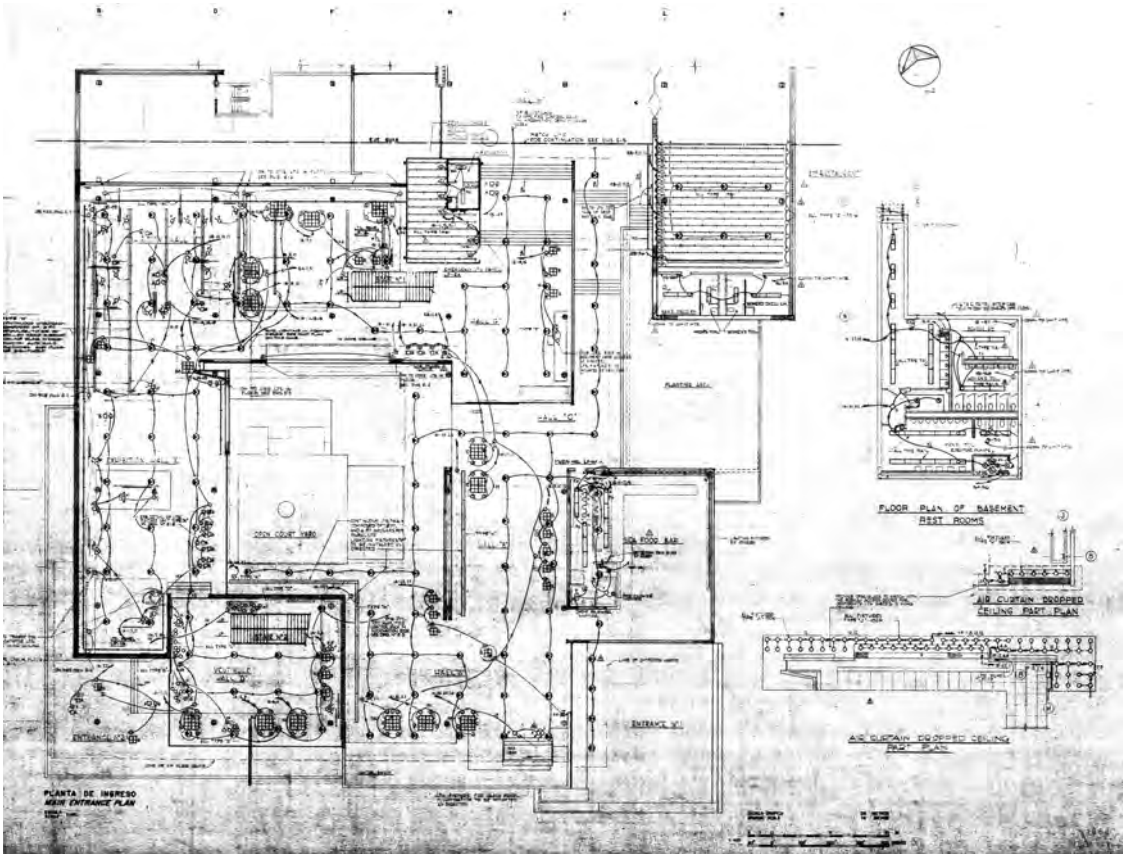


Fig. 5. Electricity plan of the first floor (Part A, Historical Archives of the School of Architecture of the University of Navarra). These plans, with texts in English only, are signed by Javier Carvajal and Kelly & Gruzen ('consulting architects), in collaboration with Lev Zetlin ('structural engineer') and Joseph R. Loring & Associates ('mechanical engineers').

the United States. In the words of Manuel de Cos "it is a well-though out and well-discussed installations project".

For the design of the pavilion building services, HEYMO handled the specific rules of the U.S. Army Contracting Offices, which - as mentioned - they had used before. But for issues related to air-conditioning, the reference used was ASHRAE, which was at the time a sort of complete technical handbook that the HEYMO engineers handled with ease. To complete this project, some particular specifications of the City of New York had to be fulfilled, but without involving substantial changes to the project.

Compared with American engineers, Manuel de Cós indicated they did not feel in inferiority of conditions technically nor did they have any complexes about it as they had prior knowledge, and the Spanish Pavilion was an opportunity to demonstrate what could be done internationally from Spain[15].

Regarding the cost of the building services in relation to the whole building, it did not bother either the architect or the draft engineers of the project, as they were responsible for making the best possible project, which meant comfortable economic freedom without limitations, however, this did not imply waste in the execution, construction or maintenance costs during the Fair.

15. "The reasons for our professional success in those years are because we are restless people, who knows and works with foreign references with knowledge, but we lacked the experiences which proves this". Conv. M. de Cós.

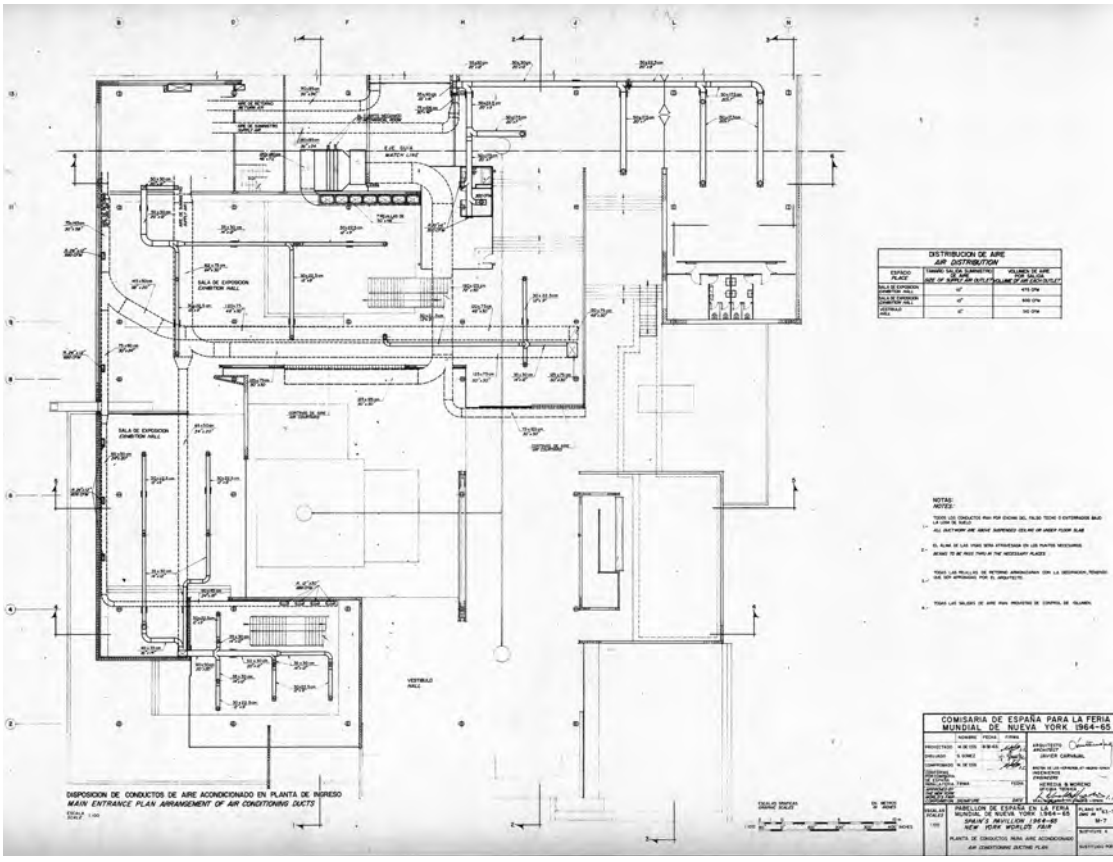


Fig. 6. Ducted air conditioning on the entrance floor with the air handling unit (Archive Heredia & Moreno, SA). Notice how the lines fit in perfectly with the geometry indicated by the main architectural spaces.

The plans we analyzed of various building services in the pavilion came from two sources: the Archive ' Heredia & Moreno SA ' (with bilingual texts in Spanish and English), and the Historical Archive of the School of Architecture of the Universidad de Navarra (with English texts only). It is interesting to highlight how, when compared to the complex and bulky current building services projects, the construction of the Spanish Pavilion project required little more information than the plans and notes which we shall now discuss.

On the subject of the installation of plumbing and sanitation, it is defined with detailed axonometric drawings including the plumbing network and developed sections of pipes in relation to the metallic structure.

The electrical installation stands out above the rest (this fact is recorded in various sources consulted) for the outstanding artificial lighting used in the exhibition areas “in the showcases which are discreetly illuminated by aluminium lamps which prolong the same scheme as the coffered ceiling, the products, however insignificant, glow like jewels"[16].

In these plans for electricity and lighting, the information is also detailed and complete, and the plans include the switches, the arrangement of the lights, their connection details, the single-line blueprints...

16. RAMÍREZ DE LUCAS, J. “J. Carvajal. Arquitecto”, op. cit, p. 58.

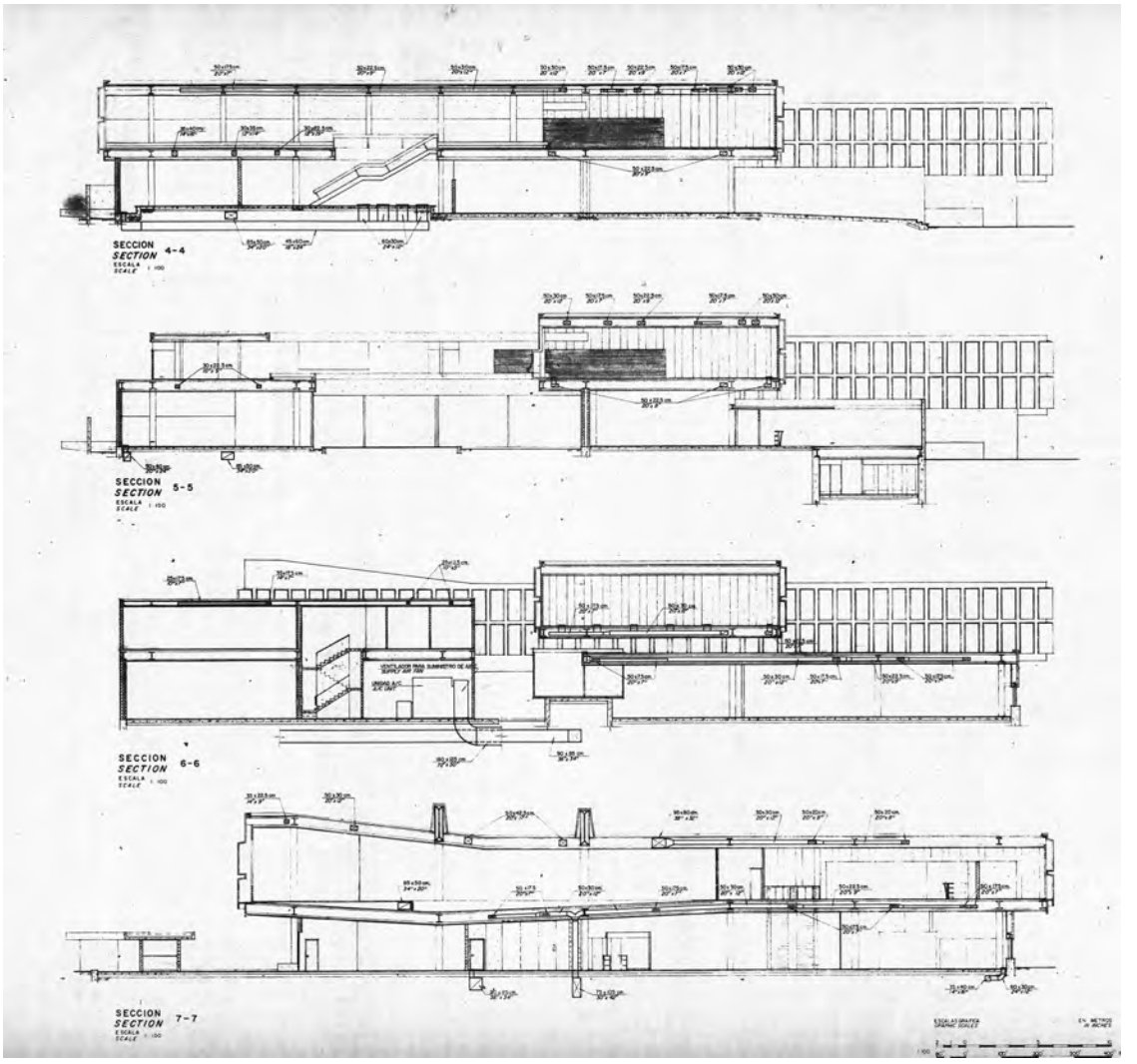


Fig. 7. Sections with air conditioning ducts (Archive Heredia & Moreno, SA).

4. HYGROTHERMAL CONDITIONING BUILDING SERVICES

The initial decision to use air-conditioning on the premises was made between the Spanish engineering firm and the architect, according to their functional criteria. Neither the Commissioner of the Fair, nor other people or agencies were at any point responsible for deciding which areas must be conditioned. Thus, all exhibition areas have the same air supply, because they are open areas with a partitioning that does not reach the ceiling, ensuring uniform air treatment areas. The walkways are not air-conditioned.

In terms of energy, a thermal conditioning design of the pavilion was favored by the fact that at that time there was no concern for energy savings due to low fuel prices, either in the United States or in Spain.

The air conditioning project, according to Manuel de Cos, was affected not only by the minimum volume of air boost depending on the uses and occupants, but also by US fire and safety regulations. In any case, the peculiarities of the climate of New York, with high humidity in summer, did not pose any problem, since the control of both temperature and humidity of the building were proposed from the very beginning.

In relation to the primary loop and the secondary loop, the pavilion installation consisted of the following elements: a boiler and coolers that supplied hot and cooled water to the water treatment unit and to the air curtains. All these elements were monitored by a system to facilitate their management.

According to Manuel de Cos, the conditioning installation control was a relatively simple installation: it had a pneumatic system with thermostats connected to a switchboard that opened and closed valves, in which special attention was given to the general areas.

In one of the plans, the existence of "air outlets with volume control" is indicated, but although the installation noise limits were broad, these diffusers were placed because the engineers themselves wanted to meet US regulations.

The names of the manufacturers of the conditioning equipment were not conserved (air handling units, boilers, coolers, diffusers ...) but Manuel de Cos remembers that the air handling units were prefabricated, not built in situ. This was already commonplace in the US, although unusual in Spain at the time. In any case, logically, all the hygrothermal conditioning network equipment was American.

Regarding to the route of the supply lines, we should note the skilled strategy of J. Carvajal for integrating most of the bulky and heavy network ducts for air conditioning into the floor-space.

5. CONCLUSIONS

> [Question] Do not you think the desire for universal architecture is almost impossible?
>
> [Answer] Of course! A great mistake. That was one of the great discoveries that I personally made: the dogma of internationality is false. An international model can not be made. The urban, social and, of course, economic conditions, of each country impede it[17].

As noted in the description of the generation process of the project, engineers began to gain the importance and recognition they deserve, although, of course, they must be supervised by an architect who cares about the integration of building services over all. It is also noted how the technical parameters used (flow rates, supply and return temperatures, speeds, types of filters...) correspond fully with those used in projects of the period, represent and the consolidation of knowledge of this technology in Spain.

When Manuel de Cos was asked whether with means that existed at that time he would had done something different, he emphatically rejected the idea, since the technicians involved in the project had updated knowledge of what was done in the United States, and they designed the installation of air condi-

17. CARRIZOSA, Susana, "Javier Carvajal. Bajo la soledad del exilio", 'Kilómetro Mapfre', October 1994, pp. 49 and ss.

tioning as well as they could with the knowledge and technical means of the time, which are different, of course, from what is currently available.

At an architectural level, the greatest contribution of the pavilion is the outstanding coordination of the design, the construction, the structure and equipment (including air conditioning) in a magnificent project, namely, awareness that building services are key components of great architecture.

EL PROYECTO DE CONCURSO DE FERNANDO HIGUERAS PARA EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA FERIA INTERNACIONAL DE NUEVA YORK. TOPOGRAFÍAS ARTIFICIALES

Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean Muñoz, Juan Pedro Sanz Alarcón

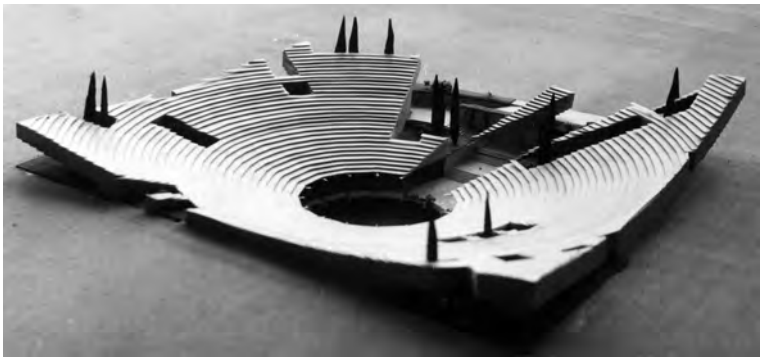


Fig. 1. Fotografía inédita de la maqueta del Pabellón (I).

El objeto de estudio de esta comunicación es el edificio que el arquitecto Fernando Higueras proyecta, junto al también arquitecto Antonio Miró y al ingeniero José Antonio Fernández Ordoñez, en el concurso de 1963 para el Pabellón Español en la Feria Internacional de Nueva York (Fig. 1).

El interés de este proyecto radica en el hecho de buscar una arquitectura austera y silenciosa, alejada del exhibicionismo imperante en estas exposiciones internacionales. El Pabellón se entierra y organiza en torno a patios. Se intensifican los espacios interiores y se evita el "fachadismo". Y el único elemento que se manifiesta al exterior es una cubierta recortada que se separa del suelo y distribuye una iluminación uniforme en todo el edificio.

En la primera parte de la comunicación se estudia el edificio de una forma objetiva y general, en relación al concurso y a las demás propuestas presentadas. Se reflexiona sobre el lugar y la respuesta de Higueras frente al "griterío" presente en las exposiciones. El programa, la secuencia y los materiales propuestos son también examinados. Para describir el proyecto se utiliza la documentación original del proyecto: las cinco plantas generales, las dos secciones, los dos alzados, los tres detalles de la cubierta y las fotografías de la maqueta.

El análisis en profundidad del Pabellón permite entender la propuesta como suma de sistemas: cubierta, estructura, cerramientos… Se genera una nueva documentación para desarrollar esta segunda parte del trabajo: "reproyectar", ponerse en la piel del arquitecto para comprender completamente la propuesta. Y descubrir la geometría cómo elemento clave para resolver el edificio.

La tercera parte es una síntesis crítica en la que se compara este proyecto con otros similares del propio Higueras en los que trabaja en serie con las estructuras radiales. Y finalmente, en la última parte de esta investigación, se reflexiona sobre la relación de esta propuesta con otros proyectos de topografía artificial.

EL CONCURSO DE IDEAS: UNA COMPETICIÓN CONTRARRELOJ

En 1963 se realiza el concurso de ideas para la construcción del Pabellón Español en la Feria Mundial de Nueva York. En la organización previa del concurso se comete un error habitual pero nada deseable: los arquitectos invitados a esta competición tienen sólo 20 días para realizar el anteproyecto y el ganador contará con un período de tiempo muy limitado para redactar el proyecto definitivo y construir la propuesta. Frente a la urgencia a la que se enfrentan los arquitectos españoles la tranquilidad acompaña los proyectos del resto de países, pues han tenido dos o tres años para desarrollar sus edificios tal y como se desprende del folleto enviado a los concursantes del Pabellón Español, en el que aparecen imágenes de pabellones en obra o ya terminados. El alto nivel de la arquitectura española en los años 60, que supera la premura de los plazos, se refleja en gran parte de las propuestas presentadas. La mayoría de los concursantes optarán por la austeridad de la arquitectura blanca y el ensimismamiento, volcando sus propuestas a patios.

Moneo propone un edificio dividido en dos partes, una L y un cubo, que conforman una plaza central rehundida. El proyecto de Sota se basa en una trama romboidal, articulando un conjunto de volúmenes orgánicos que se alejan de su línea de trabajo más abstracta. Vázquez de Castro plantea un anillo de volúmenes cerrados al exterior y abiertos a patios. Las cubiertas son transitables y la imagen del conjunto se asemeja a un pueblo blanco de Andalucía o a una casbah. Fisac realiza un edificio en forma de U con dos plantas y muros encalados, en torno a un patio dividido en dos partes. García de Paredes propone una planta cuadrada con una retícula regular de pilares y un cilindro central de 30 metros de diámetro que albergará en la planta inferior el salón de actos y en la superior un patio circular.

El proyecto se encuentra a medio camino entre el Palacio de Carlos V de Machuca en Granada y el Palacio de la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier. Corrales y Molezún firman conjuntamente dos propuestas, aunque cada uno llevará las riendas de un proyecto. En el de Molezún lo importante será la volumetría en torno al patio. Los alzados serán el reflejo de la planta. En el proyecto de Corrales, de volúmenes expresivos escalonados, la sección será determinante, proponiendo un espacio panóptico conformado por la concatenación de una serie de espacios diagonales de doble altura. Sáenz de Oíza plantea tres troncos de cono compuestos por planos circulares con grietas de iluminación entre ellos. Estos discos contagian el suelo transformando la propuesta en una topografía artificial. Se percibe aquí la influencia de la arquitectura de Utzon, también presente en el proyecto de Higueras, tema de nuestra investigación.

En la propuesta ganadora del concurso, realizada por Javier Carvajal, el patio será de nuevo protagonista, pues el proyecto se articula en torno a un patio central cuadrado y una serie de patios perimetrales de menor tamaño conformados por tapias. Se da gran importancia a la secuencia de recorrido, pro-

poniendo una entrada en Z y movimientos en esvástica en torno al patio principal. El espacio se sostiene mediante una cuadrícula de pilares y los planos, que estructuran la planta y sirven de soporte a la exposición, se disponen de forma neoplasticista. En este proyecto de Carvajal se percibe gran parte del sistema planteado por Mies van der Rohe en el proyecto para el Museo para una pequeña ciudad. Los perfectos acabados y la utilización de paneles prefabricados de hormigón demostrarán el alto nivel constructivo del edificio[1].

LA PROPUESTA DE HIGUERAS

> "Frente a la desventaja que supone realizar este proyecto con tanto retraso respecto a la mayoría de los países que concurren a esta Feria, tenemos la gran compensación de conocer los proyectos de los restantes pabellones, entre los cuales se construirá el español."

Con estas palabras comienza la memoria presentada al concurso por Higueras, Miró y Fernández Ordoñez. La memoria describe el proyecto desde tres aspectos: la relación con el lugar y el resto de los pabellones; el significado del Pabellón Español; y finalmente, el programa, la estructura y los materiales propuestos.

El proyecto de Higueras se aleja de la "algarabía" reinante en las exposiciones de este tipo[2]. Se busca el silencio y se propone un edificio sin alzados (apenas asoma la parte superior de las gradas sobre el terreno), jugando con la "línea de flotación" y enterrando la propuesta. No hay huecos al exterior, evitando toda relación con el resto de pabellones. La propuesta se ciñe al solar y, por tanto, su forma y geometría se adaptan a la irregularidad del perímetro, haciendo desaparecer los espacios residuales entre edificio y calle. El patio es utilizado como mecanismo proyectual y es reflejo de la arquitectura española tradicional, austera, cerrada al exterior y abierta a claustros o jardines interiores[3]. Una arquitectura que tiene su origen en la arquitectura árabe, condicionada por el clima, la búsqueda de sombra y la incorporación de elementos de agua y vegetación.

El programa es el habitual en estos pabellones (espacios de exposición y espacios de encuentro y celebración) y en esta propuesta se estructura en torno al patio central, según anillos de circulación y por niveles (Fig. 2). En la planta superior se disponen la recepción e información, las salas de exposición y un recinto para exhibir obras maestras de pintura y escultura. Desde aquí puede accederse a las zonas administrativas y despacho del Comisario. En la planta inferior se sitúa la sala de espectáculos con el fondo del escenario situado hacia el patio. Cuando el clima o el espectáculo lo permiten, el escenario se abre al patio pasando de ser fondo a ser centro. En esta planta también se ubican los dos comedores (popular y de lujo) separados por un patio de iluminación, la cocina y diversos ámbitos de servicio. El bar-marisquería se dispone en un plano intermedio entre las plantas superior e inferior para que el acceso sea fácil desde ambos niveles. Desde el bar puede accederse, mediante una escalera de caracol, a un pequeño jardín anexo. La secuencia de recorrido es coherente con la fuerte presencia del vacío central pues se realiza mediante anillos de circulación perimetrales al patio. Uno de los valores de la propuesta es precisamente evitar pasillos de tránsito cerrados y proponer estos anillos o galerías de circulación abiertos al exterior. Estas galerías se dimensionan generosamente (de 8,40 m. a 14,80 m.) lo que posibilita que se transformen en espacios estanciales o de exposición.

1. El Pabellón de Carvajal fue premiado en 1964 con el premio a la mejor arquitectura extranjera en la Feria Mundial.
2. "En general, el denominador común de los pabellones es un intento de llamar la atención, a toda costa, llegando incluso hasta el alarido arquitectónico... El grito, el gesto estridente, se justifica a veces cuando es aislado, y representa una reacción, una rebelión hacia lo establecido por inercia, hacia lo rutinario. Ahora bien, este grito ha dejado ya de ser minoritario para convertirse en el griterío de una masa que... ha convertido en académico lo que fue espíritu de renovación... el grito ya no sirve, no se oye en medio de esta algarabía colectiva." Véase "Pabellón de España en Nueva York (1963)", *Nueva Forma*, núm. 49 (monográfico dedicado a la obra de Higueras), febrero 1970, Memoria, pág. 48.
3. "...entre patios silenciosos con altos cipreses, olvidados del bullicio de la Feria. Nuestro flamenco, nuestros platos, nuestras playas, nuestros monumentos...porque este ambiente español, aislado del resto de la Feria, le rodea, le atrae y le invita acogedoramente a permanecer en él..." Ibidem.

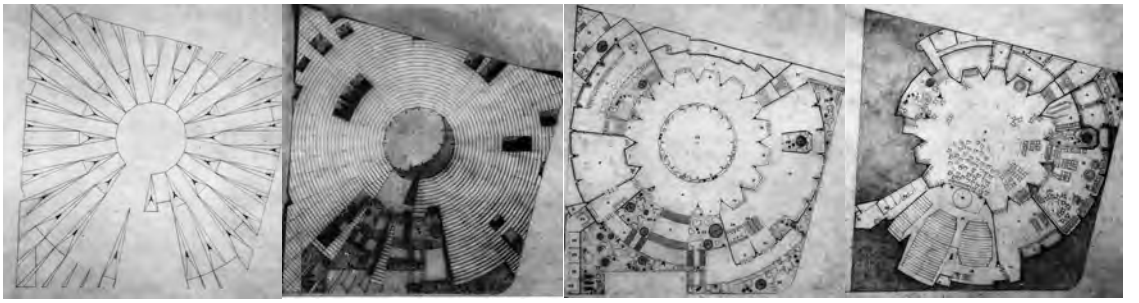


Fig. 2. Plantas originales de Higueras para el Concurso del Pabellón.

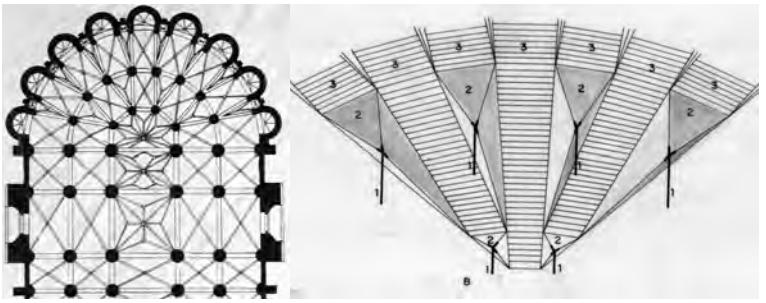
Se proponen dos accesos diferenciados. El principal para los visitantes y otro secundario de servicio. Desde el acceso principal se desciende, mediante una gran escalinata, al primer anillo de circulación, situado en la planta superior, abierto al patio, y en contacto directo con las zonas y dependencias que se incluyen en esta planta. Al recinto de las grandes obras de arte se puede acceder también directamente desde el exterior. Para descender a la planta inferior se plantean tres escaleras. Esta planta dispone de un anillo de circulación análogo al de la planta superior y el patio se sitúa a este mismo nivel. Para facilitar la subida desde la planta inferior a la superior se coloca una escalera mecánica. Para subir desde la planta superior al exterior se disponen dos escaleras mecánicas.

Los materiales propuestos por Higueras en la memoria del concurso recuerdan en gran parte los materiales de la arquitectura popular española: pavimentos de barro cocido (color cuero); paredes blancas, de cal o de mármol apomazado blanco. Y en la jardinería: láminas de agua, cipreses, olivos de Mallorca, arenilla negra de Lanzarote, romeros, tomillos...

DE LA TRADICIÓN A LA MODERNIDAD: EL DOMINIO DE LA GEOMETRÍA

En la memoria del concurso se explicará el origen de la idea propuesta. Lejos de modas o formalismos, el proyecto, siendo absolutamente moderno, nacerá por una parte de la tradición española (el patio y la arquitectura popular) y por otra de un riguroso sistema geométrico y modular. La geometría se inspirará en la girola de la catedral de Toledo. Si se comparan las dos plantas se percibe la semejanza de los dos edificios, incluyendo la proximidad de las medidas utilizadas en los forjados, casi 5 metros de módulo en el caso de Toledo y 6 metros en el caso del Pabellón. En ambos edificios se plantea una alternancia de rectángulos y triángulos (de dos tamaños según pertenezcan al primer o segundo anillo) para resolver los despieces en la geometría circular (Fig. 3).

En el Pabellón de Higueras los rectángulos del primer anillo (a x b) miden 6 m. x 15,30 m; los del segundo anillo (a x 2b) miden 6 m. x 30,60 m. Si se quisieran añadir más anillos a este sistema geométrico bastaría con seguir la ley planteada: a x 4b, a x 8b… (Fig. 4). Los pilares se disponen en los centros de gravedad de los triángulos, es decir, un soporte por cada tres de los empleados en Toledo. En realidad, la figura geométrica percibida en planta como triángulo forma en el espacio un tetraedro isósceles. Los tetraedros, de dos tamaños y unidos entre sí por los vértices, forman una malla indeformable. Para conseguir la indeformabilidad y permitir el apoyo de las piezas de la cubierta se suplementan los tetraedros con unas vigas peraltadas de 1,5 m de canto.



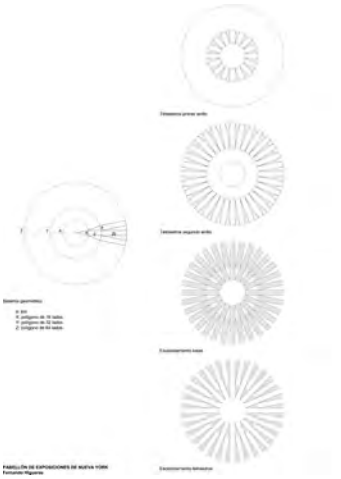


Fig. 3. Planta de la girola de la Catedral de Toledo / Esquema original de la geometría propuesta por Higueras.

Fig. 4. Arriba. Sistema geométrico. ©arroyo-pemjean + sanz.

En el análisis del edificio se pueden diferenciar cinco sistemas arquitectónicos (Fig. 5), independientes pero inseparables, cuya suma forma la globalidad del proyecto y que son de la cota superior a la inferior:

1. El sistema del graderío de la cubierta. Para configurar la grada-lucernario se proponen unos elementos plegados de duraluminio anodizado blanco mate que van colocados horizontalmente sobre la estructura, integrando un cono invertido que conforma al interior un techo escalonado. La separación en sección entre estas piezas permite, gracias a los vidrios verticales, una iluminación cenital, difusa y homogénea sobre la zona de exposiciones. Durante la iluminación nocturna la cubierta se muestra como una serie de círculos perfectos de luz artificial. El agua de lluvia se recoge en unas canaletas dispuestas en cada desnivel de las gradas y se reconduce a los tetraedros y pilares dispuestos debajo, evitando así la fuerte escorrentía que supondría recoger el agua en el patio.

2. El sistema de vigas peraltadas y anillos estructurales de hormigón. Higueras plantea aquí una estructura radial en el que las vigas se dispondrán según el despiece poligonal de rectángulos y triángulos. Habrá tres anillos concéntricos de atado perpendiculares a las vigas.

Este método ya había sido propuesto en dos proyectos anteriores, tal y como se explicará en el siguiente apartado. Higueras demostrará con este sistema su dominio de la geometría pues este tipo de estructuras se diseñarán no a partir del cálculo sino a partir del trazado geométrico[4].

3. El sistema de los tetraedros. El interés de estas piezas, triángulos en planta, radica en ser elementos espaciales, otorgando rigidez a la estructura al estar unidos entre sí. La importancia del tetraedro se refleja en los planos realizados para el concurso. Se dibuja su geometría en la planta general, se realiza un detalle de un sector circular de la cubierta y finalmente se dibuja una perspectiva de estos elementos desde abajo. En los tetraedros se concentra una parte importante de la estructura, la recogida de agua y, gracias a ellos, se da un carácter escultórico a los techos de las salas de exposición[5]. En otros proyectos posteriores, tal y como veremos más adelante, se producirá una paulatina incorporación de otras funciones.

4. El sistema de los pilares. Los soportes verticales se disponen bajo el vértice inferior de los tetraedros y tienen forma de Y en planta. Captan, y distribuyen a la cimentación, las cargas superiores y ocultan en su interior las bajantes de recogida del agua de lluvia.

4. Higueras explica en la conferencia del 2006 en Zaragoza cómo en las estructuras radiales la solución nace de la geometría y no del cálculo. Véase AAVV, Fernando Higueras, Conferencia en el Palacio de los Torrero, Zaragoza, Ciclo "Experiencias" Video-DVD, 16 de febrero de 2006.
5. La plasticidad de los techos y la obsesión por resolver las estructuras a través de la geometría (que también se percibe en obras posteriores como la fábrica en La Carolina de 1967) refleja la influencia de la arquitectura de Candela en la obra de Higueras.

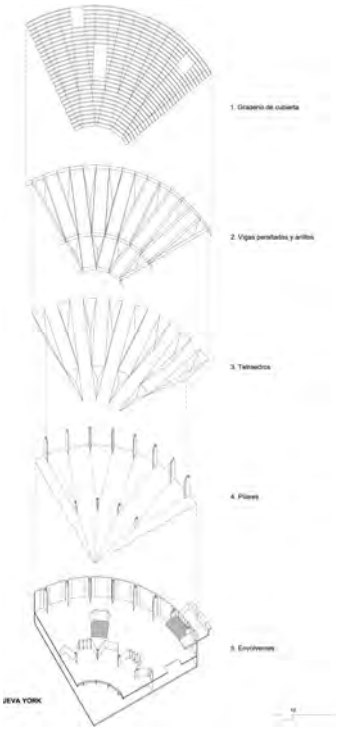


Fig. 5. Sistemas arquitectónicos. ©arroyo-pemjean + sanz.

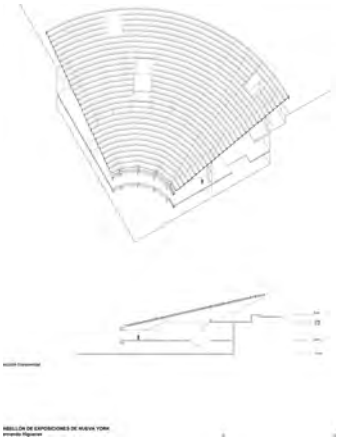


Fig. 6. Axonometría de un cuadrante y sección transversal. ©arroyopemjean + sanz.

5. El sistema de envolventes (suelos y cerramientos verticales). Los suelos se adaptan a los niveles propuestos en el programa y se recortan para incluir pequeños patios que relacionan entre sí las diferentes plantas. Los cerramientos verticales del anillo interior se van quebrando a partir de los pilares, ampliando la superficie expositiva y enfatizando la disposición radial de la estructura. Los elementos móviles, paneles y puertas, incluidos en estos cerramientos son planos perfectos que vuelven a manifestar la importancia de la geometría radial[6].

TRABAJAR CON LA SERIE: ESTRUCTURAS RADIALES

Las estructuras radiales serán una constante en la obra de Fernando Higueras. Dentro de esta serie una familia singular será aquella en la que se plantee una geometría radial con tetraedros espaciales. Integrarán esta familia los proyectos del Pabellón de Nueva York de 1963, objeto de estudio de esta comunicación (Fig. 6), el Concurso del Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid de 1964 y el Concurso Internacional Restringido de un Edificio Polivalente en Montecarlo de 1969. Lo interesante es ver cómo de una propuesta a otra se van introduciendo cambios para perfeccionar la serie.

El primer proyecto en el que trabaja con las estructuras radiales es el Concurso del Centro de Restauraciones en Madrid del año 1961. Le interesa el trazado radial porque genera un centro, un espacio interior que se constituirá como núcleo principal de la propuesta, además de generar unas circulaciones mucho más cortas. El proyecto se estructura mediante sectores circulares, que se articulan o diferencian entre sí y se van desfasando en planta, alternando su longitud.

En 1962 realiza el proyecto de la Casa Wutrich en Lanzarote. En esta vivienda la geometría es más informal y no hay una repetición modular tan nítida. Se señalan los elementos radiales aunque el centro se va desplazando. Se produce además la alternancia de estos elementos, pues unos se abren y otros se cierran al espacio central. Las piezas se desfasan en el exterior.

En el Concurso del Teatro de la Ópera en Madrid de 1964 se aprovechan las amplias cubiertas planteando terrazas habitables con parques de recreo. Las vigas radiales se atan mediante anillos concéntricos, son de canto variable y se eliminan algunas cuando la separación entre ellas es muy reducida.

ESTRUCTURAS RADIALES CON TETRAEDROS ESPACIALES

En 1964, el año posterior a la propuesta de Nueva York, Higueras vuelve a trabajar con el sistema de tetraedros en la estructura radial del Concurso del Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid. Esta estructura mantiene una gran semejanza con la del Pabellón: el patio central es también un polígono de 16 lados y se propone una alternancia en planta de módulos rectangulares y triangulares (tetraedros en el espacio). Se ha mejorado el sistema de Nueva York y la forma de pasar del hexadecágono central al perímetro es perfecta y regular gracias a la forma cuadrada de la parcela. Otros elementos diferencian ambos proyectos: en Madrid no se hace un sistema de varios patios, sólo existe el vacío central; las gradas ya no son metálicas sino que están formadas por vigas de hormigón prefabricado en forma de Z; las vigas radiales son piezas de canto y se manifiestan en la cara superior de la cubierta y los tetraedros,

6. "Al seguir esta modulación, los tabiques se quiebran y siguen una forma poligonal de mayor superficie de exposición en ellos, al mismo tiempo que se crean pequeños espacios, tanto a un lado como a otro de los tabiques." Véase "Las estructuras radiales de los arquitectos Fernando Higueras y Antonio Miró", *Arte y Cemento*, n. 955, 10 abril 1972, pp. 48-68.

Fig. 7. Fotografía inédita de la maqueta del Pabellón (II) / Visión inferior de la maqueta para el Concurso de Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid.

aunque continúan siendo los elementos de recogida del agua, no se cubren con gradas, como en Nueva York, pues no tiene sentido incluir la iluminación sobre el tetraedro opaco.

Para entender el sistema geométrico radial de alternancia de triángulos y rectángulos será fundamental la maqueta del Concurso del Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid, especialmente la visión de la cubierta desde abajo[7] (Fig. 7).

La culminación de esta serie de proyectos radiales con tetraedros se producirá en 1969 con la propuesta de Higueras para el Concurso Internacional Restringido de un Edificio Polivalente en Montecarlo. En este proyecto se plantean forjados planos de 6 metros de luz[8] y vigas tetraédricas cuya longitud irá duplicándose de un anillo al siguiente. El patio central es un polígono de 6 lados (hexágono) que va multiplicando por 2 el número de sus lados en los sucesivos anillos (6-12-24…) La estructura es pretensada y se utiliza el hormigón blanco. Aquí las gradas han desaparecido aunque se mantiene una sección escalonada de la propuesta, incorporando la iluminación a través de las vigas tetraédricas que se perforan para contener los lucernarios, la ventilación, las instalaciones o convertirse en jardineras o incluso en contenedores de pájaros o peces. Se sacrifica la cubierta de lucernarios escalonados para conseguir una imagen más orgánica y expresiva.

Entre 1965 y 1990 proyecta y construye el definitivo Centro de Restauraciones en la Ciudad Universitaria de Madrid. En este edificio radial la expresividad dada por los tetraedros espaciales en los techos es sustituida por unas vigas de atado en cruz. El patio de esta propuesta será la evocación de lo que podría haber sido el patio del Pabellón de Nueva York.

GRADAS Y TOPOGRAFÍAS ARTIFICIALES

El proyecto de Higueras, además de ser una interesante propuesta estructural resuelta a través de la geometría, genera una topografía artificial en su cubierta. Y como tal puede ser comparada con otras topografías equivalentes. Entre estas propuestas hay que destacar las intervenciones del paisajista danés C. Th. Sorensen. Las topografías artificiales de los teatros al aire libre de Sorensen van evolucionando hacia la centralidad de la escena. En el caso del Teatro en Bellahøj de 1938 se plantean unas gradas de césped con un escenario frontal pero al margen de las gradas que continúa en el paisaje natural como ocurría en el teatro griego. En el pequeño Teatro en Boeslunde de 1938-1939 se va desplazando la escena modificando levemente el trazado del graderío. Finalmente, en el Teatro del Museo al aire libre en Lyngby de 1960-1962 el escenario es central y se ve totalmente rodeado por las gradas como también ocurre en la cubierta del proyecto de Higueras.

7. La maqueta del Concurso del Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid se conserva actualmente en la Sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
8. La modulación de 6 metros propuesta por Higueras en el Concurso para el Pabellón de Nueva York coincide con la propuesta años después para el Concurso de Montecarlo. En las conferencias que Higueras realiza sobre su propia obra señala esta medida como el dato más significativo de ambos proyectos: "6 metros, 6 metros, 6 metros..." Véase AA.VV, Fernando Higueras, Conferencia en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) Video-DVD, Departamento de Proyectos ETSAM, Cátedra Blanca, 10 de octubre de 2007, duración 110 min.

Fig. 8. Teatro del Museo al aire libre en Lyngby de Sorensen / Aula Magna en Otaniemi de Alvar Aalto / Concurso para la Ciudad del Flamenco en Jerez de Sanaa.

También puede compararse la propuesta del Pabellón de Nueva York con el Aula Magna de la Escuela Politécnica de Otaniemi de Alvar Aalto de 1955-1964. Aalto realiza unos pórticos radiales que son arriostrados por anillos circulares constituidos por vigas-lucernarios. Al exterior se conforman unas gradas de orden gigante. En la zona donde el perímetro es menor las gradas adquieren la escala humana, eliminando la entrada de luz y posibilitando su utilización. Higueras propone en Nueva York una grada homogénea, mientras que Alvar Aalto especializa la grada en dos partes. En el proyecto de Higueras y de Aalto se refleja también la relación con el Pabellón del Siglo en Bratislava de Max Berg de 1911-1913, que proponía un sistema radial con nervaduras y vidrios verticales dispuestos en los desfases entre las gradas.

En 2003, Sanaa realiza el concurso para la Ciudad del Flamenco en Jerez. Proponen en el suelo una topografía artificial circular, con un centro y un sistema radial, y sobre ésta una cubierta reflectante. Al igual que en el caso del Pabellón de Nueva York se plantea un sistema geométrico, se extiende este sistema hasta los bordes del solar y se realizan algunos recortes para relacionar el suelo inferior con la cubierta (Fig. 8).

Han transcurrido 50 años desde que Fernando Higueras realiza su proyecto para el Pabellón de Nueva York. Desde la distancia tenemos que valorar, por un lado, su lectura de la tradición española a través del patio y los materiales propuestos; por otro, su capacidad para resolver el trazado y la estructura a través del control geométrico.

El logro de este Pabellón es la forma de entender el carácter de un edificio representativo sin alzado y la coherencia entre todas las partes: la geometría, la estructura, la iluminación natural a través de la cubierta, la recogida del agua…Y cómo el sistema constructivo y los espacios resultantes reflejan esa coherencia.

ALEMANIA E INGLATERRA EN EL CIRCUITO DE LAS EXPOSICIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS 50 Y SU RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA DE CORRALES Y MOLEZÚN

LA VISITA DE RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN A "CONSTRUCTA BAUAUSSTELLUNG Y AL "FESTIVAL OF BRITAIN"

Yolanda Mauriz Bastida

Durante el año 1951, los países de Alemania e Inglaterra se convirtieron en centro de atención europeo. Sus respectivas ciudades de Hanover y Londres albergarían durante el verano, dos exposiciones que serían cruciales en el desarrollo de la arquitectura de postguerra.

En el caso alemán, "Constructa Bauausstellung" fue la primera gran exposición internacional de la construcción realizada en el país finalizada la Segunda Guerra Mundial. Londres acogería en la zona del South Bank, el certamen denominado "Festival of Britain".

Ambas se concibieron con la doble intención de, por una parte, mostrar una cierta sensación de recuperación y progreso tras los sucesos de relevancia mundial recientemente acaecidos, y por la otra, compartían el propósito de tratar de promover una mejor calidad de diseño en la reconstrucción de pueblos y ciudades.

FESTIVAL OF BRITAIN

El 3 de mayo de 1951 se inaugura en Londres la exposición "Festival of Britain", situada en el South Bank, Waterloo. Una superficie de 11 Ha albergaría un certamen que duraría cinco meses.

La idea inicial, desarrollada por la *Royal Society of Arts* en 1943, planteaba una exposición internacional para conmemorar el centenario de la Gran Exposición de 1851, pero fue desechada debido al costo de la misma y a que, en ese momento, poco después del final de la II Guerra Mundial, gran parte de Londres se encontraba en ruinas y la reconstrucción era una de las prioridades. Finalmente, el gobierno decidió llevar a cabo una serie de exhibiciones sobre el arte, la arquitectura, la ciencia, la tecnología y el diseño industrial bajo el título "Festival of Britain".

La exposición comprendía una serie de pabellones situados río arriba o "Upstream", que representaban "La Tierra" de Gran Bretaña, y río abajo o "Downstream", que representaban "El Pueblo", el edificio central de la Cúpula del Descubrimiento, el Skylon o torre del homenaje y el Royal Festival Hall (Fig. 1).

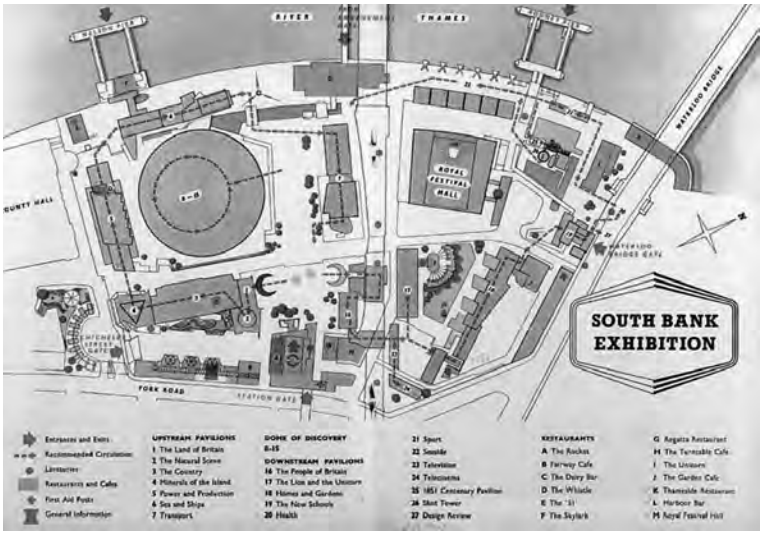


Fig. 1. Plano de la exposición "Festival of Britain".

España se hace eco de esta exposición mediante la prensa española del ABC y a través de la publicación en la Revista Nacional de Arquitectura de dos artículos. El primero de ellos, "Festival of Britania 1951"[1], muestra una serie de imágenes de conjunto facilitadas por la Embajada inglesa, así como detalle de la obra de construcción del pabellón de la cúpula del descubrimiento, finalizando con un extracto de un artículo del cronista del ABC en Londres, J. Miquelarena"[2].

Desde la redacción de RNA se pone de manifiesto que lo que pretenden es dar una información que consideran, sería importante, fuera debidamente ampliada con una documentación más completa que llevara a cabo algún arquitecto español que visitara el Festival. Y esto es lo que hace posteriormente Rafael Aburto, desde las páginas de la revista, aportando una visión sesgada y crítica de la muestra desarrollada en Londres[3].

Quién sí acudió al certamen fue Ramón Vázquez Molezún, acompañado de su primo Gerardo Salvador Molezún y de su amigo Amadeo Gabino. Las fotografías tomadas recogen su particular visión de la Exposición, tanto del recinto como del interior de los pabellones, y de las cercanías de la ciudad de Londres, donde se estaba llevando a cabo un importante crecimiento urbano y un gran desarrollo de la arquitectura moderna (Fig. 2).

EL PABELLÓN THE NEW SCHOOLS

De los pabellones de la exposición destacamos el denominado "The New Schools"[4] por el contenido expuesto y por la influencia que tendría en la carrera de un joven arquitecto durante el inicio de su trayectoria profesional.

"The New Schools" muestra los avances que en materia de arquitectura escolar se estaban llevando a cabo en Gran Bretaña, tímidamente desde finales del siglo XIX, alcanzando en los años 40 su mayor desarrollo. Según Alfred Roth, hasta ese momento, la respuesta de la arquitectura a un edificio escolar había sido dada primando los términos de magnificencia en su concepción

1. "Festival of Britania 1951", *Revista Nacional de Arquitectura*, julio de 1951, n. 115, pp. 39-42.
2. MIQUELARENA, Joaquín, "Cartas de Inglaterra", Diario ABC , 9 de junio de 1951, p. 9.
3. Ver BERGUERA, Iñaki, "Maletas vacías: cuando *viajar pudo no ser tan imprescindible", Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, ACTAS PRELIMINARES, Pamplona, 6/ mayo 2010, ETSA Navarra, p. 119.
4. En el mismo momento en el que Jane Drew y Maxwell Fry estaban involucrados en el desarrollo del Festival of Britain, entre ellos el pabellón "The New Schools", representantes del gobierno indio se ponen en contacto con ellos para la realización del diseño de la nueva capital del Punjab, Chandigarh [después de haber conocido sus proyectos para el África occidental]. Jane Drew sugirió invitar Le Corbusier, a quien habían conocido anteriormente en el IV CIAM [1933]. Ver: DREW, Jane, "Jane Drew: reflections on my life and work: comment", *Architecture SA*, 1993. Vol 13, n. 3, marzo, p. 22-23.

Fig. 2. Conjunto de imágenes de la exposición "Festival of Britain" y de los alrededores de Londres, de Ramón Vázquez Molezún. Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

Royal Festival Hall. Arquitectos Sir Robert H. Matthews, Leslie Martin, E. Williams, Peter Moro.
Kiosco de venta de catálogos de la Exposición.
Cúpula del descubrimiento. Arquitecto Ralph Tubbs.
Pabellón Land of Britain. Arquitecto H.T. Cadbury-Brown.
Barclay School, Stevenage, Hertfordshire, England.

arquitectónica, lo que conducía necesariamente a una exageración de sus dimensiones, que los convertía en verdaderos monumentos. Se habían olvidado lo más importante: las exigencias de la enseñanza y la educación. Un gran abismo separaba al pedagogo del arquitecto y del urbanista y los hacía responsables de los errores cometidos. Alfred Roth afirma que esta situación no deseable puede ser corregida estableciendo entre ellos una cooperación más estrecha y de confianza, lo que conllevaría una mejoría en los resultados, como queda de manifiesto por la experiencia posterior.

> "El planteamiento adecuado del problema y la búsqueda de una solución para la construcción escolar en estrecha colaboración de todos los agentes participantes, ha obtenido grandes progresos en la mayoría de los países y ha alcanzado su pleno desarrollo sobre todo en Inglaterra, donde el impresionante programa, el más importante de Europa de

> construcciones escolares realizado mediante la promulgación de la "Ley de Educación de 1944", ha tenido como resultado numerosos y excelentes ejemplos"[5].

Las primeras experiencias inglesas conscientes de asumir este cambio datan de principios del siglo XX y no vienen, precisamente, de grandes especialistas en educación, sino del personal médico y sanitario que manifestaban un gran interés por la forma de los edificios escolares.

El resultado fue la adopción de un nueva tipología de edificio escolar formada por pabellones de planta baja, con sus aulas generalmente alineadas y servidas por un pasillo común, ventiladas e iluminadas por dos de sus fachadas, y realizadas mediante estructura de acero o madera, con grandes ventanales y puertas, y acceso directo hacia el exterior. Estas primeras construcciones escolares "ligeras" sentarían el germen para el desarrollo de un nuevo tipo de arquitectura fragmentada y se puede considerar la base de las escuelas realizadas con posterioridad, en Hertfordshire[6].

En esta evolución temporal destaca el ejemplo realizado por Maxwell Fry y Walter Gropius en el año 1937 para el condado de Cambridgeshire. En el Impington Village College, Gropius vuelve a experimentar con la tipología escolar, tanto en la organización en planta, en la que prima la flexibilidad espacial, como en la elección de materiales, optando por la aplicación de sistemas de construcción ligeros que tuviesen como resultado, mayor rapidez en la construcción. La utilización de estructura de acero, en contraposición al rígido esquema de construcciones escolares de tradición victoriana, le permite una apertura de huecos más que generosa en fachada. El acabado exterior en ladrillo se puede considerar una influencia de la tradición local. Estas ideas, novedosas en Inglaterra, no lo eran tanto para el arquitecto alemán, sino que formaban parte de la experimentación desarrollada con anterioridad en investigaciones y trabajos anteriores a su exilio en el Reino Unido[7].

Pero no fue realmente hasta después de la 2ª Guerra Mundial cuando la arquitectura escolar comienza a ser una de las prioridades de la clase política:

> "La promulgación de la ley de 1944 no sólo resumía los cambios de concepción en materia pedagógica desarrollados durante los últimos 20 años, sino también la puesta en valor de las leyes políticas de una nación donde la unidad se había forjado en el transcurso de la guerra. […]
> Un impresionante programa de construcción de escuelas, fue puesto en práctica, y los primeros resultados fueron revolucionarios, tanto en el ámbito pedagógico, como en el de la arquitectura"[8].

Finalizada la 2ª Guerra Mundial, Gran Bretaña, como gran parte de Europa, se encuentra inmersa en las tareas de reconstrucción. Al desmedido número de escuelas destruidas por la acción enemiga, se le suma el problema del considerable aumento de la natalidad. Por otra parte, la nueva ley de educación que prolonga la escolaridad obligatoria y gratuita hasta los 15 años, hace más que necesaria una reorganización de la enseñanza secundaria.

La mayor parte de los colegios ingleses no pueden hacer frente a estos nuevos requerimientos, bien debido a la ausencia de espacio dentro del recinto escolar, bien condicionado por la la rigidez de sus esquemas compositivos. La demolición y reconstrucción se convierten en un proceso no viable debido al gran costo y al apremio en la realización de las operaciones. La alternativa sur-

5. ROTH, Alfred, "Quelle devrait être l'importance des batiments scolaires?", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, marzo 1951, n. 34, p. 38.
6. Ver SAINT, Andrew, "Écoles d'après-guerre dans le Hertfordshire: un modèle anglais d'architecture sociale", Histoire de l'éducation, 2004, n. 102, pp. 201-223.
7. "Impington village college, Cambridgeshire, designed by Walter Gropius and E. Maxwell Fry", Architects' journal, 1939, Dec. 21, pp. 734-740.
8. NEWSOM, J., "Principles d'éducation Scolaire", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, febrero 1952, n. 39, p. 47.

girá de la mano de una nueva construcción. Por lo tanto, a la adopción más que necesaria de una nueva tipología de escuela, se le suma la necesidad de un nuevo sistema constructivo, que primará la rapidez de la ejecución.

LA EXPERIENCIA DE HERTFORDSHIRE

El Plan para el Gran Londres de 1944 había programado la creación de una serie de "New Towns"[9]. Tres de estas nuevas ciudades se situarán en Hertfordshire, un condado rural de dimensiones medias que sufre un incremento de población debido a la creación de estas nuevas ciudades planificadas que vendrá a sumarse al crecimiento producido por la explosión demográfica de la postguerra.

La consecuencia inmediata por parte del Estado fue la adopción de un compromiso sin precedentes: garantizar la existencia de escuelas gratuitas en una localización próxima a la nueva vivienda. Un compromiso excepcional que no alcanzó a otros sectores como el residencial o el sanitario, que jamás se beneficiaron de este tipo de medidas.

Para ello se creó el departamento de arquitectura en 1945, dirigido por C. H. Aslin, y que tuvo como objetivo primordial, la construcción de 175 escuelas primarias en un período de 15 años, con la premisa de la prefabricación como base para estas nuevas construcciones.

La base de la filosofía de Hertfordshire fue la de crear un ambiente propicio para la enseñanza y el aprendizaje a través de los avances tecnológicos. En esta primera etapa fueron utilizadas dos técnicas diferentes: el sistema Hills y la utilización en obra de maquinaria moderna.

> "Lo primero fue elegir un "procedimiento", para ello tomaron prestada la idea de una estructura de acero y revestimiento de hormigón. La novedad consistía en la utilización de elementos ligeros y de dimensiones tal que los hombres pudiesen manipularlos fácilmente con las manos. Este primer método fue utilizado principalmente en el Condado de Hertfordshire, bajo la dirección de C. H. Aslin, arquitecto del Condado, y se denominó Sistema Hills, porque fue desarrollado y realizado por la compañía Hills&Company"[10].

Es por ello que las primeras escuelas primarias construidas después de la guerra en Hertfordshire no tienen como punto de partida una estética elegida por los arquitectos, sino la propia del material. De hecho, el sistema Hills original que consistía en una ligera estructura de acero, con cubierta a dos aguas, y revestimiento de paneles de hormigón, suscitó durante tiempo, una cierta reprobación.

El método de prefabricación utilizado, que se basaba, por lo tanto, en la composición por elementos en lugar de unidades, y el plan en cuadrícula en vez de alineado, hizo posible el desarrollo de escuelas diferentes las unas a las otras, aún compartiendo un lenguaje común.

El segundo sistema, que consistía en la utilización en obra de maquinaria moderna, fue empleado en particular en la Escuela de Westville Road Primary School, en Hammersmith, situada en el condado de Londres, obra del arquitecto Ernö Goldfinger, en el año 1950 (Fig. 3).

9. Dentro del plan de descentralizamiento planificado de la ciudad de Londres, Crawley, Harlow, Stevenage y Hemel Hempstead fueron las primeras realizaciones, llegando a convertirse en pequeñas muestras de arquitectura de vanguardia.
10. SAINT, Andrew, "Écoles d'après-guerre dans le Hertfordshire: un modèle anglais d'architecture sociale", Histoire de l'éducation, 2004, n. 102, p. 213.

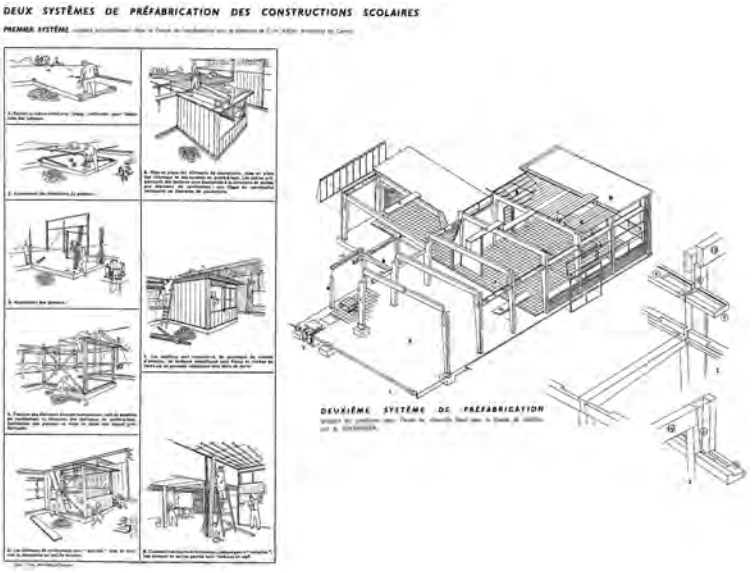


Fig. 3. izquierda. Sistema de prefabricación utilizado principalmente en el Condado de Hertfordshire [*L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1952, n. 39, p. 49]. Derecha. Escuela de Westwille Road, de Ernö Goldfinger [*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 39, p. 50].

"La construcción escolar muestra el camino hacia una organización más racional del edificio. La industrialización de la construcción no tiene que tomar el camino de la prefabricación total. No es en la actualidad una cuestión de la mecanización, más bien de organización y de "planning", y este es el talón del Aquiles de la industria de la construcción británica y muchos otros países. Todavía hay un gran gasto en mano de obra, económica en sí, pero que utilizada de manera irracional, aumenta el costo de la construcción"[11].

Es por ello que, en un primer momento, estas soluciones entran en conflicto con las ventajas que se les presuponen: el problema de falta de mano de obra cualificada y la ausencia de un plan organizativo para el desarrollo de los trabajos, hace que no se cumplan las ventajas de este sistema, la rapidez y economía.

"CONSTRUCTA BAUAUSSTELLUNG"

La segunda de las exposiciones de arquitectura y construcción visitadas por Molezún en el año 1951 fue "Constructa" en la ciudad de Hanover. Este certamen se convirtió en la tercera exposición de la construcción realizada en Alemania, la primera después de la Segunda Guerra Mundial, y la más significativa en cuanto a éxito de participación y público. Sus antecesoras de 1913 en Leipzig y 1931 en Berlín no llegaron a alcanzarla ni en repercusión ni en éxito. La importancia de esta exposición radicaba en intentar evitar errores de certámenes precedentes, concebidos sobre todo para los profesionales del sector, y donde no se consideró necesario una divulgación entre el público de los problemas del urbanismo, lo que supuso, según Von Oberbaurat A. D. K. Otto, director de la Escuela de Artes y Oficios de Hanover, un gran error, puesto que no se llegó a alcanzar la divulgación suficiente de la problemática del momento en materia de urbanismo, impidiendo la creación y desarrollo de ayudas pública al respecto.

"Constructa" no fue una exposición en su sentido más tradicional. Similar a las exposiciones de Leipzig en 1913 y de Berlín en 1937, englobaba ampliamente la industria de la construcción, que fruto de minuciosos trabajos previos, dio lugar a la creación de una serie de áreas, destacado los aspectos técnicos más relevantes de cada una de ellas"[12].

11. "Deux systèmes de préfabrication des constructions scolaires", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, Febrero 1952, n. 39, p. 50.
12. Amtlicher Katalog. "Constructa Bauasstellung 1951. Hanover [3.VII-12.VIII], p. 40.

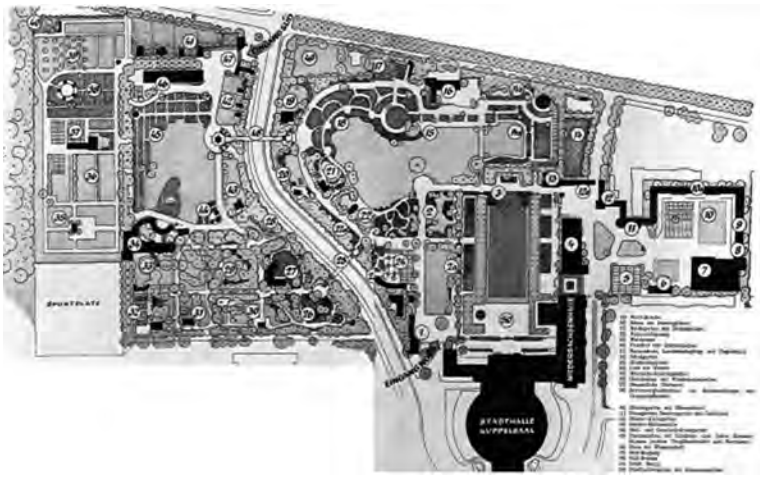


Fig. 4. Plano de la exposición "Constructa Bauausstellung".

Entre los objetivos de la exposición destacaban:

1. Proporcionar información y documentación técnica al profesional, aportando datos de nuevos materiales y sugerencias para el desarrollo del trabajo.
2. La apertura de la exposición al público de manera tal que éste pudiese llegar a entender los problemas actuales en materia de urbanismo intentando promover una mayor comprensión ante las dificultades y exigencias del desarrollo urbano.

El periódico *Die Zeit* refleja, en palabras de Rudolf Hillebrecht[13], uno de los principios fundamentales que rigió la concepción de la muestra:

> "…participamos del deseo compartido de manifestar los difíciles problemas del momento mediante una exposición para mostrar tanto el empeño como la responsabilidad que el sector económico había adquirido en cada una de los sectores de la industria, pero por otra parte, se convirtió en el reto de contrastar las debilidades con los logros del sector y exhibir, tanto de cara al país como hacia el exterior, la situación actual de la construcción en Alemania"[14].

> "Constructa" se concibió como un Instituto de Investigación cuyo objetivo principal iba más allá de la muestra en sí. El departamento de urbanismo fue el encargado de desarrollar una exposición que lograse resultar autónoma, de manera que los paneles que la conformaban pudiesen ser utilizados en pequeños certámenes especiales o de temática individual, existiendo la posibilidad de mantener el departamento una vez finalizada la exposición, así se obtendría, mediante una actualización constante, la mejora y complementación del material expuesto, esto haría que finalmente, se hubiese conseguido su objetivo más completo, el estudio constante y su difusión posterior[15].

El recinto de unos 8.000 m² fue dividido en seis grandes secciones. En la sección A. Ordenación del territorio, se mostraban los problemas específicos de cada país en relación al suelo y a su gestión, el tráfico, la idoneidad del territorio para la industria y la agricultura, y el problema de los refugiados (Fig. 4).

La sección B. La planificación urbana y el diseño del lugar: se trataban las cuestiones relacionadas con la organización de la ciudad desde el principio de la transición en el paisaje.

13. Rudolpf Hillebrecht, jefe del departamento de urbanismo de la ciudad de Hanover desde el 1948, confiará la reconstrucción de la ciudad a profesionales que ya habían trabajado para el 3ª Reich [Dieter Oesterlen, Ernst Zinsser y Friedrich Lindau entre otros, y eligió como consejero para su departamento de urbanismo a Konstanty Gutschow, con quien había colaborado en su juventud]
14. HILLEBRECHT, Rudolf, Zeit Online. Die Zeit 5 de julio de 1951. www.zeit.de/1951/27/constructa-schau-des-bauens.
15. Ver SCHUPPERT, Fritz. "Finalidad y objetivos de Constructa". Amtlicher Katalog. "Constructa Bauasstellung 1951. Hanover [3.VII-12.VIII]", p. 40.

La sección C. dedicada al diseño del edificio, donde el problema de la escasez de vivienda y la demanda habitacional de la población actual queda de manifiesto mediante el prototipo de 22 viviendas de diferentes tipologías y tamaño, que pretenden dar respuesta a las necesidades residenciales del momento.

Sección D1: El ABC de la construcción. Un pabellón dedicado a los materiales de construcción tradicionales y experimentales. Queda de relevancia en el catálogo oficial de la exposición, la gran cantidad de documentación en relación a materiales que fueron presentados con la finalidad de, bien profundizar en los ya conocidos, estableciendo las últimas investigaciones realizadas en torno a ellos y ofreciendo nuevos campos de aplicación, bien para mostrar una serie de nuevos materiales y los últimos avances en técnicas constructivas, con la finalidad de darlos a conocer e introducirlos en un mercado ávido de sugerentes soluciones a los problemas constructivos del momento. Estandarización y prefabricación fueron referencias constantes tanto en la muestra como en el catálogo.

Sección D2. Ingeniería. Se muestran los avances que, en este ámbito, se están realizando en Alemania. Un artículo dedicado al "Nuevo enfoque para la construcción de puentes", y uno que llama especialmente la atención, "Excelencia de la arquitectura alemana en el extranjero", que documenta las acciones realizadas en el extranjero por ingenieros alemanes.

Sección F: Sección extranjera. Investigación, planeamiento y construcción en el extranjero. Los países de Austria, Francia, Japón, Holanda, Noruega, España, EEUU y Suiza fueron invitados a colaborar en lo que se denominó "Sección extranjera", teniendo la ocasión de mostrar sus recientes ejemplos de ordenación del territorio, arquitectura, construcción y vivienda (Fig. 5).

Del conjunto de la muestra destacamos el pabellón C, dedicado al diseño del edificio. Esta parte de la exposición se proponer dar respuesta a cómo se pueden construir los 6 millones de alojamiento necesarios para satisfacer la demanda actual de vivienda en Alemania.

La urgencia con la que hay que desarrollar este vasto plan de edificación no puede sino venir acompañada de esfuerzos conjuntos tanto desde el nivel político, como del económico y cultural

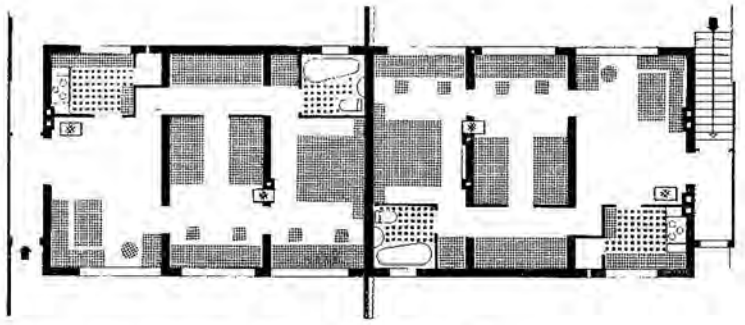
La muestra, dividida en cinco secciones ofrece información sobre las políticas de financiación de la vivienda, así como una representación de inversores tanto públicos como privados, mostrándose ejemplos concretos de financiación, como es el caso del barrio de la Iglesia de la Santa Cruz [destruido en la guerra], en el distrito de Hanover. Este primer proyecto de construcción de viviendas sigue siendo hoy en día un modelo en su tipología: este barrio seduce por preservar la intimidad de sus habitantes en el centro de la ciudad. Los nuevos y modernos estándares en materia de vivienda serán definidos por dos actuaciones: un îlot de 500 apartamentos denominados "Constructa", realizados al hilo de la exposición, y el barrio "Am Mittelfende", 3000 apartamentos realizados en un terreno situado entre la ciudad y una zona industrial.

Fig. 5. Conjunto de imágenes de la exposición "Constructa Bauausstellung", de Ramón Vázquez Molezún.
Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

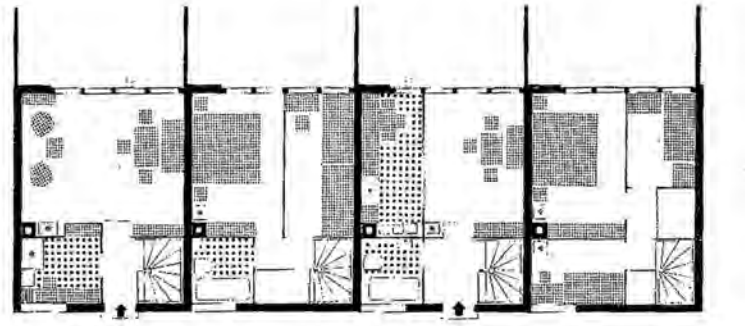
Salón de la construcción. Constructa, Hannover 1951.
Pabellón de Berlín. Wassili Luckhardt.
Pabellón de Austria. Salón Constructa Bauasstellung, Hannover.
Torre insignia de la industria del cemento. Arquitectos Gutschow y Finsterwalder.
Boca de la mina de Merlebach, Lorraine, Francia . Arquitecto Emile Aillaud.
Centro Hospitalario Memorial Francia-Estados Unidos, Saint Lo, Francia. Arquitecto Paul Nelson.

La segunda parte de la feria, dividida en dos secciones, muestra una serie de 22 prototipos de viviendas, seleccionadas a partir de cientos de obras que habían sido recibidos, en base a una encuesta realizada desde la Asociación Alemana de Arquitectos.

Esta exposición estaba principalmente dirigida al gran público, y las edificaciones allí presentadas no querían ser consideradas como patrones, sino que se trataba de ejemplos esquemáticos de los cuales poder sacar conclusiones. La exposición se completaba con 13 viviendas unifamiliares, siete alojadas en la sala y seis en el exterior, en una zona próxima al pabellón. Aquí es donde se encuentra, precisamente, los ejemplos desarrollados por los hermanos Luckhardt y el profesor Hebebrand, estas últimas realizadas mediante el sistema Rapid-Plate, de la industria alemana de la construcción del Noroeste, Berlin-Spandau (Fig. 6).



Haus Nr. 21—22: Entwurf Architekten BDA
Brüder Luckhardt, Berlin.
Zweifamilienhäuser.



Zweigeschossige Reihenhäuser
Haus Nr. 17—20: Entwurf Architekt BDA
Prof. Hebebrand, Hannover — Frankfurt.

Fig. 6. Viviendas del profesor Hebebrand (izq.) y de los hermanos Luckhardt (dcha.) en Constructa.

Estos dos certámenes arquitectónicos no dejaron indiferente al arquitecto coruñés Ramón Vázquez Molezún. Las condiciones de partida y la cercanía en el tiempo favorecieron que ambas exposiciones tratasen una problemática semejante, aunque desde diferentes puntos de vista, convirtiéndose en eventos complementarios el uno del otro, puesto que, aunque en ambos casos adquieren gran importancia temas como la racionalización de la construcción o la producción en serie, impuestas por la rapidez que demandaba la industria de la construcción, cada uno de ellos centrará sus esfuerzos en ámbitos concretos, intentando mostrar lo mejor de sí mismos, tanto a su país como al resto del mundo.

Es por ello que las conclusiones que extraerá Molezún se nos muestren bien diferentes: si en “Festival of Britain”, la arquitectura escolar centró su atención, en “Constructa” el descubrimiento de la vanguardia en relación a técnicas y materiales de construcción, y la aproximación a la reciente arquitectura desarrollada por cada uno de los países invitados al certamen fue lo captado desde el objetivo de su cámara.

En “Festival of Britain”, Molezún toma contacto con la vanguardia de la arquitectura escolar desarrollada en Inglaterra, experiencia posteriormente

exportada, como afirmaba Alfred Roth, al continente europeo. El interés suscitado por el pabellón "The New Schools", entre ellas la experiencia de Hertfordshire, fue el detonante del tour realizado a continuación por los alrededores de Londres, capturando imágenes de las últimas realizaciones arquitectónicas escolares y también residenciales. Ejemplos como el edificio de viviendas en Pimlico, de los arquitectos Powell y Moya, el "Spa Green State" de Lubetkin, Tecton, Bailey y Skinner, obras de referencias en las revistas de arquitectura de la época, fueron fotografiadas por Molezún en su ya conocido formato 6x6[16].

The Lawn, en la localidad de Harlow, del arquitecto Frederic Gibberd, considerado como la primera torre residencial del Reino Unido, obteniendo la Ministry of Health Housing medal en el año 1952 y el Barclay School en Stevenage uno de los edificios escolares más representativos de los realizados en el condado de Hertfordshire, fueron otros de los edificios visitados y plasmados por Molezún.

De la visita a "Constructa" destacan una serie de imágenes de conjunto del certamen y del material allí expuesto: el pabellón de Austria, la torre insignia de la industria del cemento, de los arquitectos Gutschow y Finsterwalder, el pabellón alemán, de los hermanos Luckhardt, así como la arquitectura mostrada por los países invitados a la exposición, captando su atención la boca de la mina de Merlebach, obra del arquitecto Emile Aillaud, o el Centro Hospitalario Memorial Francia-EEUU, en Saint-Lo, del arquitecto americano Paul Nelson.

De vuelta de este periplo europeo, Molezún se trae en la maleta, no tanto conceptos como la estandarización y la prefabricación, que formaban ya parte de su campo de experimentación [como es el caso del Museo de Arte Contemporáneo, proyecto realizado durante su pensionado en Roma], sino el descubrimiento de toda una serie de nuevos materiales y técnicas constructivas que encontrarán aplicación, posteriormente, en su arquitectura.

Un par de años más tarde, la visita a la exposición "Sixty years of living architecture" en Florencia, en el año 1953 y el encuentro con Frank Lloyd Wright, de la mano de su amigo Bruno Zevi, se unirán a este bagaje y formarán parte de las herramientas que le ayuden a enfrentarse, de vuelta a España, a su trabajo como arquitecto, en los inicios de una carrera profesional marcada por toda una serie de restricciones en los ámbitos de materiales, técnicas constructivas y mano de obra, que no impedirán, desarrolle una arquitectura de excepción, bien en solitario, o acompañado de su amigo, Jose Antonio Corrales.

Conscientes ambos de las limitaciones que suponía el desarrollo del trabajo del arquitecto en España, y no siendo esto un condicionante, sino un punto de partida, cada proyecto será considerado como un reto, una investigación constante para adaptar lo novedoso a la capacidad técnica actual del momento, en el que la experimentación y la cuidada elección del material se convertirán en la fórmula para el desarrollo de cada uno de sus proyectos.

Ni el posicionamiento del edificio en la parcela, ni la elección de los materiales, ni el proceso constructivo quedarán al azar, sino que obedecerán a una serie de reglas intrínsecas que entre ellos dos manejaban.

16. Hertfordshire adoptó desde su departamento de arquitectura, una nueva tipología de edificio escolar fragmentado, formado por pabellones de planta baja con aulas generalmente alineadas y servidas por un pasillo común, con grandes ventanales y acceso directo hacia el exterior. Ver Andrew Saint, "Écoles d'après-guerre dans le Hertfordshire: un modèle anglais d'architecture sociale", en *Histoire de l'éducation*, 102, 2004, pp. 201-223.

Así, por ejemplo, la situación en la parcela del centro de segunda enseñanza y enseñanza profesional en Herrera de Pisuerga, obedece única y exclusivamente a una necesidad de soleamiento, debido a las duras condiciones atmosféricas de la zona, y a la acusada topografía de la parcela, al mismo tiempo que del estudio de su planta, podríamos deducir que guarda ciertas similitudes con la experiencia inglesa de Hertfordshire[17].

Tampoco la elección y la forma de utilización de los materiales en Herrera de Pisuerga son casuales. La madera laminada se convierte en recurso a tener en cuenta en el desarrollo del gimnasio, pero de nuevo, la inventiva juega a su favor: teniendo claro el concepto del material, creado mediante la adicción de una serie de tablones encolados, y ante la imposibilidad de la utilización del material en sí, deciden re-inventarlo, adaptando la solución finalmente ejecutada a la técnica y mano de obra disponibles.

> "Las cerchas del gimnasio estaban hechas con tablones del río Pisuerga, calculadas por Ramón. Se trataba de tablones clavados dependiendo del esfuerzo que tuviesen que soportar. A más esfuerzo, mayor número de tablones[18]".

Los materiales los obsesionaban hasta el punto de buscar nuevos recursos entre los ya existentes tratando de suplir las carencias propias de la postguerra, dando lugar a una arquitectura forzosamente rigurosa.

> "nos gustaba experimentar con los materiales, colocarlos en un lugar para el cual no habían sido concebidos, esa fue, durante mucho tiempo una de las premisas en nuestros proyectos"[19].

Es por ello que la elección del mismo jugaba un papel importante en el desarrollo de un edificio, que no quedaba exento de ciertas dosis de inventiva y argucia, así, la utilización de una baldosa de gres vidriado de color berenjena en el edificio Selecciones Readers Digest, no satisface sino a la necesidad de buscar un material de revestimiento para el edificio, encontrándolo en un elemento utilizado habitualmente para alicatar laboratorios.

Alejandro de la Sota, amigo y compañero en el concurso de la Residencia infantil para Cristalera Española, afirmaba lo siguiente de su arquitectura:

> "toda una obra de lo más seria, que no se conoce suficiente para que siga siendo modelo para todos como lo fue para mí cuando estábamos en edad de aprender"[20].

17. Conversación con Jose Antonio Corrales Gutiérrez, Madrid, 6 de de febrero de 2004.
18. Ídem.
19. Alejandro de la Sota. "Corrales y Molezún". Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, p. 87.

LUGARES SIN FORMA: DE PARÍS, 1937 A NUEVA YORK, 1939

Maite Méndez Baiges, Francisco Montero

A comienzos del siglo XIV, Giotto recibió el encargo para la realización de una capilla por parte de Enrico Scrovegni anexa a su palacio en Padua, concebida como ofrenda para expiar los pecados de usura de su padre Reginaldo citado en el "Infierno" de la *Divina Comedia*. La *capilla Scrovegni* se construyó para albergar las pinturas de Giotto como su soporte espacial y nace como un lugar ocupado. Otros lugares ocupados pueden ser los museos, desde el primer modelo teórico planteado por Durand al primer museo de la cultura occidental inspirado en dicho modelo, el Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel. Son proyectos que admiten en su génesis la condición de marco o fondo de un interés superior, su contenido.

Los Pabellones de Exposiciones Internacionales o Universales han sido herederos de estos primeros museos; fueron edificios que se pensaron de manera subsidiaria a sus contenidos y desde la condición de ser expuestos al público en representación de un país. Nuestra comunicación estudia dos pabellones españoles de Exposiciones Internacionales diseñados en función de contenidos relativos al arte de vanguardia y a las circunstancias políticas, económicas y sociales de sus momentos históricos.

El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937 es proyectado ajustado a las dimensiones y requerimientos de algunas de las piezas expuestas, el *Guernica* es la obra que se exponía en un lugar preferencial del vestíbulo de acceso junto a la fuente de mercurio de Calder. También se encontraban obras como las esculturas de Julio González y Alberto Sánchez, un mural de Joan Miró y los fotomontajes de Josep Renau. Es necesario destacar la presencia de Max Aub como miembro de la Oficina del Pabellón.

En 1939, España no pudo participar en la sección de pabellones nacionales de la New York World's Fair, pero en el área reservada a "Amusements" se erigió el pabellón *Dream of Venus* ideado por Salvador Dalí. Fue una obra arquitectónica, a medias entre la *follie* y la caverna, creada bajo imperativos artísticos de vanguardia y vinculada a una voluntad propagandística. De trazado y contenidos extravagantes, el pabellón responde con eficacia a un anhelo de democratización del Surrealismo. Es un momento en el que lo inconsciente, lo onírico o los impulsos primarios empiezan a aliarse con los deseos de la sociedad de consumo, del espectáculo. El pabellón, el propio continente y su contenido, es una obra de arte vanguardista apta para todos los públicos.

1937. EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS. EL GUERNICA

Los cuadros son ventanas del pensamiento, lugares vacíos ávidos de captar imágenes e ideas, sentimientos, sensaciones, lugares, viajes, colores, sombras, luces, ruidos, alegrías y dolores, en definitiva todos los matices de nuestras vidas. En este mismo sentido, cualquier pabellón de una Exposición Internacional es una ventana no desde la que se mira sino desde la que es mirado un país. No existen muchos casos donde se de cierta simultaneidad entre la creación de la obra y el soporte, de tal suerte que podamos reflexionar sobre la vinculación entre ambos.

En el caso de un cuadro y como toda ventana, está fijado a una pared y comienza en este punto la diatriba de pensar qué define el tamaño: si la pared determina el tamaño de la ventana o si es la ventana la que determina el de la pared. El tamaño es una cuestión de orden, establece la escala, la presencia del objeto y la distancia del observador. Fija la extensión de la narración y la proporción del impacto de la pintura en el observador, se trata de una condición equivalente al volumen en el oyente, al ruido del sonido. Es algo cuantitativo, pero indiscutible a la hora de la puesta en valor de la obra o de realizar un análisis.

Para el pabellón español se realizó un concurso para designar los participantes en la exposición de Arte y Técnicas de Paris de 1937[1] y ello conllevaba el carácter hasta cierto punto subsidiario de las obras expuestas en el pabellón, plegadas a un programa prefijado, que convertía los formatos en la única condición, sin contemplar limitaciones en materiales ni técnicas. No obstante, se reconocen ciertas obras que fueron fundamentales del carácter del pabellón como continente o contenido y que trascienden a cualquier valoración. Se trata de obras que han sido hitos dentro de las trayectorias de sus autores o simplemente han trascendido el origen para el que fueron ejecutadas. *La fuente de mercurio* de Calder, que recirculaba más de 6.000 kilos de dicho metal, el mural de Miró titulado *El payés catalán en revolución* o la escultura de Alberto *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* son elementos singulares que caracterizan al pabellón español de Lacasa y Sert en París, exactamente igual que el propio edificio, pero sin duda es la obra de Picasso la que nos dirige una mirada especial. Todas las obras citadas atienden a cuestiones programáticas y se eligen modelos, materiales y temas ajustados a las intenciones del pabellón como objeto expositivo, todos parecen coordinados y atentos a reflexionar sobre un estado cualitativo del hecho español desde la perspectiva del dramático momento que vivía el país, ofreciendo lo mejor de sus obras.

Respecto a este contenido y más allá del concurso convocado es inevitable tener en consideración que en ese momento existe un notable grupo de artistas residentes en París y que son referentes de las posiciones más vanguardistas de su momento. A propuesta del embajador español en Francia, Luis de Ariquistain, Luis Lacasa es elegido como arquitecto del Pabellón y convoca a sus amigos residentes en París, el arquitecto José Luis Sert y los artistas Pablo Picasso, Joan Miró y Alexander Calder, quienes desde el principio formaron el núcleo de pensamiento del pabellón en justa medida a su relevancia en el momento[2].

1. Las dimensiones del local, que son reducidísimas (es posible que no pasen de 880 metros lineales de muro para la sección de Artes Plásticas), imponen una limitación en las dimensiones de las obras presentadas al Concurso; por ello sería de estimar que las dimensiones máximas no excediesen de 1,50x2 metros de altura para la pintura y 1,57 de altura para la escultura. Transcripción de las "Bases a que deben ajustarse los concursantes a la Exposición de Arte y Técnicas de Paris en 1937. Pabellón de España" en AAVV: *Pabellón Español. Exposición Internacional de París. 1937*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 269.

2. "(...) Shortly after the decisión was taken, the aforementioned Lacasa, an architect and scholar, was joined by Josep Lluis Sert, who was no only a prestigious architect but also lived in Paris, where he had become a close friend of Picasso, Miró and Calder, all of whom would make significant significant contributions to the pavillion (...)" en AA.VV., *Expo Movement. Universal exhibitions and Spain's contribution*, Metáfora, 2008, p. 95.

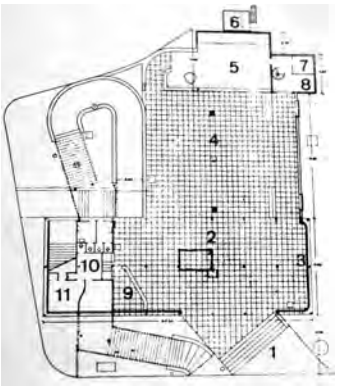


Fig. 1. Planta baja del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. La trama del pavimento se extiende como una retícula de referencia el control geométrico de la posición y tamaño de los elementos del pabellón.

Fig. 2. Representantes del gobierno vasco con Uzelai y Gaos delante del Guernica en la inauguración del Pabellón Español en la Exposición de Paris de 1937.

El Pabellón contenía una secuencia de espacios abiertos y cerrados en los que destaca un bloque prismático con tres plantas con unas dimensiones de 10,80 por 30 metros[3] que daba acceso a un patio entoldado. El cuadro de Picasso fue pensado para cubrir un de los paramentos extremos del vestíbulo de este prisma[4], como referente de la entrada al edificio junto a la fuente de Calder y la pintura de Miró. Este paramento tenía una altura de 3,50 metros y el cuadro lo ocupa en toda la dimensión vertical mientras que era un poco más pequeño que la dimensión horizontal que si descontamos los espesores estructuras y cerramientos debía rondar los 10 metros. En cambio el cuadro es un poco más corto, resolviéndose el desencuentro con unos paños curvos que disimulan la disparidad de medidas, enmarcando la pintura y permitiendo establecer una visión de ocupación completa del paramento ya que sus aristas extremas se disimulan en la concavidad de estos paños curvos.

En España la mayoría de los españoles no visitaron la exposición de 1937, otros ni tan siquiera pudieron conocer la existencia del Guernica hasta años más tarde, aunque en nuestro país la presencia de sus reproducciones lo convirtieron en un distintivo de una ideología en muchas viviendas, pero a una generación nos tocó en suerte ver la llegada del Guernica a España expuesto en el casón del Buen Retiro. Un cuadro que llenaba aquella habitación en la que llegó a España por primera vez, como sin duda debió de llenar el vestíbulo del pabellón de París en 1937. Quizás el lugar más ajustado al cuadro, como un lugar hecho a la medida y con unas características espaciales en las que nunca ha vuelto a estar expuesto el cuadro, llenando todo el espacio en solitario.

El pabellón español de la Exposición de París de 1937[5] fue concebido como exponente de un país que en ese momento atravesaba uno de los peores episodios de su historia reciente, una guerra civil que fue el anticipo de la peor contienda mundial del mismo siglo y ambos hechos fueron registrados en la exposición parisina. Fue concebido como manifiesto y alcanzó mayor relevancia en su contenido que en su continente a pesar de ser un edificio premiado en dicha exposición de Paris, se abrió como una ventana al presente de la España rota, llorosa y sufriente que reclamaba la atención del mundo, mientras que

3. AA.VV., *Pabellón Español. Exposición Internacional de Paris. 1937*, cit., p. 41. El pabellón posee un pavimento en retícula de 18 baldosas de 0,60x0,60 m por una longitud equivalente a 50 baldosas, lo que indica un tamaño de unos 10,80 metros de ancho por un fondo de 30 metros.
4. La posición del cuadro está indicada con el número 3 en la planta del pabellón que se acompaña como ilustración.
5. Una referencia completa al significado del pabellón, su trascendencia y estudio pormenorizado del mismo lo encontramos en "Pérez Escolano, V; Lleó Cañal, V.; Glez Cordón, A. y Martín Martín, F.: "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París. 1937", en *España Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 26-45.

Fig. 3. Fotografía de Dora Maar con el Guernica en uno de sus estados intermedios encajado dentro del espacio en el que fue pintado. En todos los estados fotografiados por Dora Maar el cuadro siempre está en esta misma posición.
Fig. 4. Fotografía de Dora Maar con Picasso pintando el Guernica en el estudio del número 7 de Rue des Augustines.

éste se enfrentaba simbólicamente a través de la tensión compositiva perceptible entre los pabellones de Alemania y la Unión Soviética, anticipando la contienda siguiente.

La relación entre la coetaneidad de un cuadro y su repercusión viene definida por una proporción inversa. Cuando se expone el Guernica se siembra una semilla que dará sus frutos cuando haya terminado la contienda. En el 39, en Nueva York, el cuadro ha adquirido un valor añadido que determina el gran impacto que ha desarrollado a lo largo de todo el sigo XX. Su exposición en el 37 marca el inicio de un hecho cultural cuyo eco alcanzó una magnitud determinante al paso de los años. Quizás la derrota de la República en 1939, apoyada por sectores progresistas de la intelectualidad americana, supuso un fuerte respaldo para que se avivaran las brasas que encendieron referentes como el Guernica en la conciencia mundial de las contiendas europeas.

En 1947 se celebra el *Symposium on Guernica* en el MOMA de Nueva York, dirigido por Alfred Barr con la participación de José Luis Sert, Jerome Seckler, Juan Larrea, Jacques Lipchitz y Stuart Davis. El primer participante después de la presentación de Barr fue el arquitecto del pabellón, José Luis Sert, que contó las preocupaciones de Picasso en la génesis de la obra y cómo al pintor le parecía inicialmente demasiado horizontal el cuadro: quizás ahí aparezca una razón para la reducción de la medida horizontal[6], pero debemos recapacitar sobre la dimensión relativa de un elemento en relación al tamaño. Realmente el cuadro no es exactamente de ninguna medida, es simplemente tan grande como la pared, como todo el lateral del vestíbulo hasta el extremo de llenarlo. No se trata de una ventana en una pared, sino que toda la pared es ventana, es cuadro, atendiendo a una de las características más evidentes de la arquitectura racionalista. Solo tenemos que admitir que son ciertas las limitaciones y la dimensión vertical efectivamente es de 3,50 metros, por ser una dimensión límite que no se podía superar; en cambio la horizontal debe de estar limitada por otras circunstancias, y quizás debamos pensar en el tamaño del lienzo[7] o, más posiblemente, en la dimensión del espacio en el que fue pintado. Si observamos la fotografías de Dora Maar podemos reconocer que el

6. *Symposium on Guernica* (1947) en http://catalogo.artium.org/dossieres/4/guernica-de-picasso-historia-memoria-e-interpretaciones-en-construccion/peregrinaje-por-1 (consultado en diciembre 2013).
7. Desconozco las dimensiones del material textil del lienzo y si este hecho suponía una limitación.

cuadro se ajusta enormemente a las esquinas de la habitación. Este espacio hubo de ser elegido como un lugar capaz de asumir esa dimensión nada habitual de 3,5 metros de altura, pero la longitud se debió de convertir también en un problema hasta el extremo de que el cuadro prácticamente no cabía en el habitación donde fue pintado, tal y como podemos observar en la serie de fotografías de Dora Maar que siguieron la evolución de la ejecución del cuadro. En estas fotografías podemos ver a Picasso pintando de manera forzada, con el cuadro apoyado en una esquina de la habitación, y cómo el cuadro se coloca en escorzo siguiendo una diagonal de la sala del estudio mostrando que no cabía, en este sentido se observa cómo la viga del techo de la habitación recorta el cuadro y la plementería del forjado se recorta dada la posición girada de la pintura para encajarla frente a la ventana.

El estudio del número 7 de la rue des Grands Agustins fue elegido para realizar la pintura, que ya tenía un tamaño determinado por el lugar donde iba a ser expuesto en el Pabellón y que había sido elegido por el propio Picasso[8], pero a su vez la limitaba, cumpliendo arbitrariamente las dimensiones del encargo atendiendo solo de manera ajustada a la altura.

Nada restó valor a la composición del pabellón ya que el cuadro queda finalmente centrado ocupando todo el espacio que se le tenía destinado y fue el edificio el que se adaptó al tamaño de la pintura gracias a un recurso simple, curvar los extremos del paramento hasta que el perímetro de la pintura determinara las aristas visibles del extremo del vestíbulo. La integración entre la obra pictórica como contenido y el continente fue ajustada.

1939. EL PABELLÓN "DREAM OF VENUS" DE DALÍ EN LA EXPOSICIÓN MUNDIAL DE NUEVA YORK

El pabellón Dream of Venus, diseñado por Salvador Dalí para la Exposición Mundial de Nueva York de 1939, se inauguró pocos meses antes del estallido de la II Guerra Mundial, el 30 de abril, coincidiendo con el 150 aniversario de la presidencia de George Washington La sección principal de la feria llevaba el nombre de "El mundo del mañana", bajo el *motto* "Building the World of Tomorrow with the Tools of Today", trágicamente irónico desde un punto de vista retrospectivo. El futuro era su guía: la tecnología, el orden capitalista y la industrialización se mostraban como las herramientas para alcanzar ese porvenir que parecía indudablemente próspero y pacífico. Latía bajo ello la necesidad de difundir gestos simbólicos que sirvieran para marcar distancias respecto a la Gran Depresión. Por sus productos y la forma de presentarlos, esta feria supuso una especie de anticipación de la sociedad de consumo y de su inevitable acompañante, la presentación deslumbrante de la mercancía (incluida la televisión). España, recién terminada la Guerra Civil, no llegó a participar en la sección de pabellones nacionales, pero sí lo haría Dalí en otra de las secciones, la *"Amusement Area"*[9].

Como decíamos al principio, en consonancia con ese espíritu de *divertimento* que se le había asignado, el pabellón daliniano se proyectó, como una auténtica *follie* arquitectónica, aderezada con dosis generosas de esa "belleza aterradora y comestible" que tanto apreciaba el pintor en la arquitectura *Modern Style*, tras haber renunciado a su idilio con el Racionalismo[10]. Para Dalí, su pabellón sería el testimonio de que había llegado la época de lo blan-

8. AA.VV., *Pabellón Español. Exposición Internacional de Paris. 1937*, cit., p. 108.
9. Un estudio interesante sobre la feria en MURGA, Idoia, "La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del 'Mundo del mañana'", *Arte y ciudad. Revista de investigación*, 2013, junio, n. 3 (I), pp. 349-366.
10. El texto de Dalí al respecto se titula "Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura *modern style*", *Minotaure*, n. 34, 1933, reproducido en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Siruela, Madrid, 1994, pp. 154-159. Sobre la reivindicación que hace Dalí del Modernismo, se pueden ver LAHUERTA, Juan José, El fenómeno del éxtasis, Siruela, Madrid, 2004, y RAMÍREZ, Juan Antonio, "La ciudad surrealista", Edificios y sueños, Nerea, Madrid, 1991, que también se interroga sobre la posibilidad de una arquitectura surrealista.

Fig. 5. Fachada del pabellón *Dream of Venus*, proyectado por Salvador Dalí para la Feria Mundial de Nueva York, 1939. (Fundación Gala-Salvador Dalí, reproducido en *Dalí. Cultura de masas*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2004).

do, previamente anunciada por ese Modernismo. Con su fachada plagada de protuberancias y bulbos, Dream of Venus presentaba un aspecto acuático e informe, entre coralino y grutesco. El prótomo de lo que parece ser un pez o monstruo marino, que albergaba la taquilla, funcionaba como parteluz de la entrada principal, flanqueada por dos piernas-columnas abiertas (una especie de orden delirante, aquí recién inaugurado, inspirado en las extremidades femeninas), que dan sostén a una especie de pórtico de entrada, cuyo dintel lo conforman los faldones femeninos que cuelgan a modo de telones[11]. Sobre ese acceso, durante la feria, había mujeres en traje de baño blanco y con cañas de pescar, ejerciendo la función de objeto-reclamo publicitario.

Desde la fachada blanca y rugosa del pabellón, con cierto aire de muro de chinarro encalado, se proyectan formas arborescentes o de apéndices que sugieren brazos, cactus o muletas. Adornaban esa fachada también varias sirenas; una de ellas, con cuerpo a topos, parece hecha en coral petrificado del Caribe. La *Venus Anadyomene* de Botticelli, nacida de la espuma del mar, presidía la portada, y fue también la protagonista de una de las mayores polémicas del proyecto. En su primera versión la Venus se había metamorfoseado en una sirena invertida: con cabeza y tronco de pescado y cuerpo humano. Hubo que retirarla ante el escándalo que supuso para William Morris, uno de los responsables financieros del proyecto, para quien una sirena era una sirena, y no podía convertirse en su opuesto, porque eso habría sido absurdo. Esta es quizá la anécdota más exquisitamente surrealista de todo el proceso. Pero esta protesta nos permite averiguar que el pabellón fue proyectado como un habitáculo de sirenas, cuyos atractivos favorecerían "la pasión de los hombres por deshacerse de un cuarto de dólar", que no se incrementaría precisamente por mostrar una muchacha con cabeza de pez, "sino gracias a la exhibición de sugerentes sirenas en la parte delantera del edificio"[12]. Como protesta, o quizá

11. Uno de los estudios mejor documentados sobre el pabellón se lo debemos a FANÉS, Félix, *Salvador Dalí. Dream of Venus*, La Caixa, Barcelona, 2000, y Dalí. Cultura de Masas, MNCARS-La Caixa, Barcelona, 2004.
12. Ibid. p. 78. Es Fanés quien cuenta detalladamente la anécdota.

como venganza, por la retirada de su sirena, Dalí redactó una declaración de los derechos de la imaginación según un modelo genuinamente americano y lo ilustró, naturalmente, con la sirena invertida. "El hombre tiene derecho al enigma y a los simulacros que se fundan en las grandes constantes esenciales: el instinto sexual, la conciencia de la muerte, la melancolía física debida al 'tiempo-espacio'" rezaba su "Declaración de Independencia"[13].

De acuerdo con sus estudiosos, este "sueño de Venus" es un digno objeto de consumo para la sociedad de masas a la que se dirigía con entusiasmo la feria, puesto que estaba pensado como un acceso fácil y lúdico al surrealismo, con ánimo de hacer extensible la vanguardia a la mayor parte de la población. De hecho, había sido ideada por el arquitecto Ian Woodner, quien propuso al galerista Julien Lévy la construcción de una "casa surrealista" en la que se pudiera entrar, a medias entre la humorada y el experimento surrealista, inspirado por la idea de que el surrealismo no tenía por qué quedarse circunscrito a sus límites artísticos habituales, sino alcanzar campos como la arquitectura, decoración, moda o publicidad. Esto era precisamente lo que llevaban haciendo distintos movimientos de vanguardia desde su nacimiento en las primeras décadas del siglo. Fanés destaca especialmente algo que nos interesa para el análisis arquitectónico, esto es, que fue concebido como una *Fun house*, con espacio *walking through*, o sea, recorrible, y no como un teatro o escenario con un espectador sentado contemplando. El visitante se mueve entre el atrezzo y se cuenta con él y sus reacciones como parte del espectáculo. El interior estaba poblado de objetos, pintura y mujeres que representaban los sueños de Afrodita repartidos entre una zona seca y una zona húmeda.

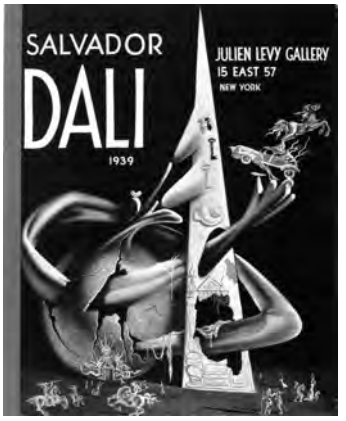


Fig. 6. Reproducción de la sirena de "Declaration of the Independence of Imagination and the Rights of Man to his own Madness" de Dalí, 1939.

Las masas podían así acceder a los extravagantes frutos del surrealismo a través del sexo y de Dalí, y esa fue la función principal de este pabellón, que fue por tanto también un manifiesto, hasta el punto de que se ha considerado que habría logrado más por el surrealismo que "una docena de exposiciones *high-brow*".

En términos arquitectónicos, tanto el interior como esa fachada, llena de adherencias que sugieren un gusto por lo abyecto (más rebajado que el del surrealismo original, hay que decirlo), se sitúan en el extremo opuesto de las modas del momento, tanto de las superficies cromadas del *Déco* como de las asépticas fachadas blancas del Racionalismo. Para 1939, Dalí ya ha renegado de la fe racionalista, y parece esforzarse por dar curso libre a todo lo contrario: frente a la razón, el sueño; frente a las formas geométricas, las irregulares y orgánicas; frente a las superficies lisas y uniformes, las rugosas y amorfas; frente a la regularidad, el aspecto amorfo; frente a la asepsia racionalista, la sugerencia de lo impuro y contaminado; frente a lo impenetrable, la porosidad; frente a lo rectilíneo y masculino, lo sinuoso y femenino. Se diría que la rugosidad alba de su piel se ha creado como una especie de fachada funcionalista atacada por un terremoto o una enfermedad contagiosa. "Arquitectura del autocastigo" había llegado a llamar Dalí a la del Movimiento Moderno[14]. Si *Dream of Venus* es un "manifiesto elemental de poesía surrealista", también es un firme ataque a la ortodoxia funcionalista, o sea, un antimanifiesto elemental de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Como afirma Juan Antonio Ramírez, uno de los deseos de la actividad paranoico crítica de Dalí es que las imágenes delirantes alcancen una existencia objetiva en la realidad. Escribe Dalí al respecto:

13. "Declaración de independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura", en *Por qué se ataca...*, cit., p. 215.
14. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Visor, Madrid, 2002, p. 262.

Fig. 7. Ilustración de Catálogo de la exposición "Salvador Dalí" en la Galería Julien Levy de Nueva York, 1939, con una caricatura de los dos edificios emblemáticos de la Feria de Nueva York de ese año, reproducido en *Dalí. Cultura de masas*, MNARS-Fundación La Caixa, Barcelona, 2004. (Fundación Gala-Salvador Dalí, reproducido en *Dalí. Cultura de masas*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2004).

> Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar, con el furor de la precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta posea la misma evidencia objetiva, la misma consistencia, la misma dureza, el mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable, que el del mundo exterior de la realidad fenoménica[15].

La consistencia, en fin, que parece exhibir el *Dream of Venus*.

Es necesario imaginar esta propuesta en su contexto, una feria universal en la que tanto el planeamiento urbanístico general como la mayoría de los edificios proyectados se inspiraban en el neoclasicismo revolucionario francés de "arquitectura parlante", cuando no se mostraban proclives al diseño aerodinámico. El emblema y símbolo de la feria eran una alta pirámide puntiaguda y una esfera, el Trylon y el Perisphere, formas geométricas puras que Dalí sometió a todo tipo de manipulaciones pictóricas y fotográficas. En un fotomontaje realizado en colaboración con Murray Korman los dos edificios se sitúan debajo de las piernas abiertas de un desnudo femenino, por ejemplo. Y en algunos dibujos del pintor catalán, se han metamorfoseado en figuras blandas, resquebrajadas y con pliegues que aprovechan cada una de sus grietas y orificios para abrazarse e interpenetrarse.

Las fotografías que nos muestran a Dalí, Gala y diversos colaboradores trabajando en el proyecto, permiten sospechar –a falta de un dibujo de la planta- que el interior era seguramente un espacio de planta rectangular que debió de quedar completamente desfigurado con la intervención del *Sueño de Venus*. Por tanto, un espacio, él mismo, como un sueño, de contornos huidizos e imprecisos, de imposible delimitación. Si es cierto que se trataba de un hangar rectangular, a la vista de lo ideado y realizado por Dalí, podríamos considerarlo con toda propiedad un "cobertizo decorado" *(decorated sheed)* venturiano: con su inconfundible aspecto de edifico anuncio. Dalí habría convenido con Venturi en que "menos es aburridísimo", más allá del "menos es nada" como crítica superlativa al "menos es más" del culto Minimalismo.

En suma, en esta arquitectura daliniana encontraríamos, por una parte, inspiración y reivindicación de la arquitectura modernista antes de que tuviera ningún defensor, y, por otra, posmodernismo *avant la lettre*. El mundo estaba a punto de hundirse en la guerra más mortífera que se ha conocido, y el futuro no se iba a parecer al imaginado "Mundo del mañana" de la Feria Internacional de Nueva York de 1939, sino a lo prefigurado en los delirios pesadillescos de un surrealista excomulgado, entusiasta colaborador de la conversión del arte en mercancía para consumo de las masas.

Dos guerras han marcado el siglo XX y las utopías que las detonaron estallaron en su origen, sembrando una ideología que eclosionó décadas más tarde, trascendiendo el valor de la obra en el reconocimiento de la sociedad que ha idealizado la obra artística más allá de sus consideraciones iniciales. Continente y contenido sucumbieron al valor que la historia ha aportado a cada autor.

15. DALÍ, Salvador, *La conquista de lo irracional*, Editions Surrealistes, París, 1935, reproducido en *Por qué se ataca...*, cit., p. 180.

EXPOSICIÓN DE 1958: VEINTE AÑOS DE RESTAURACIÓN MONUMENTAL DE ESPAÑA

Isaac Mendoza Rodríguez

FERNANDO CHUECA COMO NUEVO RESPONSABLE DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DIRIGE UNA EXPOSICIÓN SOBRE RESTAURACIÓN MONUMENTAL.

La trayectoria del Museo de Arte Contemporáneo, creado en España en 1894, pasará por diferentes etapas, que provocarán cambios de criterio y de nombre. En 1951 será designado Joaquín Ruiz Giménez como Ministro de Educación Nacional, que impulsará la modernidad artística española y la mostrará con gran éxito en las Bienales Internacionales, como la de Venecia y Sao Paulo, creándose el nuevo Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Se inicia así la etapa de José Luis Fernández del Amo, director de la Institución entre 1952 y 1958. Y será su sucesor, Fernando Chueca Goitia quien consiga, gracias a una intensa labor diplomática, acoger importantes exposiciones internacionales, entre ellas la de Picasso en 1961.

En 1958, recién nombrado Fernando Chueca director[1], dirigirá el montaje de la exposición *Veinte años de restauración del Tesoro Artístico y Monumental*. La organización de la misma se realizará desde la Dirección General de Bellas Artes, encabezada por Antonio Gallego Burín, Francisco Íñiguez Almech, como Comisario General del Patrimonio Artístico, y Joaquín María Navascués como Subcomisario. Pero también contará con la participación de relevantes arquitectos restauradores como Francisco Pons Sorolla y Luis Menéndez Pidal. El arquitecto José Antonio Íñiguez Herrero actuaría como coordinador.

La exposición debería ser un balance de la obra realizada desde 1938 hasta 1958, por la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y logrará expresar gráficamente el trabajo realizado durante aquellos veinte años, caracterizados por una gran penuria económica. Tal como se reconoce en el propio Catálogo, el objetivo de esta ambiciosa exposición consistía en sensibilizar a todo un país –y en primer lugar a las clases dirigentes y a los mismos arquitectos– de la importancia que adquiría la recuperación y puesta en valor de nuestro importante patrimonio arquitectónico que podría llegar a "constituir una fuente inagotable de ingresos por la vía del turismo"[2]; algo que, como es sabido, se concretará de forma creciente en la siguiente década.

En definitiva, se pretendía mostrar las obras realizadas, evitando caer en la abrumadora extensión de lo realizado. Se apuesta así por una selección que destacará las obras más significativas de cada arte y de cada momento, de la

1. En este año 1958 el Ministro de Educación Nacional sería D. Jesús Rubio García-Mina.

forma más simple posible. Esta síntesis y el llamativo cartel, realizado para la ocasión, facilitaría la atención de los visitantes y permitiría la comprensión de lo que lo que allí se muestra, vislumbrando la intención de sus promotores. Tal y como se asegura, una segunda intención será subrayar lo que aún quedaba por hacer y lo que es necesario completar para salvar toda esa riqueza. Sería acotado así el objetivo principal, que no es otro que la concienciación de todo un país para que conserve su Patrimonio Cultural y que "pueda tener una idea clara de la importancia que encierra este problema" que además de afectar a su economía, también los hace a "una de las más nobles facetas de su espíritu"[3].

Así la exposición se estructurará en catorce grupos temáticos que se distribuirán por el vestíbulo y las dieciocho salas expositivas. En el primero será ocupado por los conjuntos monumentales, se trata de una gran sala que, además de servir de acceso, conectará las diferentes alas expositivas y será presidida por el mapa general de Monumentos Nacionales declarados hasta ese momento. Diecisiete láminas mostrarán estos Conjuntos situados en las ciudades de: Barcelona, con el Mirador del Rey Martín, Salón del Tinell y el Archivo de la Corona de Aragón; Toledo, con sus murallas, la catedral, Santiago del Arrabal y la Puerta Bisagra; y El Escorial con Plaza de Jacinto Benavente.

También otros conjuntos de otras ciudades, en este caso, gallegas como la de Santiago de Compostela, que con cuatro láminas presenta fotografías del Palacio, la Plaza de la Azabachería, la torre de la Capilla del Pilar y la cuesta de Santo Domingo. En el caso de Pontevedra, otras cuatro láminas mostrarán la Plaza de Santa María, la del Teucro, el convento de San Benito y el grupo de casas populares; y de Orense, con su Iglesia de Santo Domingo de Ribadavia. Por último, encontraríamos referencias al Monasterio de Guadalupe; a Ciudad Rodrigo, con la planimetría de ordenación de su conjunto monumental; y a la muralla de Teruel.

A continuación conectaríamos con las primeras salas expositivas, la I y la II, que albergarán el segundo grupo dedicado al pre-romano, en realidad, en el plano guía incluido en el catálogo se rotularía con el nombre de 'prehistoria' que a la vista de los contenidos sería más adecuado. De este modo el visitante podría conocer las cuevas, las pinturas rupestres y los dólmenes, si bien, la publicación sólo incluirá tres láminas referidas a dichas pinturas prehistóricas. Así la primera lámina de la exposición se dedicará a una fotografía de los arqueros pintados en el abrigo de Morella la Vieja[4]; la segunda a los dibujos rupestres de 'El Mortero' y 'Carro Felío', en la localidad turolense de Alacón; y la tercera al conjunto de figuras de la cueva del Tajo en Laguna de Janda en Cádiz.

La sala III se destinaría al grupo Romano, cinco serían las láminas y seis las fotografías para mostrar algunos ejemplos de esta ingeniería civil en nuestro país, como es el caso del Puente de Alcántara en Cáceres y el acueducto de los Milagros en Mérida. A esta misma ciudad pertenecerá una foto aérea de su anfiteatro y otra foto al de Itálica en Sevilla, del que sólo se mostrarán sus galerías. Por último, se cerrará esta serie con un ejemplo de arquitectura militar, se trata de la muralla romana de Lugo para la que se asignarían sendas fotografías.

La siguiente sala, la IV, incluiría el grupo pre-románico, reconociendo en el catálogo que este siempre había sido el mejor cuidado, "tanto por su excepcional interés como por el número reducido y las pequeñas dimensiones de

2. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. *Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición.* Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1958, p. VII.
3. Ibid. p. VII.
4. Localidad perteneciente a la provincia de Castellón de la Plana.

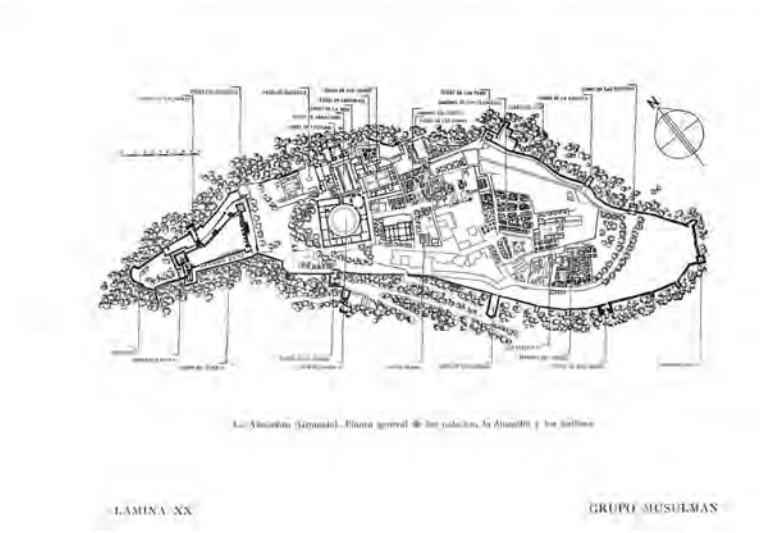


Fig. 1. Lámina XX. Plano general de la Alhambra de Granada. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

todos los monumentos"[5]. Once serán las láminas mostradas, con obras que no podían faltar, como Santa María del Naranco en Oviedo, San Miguel de la Escalada en León o el Monasterio de San Millán de la Cogolla en Suso. También aparecerían San Miguel de Celanova en Orense y la Iglesia de San Pedro de Lárrede en Huesca. Una de las láminas será compartida por un ejemplo de arquitectura civil de esta época, que no es otro que el puente medieval de Cangas de Onís, junto a la torre y capilla de Santiago en la localidad pontevedresa de Catoira.

La sala V será la destinada a recordar y homenajear al Emperador Carlos V, cuya ocasión del centenario de su muerte, servirá de excusa para realizar esta exposición. En ella se podía ver la reproducción de la escultura de Leoni custodiada en el Museo del Prado y dos maquetas de las obras arquitectónicas más representativas de su reinado, como fueron el Monasterio de Yuste, en Cáceres y el Palacio que lleva su nombre, en la Alhambra de Granada. Precisamente este conjunto monumental servirá para introducir la siguiente sala VI, dedicada al grupo musulmán, cuya primera lámina incluirá el plano general de los palacios, la alcazaba y los jardines. Si bien se reconoce que es un grupo que ha recibido "cuidados y atenciones constantes en una gran serie de monumentos"[6], lo cierto es que queda reducido por motivos de clasificación al segregar del mismo los conjuntos, castillos e iglesias.

No obstante, encontraremos interesantes obras en sus veintidós láminas. Agrupándolas por ciudades: la Alcazaba y la mezquita de Granada; también la de Córdoba y su Medina Azahara; la Torre de la ermita de Cuatrohabitan; y el patio de los Naranjos de Sevilla; la mezquita y la sinagoga de Toledo; y la Aljafería de Zaragoza. El siguiente grupo será el de los jardines que se expondrán, en la sala VII, entre la arquitectura musulmán y la civil formando un enlace entre ambas. Este se consideraría un grupo accesorio, incluso las cifras invertidas en estos se consideran englobadas con las de los monumentos relacionados con ellos. De hecho sólo se muestran dos láminas específicas de este grupo, dedicadas una a los jardines de La Granja en Segovia y la otra a los nuevos jardines del Generalife en Granada.

5. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. *Veinte años de restauración monumental...* cit., p. 25.
6. Ibid. p. 33.

Fig. 2. Lámina LXXVIII. Castillo de la Mota en Medina del Campo. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

Mucho más numeroso será el grupo de Arquitectura Civil, situado en la sala VIII, incluirá 36 láminas, principalmente con fotografías y algunas planimetrías, en este caso muy escasas aunque magníficas. A este grupo pertenecerán principalmente los palacios, entre los que se incluyen: el de Gelmírez, en Santiago; el de Fuencisla, en Toledo; el de Momos, en Zamora; El de Orellana, en Trujillo; el de los Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero; el de Carlos V, en Granada; y la Casa de las Torres, en Jaén. Aunque también tendrán cabida otras tipologías de arquitectura civil, entre las que se encuentran las asistenciales, como el Hospital Real de Santiago o el de Santa Cruz, en Toledo. También se mostrarán aquí la casa de la Santa Hermandad, en esta misma ciudad, y el convento de Las Teresas, en Écija.

Otra de las obras mencionadas expresamente en este grupo será la Universidad de Alcalá de Henares, que por su tamaño no habría podido costearse enteramente por el Servicio de Monumentos, lo mismo sucedería con el Palacio de Peñaranda y el Hospital de Santiago. También se mencionará el Corral de las Comedias, en Almagro, del que destacará su pequeño tamaño, a pesar de lo cual, "nos permite apreciar por primera vez donde triunfaron Lope de Vega y Tirso de Molina"[7]. Varias obras podrían incluirse en otros grupos como los baños musulmanes de Ronda y los puentes como el de Toledo en Madrid y el de Cangas de Onís. Y, por último, y aunque constituyan un grupo aparte, aquí figurarán algunos castillos, como los de Calahorra, en Granada, y el de Canena en Jaén; pero también fortificaciones, como la torre de Zuda en Zaragoza, la Puerta de Bisagra en Toledo, la de Villalpando y la de Pinos Puentes en Granada.

LOS PRIMEROS EJEMPLOS DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA TRAS LA GUERRA CIVIL

Aunque el motivo aparente de la exposición se justificaba por la conmemoración del IV Centenario de la muerte del Emperador Carlos V, lo cierto es que en ella encontramos la mejor muestra de los trabajos de restauración arquitectónica de los años de la posguerra. La Exposición, que podemos volver a recorrer a través del lujoso libro-catálogo entonces editado, nos permite valorar hoy día el esfuerzo realizado por la Dirección General de Bellas Artes para salvar, de la inevitable ruina, los monumentos más emblemáticos destruidos o dañados durante la contienda. Pero también otros cuya conservación ya se había iniciado con anterioridad y cuya dedicación hubo prolongarse hasta nuestros días.

Este será el caso de los castillos que, con un propio grupo y trece láminas, ocuparán la siguiente sala IX. La cual estaba Presidida por el gran mapa de castillos, el objetivo perseguido era exponer, por primera vez de forma sistemática, un avance de los mismos para su posterior catalogación y, al mismo tiempo, seleccionar las obras más destacadas. Se ordenarán según tres categorías posibles: la primera por su importancia histórica y su buen estado de conservación; la segunda por su mayor interés de entre los menos conocidos; y la tercera los que conllevaban obras de conservación o de restauración. Estos últimos serán los que acapararen todas las láminas, como: el castillo de la Mota, en Medina del Campo; el de Valencia de Don Juan, en León; el de Coca, en Segovia; el de Loarte, en Hueca; el de Ponferrada; y el de Melilla.

7. Ibid. p. 45.

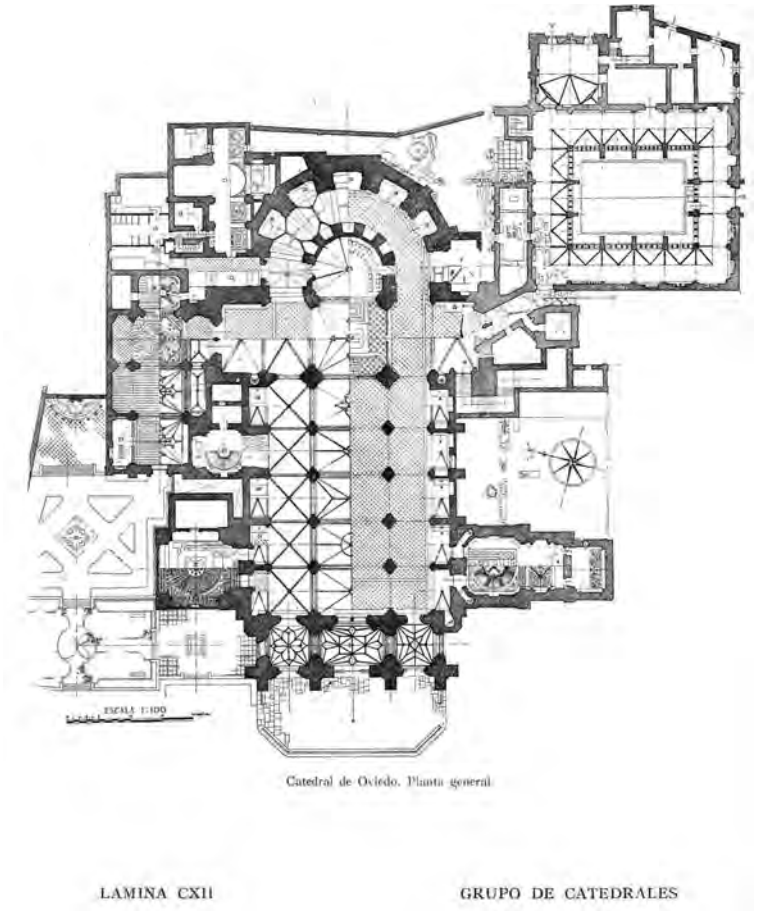


Fig. 3. Lámina CXII. Planta general de la catedral de Oviedo. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

Otro grupo será el constituido por las iglesias, que sufrirán especialmente la destrucción en los prolegómenos y también durante la guerra y que, siendo este el más numeroso, ocuparán hasta tres salas, las X, XI y XII de la exposición, con 52 láminas en total. También será el que más recursos económicos consumirá y el que requerirá una mayor selección de obras. En cuanto a la importancia artística destacarán entre todas las restauraciones de las torres de Teruel que, como se asegura en el catálogo, "han podido quedar mejor que antes de sufrir los destrozos, por haberse quitado las reformas anteriores que la afeaban". También algunas torres catalanas y la de San Vicente en Zamora, en este caso de difícil reparación por el estado de ruina de sus fábricas movidas y desplomadas.

Se reconocerán "verdaderas resurrecciones de monumentos, como Santiago del Arrabal en Toledo, oculto por fuera y enmascarado interiormente y limpio ahora de cuanto lo tapaba y oscurecía". De estas intervenciones en las que se destapaban monumentos, también se incluirán: la Colegiata de Toro, la de Santiago de Salamanca, la Sacristía de la capilla real o el panteón de los Reyes Católicos en Granada. Y, por último, encontramos algunas piezas denominadas selectas, como el claustro de Silos, Rebolledo de la Torre, las Huelgas de Burgos y otras que, aunque pudieran pertenecer a otros grupos, son agrupadas aquí por su "calidad tan subida". Pero sobre todas destacará la restauración de la Cámara

Santa de Oviedo, "volada en la revolución de Asturias del año 1934 y solamente fue descombrada y sus piezas ordenadas para cuando comenzó la guerra". Se hubo de "armar de nuevo los muros y bóvedas sin perder un solo dato y restaurar las esculturas maltrechas"[8]. Esta labor fue encomendada al arquitecto Ferrant y posteriormente a Luis Menéndez Pidal junto con el escultor D. Víctor Hevia, intervención, en este caso calificada como discreta por el propio catálogo.

El siguiente grupo será el de las Catedrales, proporcionalmente el de mayor número de monumentos atendidos, hecho que se justificaba por ser uno de los menores en número, con sesenta monumentos declarados, y con el máximo interés monumental. En la exposición se ocuparán dos salas, la XIII y la XIV, con 36 láminas que harán referencia a una selección que atiende a diferentes criterios. De entre todas las intervenciones, destacarán las obras de conservación, que sin embargo, no serán objeto de esta exposición exceptuando aquellas difíciles o "de mayor categoría estética o histórica" como son: las vidrieras de la de Toledo; la de Teruel; o la de Oviedo, reconstruida en gran parte por Regiones Devastadas. Un segundo subgrupo será aquellas en las que activamente participe el Servicio de Monumentos, destacando la de Sigüenza, la de Valencia, la de Santander y la de Huesca.

Otro apartado lo constituirían las que destacaban por su importancia histórica o estética y por su positiva recuperación. Entre estas se encuentran: la catedral de Santiago de Compostela; la de Zamora "limpio de cuanto le ocultaba y restaurado"; la Vieja de Lérida; o la Seo de Urgel, "desfigurada tan notablemente y ahora pulcra y cuidada"[9]. Un cuarto subgrupo serían las restauraciones de especial importancia como: la de la Seo de Zaragoza, la catedral de Tarazona, la de Jaén, la de Plasencia y la antigua de Salamanca. Otras intervenciones no serán aquí clasificadas pero sus imágenes serán incluidas en las láminas y por su evidente importancia creo oportuno mencionarlas como la catedral de Ávila, la de Cuenca, la de León, la de Burgos, la de Coria y la de Santo Domingo de la Calzada en Logroño.

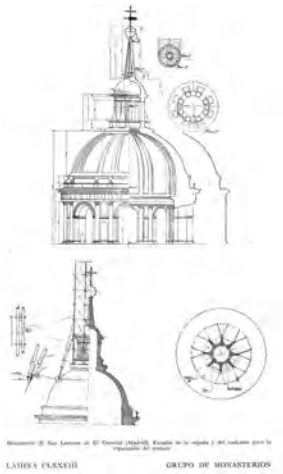
Las dos siguientes salas, la XV y XVI, se destinarán a los monasterios, grupo que con la mitad de monumentos que el de las iglesias acaparará casi los mismos fondos. Esta importante inversión se justificará, en el propio catálogo de la exposición, argumentando varios motivos. Primeramente las "leyes amortizadoras"[10] habían provocado el abandono de muchos de ellos desde hacía más de un siglo y su estado era lamentable obligando a reparaciones que impidieran su hundimiento. Por otra parte muchos de ellos exigían atenciones mayores y créditos complementarios por que habían vuelto a poblarse con nuevas fundaciones de monjes. También los femeninos de clausura, cuya penuria se daba por conocida y obligaba a suplir, en la medida de lo posible, lo que las religiosas no podían alcanzar. Y, finalmente, se mencionará una última causa, que no era otra que los daños sufridos durante la guerra que habían deteriorado todos los anteriores, con especial ensañamiento en el último grupo señalado.

En este caso se expondrán un total de 36 láminas que harán referencia a diecisiete intervenciones. Entre ellas no podían faltar los dos más emblemáticos, como son el Monasterio de El Escorial y el de Guadalupe. Del primero, a pesar de las importantes obras iniciadas en año 1941, para la conservación de sus cubiertas, sólo se hará referencia a la reparación de su cimborrio. Del segundo se mostrarán, de forma extensa en siete láminas, la planta general, la interven-

8. Ibid. p. 65.
9. Ibid. p. 87.
10. Ibid. p. 103.

Museo Contemporáneo (Madrid). Nueva instalación.

LAMINA CCXXXVI GRUPO DE MUSEOS



LAMINA CLXXVIII GRUPO DE MONASTERIOS

Fig. 4. Lámina CLXXVIII. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

Fig. 5. Lámina CCXXXVI. Nuevo Museo Contemporáneo en Madrid. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

ción en sus fachadas, el templete y su rosetón de la torre. Otro especialmente destacado será el de Rivas del Sil en Orense, del que cuatro láminas narrarán su claustro plateresco, el retablo cisterciense y el denominado Claustro de los Obispos. Y también un convento, el de San Francisco de Palma de Mallorca del que nos mostrarán la restauración de su cabecera en otras tres láminas.

También destacarán con dos láminas cada uno: el de Poblet, que incluirá las tumbas reales de D. Juan I y de Doña María de Navarra; la abadía de San Quirce en Burgos; el de Yuste; y el de Rueda de Ebro. Y por último, mencionaré otra serie con una única lámina, como son: el de San Andrés del Arroyo en Palencia; el de San Isidoro; el de la Defensión en Jerez; y el de Santa Clara de Moguer en Huelva, todos ellos intervenidos en su claustro. Y otros dos intervenidos en su cabecera, como el de Cañas en Logroño, y el de San Jerónimo en Granada. Finalmente cerrarán esta serie dos conventos: el de las Dueñas, en Salamanca; y el de Santa Isabel la Real, en Granada.

El último grupo será el de los museos, situado en la sala XVII, "su objeto principal es presentar la labor realizada en estos veinte años en los museos españoles"[11]. Aquí se hará referencia a otra publicación, al Anuario-Guía de los Muesos de España que, editado tres años antes, clasificaba hasta 180 museos españoles, entre los estatales, eclesiásticos, provinciales, municipales y particulares. Para cuando se realice la exposición de 1958, se considerará que en su totalidad estaban terminados o en curso y, por tanto, en todos se había intervenido. Si bien sólo se señalarán quince de forma expresa, en un total de diecinueve láminas, además la exposición servirá para mostrar algunos cuadros, tablas, esculturas, carpinterías y otros elementos arqueológicos como capiteles.

Esta XVII se convertirá en una ventana desde la que ver las salas de otros museos. En especial las de los arqueológicos como: el Nacional, el Provincial de Miranda, el de Toledo, el de Santo Domingo en Pontevedra, el de Sevilla, el de Murcia y el de Córdoba. Y por último, otros museos más pictóricos como: el Prado, el de la Casa Sorolla de Madrid, el de la catedral de Orense, el de Lugo, el de Barcelona y cómo no, el contemporáneo de Madrid.

11. Ibid. p. 125.

La última de las salas, la XVIII, se destinará al Plan Nacional. Los números globales se traducirán en la declaración de 1.583 monumentos, de los cuales se habría ya atendido a 831 y, algunos de estos, serán los mostrados en las 248 láminas que completan esta elaborada exposición. Lo que principalmente se intentaría reseñar son "las necesidades económicas mínimas necesarias para la atención de los monumentos nacionales en un plazo de veinte años"[12]. Las cifras nos aclararán que, entre 1938 y 1958, se habían gastado unos 163 millones de pesetas y que las previsiones necesarias para la correcta conservación, en los siguientes veinte años, se cifrarían en 1.390 millones. Dejando a salvo la posible inflación monetaria, esto nos delata una ambiciosa declaración de intenciones que la Dirección General de Bellas Artes pone sobre la mesa con la oportunidad que le brinda esta exposición.

LA BÚSQUEDA DE UN MODELO HEROICO Y URGENTE IMPOSIBILITÓ, EN MUCHAS DE LAS INTERVENCIONES, UNA RESTAURACIÓN REFLEXIVA

Si bien es cierto que la conservación de muchos de los monumentos aquí mencionados ya se realizaba con anterioridad a la Guerra Civil Española, no lo es menos que la destrucción causada en esta etapa concreta, situaron a la mayoría de estas obras en una frágil viabilidad. Y no es casualidad que la restauración monumental de la posguerra se iniciara en aquellos lugares considerados más representativos donde el bando ganador libró las batallas más heroicas o en aquellos edificios considerados por este como emblemáticos por su significado. De esta manera la restauración monumental institucionalizada adquiere un cariz político y quiso convertirse en un símbolo del Nuevo Estado, en una acción ejemplar que sirva de modelo para las futuras actuaciones.

El caso más evidente de monumentos tomados como objeto de disputa será el de los lugares de culto. Muy pocos se libraron de la destrucción, la mayoría por la aplicación de unas ideologías que, irracionalmente, los equiparaba con el enemigo y que entendían que en ellos residía la opresión sobre las clases más desfavorecidas. No tendrán en cuenta que lo que destruían formaba parte esencial del más importante legado patrimonial y artístico de toda una nación, a la que ellos también pertenecían. Y precisamente este ensañamiento será el que propicie, en el bando contrario, la dedicación de buena parte del esfuerzo restaurador de la posguerra a recuperar estos monumentos.

Algo que será muy visible en los primeros artículos de las publicaciones oficiales de la época, como la *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*. En cuyo primer número, todas las referencias sobre restauración y reconstrucción se centrarán, de forma exclusiva y muy significativamente, sobre dichos monumentos religiosos. Es el caso del artículo redactado por el Marqués de Lozoya sobre "la conservación de los Monumentos Nacionales durante la guerra"[13], en este, las dos obras mencionadas serán dos catedrales, la de Sigüenza y la de Oviedo. Y también lo será del resto de artículos en este número, como el de José Moreno Torres sobre "el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza"[14], el de Menéndez Pidal sobre "la Cámara Santa de Oviedo"[15] y el de Francisco Prieto Moreno sobre "la Cripta de los Reyes Católicos"[16].

Incluso algunos monumentos adquirirán una simbología añadida, como los Monasterios de El Escorial y el de Guadalupe, ya que además representarán los nuevos ideales arquitectónicos de la posguerra. Sobre ambos había escrito

12. Ibid. p. 137.
13. MARQUÉS DE LOZOYA, "La conservación de los Monumentos Nacionales tras la guerra", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 1, pp. 14-16.
14. MORENO TORRES, José, "Aspectos de la Reconstrucción", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 1, pp. 24-30.
15. MENÉNDEZ PIDAL, Luis y HEVIA, Víctor, "Notas sobre la reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 1, pp. 33-38.
16. PRIETO MORENO, Francisco, "Proyecto de reforma del acceso e interior de la cripta de los Reyes Católicos, en la Capilla Real de Granada", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 1, pp. 47-50.

Fig. 6. Lámina CLXXXIV. Monasterio de Guadalupe en Cáceres. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

Fig. 7. Lámina CLXXXV. Monasterio de Guadalupe en Cáceres. Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición de 1958.

Luis Menéndez Pidal un interesante artículo con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, publicado dos años después en la RNA y titulado "El Monasterio de Guadalupe, símbolo de la vida española"[17]. En este se asegura que ambos centrarán "toda la vida española a lo largo de los siglos", el primero es calificado por el autor como vario, multiforme, irregular y desordenado a causa de su construcción realizada por sucesivas adiciones. Mientras, el segundo es hijo de la razón, de "un pensamiento unitario y sistemático expresado en la geometría de un poliedro regular..., un estilo único y puro, para simbolizar también la unidad política y religiosa ya conseguida en España"[18].

Otro monumento con una clara simbología añadida será la Alhambra. Ya que representaba la culminación de la reconquista, realizada por los Reyes Católicos, y la conformación de España como nación. En aquellos años el Arquitecto Director encargado de su conservación será Francisco Prieto Moreno, que lo será también de un revelador artículo publicado en la *RNA*, en 1941 y titulado "la conservación de la Alhambra"[19]. En el mismo se realiza un recorrido histórico que confirmará que la recuperación de este conjunto monumental se inicia a mediados del siglo XIX, pero al mismo tiempo se mencionarán dos de sus elementos llenos de este simbolismo. El primero será la tumba de los Reyes Católicos "forjadores de la unidad nacional"[20] y el segundo el Palacio de Carlos V, el homenajeado en esta exposición, emperador que fijó allí su residencia y que representa la máxima hegemonía de España, la que ahora se quiere recuperar.

Pasadas dos décadas, se reconocerá que la obligada urgencia y el buscado simbolismo traerán consigo una consecuencia negativa, me refiero a la inadecuada metodología empleada en muchas de las restauraciones. Así se caerá en el historicismo y en un anacronismo por el que, en los monumentos, se reproducirán nuevos lienzos en murallas y fachadas, se levantan nuevas torres y, por el contrario, se 'limpiarán' de otros añadidos muy anteriores. Intentando que estas obras recuperen su estado 'ideal y unitario', se renuncia a todo aquello que aportaron los siglos y que además de ser un legado, en ocasiones, eran consecuencia de un proceso constructivo tan lento que pasaba por distintas eta-

17. MENÉNDEZ PIDAL, Luis, "Exposición Nacional de Bellas Artes 1941. Real Monasterio de Guadalupe. Restauración", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1943, n. 15, pp. 106-120.
18. Ibid. p. 111.
19. PRIETO MORENO, Francisco, "La conservación de la Alhambra", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1941, n. 3, pp. 49-62.
20. Ibid. p. 57.

pas artísticas. Y en este orden de cosas, todavía más negativa será la trasposición de este historicismo a los edificios institucionales de nueva planta.

No obstante, también sería justo reconocer otra positiva. Y es que, la rápida intervención y la consolidación inmediata de la mayoría de estas obras, permitió que hayan llegado hasta nuestros días. Por otro lado, el grupo de profesionales elegidos dieron muestra de su buen oficio y su entrega al concienciar a las administraciones y a todo un país, de la necesidad de conservar el patrimonio cultural. Pasados los primeros veinte años, son precisamente su rigor y honestidad los que hacen posible el reconocimiento expreso de que la restauración requiere de una larga reflexión previa.

Por tanto, no está de más rendir, con esta comunicación, un merecido tributo a un grupo de arquitectos entusiastas, que con gran ilusión y sacrificio, y no siempre con una remuneración acorde con su trabajo –como solía recordar Íñiguez Almech–, recorrieron la península de un extremo a otro –en aquellas deficientes carreteras, ferrocarriles o medios de transporte– para elaborar informes y posteriormente actuar con celeridad sobre los distintos monumentos con escaso presupuesto, con mucho pragmatismo y manejando criterios de restauro que quizá ahora, con una visión anacrónica, nos parezcan más que discutibles. En cualquier caso, debemos recordar que aquellos arquitectos fueron los maestros de generaciones futuras que, con otros criterios acordes a los nuevos tiempos y a otras urgencias, siguieron trabajando en la restauración de la arquitectura histórica a partir de mediados de los años setenta.

A CHARMING DISPLAY OF YOUTH: NEW ARCHITECTURE EXHIBITION, LONDRES 1938

Carlos Montes Serrano, Francisco Egaña Casariego

En alguna otra ocasión nos hemos ocupado de estudiar los orígenes del *Modern Architecture Research Group* –más conocido como el grupo MARS–, fundado en febrero de 1933 como la rama inglesa del CIAM gracias a la invitación de Sigfried Giedion al arquitecto Wells Coates y al empuje e iniciativa de éste[1].

En esta comunicación trataremos de la *New Architecture: an exhibition of the elements of modern architecture* celebrada en las New Burlington Galleries de Londres del 11 al 29 de enero de 1938; una exposición que tendría una relativa importancia en los acontecimientos de la arquitectura inglesa posteriores a la segunda Guerra Mundial, y que por diversas circunstancias es poco conocida en nuestro contexto académico.

Es cierto que *The Architectural Review* le dedicó un amplio espacio en su número de marzo de 1938, que incluía un elogioso texto de Le Corbusier. Sin embargo, a causa de nuestra Guerra Civil, ninguna suscripción de la revista llegó a nuestro país y de hecho es imposible encontrar hoy día un ejemplar de la misma en las bibliotecas de arquitectura con mejores fondos bibliográficos. Tampoco visitó la exposición ningún arquitecto español, aunque sabemos que Giedion había propuesto a José Luis Sert que asistiera a su inauguración para explicar los objetivos del CIAM e intentar recaudar algunas subvenciones para editar las actas del Congreso de Atenas[2]. Finalmente Sert sólo pudo acudir a la reunión del comité ejecutivo del CIRPAC, celebrada en Londres el 30 de noviembre de 1937, pudiendo hacerse cargo de los preparativos de la exposición que tendría lugar mes y medio después, aunque por su emigración a Nueva York en 1939, esta visita no dejaría huella alguna en nuestro país.

La exposición supuso un punto de inflexión en la lucha por la modernidad en Inglaterra; tuvo un notable reconocimiento en los ambientes profesionales (RIBA, *Architectural Review, Architectural Journal*), pero sobre todo despertó un gran entusiasmo entre los estudiantes de arquitectura y los jóvenes arquitectos –la mayoría con poco trabajo por las condiciones económicas de la época–, quienes emergerían tras la guerra como la nueva generación profesional que conseguiría su definitivo reconocimiento en el *Festival of Britain* de 1951, claro heredero de las experiencias arquitectónicas de finales de los años treinta en Inglaterra.

Interesa recordar que desde septiembre de 1937, cuando se celebró el CIAM V de París, el Movimiento Moderno, el CIRPAC o los grupos nacionales asociados al CIAM, estaban en franca crisis en toda Europa por los conflictos civiles (España), condiciones políticas adversas (Unión Soviética, Alemania e

1. MONTES SERRANO, Carlos, "El CIAM IV y la Carta de Atenas: la contribución inglesa y los inicios del grupo MARS", en A.A.V.V., *Forma Urbis*, T6) Ediciones, Pamplona, 2000, pp. 185-196. Sobre Wells Coates: COHN, Laura, *The Door to a Secret Room: a Portrait of Wells Coates*, Scolar Press, Aldershot, 1999. DARLING, Elizabeth, *Wells Coates*, RIBA, Londres, 2012.
2. MUMFORD, Eric Paul, The CIAM *Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 119.

Italia), inestabilidad política (Francia), problemas económicos de la organización (Suiza), emigración de arquitectos a América (Mies van der Rohe, Gropius, Mendelsohn, Breuer, Aalto, Sert)[3]. Tal es así que Inglaterra, un país inicialmente poco comprometido con los ideales del Movimiento Moderno, llegó a ser el lugar donde se pensó centralizar las actividades del CIAM a partir del año 1938.

Pese a todo lo anterior, no se disponía de un estudio detallado de esta exposición hasta la publicación del libro de John R. Gold, *The Experience of Modernism*, uno de cuyos capítulos recoge el contenido de su artículo publicado en la revista *Planning Perspectives* cuatro años antes[4]. Visto lo cual, me centraré a comentar algunos aspectos menos tratados por Gold, como son los aspectos formales de la exposición, su recepción y su impacto, en especial a partir de algunos documentos del "Wells Coates Archive, 1909-86" conservados en el *Canadian Centre for Architecture* de Montreal.

NUEVA ARQUITECTURA Y PROPAGANDA

La idea de organizar una exposición sobre los ideales de la arquitectura moderna estaban presentes desde las primeras reuniones del grupo MARS, pues entre sus finalidades se encontraba, no solo la investigación de problemas y soluciones, sino también la propaganda a través de escritos, conferencias, exposiciones, etc. De hecho, a los pocos meses de la creación del grupo fueron invitados al CIAM IV de Atenas, por lo que en apenas tres meses tuvieron que preparar el material de investigación sobre "La ciudad funcional" aplicado a Londres, que se acabó resumiendo en nueve paneles que los cuatro asistentes ingleses expusieron en Atenas y en las sesiones del congreso celebradas a bordo del S. S. Patris en agosto de 1933.

En junio de 1934 recibieron una invitación para participar en el mes de septiembre en la *Building Trades Exhibition* en el New Olympia Hall. En esta ocasión presentaron una serie de paneles en que se recogía una investigación sobre las condiciones insalubres del barrio de *Bethnal Green* que habían comenzado a elaborar aquel invierno. La exposición, en la que participaron en especial Maxwell Fry, Hazen Sise, Eugen Kaufmann, y Arthur Korn –inmigrado desde Alemania ese mes de mayo– tuvo un relativo éxito y recibió algunas reseñas en las revistas profesionales. Wells Coates se encargaría de que los paneles se expusieran en la Escuela de Arquitectura de Liverpool a comienzos de 1935 y en algunos otros lugares.

El interés que suscitó estos primeros resultados de la investigación en torno a las condiciones de la vivienda, incitó a los miembros del grupo MARS a plantear la organización de una exposición más ambiciosa a fin de propagar sus ideales sobre la arquitectura moderna y la regeneración urbana. Sin embargo, la falta de acuerdo entre los miembros, los problemas de financiación y el carácter amateur de la dedicación a estas tareas dilató esta empresa más de dos años, hasta enero de 1938.

La exposición, que en principio se esperaba para el mes de junio de 1937, tuvo lugar en las New Burlington Galleries del 11 al 29 de enero de 1938. El principal peso de la organización corrió a cargo de Maxwell Fry. Se editó un catálogo con una presentación del escritor George Bernard Shaw, textos de John Summerson y portada de Edward McKnight Kauffer. En el diseño de la

3. MUMFORD, E. P. op. cit., pp. 117 y ss.
4. GOLD, John R., *The Experience of Modernism: Modern architects and the future city, 1928-53*, E & FN Spon, Londres, 1997. GOLD, John R., "Commoditie, Firmenes and Delight: modernism, the MARS Group's 'New Architecture' exhibition (1938) and imagery of the urban future", en *Planning Perspectives*, 8, 1993, pp. 357-376.

Fig. 1. Panel dedicado a los elementos de la nueva arquitectura, P. Moro y G. Cullen (1938).

exposición se contó inicialmente con László Moholy-Nagy y Maxwell Fry, pero al ser contratado el primero para dirigir la *New Bauhaus* en Chicago en 1937, fue sustituido por el arquitecto y diseñador Misha Black. Gordon Cullen se encargaría de los gráficos y dibujos.

Inicialmente se había pensado en organizar la exposición en tres secciones: planeamiento, nuevas tecnologías de la construcción y estética. Más tarde se sustituyó la estética por las nuevas condiciones a satisfacer por la arquitectura moderna, según los planteamientos de la Carta de Atenas –habitación, trabajo y recreación–, aunque en los paneles de la exposición se afirmaba claramente que la arquitectura no era una simple ecuación de fines y medios, pues existían problemas formales que debían ser resueltos.

Así se declaraba en el vestíbulo de entrada, en el que se presentaba el primer panel con la leyenda *"It has come to this"*, mostrando por medio de un collage fotográfico un idílico paisaje inglés al que se le había superpuesto una foto de Oxford Street congestionada por el tráfico, resultado de un urbanismo caótico y no planificado. Tras la crítica, la solución que los arquitectos modernos ofrecían en la exposición, expresada con la siguiente llamada de atención:

> "The mischief is done. The monstrous town enmeshes our life and wealth. We regret. We condemn. But what can we do? This: we can reconsider the aims of building; establish a new standard of integrity and realism in architecture, so that as we rebuild we recreate. What are the essential conditions of this architecture?"

Tras acceder al primer recinto, el visitante se encontraba con un segundo panel en el que se ofrecía la primera respuesta sobre esas condiciones esenciales que debía cumplir la nueva arquitectura; recordando cómo en el primer tratado inglés de arquitectura, *The Elements of the Architecture* (1624) de Henry Wotton, ya se declaraba que la finalidad de la arquitectura consistía en construir bien, y que un *"well building hath three conditions: commoditie, firmeness, and delight"*. Una aclaración al pie de este mismo panel explicaba que la commoditie se debía entender como la *"convenence and fluency in design"*; la *fimeness* como la *"strenght with economy and precision"*; y el *delight* con el *"pleasure in space, surface, rhythm"* (Fig. 1).

En síntesis, se equiparaba la definición de Henry Wotton con las de la Carta de Atenas, mostrando cómo existía una continuidad entre la tradición autóctona de la arquitectura clásica inglesa con los ideales de la modernidad, por lo que el título de la exposición *–an exhibition of the elements of modern architecture–* podía coincidir con el del tratado de Wotton.

De esta forma, y tras este panel de presentación diseñado por Peter Moro con dibujos de Gordon Cullen, el visitante se adentraba en los primeros espacios dedicados a la commoditie, con otra advertencia en la que se leía: *"On these walls you see the esssence of our building needs. Building for habitation, for leisure, for work"*.

El segundo recinto dedicado a la *firmeness*, o a los aspectos técnicos de la arquitectura, se situaba en el corredor. Los responsables del diseño fueron Ove Arup y William Tatton Brown[5]. Mediante una serie de expositores se intentaba reflejar cómo la ciencia y los avances técnicos de la industria de la construcción contribuían a una mejor calidad de la arquitectura.

La tercera sección era la más vistosa, tanto por recrear el diseño interior de dos habitaciones, como por el cúmulo de información en fotografías y maquetas de edificios que respondían a los ideales estéticos ¬de la nueva arquitectura –formas y fines, texturas, equipamientos, expansión internacional, los edificios en el paisaje, mobiliario–. Se trataba de convencer al visitante que en esos nuevos edificios o proyectos urbanos, el hombre y la mujer de los nuevos tiempos encontraría el placer del que Wotton hablara: el confort, la libertad espacial, la belleza de las superficies, los ritmos del arte.

El último panel, ya en la salida, consistía en una llamada a la responsabilidad y al compromiso del hombre de la calle; mediante fotos de personas y pequeñas imágenes de edificios se declaraba enfáticamente: *"You, Businessmen, Housewives, Week-enders, Doctors, Teachers, Industrial Workers: We claim your loyalty for an architecture that is worthy of this age and worthy of the future"*.

Es posible que el visitante se sintiera algo desconcertado por el abundante material que se exponía en un recinto no muy amplio, y quizá también por la audacia con la que se había compartimentado este espacio creando distintos ambientes y efectos visuales. En todo caso, la exposición tuvo una buena acogida de público –unas siete mil personas–, causando una gran impresión en los estudiantes de arquitectura y jóvenes arquitectos, ya ganados a priori para la causa de la modernidad. Sin embargo fallaron algunos de los patrocinadores, dejando al comité ejecutivo del Grupo con una deuda de unas dos mil libras, que con el tiempo pudieron ir liquidando, aunque nunca del todo, con donativos de industriales de la construcción.

SOFISTICACIÓN, ELEGANCIA Y UN CIERTO GLAMOUR

Es difícil atribuir las distintas partes del diseño de la exposición a uno y otro arquitecto, ya que en ella colaboraron hasta treinta y dos personas vinculadas con el grupo MARS. Ernö Goldfinger y Wells Coates tuvieron un papel exclusivo, ya que cada uno se reservó un recinto en el que presentaron sus propios diseños de interiorismo: el primero una habitación para niños, el segundo

5. GOLD, John R., op. cit., p. 129.

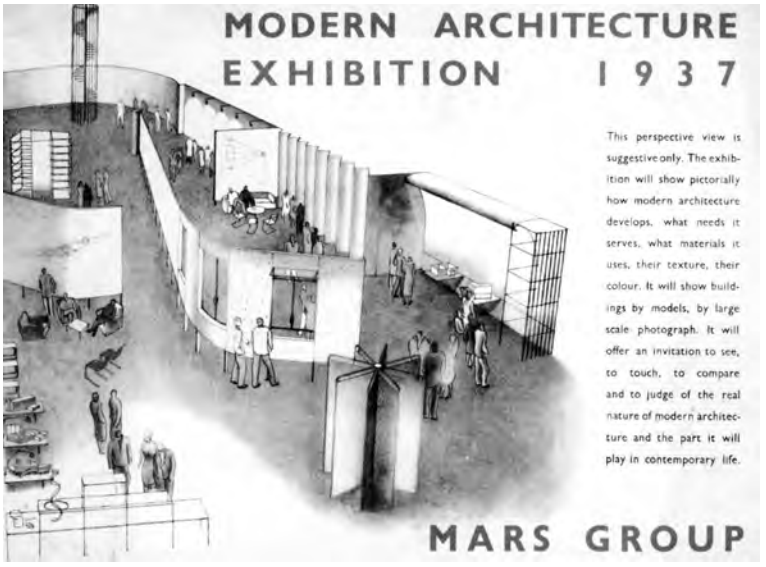


Fig. 2. Cubierta del prospecto editado en 1937.

Fig. 3. Moholy-Nagy y Breuer, propuesta de una exposición, 1936

la réplica de un moderno cuarto de estar. Se trataba de algo contrario a la idea que Moholy-Nagy proponía para una exposición, ya que era un firme partidario de la *"visión en movimiento"*, por lo que contemplaba la exposición como un continuum, un transitar entre distintos ambientes a fin de que el visitante, a partir de un cúmulo de estímulos visuales de fenómenos dispares, llegara a experimentar ese conjunto como algo unitario y coherente.

Es pues muy probable que la idea general del diseño, con la excepción de esos dos recintos, se debiera a Moholy-Nagy. De hecho existe una estrecha afinidad entre el dibujo realizado para la cubierta del prospecto que editó el grupo MARS, cuando se pensaba organizar la exposición en junio de 1937 (Fig. 2), y la maqueta que elaboraron Moholy-Nagy y Marcel Breuer en 1936 para otra exposición en Londres (Fig. 3). Es más, en su libro *Vision in motion*, Moholy-Nagy incluye en la misma página la foto de su maqueta de 1936 junto a una

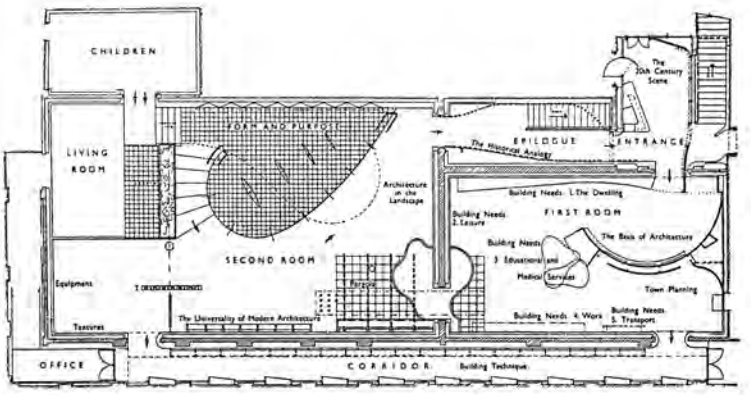


Fig. 4. Planta general de la exposición (1938).

Fig. 5. Fotografía del tercer recinto, sobre Form and Purpose.

foto de la exposición, lo que indica que para él ambas respondían a la idea de lo que debiera ser un recinto expositivo[6].

La impresión general de la exposición, que podemos analizar a partir de las fotografías y de la planta, si bien muy ingeniosa a la hora de sacar todo el partido al pequeño recinto en que se desarrollaba, era un tanto abigarrada, desconcertante y en algunos aspectos bastante surrealista, aunque también luminosa y alegre (Fig. 4). Hay demasiadas fotografías que a veces se funden en forma de collage, muchos rótulos explicativos que leer, demasiados materiales, un exceso de formalismo en la diseño de los soportes, murales, enmarcados, maquetas, mobiliario, etc. De hecho, se agradece la serena sencillez de los dos recintos diseñados por Goldfinger y Wells Coates. Lo más probable es que esta cierta confusión se deba a las muchas manos que intervinieron en el diseño, pero también al proceso natural que por entonces estaba atravesando la arquitectura moderna en Inglaterra (Fig. 5).

Debemos recordar que de la rigidez formal de los edificios de la primera mitad de la década en Inglaterra, se iba transitando paulatinamente a una

6. MOHOLY-NAGY, L., *Vision in motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947, p. 261.

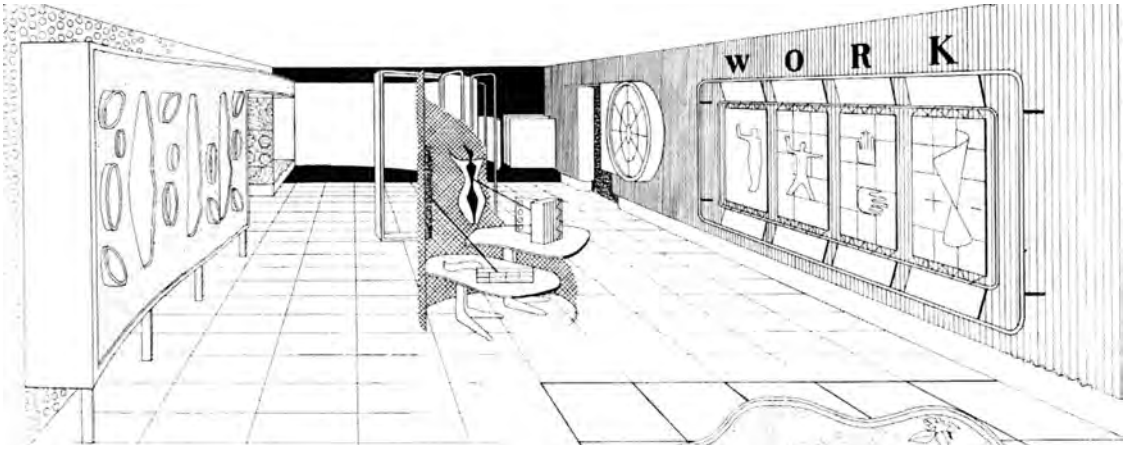


Fig. 6. Propuesta del primer recinto en el catálogo de la exposición (1938).

mayor liberalidad, desenfado y frescura en la elaboración formal, tal como podemos comprobar, por ejemplo, en los diseños de Berthold Lubetkin, tanto en su emblemático Highpoint II, como en el Finsbury Health Centre, ambos inaugurados en ese mismo año 1938. Es cierto que Lubetkin no participó en la exposición, pues ya se había desconectado con el grupo MARS, cuyo ideario, ausente de compromiso político de izquierdas, rechazaba. Pero en ella sí participaron colaboradores suyos, como Gordon Cullen o Peter Moro, que entonces trabajaban en los proyectos antes mencionados; y en cualquier caso, la obra de Lubetkin era la referencia del momento para todo joven arquitecto en Inglaterra, y así se comprueba revisando los dibujos originales del diseño expositivo (Fig. 6).

Moholy-Nagy se refiere en el libro antes citado a una humanización de la arquitectura debido al dominio de los avances tecnológicos, pero también podemos hablar de una adaptación y refinamiento de los recursos formales continentales a un nuevo contexto como es el británico, que exigía una mayor sofisticación, algo más de elegancia, y cierto glamour para lograr la aceptación del público. Sucedió también con Wells Coates, que fue incluyendo algo de *gentlemanly*, de *english snobbery* en sus diseños.

En realidad este fenómeno de adaptación de lo continental a la idiosincrasia británica es un lugar común en la crítica del arte, tal como podemos leer en la literatura de la época. A modo de ejemplo podemos citar una de las novelas inglesas que mejor describe aquella época, *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh. En ella, un cínico y brillante crítico de arte acusa al pintor protagonista del relato, tras visitar su última exposición, de haber echado a perder su pintura por un exceso de encanto: *"It was charm again, simple creamy English charm [...] Charm is the great English blight. It does not exist outside these damp islands. It spots and kills anything it touches"*. Se trata de cualidades que el mismo Le Corbusier llegó a detectar con toda claridad en su artículo sobre la exposición del grupo MARS publicado en *Architectural Review*.

LE CORBUSIER VISITA LA EXPOSICIÓN

En los archivos de Wells Coates se encuentra la copia de una carta que éste envía a Le Corbusier el 16 de enero invitándole a visitar la exposición de Lon-

dres. No es cierto pues, como se ha escrito, que Le Corbusier inaugurase la exposición. De hecho la carta la recibe en Zúrich donde se encontraba atendiendo una exposición de su *Oeuvre plastique* 1919-1937 inaugurada en el Kunsthaus el 15 de enero. Por su interés, ya que es un documento inédito, la reproducimos por entero:

> Dear Corbusier,
>
> The M.A.R.S. Exhibition has opened successfully and we are all pleased with the reception it has had in the English press.
>
> We are looking forward to your first visit to London since the 1934 meeting of CIAM here, an all arrangements have been made, as I shall I tell you here, for you reception.
>
> Journalists and photographers will be at Croydon to meet your aeroplane, and it would be nice of you to say a few words to them for publication on the evening of the reception which is being held in your honour.
>
> I shall meet you at Victoria on your arrival from the Croydon aerodrome. If you would be so kind as to accept my invitation, will you stay with me at my studio-apartment, where I have two cabins? If so, I shall take you there from Victoria, and we shall have time to dress for dinner and the reception. As this functions go in England, evening dress is usually worn, and I would therefore suggest that you bring the necessaries with you: "white" tie! (or "smoking"... "black" tie, will do, of course!)
>
> Then we have arranged a small dinner for you at the Reform Club, in Pall Mall, which I hope is an experience you have not yet had. The members of the Committee for the Exhibition will be present: Samuel, Chermayeff, Fry and myself; also Richards and Summerson, who have been responsible for the Press and the Catalogue, Photographs, etc. for the Exhibition. After that, we shall have time to take you to the Exhibition, before our guests begin to arrive at nine o'clock. We hope that during the course of the evening you will address the company either in French or English. After the reception, we hope to arrange some private party for you, to suit your taste, perhaps in a private house, or at some other place, to be arranged.
>
> Our Exhibition is, as you may know, the first comprehensive statement of the creed of Modern Architecture which has been attempted in England, and we feel very pleased indeed that you will honour us with your presence.
>
> I hope your arrangements will be such that you will not have to rush back to Paris at once, buy stay with us here for a few days. Would you be good enough to let me know if there is any special arrangements you would like to have made for your stay, by telegram?
>
> Looking forward to the pleasure of seeing you again, and sending you the warmest greetings of the Group.
>
> Very sincerely, yours,
> (Wells Coates)

La invitación debió de complacer a Le Corbusier, ya que en una carta que éste envía a su madre el lunes 17 de enero, le da noticia de ello: *"Je pars mercredi à une heure en avion pour Londres, où je suis hôte d'honneur d'une grande reception le soir même"*[7].

Le Corbusier llegó al antiguo aeródromo de Croydon de Londres, en vuelo desde Zurich, el día 19 de enero. De aquella visita nos queda una fotografía en la que éste posa con sus anfitriones delante del panel introductorio evocador de la definición de Henry Wotton (Fig. 7), y un artículo de Le Corbusier

7. *Le Corbusier Correspondence. Lettres à la famille, 1926-1946, Tome II*, Infolio ed., Gollion (Suiza), 2013, p. 577.

Fig. 6. Samuel, Le Corbusier, Coates, Richards, Chermayeff y Fry.

que se publicó en el número de marzo en *Architectural Review*[8], por lo que tan sólo nos limitaremos a recoger algunas atinadas valoraciones de Le Corbusier sobre las características de la exposición:

> "On January 19th I dropped out of an airplane into de midst of a charming demonstration of youth, which revealed the architecture of tomorrow to be as smiling as it is self-reliant. Much has been accomplished. It is no longer a case of fighting a battle all over the world, but a victory already won in every part of it [...].
>
> What strikes one particularly in this exhibition is the elegance, the intimate eloquence, of its sequence of presentations, none of which could possibly alarm anybody [...]. The pictorial argument adopted –a selection of photographs chosen from the whole world– is so arranged that from every angle the pure prisms of New Architecture can be seen rising out of sunlit trees and lawns, or from the water's edge. There are great glass bays bathed with light; interiors lovingly proportioned to the human scale [...].
>
> The party I attended in this setting was a crowd so delighted with all it saw as to let itself be gently carried away by the promise of town-planning, construction, and technology, things which by all the rules ought to have been invincibly tedious and forbidding. But the only memories of these the guests took away with them were of the lyrical appeal of those poems in steel, glass, and concrete. The New Architecture can no longer be reproached with being more insensitive and soulless technics. The MARS Exhibition will prevent the repetition of such calumnies as these [...].
>
> One must be allowed a little indulgence to weave such luminous dreams as these after seeing the MARS Exhibition, for that exhibition was one where youth and enthusiasm have expressed themselves in purity and precision".

De la lectura del texto se desprende cierto aire de condescendencia con el que Le Corbusier valora a los arquitectos ingleses, ya que todos ellos eran de su misma generación, con una obra arquitectónica relevante, y a los que difícilmente se les podía tildar de jóvenes. En cualquier caso, sus palabras de elogio debieron ser sinceras, ya que la exposición recogía un buen número de fotografías de sus propios edificios y proyectos, y la recepción con la que celebraron su visita debió ser memorable.

8. El artículo ha sido recogido en: MURRAY, I., OSLEY, J. (ed.), *Le Corbusier and Britain: an Anthology*, Routledge, Abingdon, 2009, pp. 109-111.

Le Corbusier, siguiendo se modo habitual de actuar, aprovechó esos días en Inglaterra para establecer nuevas relaciones que le permitieran construir algún inmueble en altura en Londres. Hay constancia en su correspondencia de varios viajes a finales de año y comienzos del siguiente, al igual que unos pocos dibujos en sus archivos. Finalmente sus expectativas se quedarían en nada, pues en el año 1939, a las puertas ya de la guerra, pocos promotores y empresarios de la construcción estaban dispuestos a embarcarse en nuevos proyectos[9].

9. Procedencia, en los textos citados, de las imágenes aquí comentadas: Fig. 1. *Architectural Review*, marzo, 1938, p. 110. Fig. 2 y 6 en L. Cohn, p. 42. Fig. 4 y 5 en J. R. Gold, p. 129 y 130. Fig. 3 en L. Moholy-Nagy, p. 261. Fig. 7 en E. Darling, p. 110.

SPAIN: ARTISTIC AVANT-GARDE AND SOCIAL REALITY, 1936-76. EXPOSING THE TRANSITION, OR SPAIN AS THE THEME OF VENICE BIENNALE

Joaquim Moreno

Venice, July 18th 1976. That year's Biennale opens to the public, following the opening of its Historical Archive for Contemporary Art (ASAC) the day before. For those paying attention to Spain's transitional political process, this was a symbolic date: the 40th anniversary of the beginning of the Civil War. An informed audience would compound this symbolic date with a strange paradox when entering Biennale's Gardens: Spain's pavilion was closed. The guide map pictured the Spanish pavilion as an empty contour, left blank without an index number. Literally, there was no representation of the Spanish nation. But a sign hanging in the façade of Biennale's central pavilion read: *Spain: Artistic Avant-garde and Social Reality, 1936-1976*. Spain, more precisely the complex relations between avant-garde art, politics and society during the Civil War and Franco's regime, was the theme of the Biennale, its central exhibition. There was no Spanish representation, yet the memory of Civil War was made present in Biennale's calendar, and the complex history of its avant-gardes was the theme of the central exhibition. Such intricacies make this process a rich rendition of the historical complexities of Spain's democratic transition, at the convergence of different movements: a renewed Venice Biennale playing politics, the crisis of state representation that signaled Spain's transitional political process and a renewed attention to history as a critical instrument to reassess the avant-gardes and their politics. Its historical analysis is easier in several parts: the historical transformations of the Biennale; the reception, public debate and censorship attempts that surrounded this exhibition in Spain, and its very content and historical perspective.

This Venice Biennale perceived itself as a political actor intended on renovation and self-criticism, after its tumultuous closure in the early 1970s. The old institution was literally reestablished as a new public entity by the law number 438 of July 26 1973. This new institutional framework implied a new directive structure: a president, an executive board and an advisory council. Its members included representatives from local, regional and national scales of government. Its mandate and cultural planning worked in 4 years cycles. Various permanent committees organized planning conventions to construct the activities, expected to become a continuum with a broad spectrum: less competitive saloon and more research institution, less beaux-arts and more engagement with society and politics. This biennale was interested in new publics and new ways of being public, a need fulfilled with the new space for its institutional memory, the Historical Archive for Contemporary Art (ASAC). It was equally intent on keeping a published record of its activities, on publicizing them. This required yearbooks; regular catalogues did not suffice. And for four years this biennale published roughly 1000 pages long volumes documenting its works.

The first cycle of activities intended to 'establish a new relation with society,' in the early fall of 1974, was called *for a democratic and anti-fascist culture*. The general aim of bearing witness against a resurgence of fascism was made evident in a series of 'testimonials against fascism.' This commitment to become a political agent instead of an echo chamber of different national cultural diplomacies coalesced under the general cry *Freedom for Chile*, in solidarity with the Chilean people in the aftermath of Pinochet's coup. Music, cinema, theatre, photography, literature, posters, mural paintings, debates… every front was important for this cry for help. And *Freedom for Chile* was also the name of a weekly newspaper that kept a record of all this activity as well as Chile's ongoing repression. Five poster size issues were published and pasted in the walls between October and November 1974.

Several details connect these events of 1974 and the Spanish paradoxes of 1976. Spain was in the news: a column in issue 3 denounced political repression, and the opening of issue 4 gave notice of Eduardo Arroyo's arrest. The Spanish Artist was arrested and interrogated while in Spain at the service of the Biennale, which had charged him with the mission of preparing an exhibition of Spanish Anti-Fascist art. Another part of this anti-fascist testimonial was the very closure of Spain's national pavilion. The new statute gave the Biennale the prerogative of bypassing national commissaries and inviting international artist directly, what explains both the closure of the pavilion and the direct address to Spanish artists.

Closing the door on Franco's was one side of this new political engagement. Symmetrically, it also meant an increased interest in the cultural work against Franco's regime, and in a critical re-evaluation of the role of avant-garde art, both during the war and under Francoism. For the Biennale itself, a critical history of the avant-gardes was also an opportunity for self-reflection, an opportunity for a real departure from earlier saloon like curatorial strategies. These factors converged, in the preparations for 1976, in the planning of an exhibition on Propaganda and Spanish Avant-garde Art and Architecture. And historical change concurred with a new perspective in history. Franco's death in November 1975 reversed the historical conditions of this planning. A special issue of *Freedom to Chile* was published latter in 1976 with a new perspective: change had already occurred in Spain, giving hope for a similar transformation in Chile. The writing of History crossed paths with History on the making, and these real-time convulsions and the Biennale playing politics resulted in *Spain, Artistic Avant-garde and Social Reality: 1936-1976*; a Spanish presence, not a representation.

The complexities of the Spanish reception of the exhibition are better told in flashback, from the moment in which censorship confiscated its catalogue. "Due to allegedly illegal propaganda, the catalog of the Spanish participation in the Venice Biennial: *Spain, Artistic Avant-Garde and Social Reality*, was withdrawn from commerce," stated a brief notice in the society section of the young *El País* of December 14th 1976. The paper further informed that despite the withdrawal of the catalogue, the exhibition would open the coming Saturday in Miró's Foundation in Barcelona. Another small notice in *La Vanguardia* evidenced this split between the censorship of the book, sequestered in judicial proceedings, and the opening of the exhibition it documented. These two small notices about the sequestering of a book already made public; about the break-

ing of its propagation; offer a glimpse on the convoluted paths of the transition. Spain's path to democracy was a period in which old inertias and bursts of change –the past and the future– collided and reorganized each other. This catalogue, its exhibition and the events and reactions surrounding it, are an ideal terrain to observe these many overlaps. It is an opportunity to look at a historical juncture whose unresolved conflicts are still conditioning Spain's relation with the past and the present.

And what is the story leading to this flashback? Little time after Spain's exclusion, the newly appointed director of the Architecture and Visual Arts section of the Biennale: Vittorio Gregotti, visited Barcelona and outlined his prospects for the event to his longtime friends of *Arquitecturas Bis*: a new cultural policy that would attempt to overcome the topical and eventful character of the Biennale and transform it in a modulated continuum, supported by what is now the Historic Archive for Contemporary Art. The lines of inquiry that could be inferred from Gregotti's description were articulated around three issues: the pedagogic effort of the modern movement (understood as an experimental and dialectic moment in the activities of the avant-garde), current solutions and debates about the housing problem, and finally a great exhibition on the theme of Propaganda, proposed as a way to deal with the obvious problem of architecture exhibitions: the absence of its object, and as a way of connecting architecture with the other arts. Gregotti's words appear rather prescient, announcing one of the central motifs of *Spain, Artistic Avant-Garde and Social Reality: 1936-1976*: the Republican pavilion for 1937 International Exhibition in Paris. This apparent fulfillment of Gregotti's ambition was the product of a process of radical transformation of the historical conditions that witnessed his words. The inclusion of materials on the 1937 pavilion; the recovery of the voices defeated in the Civil War, was a real-time addition only possible with Franco's disappearance.

Arquitecturas Bis' group and Gregotti's Biennale had joined efforts in July 1975, in the *Convegno Internazionale Projettuale* (the Planning Convention) assembled in Venice to produce guidelines for the Biennale's activities. Tomas Llorens, in the introduction to the catalogue, of outlined the two main lines of inquire produced by the convention: a) New proposals regarding the "decentralization" and the democratization of culture; b) A critical analysis of the relations between culture and imperialism in capitalist society, with a special focus on the mission of the artistic avant-garde[1].

The exhibition, proposed in the second line of research, was immediately accepted and included in the final declaration published in Biennale's 1976 yearbook. It is important to notice that this initial proposal was a very critical perspective of the development and consolidation of capitalist structures under a long dictatorship and its interactions with the artistic avant-garde. Venice was a safe haven to debate de avant-gardes under Franco's regime, but the debate was nonetheless immersed in its historical cycle. The disappearance of Franco after a long agony brought Propaganda into the picture. The democratic transition made possible the historical recovery of a moment of convergence between architecture and democracy, and of radical participation in the war effort: Sert and Lacasa's pavilion of 1937. Biennale's political changed, from a witness to an active participant. The Biennale was actively contributing to Spain's path to democracy. The Biennale that had closed the door to the old regime was giving its central place to the effort of inventing a new democratic one. The initial

1. LLORENS, Tomas, "Introdución", A.A.V.V. in *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. XI.

Francoist historical cycle: 1939-1975, was being encased in real-time in a new one: 1936-1976 –from the beginning of the civil war to the transition.

Acting politically, Carlo Ripa de Meana (Biennale's President) headed a delegation that consulted with Democratic Coordination (opposition), Filipe Gonzales (the socialist leader), or Santiago Carrillo, the exiled head of the Spanish Communist Party. Reciprocally, opposition representatives were granted political status and received solemnly by Venice's mayor in Palazzo Ducale. According to the recollection published in the yearbook of 1978, opposition leaders saw this as "a proof of international solidarity because it demonstrates to a wide public that an old and highly prestigious Italian public institution, regulated by National Law, recognizes in the oppositional intellectuals and workers the face, the problems, the hopes and the works of the authentic Spain, and not in the declining power of the regime or the king"[2]. Biennales' *Homage to the Democratic Spain* also included: *Spain 1936-1939. War Photography and Information, Spain 40 Years After: Autobiography of a Civil War*, a symposium titled Ideological Cinema of an *Ideological War*, representations of Spanish Theater that culminated with the symposium: *Theater and Society in Today's Spain*, the symposium: *40 years of poetry in Spain: between realism and avant-garde*, Spanish Music: *Singing Freedom*, a concert in La Fenice theatre celebrating Spanish resistance, Spanish cinema and a special section dedicated to the Basque Country. In short, the Venice Biennale was directing all its cultural thrust to support Spain's democratic change. Yet the Spanish pavilion remained close. If before the Biennale refused representation to a fascist state, it now refused representation to the transitional regime. Before, Spain was a country without freedom; now, it was one expecting elections and a new constitution, it had no representatives. The Biennale was acting its politics and preserving its cultural policy.

And if in Venice the opposition appeared to be with the Biennale, in Spain, contested it loudly, accusing it of being orchestrated by a non-democratically chosen committee, of compromising the purity of the revolution dealing with an institution as the Venice Biennale, or of not being representative of anti-fascist art. The transitional regime was denied representation, some emerging forces did not felt represented, and others preferred an all-inclusive pilgrimage devoid of any historical project. These polemics constitute a real crisis of representation, maybe another definition of a transitional process.

The polemic was so acrid that even another format of the printed media made its appearance in this populated story, which already included yearbooks, weekly and daily newspapers, or censored catalogues: the documental dossier inserted in a magazine. The shortcomings the Biennale saw in its general catalogues were likely perceived equally for this particular one: these volumes lacked a documentary anthology capable of justifying its protagonists; of inscribing their work in the public sphere. Issue 31-32 of *Comunicación XXI*, a generalist magazine on media, published such dossier. It ranged from precise descriptions of the curatorial and historic strategies, through graphic documentation of the exhibition ensemble, to the publication of the epistolary exchange between the committee, the Biennale, invited artists and the proponents of alternative Spanish representations and other perspectives on anti-fascist art. Late in 1976, the public record this polemic – with all its significance of an emergency of a public sphere for government control – lived side by side with the decapitated automaton of censorship, still afraid of the propagation of

2. La Biennale, Annuario 1978, Eventi del 1976-77, p. 150.

subversive books. It is now possible to picture the transition as an explosion of narratives: contradictory, overlapping, misaligned, delirious or obsolete, colliding and rearranging each other in those times of expectation.

The beginning and the end of the historical narrative of Spain, Artistic Avant-Garde and Social Reality was the rotunda of the Italian pavilion. It contained remains and remainders from the Republican pavilion of 1937: Calder's fountain of mercury, a table set for the absent: artist, poets, intellectuals, disappeared in the war, and a circular wall of Civil War propaganda. Avant-garde and propaganda were clearly the themes of the exhibition. But there was no victimization or sociological determinism in the historical presentation of these objects. Tomas Llorens was careful about this point right from the beginning, when stated in the initial *convegno* that:

> "The new biennale should emphasize the analysis of the constraining, the manipulation in propagandistic terms acted upon artistic production by a fascist regime, but it should equally avoid the temptation of presenting art as a victim of repression, along a framework that perceives creativity and an active and productive artistic expression only under abnormal conditions".

Architecture was a protagonist of these events, not a victim or a reflex of social conditions[3].The recuperation of Sert and Lacasa's pavilion was not a physical replica; it was a reunion, as far as possible, of its original contents, and an opportunity for a careful historic analysis of its process. This reconstruction or staging was bringing back the most singular moment of convergence of the arts in the Republican cause. Its most famous piece, Picasso's Guernica, at the time in New York, did not travel to this reunion, but Alexander Calder's Fountain of Mercury was brought from its resting place in Miró's foundation, with the original inscription: "Voici ce que convoitent les armées envahissantes" (Here's what invading armies covet) hanging over it. The catalogue was the opportunity for a historical reflection on this dramatic real-time chronicle of the beginning of World War II; the place to reflect on the pavilion as a media; literally a vehicle for propagation, denunciation and cry for help. The collective text in the catalogue, by Victor Pérez Escolano, Vicente Lleó Cañal, António Gonzàlez Cordón and Fernando Martín Martín details the diplomatic developments of the process that mediated from the initial French invitation to participate in the International Exhibition, in 1934, through the changes produced by Civil War, up to a letter in which the Republican Ambassador in Paris, Luis Araquistain, outlined the importance of the pavilion in the politics of war:

> "It is desirable that we prepare Spain's participation in the Exhibition as soon as possible, and in the case that is not possible, that we communicate it immediately to the French Commission, to avoid giving the impression of lack of punctuality or seriousness.
> […] It appears convenient to participate in the Exhibition and take immediately the necessary steps for it, to give an impression of dependability and pass the idea the government still works on this type of things.
> […] In the worst case scenario, in which it is impossible to enroll private participants, merchants, industrialists, etc., it would be always possible to make a cheap yet decorous pavilion, and exhibit art works, propaganda, etc"[4].

From its inception, the pavilion was intended as built diplomacy. Real-time diplomacy demanded convergence yet independence of contents and architecture. When the five sections of the exhibition were distributed in the project, the first stone had been already laid, in February 27th of 1937. The development of the Civil War was intruding in the contents of the pavilion. The most famous intrusion was Picasso's masterpiece, painted for the pavilion in the aftermath

3. La Biennale, Annuario 1976, Eventi del 1975, p. 234.
4. ESCOLANO, Víctor Perez, CAÑAL, Vicente Lleó, CORDÓN, Antonio González, MARTÍN, Fernando Martín, , "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937", AA.VV. in *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, p. 28.

of the bombings of Guernica, in April 26th 1937. This urgency to address the facts of war is a fundamental principle of the historical analysis. The project is interpreted as an Agit-Prop enterprise, a convergence between Lacasa's realism and Sert's rationalism. The urgency of the situation merged these two apparent antagonistic positions:

> "When Lacasa allows Sert to make the decisions about what code to employ, is the moment of most intense mutual understanding between the hypothetical antagonists. Sert is proficient in the use the rationalist code, and assumes the preliminary programmatic decision. Lacasa accepts «the functionality of the code as a mediatizing element, and as a guarantor of communication», what is, in an Agit-Prop lineage, what really matters"[5].

Rationalism represents thus an economy of material as well as an economy of means of communication. The need for an expressive efficacy is what compressed realism and avant-garde, propagandists and formalists. Josep Renau, then the *Director General de Bellas Artes*, remained in Paris producing the photomontages that reflected in the walls of the pavilion the developments of war. This essential operator of this propaganda architecture accompanied the return of the pavilion he helped activate, visiting Venice and assembling a sizeable group of his graphic work. This component of the exhibition, War Propaganda, was historically contextualized by Imma Julián in: "The poster and graphic arts in the Civil War"[6]. This text outlines the Republican propagandistic machine, from its collectivized actors, like the Union of Professional Draftsmen, to its ideologues and innovators, like Renau himself (an early adopter of photomontage), to its territorial deployment. These images, printed large to make the walls of the rearguard cry, were also printed small, postcard size, and sent in the opposite direction, as a means of connecting the rear and front. One size spoke to the collective, another was address to a single loved one that fought in the variable geography of the front lines. Historical reflection on Republican Propaganda was giving voice to the defeated, bringing the absent back to the table. The well laid expectant table at the center of the exhibition.

In Spain, the past and the future, history and memory, change and continuity, were battling and reorganizing each other in real-time. In Venice the Biennale was providing a real time opportunity to bring new light on recent history, giving voice to silenced histories. This exhibition was thus a media, was a strange journal of the transformations occurring in Spain, a process mirrored in Spain through heavy debates in media like *El País* or *Comunicación* or the censorial process of its catalog. The central piece of this media exhibition was a 'reconstruction' of the most extreme instance of Republican propaganda during the civil war: Sert and Lacasa's pavilion for Paris. This is the most fascinating *mise en abyme* of this story: one exhibition as presence, not representation, was the opportunity for a historical recovery of the most dramatic moment of convergence between art, architecture, diplomacy and propaganda of the Republican side of the Civil War, or in other terms, the tragic moment in which architecture was really asked to be a media.

Marcel Duchamp's door with two frames, exhibited in the Ambient Art show two rooms away from *Spain, Artistic Avant-garde and Social Reality*, is a good metaphor for the intense debate that surrounded this exhibition. A door impossible to close, a banal domestic item rendered absurd, a threshold with multiple options; in parallel with a Biennale experimenting with institutional self-criticism and a real time archive, in a country in transition, the past and the future were clashing in multifarious ways that no door could close.

5. Ibid, pp. 32-33.
6. Ibid, p. 45.

CIAM. FRANKFURT. 1929. LA EXPOSICIÓN SOBRE VIVIENDA MÍNIMA Y EL PAÍS VASCO: CONTRIBUCIONES E INFLUENCIAS

Francisco Javier Muñoz Fernández

I

La vivienda fue una de las principales preocupaciones de la arquitectura racionalista. Así se constata en que algunos de sus ejemplos más característicos fueron viviendas, unifamiliares y sociales, que ocuparon las páginas de numerosas publicaciones, concursos, exposiciones y congresos. Un ejemplo de todo ello fue II CIAM (Congrès International d'Architecture moderne) celebrado en Frankfurt en 1929, que se acompañó de una exposición con su correspondiente catálogo. Las propuestas presentadas al certamen, y otros foros sobre alojamiento, mostraron una posible alternativa al grave problema de la falta de habitaciones de aquellos años, que en el congreso de Frankfurt se centró en la vivienda mínima, que era el tema característico del momento. De este modo la nueva arquitectura, basándose en propuestas pasadas y presentes, articuló un lenguaje propio en torno al espacio doméstico, su organización, su distribución, su equipamiento y su confort, que quiso presentar como la mejor alternativa posible, con el fin de concretar sus propuestas. No en vano, el destacado interés del racionalismo por la vivienda social formó parte de su política de reforma social, y también de su estrategia de difusión de la arquitectura moderna. Aunque las propuestas que se estaban desarrollando en Europa poco tenían que ver con las españolas, algunos arquitectos vascos participaron en el II CIAM presentando sus proyectos, y otros profesionales locales se sirvieron de los modelos recogidos en el mismo certamen para concretar propuestas de vivienda social que realizaron durante la II República y la posguerra.

II

A partir de julio de 1927 Stuttgart acogió, bajo la dirección de Ludwig Mies y la participación de 17 arquitectos de diferentes países, la exposición Weissenhofsiedlung sobre vivienda. Se trató de un intento de materializar una idea de cultura internacional sobre arquitectura que se estaba viviendo en la época, que fue retomado en junio de 1928 en la Sarraz (Suiza) con la constitución del primer CIAM[1]. Le Corbusier se encargó de redactar el programa preparatorio y una primera lista de invitados del congreso al que finalmente acudieron 23 profesionales de 8 países, algunos de ellos ya presentes en Stuttgart. A pesar de los diferentes modos de entender la arquitectura, de los asistentes, el I CIAM creó un canal de difusión de la nueva arquitectura para facilitar su desarrollo. Su objetivo fue así publicitar e internacionalizar sus ideas, especialmente aquellas relacionados con la ciudad y la vivienda, tal como quedó patente en las siguientes convocatorias de Frankfurt (1929) y Bruselas

1. GIEDION, S., "Introduction", en SERT, J.L., *Can Our Cities Survive?*, Harvard University Press, Cambridge, 1941, p.IX. Asimismo se puede consultar: GUBLER, J, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Ginebra, Éditions Archigraphie, 1998, STEINMANN, M., CIAM *Dokumente 1928-1939*, Birkhauser, Basel, 1979. El presente artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación: "Teorías y prácticas artísticas en el País Vasco a partir de la modernidad: nuevas perspectivas", (NUPV12/18) financiado por la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

(1930). En el congreso también se constituyó una "sociedad de naciones" de la nueva arquitectura. Para ello, y al igual que con otras instituciones supranacionales sobre sanidad, legislación o trabajo que quisieron imitar, se creó el CIRPAC (Comité international pour la réalisation des problèmes architecturaux contemporains), con sus órganos de gestión en Zúrich y con delegados en diferentes países. Fernando García Mercadal, quien conocía a Le Corbusier, y Juan Zavala fueron sus representantes en España. Seguidamente Mercadal, que ya se había encargado de difundir la nueva arquitectura, se dedicó a publicitar en diferentes revistas el congreso y las obras de algunos profesionales que conoció en Suiza. Otra de las preocupaciones de Mercadal fue crear un grupo de apoyo para el racionalismo. Con tal fin se puso en contacto con el bilbaíno Luis Vallejo y el donostiarra José Manuel Aizpúrua, a quienes conocía, para más tarde, en 1931, constituir con ellos y otros colegas catalanes, liderados por Josep Lluís Sert, el GATEPAC (Grupo de arquitectos y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura Contemporánea), con sedes en Madrid, Barcelona y el País Vasco.

En consecuencia, no fue casual que Aizpúrua y Vallejo fueran los representantes españoles del CIRPAC en la reunión preparatoria del II CIAM, celebrada en Basilea en febrero de 1929. Los arquitectos vascos dieron cuenta de la reunión en la revista Arquitectura junto con fotografías de Vallejo de la Villa Schaeffer de Hans Schmidt y Paul Artaria en Riehen (Basilea, 1927), y del pabellón de entrada de la Villa Stein-de Monzie de Le Corbusier, en Garches (Hauts-de-Seine, 1927-28), donde se trasladarían tras su estancia en Suiza[2]. En la reunión del CIRPAC los arquitectos vascos tuvieron la oportunidad de conocer, directamente, a los protagonistas de la nueva arquitectura y sus posturas, más concretamente, las críticas de Schmidt y otros profesionales hacia el formalismo de Le Corbusier por el que, inicialmente, se habían decantado.

En el encuentro de Basilea se acordó que el II CIAM, que a propuesta de Ernst May se iba a celebrar en Frankfurt en octubre del mismo año, se centrase en la vivienda mínima y se acompañase de una exposición con diferentes propuestas para optimizar y economizar el espacio doméstico y su construcción. Mercadal, como delegado del CIRPAC en España organizó, en marzo de 1929, un Concurso Nacional de Vivienda Mínima (CNVM) que permitiese presentar propuestas propias[3]. Ya que el modo de abordar el problema de la vivienda en España, poco tenía que ver con otras experiencias europeas. Ello siguió patente en las bases del concurso que entendieron la vivienda mínima como la optimización del espacio doméstico de una familia acomodada formada por un matrimonio con cuatro hijos y servicio de "una sola sirvienta"[4].

En agosto de 1929, Arquitectura publicó los proyectos presentados al certamen. La mayoría de ellos optaron por viviendas de baja densidad unifamiliares o adosadas que entroncaban con el siedlung alemán o la casa barata española, y formalmente se aproximaban a la estética racionalista. Destacaron viviendas de dimensiones reducidas, con muebles compactos y prácticos, que se acompañaron de perspectivas axonométricas.

El jurado, compuesto por Luis Blanco Soler, Luis Lacasa y Luis Moya, otorgó el primer premio a una propuesta José María Rivas Eulate. Se trataba de una vivienda aislada de dos pisos de altura y superficies amplias. Mientras que otros proyectos, haciéndose eco de las ideas de distribución interior ensa-

2. "Preparación del Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna", en *Arquitectura*, marzo de 1929, 119, pp.108-111. Una selección de fotografías de Vallejo está publicada en: TEIGE, K., *Anti-Corbusier*, Barcelona, UPC. ETSAB, 2009.
3. "Concurso de la vivienda mínima", en *Arquitectura*, agosto de 1929, 123, pp. 286-299.
4. Ibid., p. 286.

yadas en otros ámbitos, intentaron aprovechar el espacio al máximo con cocinas de dimensiones mínimas, que eran poco habituales en España. Destacaron los proyectos de Juan Arrate, T. Arrizabalaga junto con Felipe López Delgado, y Gabriel Torrente en colaboración con M. Garrigues, que presentaron una pieza central de estar como eje vertebrador de la vivienda desarrollada en una sola planta. También se publicó una propuesta reducida, presentada fuera de concurso, de Amós Salvador que por aquel entonces era, junto con Mercadal, delegado del CIRPAC en España. El proyecto se acompañó de reflexiones del arquitecto en torno a la vivienda, que se basaron en el cuestionario enviado por el CIRPAC con motivo del congreso. En ellas Salvador además de criticar la carestía de la política de casas baratas, proponía realizar estudios sobre programas de viviendas, luchar contra lo postizo y permitir alturas que abaratasen los costes de la construcción[5]. Asimismo fueron reseñables los proyectos que realizaron los arquitectos vascos: Aizpúrua en colaboración con Labayen, Vallejo, y Juan de Madariaga junto con Joaquín Zarranz.

Fig. 1. Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz. 1929. Propuestas para el Concurso Nacional de Vivienda Mínima.

La propuesta de Aizpúrua y Labayen consistía en una vivienda adosada de dos plantas, que en su aspecto exterior nos podía recordar a las que Mies, J.J.P. Oud o Mart Stam presentaron en Stuttgart. La planta seguía una dimensión cuadrangular que en el piso bajo se distribuía en torno a piezas continuas: un retrete, una sala-comedor y una cocina minúscula, a la que se adosaba el cuarto para el servicio con un lavabo. Mientras que en el piso superior se repartieron un baño completo, y tres habitaciones reducidas con armarios empotrados y balcones.

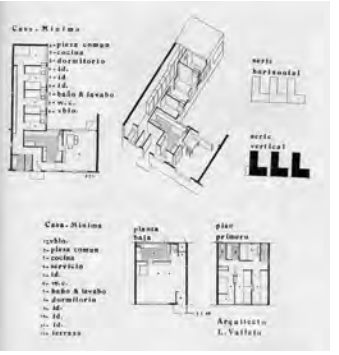


Fig. 2. Luis Vallejo. 1929. Propuestas para el Concurso Nacional de Vivienda Mínima.

Los amigos y todavía estudiantes de arquitectura en Madrid, el bilbaíno Juan de Madariaga y el pamplonés Joaquín Zarranz, presentaron dos propuestas: una unifamiliar de dos pisos y otra en altura con dos viviendas por planta. La primera tenía una planta rectangular, que en el piso bajo se articulaba en torno a un amplio espacio destinado a salón-comedor. De él se pasaba a una reducida cocina a la que también se adosaba la habitación del servicio. En el piso superior se disponían tres dormitorios con armarios empotrados y un baño en torno a un pasillo central en forma de L (Fig. 1).

Por otra parte, la vivienda en altura, también de planta rectangular, contaba con un pasillo central de ingreso y de distribución del espacio. En la puerta de entrada se abrían el salón-comedor a un lado, y la cocina con la terraza al otro. A continuación se ubicaban cuatro habitaciones y un baño.

Al igual que sus compañeros, Vallejo presentó dos propuestas de viviendas unifamiliares adosadas, una de dos plantas y otra de una. La de dos plantas de dimensiones cuadrangulares, se distribuía en torno a un gran espacio destinado a salón-comedor, y una cocina reducida. A su lado estaba una escalera que subía al segundo piso con cuatro habitaciones con armarios empotrados, un retrete y un baño. La zona de aseo y la habitación más pequeña, presumiblemente destinada al servicio, se ubicaban encima de la cocina; mientras que en frente, separadas por un pasillo, se disponían tres habitaciones, una de ellas con terraza. Se trataba por tanto de un proyecto cercano al que Oud había realizado en las viviendas municipales de Kiefhoek en Rotterdam (Fig. 2).

La segunda propuesta organizaba la única planta de la vivienda en una estructura en forma de L, que podía agruparse de manera horizontal o vertical,

5. SALVADOR, A., "Sobre la vivienda mínima", en *Arquitectura*, octubre de 1929, 125, pp. 355-362. SALVADOR, A., "Sobre la vivienda mínima", en *Arquitectura*, agosto de 1929, 123, p. 300.

de manera similar al ya citado proyecto de Schmidt y Artaria en Basilea[6]. En la casa de Vallejo las zonas comunes e ingreso: salón-comedor, cocina –más amplia que su propuesta anterior–, baño y retrete, ocupaban el lado más corto de la L. Mientras que las cuatro habitaciones se distribuían en el resto de la pieza, siguiendo el modelo suizo, en torno a un pasillo longitudinal con armarios empotrados, que partía de la zona de aseo y terminaba en la habitación más grande de la casa.

Los arquitectos vascos junto con el resto de participantes en el concurso, en esta reformulación de la casa con zona de servicio, hicieron, en suma, su particular aportación al debate europeo sobre la organización de la vivienda mínima. De hecho, una de las propuestas de Madariaga-Zarranz y Vallejo, las segundas, junto con las de Arrate y Salvador, a pesar de ser descartadas y criticadas por el jurado del concurso[7], se publicaron en el catálogo de la exposición que acompañó al II CIAM que se editó en 1930 con el título del congreso: *Die Wohnung für das Existenzminimun (La vivienda para el mínimo nivel de vida)*[8].

El II CIAM se celebró en Frankfurt entre los días 24 y 26 de octubre de 1929. La elección del consistorio socialdemócrata se debió a que en él May estaba construyendo diferentes propuestas de alojamiento masivo en alquileres asequibles. A la cita asistieron 130 arquitectos de 18 países diferentes, entre ellos Salvador, Vallejo, Josep Torres Clavé y, aparentemente, Sert.

Como ya hemos apuntado, el congreso se acompañó de una exposición que, bajo la coordinación de Stam, concentró 207 paneles de diferentes ciudades europeas y norteamericanas, principalmente alemanas, con anónimas distribuciones en planta que oscilaban entre los 23 y los 76,5 m^2 para casas de vecindad y casas unifamiliares adosadas y aisladas. En todas ella se evitaron las fachadas para no desviar en debate hacia otras cuestiones[9]. La muestra estuvo en diferentes ciudades europeas y posteriormente, en la primavera de 1930, la mayoría de las propuestas se editaron en el catálogo mencionado. La publicación también recogía las conferencias del congreso, precedidas de un texto de May.

El éxito del catálogo fue tal que, en 1932, Julius Hoffman editó una tercera edición que se conmemoró recreando la exposición en diferentes ciudades holandesas. Incluso a propuesta de Giedion, y con motivo de la reunión preparatoria del IV CIAM en marzo de 1932 Barcelona, se propuso, sin éxito, que la misma muestra tuviera lugar en la ciudad catalana, y seguidamente en Madrid y San Sebastián[10].

El libro era un muestrario de plantas que nos podría remitir a otras publicaciones similares de finales del siglo XIX. No en vano, algunas de las distribuciones, a pesar de que presentan una idea de la cocina y el baño diferentes, a la vez que seguían una estrategia visual sugerente, tenían mucho que ver con iniciativas anteriores. Sin embargo en el congreso se evitó hacer referencia a propuestas similares . De tal forma que el certamen se presentó como la alternativa a otras experiencias, y la redefinición de un debate aparentemente estancado[12].

A través de los CIAM se buscó, en definitiva, lograr el interés de las autoridades para financiar sus propuestas. Sin embargo la reunión tan sólo esbozó

6. Asimismo Aizpúrua y Labayen se inspiraron en la Villa Schaeffer para realizar: "Casa en Fuenterrabía. Arquitectos: Aizpúrua y Labayen", en *AC*, 1932, 6, pp. 26 y 54.
7. "Concurso de la vivienda mínima. Dictamen del jurado", en *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 15-30 de agosto de 1929, 303-304, pp. 1-3.
8. *Die Wohnnung für das Existenzminimun*, Englert Et Schlosser, Frankfurt, 1930. Las propuestas 17 y 18 corresponden a las realizadas por Vallejo y Madariaga/ Zarranz. Existe una edición española del libro prologada por Carlos Sambricio: *L'Habitation Minimun*, COAZ, Zaragoza, 1997. Asimismo se puede consultar: SANZ ESQUIDE, J.A., "Arquitectura y 'vivienda mínima' en los años treinta", en *Bilbao Arte e Historia*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1990, vol.II, pp. 167-184. MUÑOZ, F.J., "La contribución racionalista al problema de la vivienda. El grupo municipal de Solocoeche en Bilbao como modelo", en *Bilbao y sus barrios una mirada desde la historia (volumen 2)*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2007, pp. 47-87.
9. Sobre la exposición: BOSMAN, J., "Francfort 1929, exponer l'architecture moderne selon Mart Stam", en *Quand l'architecture internationale s'exposait. 1922-1932*, Fage éditions, Lyon, 2010, pp.132-139.
10. Carta de Barcelona a Giedion de 19.02.1932. Carta de Sert a Giedion de 22.02.1932. Circular del CIAM dirigida a Sert de 7.03.1932. Carta de Barcelona a Giedion de 7.03.1932. Arxiu Històric COAC.
11. Más concretamente el Congreso Internacional de Vivienda y Urbanismo cuya XI edición se celebró en París en julio del mismo año. SOMER, K., *The Functional City. The CIAM and Cornelis van Eesteren, 1928-1960*, The NAi Publishers, Rotterdam, 2007, pp. 26-27.
12. MUMFORD, E., *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, 2002, pp. 30-31.

un debate que fue necesario retomar en la siguiente edición celebrada en Bruselas en noviembre de 1930. No obstante, en Frankfurt la vivienda tomó un protagonismo destacado que se centró en una reflexión en torno a cuáles podrían ser las soluciones idóneas para responder a las necesidades de falta de habitación, además de cómo organizar la casa.

Fig. 3. Emiliano Amann. 1932. Distribución de las viviendas municipales de Solocoeche.

III

Con el tiempo, las reflexiones en torno a la vivienda mínima recogidas en el II CIAM y en su catálogo fueron, junto con otros elementos, el punto de partida para los diferentes proyectos de vivienda social que realizaron algunos arquitectos vascos. Así queda patente en las viviendas municipales de Solocoeche de Bilbao, que se erigieron durante la II República, y en otras propuestas de posguerra.

En 1931 la Junta de Viviendas Municipales de Bilbao, presidida por el arquitecto Tomás Bilbao, organizó un concurso para construir el grupo municipal en el barrio de Solocoeche. Su objetivo fue mitigar la carencia de viviendas económicas, el paro obrero y, principalmente, definir un modelo de vivienda social moderna que pudiera repetirse en iniciativas sucesivas. Por ello las bases del concurso tomaran como referencia las ideas de los CIAM de Frankfurt y Bruselas, y de otras experiencias anteriores y coetáneas, y prescribieron viviendas reducidas con diferentes programas dentro de un bloque abierto y en altura.

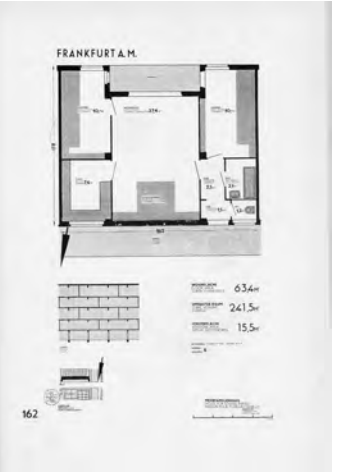


Fig. 4. Propuesta 169 de la exposición del II CIAM de 1929.

El jurado del concurso que estaba compuesto, entre otros, por Ricardo Bastida, Bilbao y Zarranz, de los 29 proyectos recibidos, se decantó por la propuesta del veterano arquitecto local Emiliano Amann, a la vez que concedió el segundo premio al proyecto conjunto de Madariaga y Vallejo[13].

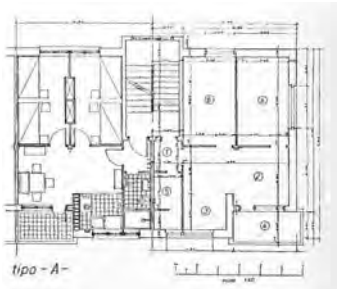
Muchas de las propuestas presentadas se articulaban en bloques abiertos con orientaciones contrapuestas de la vivienda, cuyo interior se organizaba en torno a una pieza central común, que actuaba a modo de eje distribuidor del resto de la casa.

El proyecto de Amann, construido entre mayo de 1932 y diciembre de 1933, optó por un bloque abierto en forma de U con 70 viviendas que oscilaban entre los 49,32 y los 82,82 m². El núcleo de la vivienda fue también una pieza central formada por el comedor comunicado con una solana y la cocina, desde donde se accedía al resto de las habitaciones y el baño; pero que a diferencia de otras propuestas se abría a dos fachadas (Fig. 3).

Por otra parte, el proyecto de Madariaga y Vallejo contaba con un bloque en forma de G con dos distribuciones diferentes. Las viviendas más amplias seguían la distribución ideada por Amann. Mientras que en la casa de menores dimensiones, que nos remite a una de las propuestas que Madariaga y Zarranz presentaron al CNVM, había una zona de noche y otra de día constituida por el vestíbulo, el baño y una única pieza conformada por la solana y la cocina-comedor desde la que se accedía a los dormitorios (Fig. 4).

Las viviendas que se presentaron al concurso compartieron, por tanto, un nuevo modo de pensar la casa acorde con las reflexiones sobre vivienda míni-

13. "Concurso de Proyectos para un grupo de casas en Bilbao", en *Arquitectura*, julio de 1932, 159, pp. 206-55. "Soluciones presentadas por los miembros del GATEPAC. Concurso de proyectos para un grupo de casas en Bilbao", en *AC*, 1933, 11, pp. 34-37.



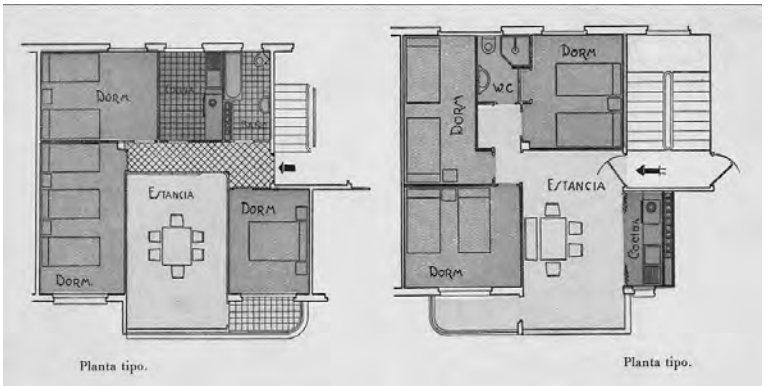


Fig. 5. Arriba. Juan de Madariaga y Luis Vallejo. Propuesta de distribución para las viviendas municipales de Solocoeche.

Fig. 6. Emiliano Amann y Ricardo Bastida. 1944. Distribuciones de las viviendas municipales de Torre Madariaga.

ma. Más concretamente la propuesta de Amann se inspiró en una propuesta alemana presentada a la exposición del II CIAM (Fig. 5)[14], que seguramente conoció gracias al catálogo de la muestra, que también utilizó Zarranz en otro de sus proyectos[15].

Al poco tiempo, otras promociones de la capital vizcaína se hicieron eco del concurso de Solocoeche. En 1932 Tomás Bilbao proyectó una promoción no construida de viviendas para la Cooperativa la Alianza Vecinal, en la que repitió el esquema propuesto por Aman[16]. De igual forma, en las viviendas del Cuartel de los Guardias Forales (1932-1933), Diego de Basterra combinó la propuesta de Amann con la de Madariaga-Vallejo/ Madariaga-Zarranz, y en la entrada a las casas utilizó una pieza desinada a cocina-comedor abierta a dos fachadas, que daba paso a un pequeño pasillo del que se accedía al baño y al resto de las habitaciones[17].

No obstante Solocoeche fue más un ensayo, que una alternativa real. Ya que en una época caracterizada por una fuerte crisis constructiva y la ausencia de una política estatal y municipal de vivienda, los organismos locales no dispusieron de los medios económicos necesarios para poder llevar a cabo un programa de alojamiento masivo que siguiese las reflexiones marcadas en el concurso municipal. De hecho, hubo que esperar a la posguerra para que estas ideas pudieran llevarse a la práctica de manera generalizada.

En los años de posguerra la falta de alojamientos siguió siendo uno de los principales problemas de la época. Ante esta situación el consistorio bilbaíno acometió la construcción de diferentes promociones. Entre julio de 1939 y junio de 1941, Amann y Bastida, reiniciaron las obras de otro bloque en Solocoeche que proyectaron en abril de 1936 y quedó interrumpido por la guerra. Se trataba de una promoción con 21 viviendas que oscilaban entre los 52 y 76 m² con la misma distribución ensayada por Amann en 1932.

Seguidamente, en febrero de 1941 Bastida y Amann, proyectaron la barriada de Torre Madariaga (1944-1951), a la que en septiembre de 1941, se sumó Germán Aguirre, y Emiliano Amann Puente tras el fallecimiento de su padre en junio de 1942. Las viviendas organizadas en 9 bloques paralelos, oscilaban entre los 52 y 80 m². Las piezas se combinaban dando lugar a diferentes propuestas (Fig. 6). Para ello se tomaron, una vez más, las ideas del II CIAM (Fig. 7)[18] y el CNVM como punto de referencia. Se previeron así estan-

14. *Die Wohnnung für das Existenzminimun*, opus cit, propuesta 169.
15. Así sucedió con la propuesta no ejecutada del arquitecto para Pamplona de "chalets superpuestos" que realizó en colaboración con Pachi Garrús en 1937, en cuya memoria se cita el texto de Victor Bourgeois que acompaña al libro. GARITAONAINDÍA, J.R., *Joaquín Zarranz Pueyo. Hacia una verdadera arquitectura racional*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1997, p. 625.
16. LOYGORRI, E., "El progreso urbano de Bilbao. Cuatro creaciones arquitectónicas de don Tomás Bilbao y Hospitalet", en *Propiedad y Construcción*, diciembre de 1932, 118, pp. 8-14.
17. Archivo Histórico Foral de Bizkaia. Bilbao. Fomento. 1934-EE-100-49.
18. *Die Wohnnung für das Existenzminimun*, opus cit., propuesta 151.

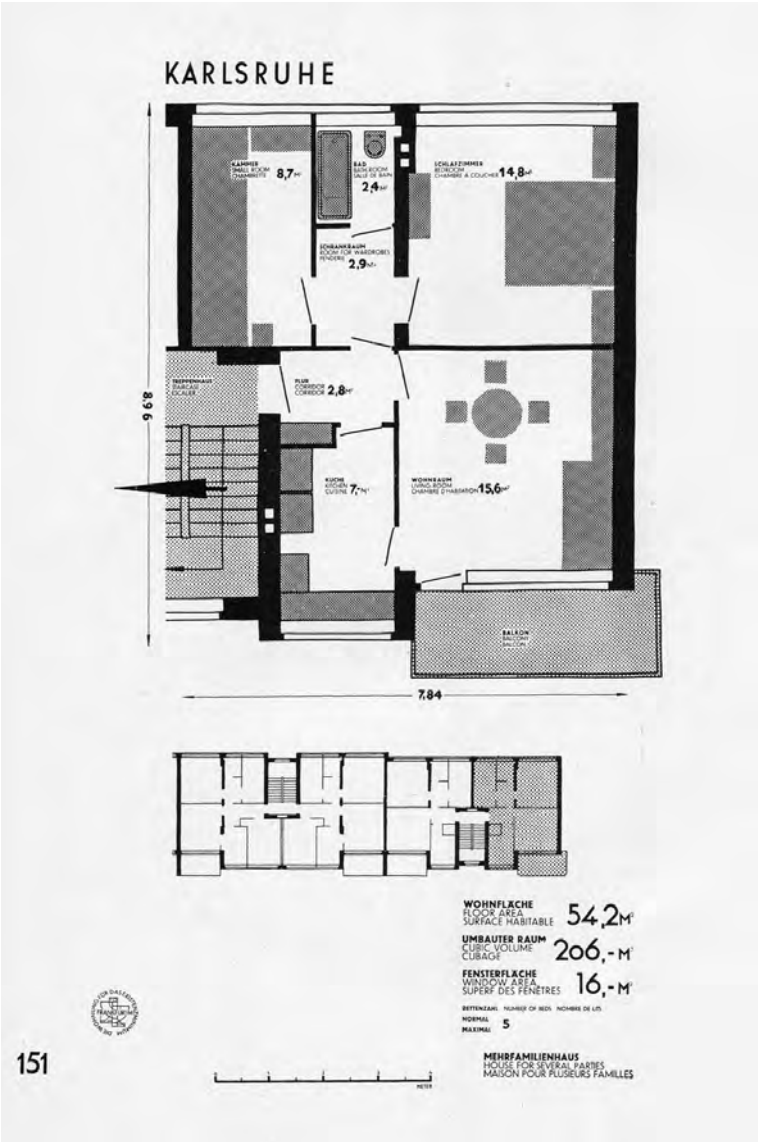


Fig. 7. Propuesta 151 de la exposición del II CIAM de 1929.

cias independientes repartidas en torno a un pasillo central, o una cocina-comedor con solana, próxima a la puerta de entrada, que daba paso al baño y al resto de dormitorios, en esta ocasión ya no directamente, sino que desde un pequeño distribuidor.

La presencia del II CIAM, a través del CNVM y el concurso republicano de Solocoeche, también estuvieron presentes en los proyectos realizados por la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD) y la Obra Sindical del Hogar (OSH), que fueron los organismos estatales de controlar las tares de reconstrucción y erigir viviendas en el Estado respectivamente. Así lo tuvieron en cuenta los arquitectos de la DGRD Joaquín Domínguez Elósegui y José Antonio Ponte en el grupo de María Ángela de Éibar (1941-1952), donde

siguieron a Amann en la organización del bloque y en la distribución en planta[19]. Del mismo modo, el arquitecto de la OSH en Guipúzcoa, Ramón Martiarena, retomó la distribución de Amann en una de las viviendas del grupo Cartonajes Sarasola de San Sebastián (1948-1954)[20].

La propuesta de célula de habitación de Madariaga y Zarranz para el CNVM fue el modelo que Estanislao Segurola y Fernando Urrutia utilizaron en un grupo de viviendas de la DGRD para Guernica (1940-1943)[21]. Aunque en este caso, siguiendo el criterio de Madariaga y Vallejo en Solocoeche, dispusieron la cocina y el comedor en una única pieza. Asimismo en el Grupo de Zumalacárregui (1950-1954) de la OSH, Martiarena siguió una organización similar a la planteada en Guernica[22].

IV

La arquitectura de vanguardia de los años veinte, haciéndose eco de las necesidades de la sociedad de su tiempo, convirtió a la vivienda social en una de sus principales preocupaciones, tal como quedó patente en el CIAM de Frankfurt y su exposición sobre vivienda. Aunque los planteamientos del congreso y otros posteriores, no eran nuevos, sí que lo fueron para algunos profesionales locales. Así quedó patente con el CNVM que se convocó en España para poder participar en el certamen. De hecho el CNVM animó a que determinados los arquitectos vascos se aproximaran al problema de la vivienda siguiendo los parámetros de otros colegas europeos. El resultado fue que algunas de sus propuestas se recogieran en el congreso de Frankfurt. Asimismo el II CIAM, junto con otros medios, proporcionó otras pautas a seguir en la organización del espacio doméstico. El consistorio bilbaíno retomó muchas de éstas y otras propuestas en el concurso de viviendas municipales de Solocoeche de 1931. En él diferentes arquitectos tuvieron la oportunidad de presentar, una vez más, sus reflexiones en torno a la vivienda mínima. La propuesta ganadora tomó como modelo una de los proyectos expuestos en el congreso de Frankfurt, que también consideraron otros profesionales locales. A la vez que iniciativa municipal marcó un modelo a seguir, que siguieron otras viviendas. Sin embargo, la incidencia del CIAM y la reflexión que propició en torno a la vivienda mínima a través del CNVM y su exposición-catálogo, que sancionó el grupo de Solocoeche, quedó más patente en los años de posguerra. Así lo hicieron las instituciones locales y estatales en diferentes iniciativas, tomando como modelo los ensayos de años anteriores, cuando no realizaron propuestas propias basadas en su propia experiencia.

.

19. Archivo General de la Administración (AGA) (04) 81.001, 20.261. Archivo General de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma de Euskadi. I-354-3, 32.
20. Archivo Municipal de San Sebastián (AMSS). D-11-01, H-03500-02.
21. AGA. (04) 081.001, 20.683. Archivo Municipal de Guernica. Caja 7.
22. AMSS. D-11-01, H-02597-04.

EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE NUEVA YORK DE 1939

Idoia Murga Castro

En plena Guerra Civil y tras el éxito del pabellón presentado en la Exposición Internacional de París de 1937 el Gobierno de la Segunda República Española planeó emular este cañón de propaganda sin igual en la edición prevista dos años más tarde en Nueva York, en un último esfuerzo para llamar la atención contra el Pacto de No Intervención. La Feria Mundial de 1939 buscaba congregar a las distintas naciones en busca de respeto y de paz para construir –como rezaba su lema– "el mundo del mañana". Inaugurada en abril, al mismo tiempo que Franco proclamaba su victoria en la Guerra Civil, finalmente no pudo contar con la participación española. El pabellón republicano nunca se abrió y los arquitectos, artistas e intelectuales implicados debieron truncar sus proyectos al tiempo que emprendían el camino del exilio. Con el reconocimiento de la España franquista por parte del Gobierno estadounidense, la dirección de la feria ofreció al dictador el espacio que había quedado vacante. Tras algunos titubeos, Franco lo rechazó poco antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. El caso español fue el ejemplo más temprano de cómo los intereses económicos y políticos de esta Exposición Internacional se colocaron cínicamente por delante de la utópica apuesta por la paz que propuso en su convocatoria[1].

Fig. 1. Firma del contrato para la presentación del pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York, 9 septiembre 1938. De izq. a der.: Fernando de los Ríos, William H. Standley, Groven Whalen e Ignacio del Castillo. New York World's Fair 1939-1940 Records, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

EL PROYECTO REPUBLICANO

Cuando el 26 de agosto de 1937 el Gobierno de la Segunda República recibió la invitación del presidente de los Estados Unidos para participar en la Exposición Internacional de Nueva York, hacía apenas un mes que el pabellón de Josep Lluis Sert y Luis Lacasa había abierto sus puertas en la muestra homóloga en París. Con gran éxito, el conjunto difundía las aportaciones del régimen republicano en educación, cultura, conquista de derechos y consolidación de la democracia a través de la combinación de objetos populares y obras de la modernidad y la vanguardia –las obras de Picasso, Alberto, Julio González, Calder, Miró, Ferrer, Renau… Sin embargo, Negrín no accedería inmediatamente a participar en la nueva edición. Tras una serie de consultas acerca del presupuesto que supondría la presencia en Nueva York, no fue hasta el 1 de septiembre de 1938 cuando España aceptó la invitación de Roosevelt, que se formalizó con la firma del contrato de participación por parte del embajador en Washington, Fernando de los Ríos, el 9 de septiembre (Fig. 1). Una semana más tarde, la *Gaceta de la República* publicaba la resolución. Los preparativos del pabellón estaban en marcha[2].

La dirección de la Feria Mundial ofreció al Gobierno republicano ocupar el pabellón GQ-7, un espacio de unos tres mil metros cuadrados ubicado en la

1. Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref: HAR2011-25864) y del Grupo Complutense *Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea*, CEI (ref. 930216).

2. Véase: MURGA CASTRO, Idoia. "El Pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York", *Archivo Español de Arte*, 331, 2010, pp. 213-234.

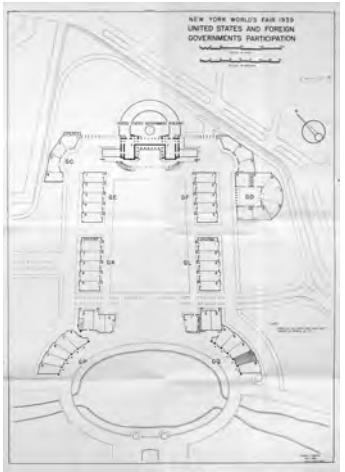


Fig. 2. Plano con el espacio GQ-7 del pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York, 1938. New York World's Fair 1939-1940 Records, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

zona oriental del *Hall of Nations*, presidido por Estados Unidos (Fig. 2). El edificio estaba adosado a otros pabellones que ocupaban Lituania, Irak, Japón y la Unión Soviética –estos dos últimos disponían de otros edificios exentos que completaban su representación[3]. Esta decisión de no construir un edificio de nueva planta, como había ocurrido en París en 1937, sino acogerse a la cesión de los organizadores de un espacio gratuito pudo deberse fundamentalmente a razones económicas a causa de la difícil situación bélica, a juzgar por los informes que gestionó la embajada española en Washington para averiguar el presupuesto de una posible participación antes de la aceptación oficial.

Para la adaptación del pabellón español el Gobierno republicano nombró a tres arquitectos como máximos responsables: el presidente del Comité Interministerial de Dirección de la Participación fue Manuel Sánchez Arcas; el comisario general, Roberto Fernández Balbuena, y el comisario adjunto y arquitecto del pabellón de España, Jesús Martí Martín[4]. Con el fin de agilizar algunos trámites, desde el primer momento se designó como arquitectos supervisores a los estadounidenses Ralph Pomerance y Simon Breines, propietarios de un estudio en Nueva York que facilitó el diálogo con los responsables de la Exposición Internacional[5].

Formado por dos plantas de forma trapezoidal, el interior del pabellón asignado a España se dividió en dos mitades longitudinales de seis particiones cada una. La estructura de hierro con vigas de madera sostenía un entresuelo por medio de colgadores, con el que se ampliaba la superficie de exposición. Con el fin de coordinar la elección y el envío de las obras fue necesaria la colaboración de responsables a uno y otro lado del Atlántico. La función de París como punto de conexión entre la España republicana en guerra y el destino americano fue esencial. Por ello se nombró a Juan Larrea, entonces secretario de la Junta de Relaciones Culturales en París, delegado del Comité español para la Exposición Internacional de Nueva York[6], y a Augusto Barcia, exministro republicano, presidente de la Comisión Técnica[7]. En la otra orilla, el pintor Luis Quintanilla se convirtió en agregado cultural de la embajada española en Washington[8]. Por último, todavía en España, el artista y entonces miembro de la Junta Delegada del Tesoro Artístico en Madrid, Ángel Ferrant, recibió el encargo de preparar las obras que se enviarían a la muestra neoyorquina[9].

El discurso expositivo pensado para Nueva York quería repetir en buena medida la idea aplicada en París de resaltar la suma de la tradición y la vanguardia. Destacaba la belleza natural geográfica de la Península Ibérica, la riqueza de sus materias primas y su potencia industrial, así como su diversidad regional y folklórica y sus manifestaciones científicas, artísticas y literarias producto tanto del pasado como de la creación contemporánea. Con todo, a diferencia de París, donde la carga ideológica y propagandística del conjunto tenía un carácter fuerte, combativo, cargado de energías y esperanzas para atraer la atención internacional contra la neutralidad extranjera, las obras de Nueva York mostraron un carácter mucho más comedido y emotivo, buscando la empatía del público en un mensaje de cara a las mínimas condiciones de paz ante la inminente derrota de la España legítima por el ejército de Franco.

De la representación popular conocemos todavía pocos detalles, salvo que los responsables debieron de tratar de recuperar materiales que se habían expuesto en París, como los trajes regionales guardados hasta entonces en el

3. Véase: MURGA CASTRO, Idoia. "La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del «mundo del mañana»", *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 3 (I) Extraordinario, 2013, pp. 349-366.
4. *Gaceta de la República*, 287, 14-10-1938, p. 287. Posteriormente, el Ministerio de Presidencia del Consejo creó un Comité Interministerial de Dirección de la Participación Española en la Exposición Universal de Nueva York. *Gaceta de la República*, 326, 22-11-1938, p. 700.
5. La firma *Pomerance & Breines*, fundada en 1935, estaba también al cargo de los proyectos sueco y soviético para la Exposición en colaboración con otros arquitectos. "Ralph Pomerance, Architect, 87", *The New York Times*, 25-8-1995, p. 7. PACE, Eric. "Simon Breines, 97, an Architect and a Critic of Hurried Projects", *The New York Times*, 25-9-2003, p. 10. *Questionnaire for Architects' Roster and/or Register of Architects Qualified for Federal Public Works*, Nueva York, 2-5-1946. The American Institute of Architects.
6. Carta de Sánchez Arcas al embajador español en París, Fernando González Arnao, Barcelona, 16-12-1938. Certificado de González Arnao en favor de Larrea, París, 22-12-1938. Archivo General de la Administración (AGA), Sección Asuntos Exteriores (AAEE), 54/11073.
7. Carta de Marcelino Pascua, embajador de España en París, a Barcia, París, 6-12-1938. AGA, AAEE, 54/11073.
8. QUINTANILLA, Luis. *"Pasatiempo". La vida de un pintor (Memorias)*, (ed., estudio y notas de Esther López Sobrado), A Coruña, Edicios do Castro, 2004, p. 468.
9. *Gaceta de la República*, 8, 8-1-1939, p. 106.

Musée de l'Homme, o la colección de cerámicas propiedad de Isabel Oyarzábal y Ceferino Palencia, objetos de los que se ha perdido el rastro hasta la fecha[10]. También rescatada de la muestra de 1937, se previó el envío de la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, el único artista extranjero que se había integrado en el pabellón de Sert y Lacasa. En este sentido, resultaba del todo conveniente su exhibición en Nueva York: se trataba de un escultor estadounidense a favor de la causa republicana y además homenajeaba la riqueza de la mina de este metal en Almadén –durante la Guerra Civil el Gobierno republicano llevó a cabo gestiones para ofrecer a Estados Unidos el monopolio de la venta de mercurio, tras haber suspendido en 1936 el cártel italo-español Mercurio Europeo fundado ocho años antes[11]. Hoy sabemos que hubo que llevar a cabo reformas en la estructura original para ocultar las canalizaciones de la fuente y reforzar los cimientos del edificio neoyorquino[12].

Otra de las obras estrella de la exposición parisina pensada para exponerse en el pabellón español de Nueva York fue el *Guernica* de Picasso. Hasta el momento no hemos encontrado suficiente documentación explícita que corrobore definitivamente esta hipótesis, pero sí distintos indicios que nos hacen pensar en ello[13]. La primera de las casualidades que relacionan la exposición con el cuadro es que las puertas de la Feria Mundial abrieron el 30 de abril de 1939, el día anterior a que la obra llegara al puerto neoyorquino desde El Havre escoltada por el propio presidente del Gobierno, Juan Negrín. El día que se cumplía un mes de la derrota republicana, el icono de la denuncia de los desastres de la guerra iniciaba su gira americana para recaudar fondos para los refugiados españoles patrocinada por el Spanish Refugee Relief Campaing (SRRC) en colaboración con el American Artists' Congress[14]. El 4 de mayo el *Guernica* se colgó de los muros de la Valentine Gallery, en una inauguración que concentró importantes personalidades de la política y las artes españolas y estadounidenses, a la que siguieron dos simposios de prestigiosos artistas e intelectuales. Tendría todo el sentido pensar que en los inicios de las negociaciones llevadas a cabo por Peter Rhodes, miembro del SRRC, con Larrea y Picasso para que la obra se viera en América, estuviese en relación con el espacio expositivo del pabellón republicano. De hecho, esto mismo recogía Margaret Palmer en una carta fechada el 3 de enero de ese mismo año, en la que escribió que la intención de Picasso era que *Guernica* formara parte del pabellón[15].

En cualquier caso, además del aprovechamiento de las piezas mostradas en París, para Nueva York también hubo nuevos encargos, y varios artistas españoles trabajaron desde 1938 en obras que se expondrían en el nuevo pabellón. De ellas hasta el momento solo se ha localizado una que ha llegado hasta nuestros días: los cinco paneles de fresco de Luis Quintanilla titulados *Hunger, Flight, Destruction, Pain y Soldiers*, tituladas entonces *The Actual Moment in Spain* (El momento actual en España)[16]. Se trataba de la denuncia de las consecuencias de la guerra en la población civil, así como del homenaje a la participación estadounidense en la guerra: la Brigada Lincoln y las enfermeras de la Cruz Roja. Quintanilla realizó estos frescos en Estados Unidos, para lo que el 23 de enero de 1939 recibió la cantidad de seis mil dólares enviados por Marcelino Pascua, embajador de España en París[17]. Apenas un mes y medio más tarde, con el inminente final de la guerra, Fernando de los Ríos reclamó al artista cántabro esta cantidad, que sin embargo nunca fue devuelta al Gobierno republicano en el exilio, pues los frescos se habían terminado[18].

10. OYARZÁBAL SMITH, Isabel. *Rescoldos de libertad. Guerra civil y exilio en México*, Madrid, Alfama, 2009, p. 276.
11. Telegrama de De los Ríos a Julio Álvarez del Vayo, ministro de Estado, Washington, 21-9-1938. Fondo Fernando de los Ríos, Residencia de Estudiantes (FFDR, RE). FDR 25/3/140. Véanse también: HUGHES, H. Herbert. *Minerals Yearbook 1940*, Washington, Government Printing Office, p. 675; Office of Technology Assessment, *An Assessment of Alternative Economic Stockpiling Policies*, Washington, 1976, p. 273.
12. Carta de Roosevelt a De los Ríos, Nueva York, 27-1-1939. The New York World's Fair 1939 and 1940 (NYWF 1939-1940). Caja 319, carpeta 2. New York World's Fair 1939-1940 records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations (NYPL).
13. MURGA CASTRO, Idoia. "El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939", en Miguel CABAÑAS; Amelia LÓPEZ-YARTO; y Wifredo RINCÓN (coord.). *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 683-698.
14. Como es conocido, esta gira terminaría el 15 de noviembre de ese año en la exposición *Picasso. Forty Years of His Art* en el MoMA, donde el cuadro colgaría hasta su retorno a España en 1981. LARREA, Juan. *Guernica. Pablo Picasso*, Nueva York, Curt Valentin, 1947. CHIPP, Herschel B.: *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*, Los Ángeles, University of California Press, 1988. VAN HENSBERGEN, Gijs: *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate, 2005.
15. PÉREZ SEGURA, Javier. *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007, p. 216.
16. Así aparecen referidos en las fuentes de la época: "A series of five frescoes entitled *The Actual Moment in Spain* adorn the interior". *Official Guide Book of the New York World's Fair*, Nueva York, Exposition Publications, 1939, p. 146. Hoy también se conocen como *Ama la paz y odia la guerra*. La obra se recuperó gracias a las gestiones de Esther López Sobrado, Javier Gómez Martínez y la Universidad de Cantabria, en cuyo paraninfo hoy se conservan. Véanse, entre otros: *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra* [cat. exp.], Santander, Universidad de Cantabria, 2007; para completar la documentación sobre los frescos en relación con la Exposición: MURGA CASTRO, I. "El pabellón...", cit., pp. 224-227.
17. Carta de la Banque Commerciale de l'Europe du Nord a Pascua, París, 23-1-1939. AGA, AAEE, 54/11068.
18. Carta de Roosevelt a De los Ríos, Nueva York, 7-3-1939. NYPL, C. 1503, carp. 1. Carta de De los Ríos a Quintanilla, Washington, 7-3-1939. Reproducido en *Los frescos de Luis Quintanilla...*, op. cit., 2007, p. 53.

Fig. 3. Fotograma de una filmación de George B. Bader donde se aprecia el espacio del pabellón español con la bandera de la Segunda República colocada al revés.

Otro de los artistas que recibió el encargo de realizar una obra para el pabellón español de Nueva York fue el pintor catalán Joaquim Sunyer. Entonces exiliado en Francia, concibió un gran óleo que representaba el *Erica Reed*, el primer barco americano que llevó alimentos y medicinas a la España republicana durante la guerra y que evacuó a varios españoles gracias a la mediación de la Brigada Lincoln[19]. Se trató de la campaña más importante y la que recibió una mayor atención por parte de los medios de comunicación americanos para reclutar ayuda por la causa republicana española[20]. Este *Relief Ship for Spain* partió de Nueva York en septiembre de 1938, llevando mil toneladas de trigo de Canadá, cinco mil toneladas de comida, ropa y suministros médicos con un valor de unos 250.000 dólares y una ambulancia equipada. El mismo Robert Capa cubrió la llegada del *Erica Reed* a Barcelona en noviembre de 1938 y sus fotografías aparecieron en uno de los rollos de la famosa *Maleta mexicana*[21]. Es por tanto comprensible que se tratara de un tema perfecto para este importante óleo pintado por el artista catalán.

Sunyer por entonces compartía estudio en París con Joan Rebull, quien también tenía encomendado participar en el evento americano, en su caso por medio de una escultura para el frontis del pabellón español (Figs. 3 y 4)[22]. La decoración las fachadas de todos los edificios estaba sujeta a una férrea normativa del Board of Design; debía tener una dimensión aproximada de tres metros y medio y estar preferiblemente fabricada en yeso, aunque según las fuentes encontradas, la obra de Rebull era de caoba[23]. Por último, al igual que había sucedido en París, el artista y político Josep Renau llevó a cabo novedosos fotomontajes. Se trataba de los 13 *puntos de Negrín*, una serie que recogía los postulados innegociables de paz del presidente del Gobierno de España[24].

PATRIMONIO Y PROPAGANDA

Como hemos comprobado, el discurso central del pabellón republicano en Nueva York se organizó tratando de recabar apoyo internacional a través de constantes guiños de creadores contemporáneos a la solidaridad y la cultura estadounidenses. Sin embargo, otro de los intereses troncales del evento se

19. Nota de prensa de Braun, 14-9-1938, Comité Internacional de Coordinación 2, Parte J, Box 2, Spanish Refugee Relief Organization Collection, Columbia University, Nueva York. Citado en CARROLL, Peter N. y FERNÁNDEZ, James D. (eds.). *Contra el fascismo. Nueva York y la Guerra Civil española* [cat. exp.], Madrid, Museum of the City of New York, Instituto Cervantes, Fundación Pablo Iglesias, Generalitat de Cataluña, 2007, p. 47.

20. Véase la correspondencia con la embajada española sobre las gestiones para el *Erica Reed* conservada en el FFDR, RE: telegrama de De los Ríos a Álvarez del Vayo, 11-10-1938. FDR 25/3/148. Telegrama de Álvarez del Vayo a De los Ríos, 15-10-1938. FDR 25/4/100. Carta de De los Ríos a Antonio de la Cruz Marín, Washington, 17-10-1938, FDR 29/3/8.

21. The Robert Capa and Cornell Capa Archive, International Center of Photography, Nueva York.

22. *Le Théâtre de la Mode* [cat. exp.], París, Aljanvic Publicité, 1945, s.p.

23. Carta de Voorhers, jefe del Consejo de Diseño, al jefe de ingenieros y director de Construcción, Nueva York, 6-10-1938. Carta de Roosevelt a De los Ríos, Nueva York, 23-1-1939. NYWF 1939-1940. C. 319, carp. 2. NYPL. *Official Guide Book...*, op. cit., 1939, p. 146.

24. RENAU, Josep. *Arte en peligro. 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980, p. 15. Véanse reproducidos en BRIHUEGA, Jaime (com.). *Josep Renau 1907-1982: Compromís i cultura* [cat. exp.], Valencia, Universitat de València / SECC, 2007, pp. 209-221.

Fig. 4. Fotograma de una filmación de William A. Dobak en la que el espacio asignado al pabellón español aparece con una bandera de Suecia.

orientó hacia la difusión de la importante labor de salvamento del patrimonio histórico, cuya acción más relevante se concretó en la firma del Acuerdo de Figueras el 3 de febrero de 1939. Tras la evacuación y exhibición del Tesoro Artístico en la Sociedad de Naciones, varios responsables republicanos pensaron en la posibilidad de mostrar parte de esas obras en el marco de la Exposición Internacional de Nueva York. Los primeros interesados fueron los directores de la feria, así como otros museos y entidades americanas, que veían en el patrimonio español un reclamo para conseguir público. Era evidente el atractivo económico y publicitario que perseguía Groven Whalen como cabeza de la dirección. En este sentido, su correspondencia desvela su doble juego con las autoridades de la República y con los representantes de los sublevados en Estados Unidos para asegurarse la presencia en el evento neoyorquino de obras de arte español de distintas épocas. De la relevancia que podía proporcionar una buena selección artística en la Exposición era bien consciente De los Ríos, uno de los permanentes impulsores del proyecto republicano en Estados Unidos para aprovechar toda publicidad que pudiera aparecer en los medios:

> "Cuando el Presidente de la Exposición […] me preguntó cuál pensaba yo podría ser el núcleo de atracción en nuestro pabellón, les dije, que carecía de información sobre el pensamiento del Gobierno, pero abrigaba la ilusión, si materialmente era posible que España revelase su grandeza artística y el genio con que lucha en medio de su tragedia presente; para lo primero exhibir por primera vez fuera de sus fronteras algo de la infinidad de joyas salvadas gracias a la sensibilidad del Gobierno y heroísmo del pueblo por ejemplo: Grecos, Velázquez y Goya. Ante esta posibilidad fue tal el entusiasmo de todos, que al día siguiente el *New York Times*, el *New York Herald* y todos los grandes periódicos han hablado de aquella conversación. La Junta de la feria mundial […] me dijeron que si hacíamos eso, ello constituiría culturalmente el eje de la Feria. Lo que no hablamos entonces, y sí después con algunas personas, es sobre que, si se nos permite como es lo más probable cobrar 50 centavos o un dólar por visitar nuestras salas preparándolas a este fin como es precioso y fácil dado nuestro Tesoro, ello significaría para el Gobierno Español muchos centenares de miles de dólares. […] El eco de una exhibición selecta, presentada con exquisito gusto y desplegando una muestra de nuestra riqueza artística y una visión sintética del esfuerzo constructivo de hoy en medio de nuestra tragedia, será enorme, inmenso"[25].

El embajador también reclamaba urgentemente contrarrestar la propaganda franquista que paralelamente llevaba a cabo Juan de Cárdenas, como reve-

25. Carta de De los Ríos a Álvarez del Vayo, Nueva York, 13-9-1938. FFDR, RE, FDR 26/50/22.

la en sus cartas[26]. El diplomático franquista, por su lado, trataba de apoyarse en esta presencia artística para favorecer las relaciones y el reconocimiento de la España de Franco por Estados Unidos:

> "En las conversaciones que últimamente he tenido con los elementos organizadores de la exhibición que la asistencia de España, si se decidiese, aparte de la importancia artística que supondría, tendría, como antes digo, otra política o de propaganda no menos digna de ser tenida en cuenta […].
> Se me ha dicho también que se trataría de dar mayor publicidad y realce posible al gesto del Generalísimo y del Gobierno Nacional de enviar aquí dichos cuadros, interpretándolo como una prueba de amistad hacia los Estados Unidos y el deseo de la Nueva España de colaborar en todo lo posible en paz y armonía con todas las naciones, además de mostrar como antes expongo la preferente atención que se dedica a las cuestiones artísticas, lo que indudablemente ayudaría a deshacer la leyenda de atrocidades y destrucciones tan inicuamente propagada en contra nuestra en este país.
> Desde luego la participación de España estaría condicionada a que los Estados Unidos reconociesen al Gobierno Nacional con lo cual se evitaría toda cuestión política al propio tiempo que cualquier dificultad que pudiese surgir en relación con el envío de los cuadros, tales como reclamaciones, embargos, etc. Además ello permitiría el que el Gobierno Español destinase a la exhibición que nos ocupa algunas de las Obras del Museo del Prado que están actualmente embaladas en Ginebra"[27].

Desde 1938 una serie de iniciativas lideradas por la Junta Central del Tesoro Artístico habían buscado acuerdos con entidades americanas para abrir muestras consagradas a la edición extraordinaria de los grabados de Goya realizados por la Calcografía Nacional durante la guerra y a las últimas investigaciones sobre El Greco[28]. En un principio, siguiendo las directrices de su presidente, Timoteo Pérez Rubio, estas serían independientes de la Exposición Internacional[29], aunque finalmente el desenlace del conflicto provocó que solo las obras de arte español pertenecientes a colecciones privadas se exhibieran en *Masterpieces of Art. European Paintings and Sculpture from 1300-1800* en el marco de la feria[30]. El final de la guerra, el reconocimiento de Franco por parte del Gobierno estadounidense y la negativa de este de participar con un pabellón en el evento neoyorquino truncó el posible viaje atlántico del Tesoro expuesto en Ginebra.

Al filo de la Segunda Guerra Mundial, esta Exposición Internacional en la ciudad llamada a convertirse en la capital cultural de Occidente construyó su lema a partir de la ingenua idea de congregar a todas las naciones del mundo en paz. Esto llevó a la irónica paradoja de integrar en un mismo proyecto, desde los primeros planteamientos, espacios para la Alemania nazi, la Unión Soviética de Stalin, las colonias de Francia y Gran Bretaña, Polonia antes de ser invadida por Hitler y Japón y China en pleno conflicto. Al igual que se invitó al Gobierno legítimo de la Segunda República Española durante la guerra, poco antes de la inauguración, la dirección no tuvo inconveniente en negociar con el régimen de Franco que la nueva dictadura estuviese representada con un nuevo pabellón en la feria, a la vez que recibía el reconocimiento del Gobierno estadounidense. De haber podido abrir sus puertas, el pabellón republicano se habría convertido en un perfecto escaparate de las labores de protección y salvamento del patrimonio artístico, de la rica diversidad de la cultura popular española, del potencial de sus recursos naturales y de su brillante creación contemporánea. Desgraciadamente, el desenlace de la guerra y la condena al exilio provocaron la pérdida de las obras y la disgregación de los responsables de un proyecto que todavía presenta interesantes incógnitas.

26. Telegrama de De los Ríos a Álvarez del Vayo, Washington, FFDR, RE: 3-12-1936, FDR 25/1/17; 11-2-1937, FDR 25/2/12; 2-4-1937, FDR 25/2/47.
27. Carta de Cárdenas a Domingo de las Bárcenas, Nueva York, 16-3-1939. AGA, AAEE, 54/08473.
28. Telegrama de De los Ríos a Álvarez del Vayo, Washington, FFDR, RE.: 8-10-1938, FDR 25/3/145; 14-11-1938, FDR 25/4/110.
29. Carta de Pérez Rubio a De los Ríos, Barcelona, 27-12-1938. FFDR, RE, FDR 26/15/1.
30. MURGA CASTRO, I. "El último viaje...", cit., pp. 693-695.

POLITICS AND ARCHITECTURE: MIES VAN DER ROHE'S GERMAN PAVILION AT THE 1929 INTERNATIONAL FAIR IN BARCELONA

Dietrich Neumann

> …as if from a fairy tale, not of the Arabian Nights, but from an almost supernaturally inspired music of eternal space, not as a house, but as a drawing of lines in space by a hand that defines the human reach towards infinity. We Germans owe gratitude to Mies van der Rohe, for he has succeeded in casting our spiritual existence into form...

The building that was praised so soulfully in 1929 has long been considered one of the most significant structures of the interwar period. It was the pavilion of the German Reich at the World's Fair in Barcelona and stood for only seven months before it was dismantled at the end of the exhibition. More than fifty years later it was rebuilt on its former site. New research about the building's genesis shows the complexities and limits of architectural interpretation.

What made the building so important in the eyes of its contemporaries –and of generations of architectural historians and critics since– were both its architectural significance and its symbolic and political role. The pavilion offered to its visitors a sequence of spatial situations, openly connected and each subtly different, framed by wall-high slabs of semi-precious stone, glass, and travertine and punctuated by eight chromium covered cruciform columns. The depth of the roof overhang provided coolness and shade, and the luminous play on the ceiling echoed the ripples of the water of its two pools. One of the pools was part of the outside terrace; a smaller one with Georg Kolbe's statue *dawn* in it, was accessible from inside the pavilion, enclosed but open to the sky. Despite three different kinds of marble –onyx doré, timos, and vert antique– and three colors of glass –white, green, and gray– as well as a black carpet and a red curtain, the overall impression was of a carefully calibrated composition. At night, a luminous wall at the center provided a calm counterpoise to the color and light spectacle of the fair.

The daring power of this concept cannot be overestimated. Instead of marketable commodities, indigenous products, or recent inventions, as in the other national pavilions, here, on display, was a new approach to architecture and space –its vague suggestions of a domestic setting implied patterns of a life altogether different. It was, as the German critic Justus Bier put it:

> A building without function, or at least without apparent, tangible, or obvious function –a building dedicated to representation, an empty space, and for this very reason Space– In-Itself, architecture as a free art, the expression of a spiritual commitment. That this commission has found its way into the hands of Mies van der Rohe, and that Germany is represented by a building of modern architecture, is to be welcomed.

The German Reich was represented in Barcelona for the first time at an international fair after the disaster of WWI. It had recently been admitted to the League of Nations in Geneva, a result of foreign minister Gustav Stresemann's skillful negotiations. At the opening of the pavilion, the German commissioner, Georg von Schnitzler, a high-ranking manager at the chemical conglomerate IG Farben, made a case for the building's political significance:

> We wanted to be able to demonstrate what we want, what we can do, who we are, what we feel and see today. We want nothing but clarity, decency, honesty …. Here is the spirit of the New Germany: simplicity and clarity of means and intentions –everything is open, nothing is concealed. It is a piece of work honestly done, without arrogance. This is the quiet home of a peaceful Germany.

This set the tone for the building's future interpretation. It became a convincing symbol for Germany's young democracy and its cultural and political aspirations. The simple, unornamented forms of the modern movement had for the last decade been associated with progressive causes –new housing projects had been built under social democratic mayors in Berlin and Frankfurt, and the Bauhaus in Dessau had recently made headlines when a communist was appointed director. The strongest fraction and the chancellor of the current government in Berlin's Reichstag were social democrats. The alignment of a particular formal vocabulary with progressive politics seemed to have continued in Barcelona.

Archival documents complicate the picture considerably. When the German government agreed to participate in Barcelona's World's Fair –after urgent and consistent pleas from the Spanish organizers– it did so hesitatingly and wary of the costs involved. It firmly stated that while German industry should be present in Barcelona, there was no need and there were no funds for the small "representative pavilion" that the Spanish delegates had suggested. Georg von Schnitzler was asked to coordinate the German participation. He hired the architect Ludwig Mies van der Rohe and his partner Lilly Reich to oversee the design of the exhibits.

Despite the clear government directives against it, and without available funds, von Schnitzler promised the Spanish organizers a separate German pavilion, and commissioned Mies to design it. As a result, the anticipated costs increased to almost four times the budgeted amount. When things were well under way, von Schnitzler requested additional funds. Perhaps unexpectedly, he encountered fierce and angry resistance from the governing parties. The Social Democrats in particular were steadfast in their refusal to release any more money. Only thanks to the diplomatic efforts of foreign minister Stresemann, a member of the small and conservative coalition partner DVP (German People's Party), some additional funds were approved, albeit only a fraction of what von Schnitzler needed. The building of the pavilion stopped immediately, and the exhibition program was scaled down. For sixteen days the unfinished building lay idle in the midst of the hectic construction efforts at the world's fair site. Finally a telegram arrived from Berlin, announcing that a loan had been secured. Work continued, and the pavilion opened a week later than planned, to great international acclaim. Despite its critical success, the government continued to withhold any additional funds, and in the end it was von Schnitzler himself and his employer IG Farben who footed a large part of the bill.

A previously unacknowledged key figure in the pavilion's history is Lilly von Schnitzler (1889-1981), Georg von Schnitzler's wife, a grande dame of Frankfurt society, an avid art collector and patron, and and editor and writer who corresponded with many major figures of her time. She assembled a substantial collection of paintings by Max Beckmann and supported him during the war in his Amsterdam exile. Thanks to her writing and publication activities, we know a lot about her political aspirations. It was Lilly, for example, who had convinced her husband to hire Ludwig Mies van der Rohe and to commission a separate German pavilion, and she probably helped formulate the words spoken at the opening. Her own review of the fair and Mies van der Rohes pavilion (briefly quoted at the opening of this article) appeared in a magazine called *Die Europäische Revue*, which she had founded in 1925, together with the Austrian aristocrat, political activist, and writer Karl Anton Prince Rohan (1898-1975).

The *Europäische Revue* was partially financed by the cultural funds of her husband's employer IG Farben. Initially, it had an impressive list of contributors, among them Theoder Heuss, Thomas Mann, Hugo von Hoffmansthal, Paul Valéry, and Winston Churchill. As the public face of an organization that Prince Rohan had founded called the Europäischer Kulturbund (European Cultural Association), the magazine promoted the vision of a conservative, elitist, pan –European aristocracy of successful intellectuals, industrialists, and financiers as an alternative to a culture and government ruled by a democracy of the masses. Karl Anton Rohan had declared that he rejected "the ideas of 1789" –parliamentarism, democracy, equality, and liberty, and instead imagined a "conservative revolution" of benign dictatorships.

Since 1923 Spain had been governed by the dictator Miguel Primo de Rivera (1870-1930), who was tolerated by the king. Lilly von Schnitzler's about the fair ended with a comment about the Spanish situation, and her willingness to embrace a similar turn of events in Germany:

> Spain seems to be the last European haven for conviction, attitude, character, metaphysics–values through which alone Europe can recover and resist the impending Americanism. Spain's experiment in Barcelona, which is symptomatic for all of Spain, to drive out the devil with the help of Lucifer, is for all of us a most enthralling adventure, whose result can become authoritative for us as well.

During the world's fair Lilly and Georg von Schnitzler organized a conference with Karl Anton Rohan for the *Europäische Kulturbund* under the title "Le problème sociale de la vulgarisation de la culture". Among the speakers were Carl Schmitt, the influential German political theorist and soon-to-be major voice in Nazi ideology, the Italian Fascist Giuseppe Bottai, and many other conservative intellectuals (Anatole de Monzie, Aldous Huxley, and Rudolf Binding among them). Georg and Lilly von Schnitzler did not miss the opportunity to instrumentalize "their" pavilion. On the first evening, they guided the delegates through the German pavilion and the rest of the German displays in other sections of the exhibition.

Less than two years later, when the *Europäische Kulturbund* was drifting further to the right and had lost some of its prominent members, Lilly von Schnitzler's friend and protégé Max Beckmann painted some members of her conservative circle at a seemingly disjointed and joyless cocktail party in Paris.

Georg von Schnitzler is visible in the lower left corner; blonde Lilly sits a bit left of center –the station occupied by Karl Anton Rohan. Also present: French politician Anatole de Monzie, Frankfurt Banker Albert Hahn, and German ambassador Leopold von Hoesch, who sits at the bottom right, with his head in his hands.

Karl Anton Prinz Rohan joined the NSDAP (National Socialist German Workers' Party) soon after their rise to power, in 1933. His magazine continued to appear until 1944, secretly funded by Goebbels' Ministry of Propaganda. Despite their closeness to Stresemann's DVP (German People's Party), Lilly and Georg von Schnitzler were willing to tolerate and cooperate with the Nazis. Georg von Schnitzler's wartime work with IG Farben in several occupied countries ultimately led to his conviction as a war criminal at the Nuremberg trials.

At the opening of the Barcelona Pavilion, Georg von Schnitzler had declared that it represented "what we want, what we can do, who we are, what we feel and see today". Undoubtedly, the vision that Georg and Lilly von Schnitzler had of the current and future Weimar Republic was of a deeply conservative nature politically, and it was almost diametrically opposed to what we generally associate with Weimar's progressive politics. It is not without significance that the minimalist clarity of Mies van der Rohe's architecture seemed to the Schnitzlers an appropriate representation of such a vision. The fact that many of modern architecture's main protagonists had aligned it in the 1920s with the political left, and that the National Socialists soon condemned it as "Bolshevik and Jewish" has long obscured a rather complex reality. The Modern Style –at least in the refined and luxurious version in which Mies presented it– had not only become acceptable for deeply conservative clients like the von Schnitzlers, it became capable of representing the German Reich they envisioned.

FICOP/67: ARQUITECTURA COMO SISTEMA DE PRODUCCIÓN INDUSTRIALIZADA

Clara Olóriz

En el número 103 de la revista *Arquitectura (RA)* de 1967 aparece la publicación de una reseña del stand del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM) realizado por Mariano Bayón y José Luis Martín para la II Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas FICOP 67, con el título: Industrialización de la Arquitectura: Ejemplos Españoles. La publicación consta de cuatro fotografías, una sección del stand y una cita de John McHale:

> "La medida total de una arquitectura verdaderamente mundial se calculará no sólo por la distribución fortuita sobre el planeta de las obras maestras individuales o la amplitud de su influencia estilística, sino también por la extensión con que abarque el reto y la responsabilidad implícita en la base tecnológica de una naciente sociedad mundial"[1].

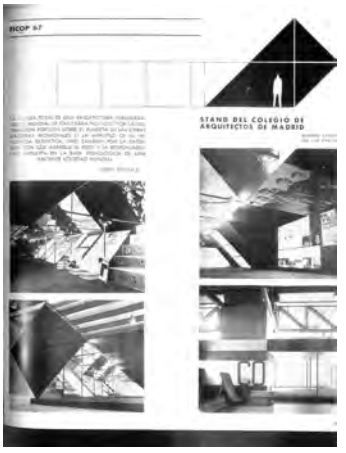


Fig. 1. Publicación del stand del COAM para la FICOP 67 en la revista Arquitectura.

Las imágenes del artículo exponen el pabellón como un muestrario de piezas de sistemas prefabricados españoles e imágenes de componentes estandarizados y repetibles que incluyen ejemplos del sistema Horpresa de Julio Garrido que utiliza Alejandro De la Sota, sistemas de estructuras desplegables de Emilio Pérez Piñero, huesos postesados de Miguel Fisac, sistemas de cubiertas laminares de Félix Candela, también ejemplos similares de Ricardo Urgoiti y José Ruiz Castillo o las vigas Lau del ingeniero Julio Martínez Calzón. De modo que los autores del stand, Mariano Bayón y José Luis Martin, siendo todavía estudiantes de arquitectura, se enfrentan a la tarea de posicionar los avances e innovaciones españolas en el área de la producción industrializada en el panorama internacional de la feria. Este pabellón reúne un abanico de los avances técnicos en materia de prefabricación que se venían desarrollando en la arquitectura española en las décadas de los 1950s y 1960s. Estos componentes reflejan no sólo las innovaciones en sistemas constructivos sino las actitudes frente a la tecnología de los protagonistas involucrados en este desarrollo.

Dicho stand se enmarca en el contexto de una Feria Internacional. Las FICOP se conciben como un escenario para la exhibición e intercambio de los "más modernos avances técnicos, materiales y métodos"[2] en materia de construcción y obras públicas en las que participan numerosos países invitados. El objetivo de las FICOP es la exhibición de "Arte y audacia de la construcción moderna" tal y como describe el periódico ABC el pabellón de la 'Oficemen' –Grupo Nacional Autónomo de Fabricantes de Cementos Artificiales–, realizado por los arquitectos del Instituto Eduardo Torroja, Ruiz Duerto y Pedro de Lorenzo, como "un nuevo prodigio técnico de los arquitectos de nuestro tiempo"[3]. Estos avances engloban iniciativas y técnicas de construcción, promoción y financiación, realizaciones urbanísticas, industrias auxiliares como maqui-

1. MCHALE, J. "FICOP 67. Stand del colegio de arquitectos de Madrid. Mariano Bayón y José Luis Martin" *Arquitectura*, Julio 1967, n. 103, p. 7.
2. "La 'FICOP/69' será inaugurada mañana", *ABC*, 15.10.1969, p. 58.
3. "Ficop-67, Arte y audacia de la construcción moderna", *ABC*, 24.05.1967, p. 45.

Fig. 2. Pabellón de la Oficemen para la FICOP/67. *Informes de la Construcción*, junio 1967, n. 191.

naria y talleres, materiales, instalaciones, decoración, confort e incluso la 'casa ideal' del certamen de 1971 titulado 'Nuevas máquinas, nuevos métodos, nuevos materiales'[4].

Según la prensa de la época, estas ferias daban la oportunidad a firmas nacionales y extranjeras de exhibir sus productos en Madrid que se describe como un escaparate o "nudo intercontinental de comunicaciones"[5] o como "capitalidad y garantía de una promoción comercial extraordinaria dentro y fuera de España"[6] o incluso como "las mejores instalaciones feriales de Europa"[7]. La forma en que las diversas ediciones de la feria fueron anunciadas en la prensa, reflejaba una enorme ambición de internacionalización y localización de la industria de la construcción en la esfera global. Las diversas ediciones de la feria, tuvieron como objetivo, emprender nuevos proyectos de desarrollo, esbozar una imagen internacional de la industria española y favorecer el intercambio del progreso, respondiendo al reto y a la responsabilidad marcados por McHale "en la base tecnológica de una naciente sociedad mundial".

Con estas premisas, el objetivo de este texto es reflexionar sobre este evento en el que se exhibe el pabellón de Bayón y Martín, como una modalidad de exposición que muestra los nuevos modos de difusión e intercambio del conocimiento arquitectónico. Esta forma de conocimiento arquitectónico revela por una parte un contexto histórico en el que destacan las ansias de mostrar internacionalmente la capacidad técnica española y constituirse como nodo intercontinental y por otra parte, estas ferias ponen en estrecha relación a constructores y arquitectos, productores y proyectistas, que conducen a una redefinición del papel del arquitecto. Más en concreto, el modo en el que se exponen los ejemplos españoles en el pabellón de Bayón y Martín –no tanto como edificios acabados o 'obras maestras individuales' sino con la exhibición de los componentes prefabricados en su tamaño real– ponen de manifiesto una nueva materialidad y nuevos modos de operación de los arquitectos españoles. De esta forma, el stand recoge una de las piezas clave en la historia de la arquitectura española de los 1950s y 1960s: el esfuerzo de un grupo de arquitectos españoles por posicionarse en el panorama internacional de la industrialización y sus ansias por incorporar y desarrollar los avances tecnológicos inter-

4. "Del 24 de abril al 5 de mayo se celebrara la IV feria internacional de la construcción y obras públicas (FICOP/71)", *ABC*, 17.04.1971, p. 53.
5. "IV Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas. FICOP-71", *ABC*, 13.01.1971, p. 45.
6. "III Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas. FICOP/69", *ABC*, 09.09.1969, p. 36.
7. "Del 24 de abril al 5 de mayo se celebrara la IV feria internacional de la construcción y obras públicas (FICOP/71)" *ABC*, 17.04.1971, p. 53.

nacionales de la época; así como la imagen local de cómo los arquitectos españoles afrontan y responden a la internacionalización de la tecnología.

FICOP: VEHÍCULO DE INTERCAMBIO Y EXPRESIÓN DE UN CONTEXTO HISTÓRICO

Desde el material recogido en los periódicos de la época, se tiene constancia de al menos siete ediciones de la FICOP que se celebraron bianualmente desde 1965 a 1977. Dicho periodo coincide con la culminación de unos esfuerzos que comenzaron en los años 1950s. Este anhelo por exhibir o demostrar internacionalmente esos avances no se entiende sin una voluntad previa de desarrollo tecnológico o lo que Ruiz Cabrero denomina 'ansia de modernidad' debido a la conciencia de retraso científico y la frustración de los principios modernos causados por la guerra civil española[8]. Las condiciones socio-políticas y económicas tras el conflicto influyen enormemente en la escena arquitectónica de las siguientes décadas, especialmente debido al aislamiento internacional. Sumado a esto, el problema de la escasez de la vivienda impulsa a los arquitectos a investigar métodos de construcción más rápidos, eficaces y asequibles para dar respuesta a las necesidades sociales. Esta situación se manifiesta en el modo en el que, tras la apertura del régimen de la dictadura a principios de la década de los 1950, la información se recibe y se asimila, especialmente en relación a los avances tecnológicos y la formación de los arquitectos. Es bajo estas circunstancias o tras estos esfuerzos y sed de internacionalización como se entiende el papel de los arquitectos españoles en el pabellón de la FICOP/67, más en concreto por parte del colegio de Madrid[9] y especialmente tras las intenciones de Bayón y Martín en la selección de proyectos. Son precisamente este círculo de arquitectos, que Capitel señala en la siguiente cita, los que constituyen la pieza histórica a la que se está haciendo referencia en este texto y cuyos ideales confluyen o se sintetizan en el stand.

> "Pero esta institucionalización de la tecnología tuvo asimismo versiones más radicales y de un carácter bien distinto. De un lado la superación de los excesos de la revisión orgánica por parte de la generación más joven no comprometida directamente en ella llevará a una idea de arquitectura propiamente moderna, funcional y tecnológica apoyada en los proyectos de Stirling, de A. de la Sota y del Sáenz de Oíza anterior y posterior a Torres Blancas, y que será vista por sus autores como modo de superar la crisis. Arquitectos como Manuel de las Casas, con el colegio en Medina del Campo (1969), realizado junto a Javier Seguí o con el internado de Talavera de la Reina (1975) con Ignacio Casas, Francisco Alonso Santos, Mariano Bayón o Javier Vellés (con los ejemplos de las escuelas de formación profesional en Santander y Sevilla) caminarán algunos años por estas vías, señalando un punto de transición de relativa importancia. De otro lado, la tecnología se convertirá incluso no sólo en lenguaje, sino en definición misma de la arquitectura completa. El camino de los ingenieros defendido por Reyner Banham al situar el cénit de su idea de modernidad en las obras de Buckminster Fuller llevará a propuestas capaces de rebasar las posiciones de un Nervi o de un Candela, apareciendo así las conocidas experiencias del malogrado Perez Piñero con las cúpulas geodésicas fijas o desmontables, colocada una de ellas en el museo Dalí de Figueras. O las más sofisticadas y tardías de José Miguel de Prada Poole con las cúpulas inflables, tales como la instant-city de Ibiza (1970) o la más arriesgada y dudosa propuesta de conversión en edificio fijo para Palacio de los Deportes en Sevilla (1975)"[10].

La institucionalización de la tecnología a la que se refiere Capitel puede ponerse en relación con el contexto mundial de McHale y muchos de los arquitectos que menciona, o más bien los sistemas de producción industrializada que ellos desarrollan, están presentes en la instalación de la FICOP. Las inquietudes profesionales de este grupo de arquitectos y su interés por los desarrollos que ocurrían más allá de las fronteras españolas se transmitieron a través

8. "La conciencia del retraso científico, y la consecuente frustración que dominaba a la cultura española desde principios de siglo, produjeron una intensa, apasionada, ansia de modernidad". RUIZ CABRERO, G. *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000.* Tanais 2001. p. 9.
9. "La institucionalización de la tecnología como lenguaje moderno fue, pues, suficientemente insistente, sobre todo en el ambiente madrileño". CAPITEL, A. *Arquitectura Española: años 50- años 80.* Madrid: Centro de Publicaciones del MOPU, 1986. p. 36.
10. CAPITEL, A. *Arquitectura Española: años 50-años 80.* Madrid: Centro de Publicaciones del MOPU, 1986. p. 36-37.

de diversas formas de conocimiento arquitectónico y la colaboración de diversas entidades públicas y privadas, entre las cuales destacan las FICOP. Estos medios construyen un marco desde el que se posibilita el desarrollo de experimentos prefabricados, la introducción de nuevas técnicas y la revisión de conceptos y métodos constructivos tradicionales. Un sondeo de las revistas españolas de arquitectura de la época revela numerosos cursos, congresos, viajes, imágenes, concursos, ferias, premios[11], catálogos o anuncios que no solo muestran cómo la información internacional se disemina y recibe, sino la transformación de las estrategias arquitectónicas, los vínculos con las industrias de la construcción y las preocupaciones comunes.

Las revistas jugaron un papel muy importante, recolectando información sobre sistemas de producción internacionales a través de 'corresponsales' que viajaban y asistían a congresos de todo el mundo para aprender y después trasmitir sus reseñas, así como la traducción de artículos de publicaciones internacionales[12]. Muchos de estos autores comparten su preocupación por la industrialización de la construcción, especialmente la producción en serie de viviendas como respuesta a la enorme escasez.

En relación a la necesidad de vivienda, Pedro García Ormaechea (Presidente del Sindicato de la Construcción, Vidrio y Cerámica) afirma en la conferencia de clausura del curso "Racionalización de la Construcción'" organizado por Aguirre de Yraola de la escuela de Madrid en 1968 que el Plan Nacional de la Vivienda pronosticó la construcción de 3.700.000 viviendas en diciembre de 1961 a 2.050 pts./m^2. En el siguiente periodo, en 1965, el costo de la vivienda se incrementó en un 42%, a 2900 pts/m^2, debido al coste de los materiales y a la mano de obra y únicamente se construyeron 925.000 de esas casas. Es por esta razón que Ormaechea urge a utilizar la experiencia extranjera y las patentes internacionales para completar los 2.775.000 de casas todavía por construir en los próximos años. Vicente Martorell, Delegado de la Vivienda in Barcelona, proporciona cifras similares[13]. La media europea calculada por las Naciones Unidas revela el retraso español en relación a la construcción de viviendas por cada 1000 habitantes: la media es de 6 viv./1000hab., pero España sólo llega a 3 viv./1000hab., mientras Rusia o Alemania puntúan alrededor de 10,6 o 10,3 de acuerdo al sumario de De la Hoz[14].

El clima de esta época acentúa, como Fernández-Huidobro –director de la Escuela de Arquitectura de Madrid– describe, la necesidad de sacar el mayor partido de los materiales disponibles a través de sistemas de construcción adecuados y desarrollar técnicas para permitir una construcción más rápida, en mayor cantidad y mejor calidad para enfrentarse a las condiciones impuestas por la sociedad[15]. Cuando Huidobro se refiere a sacar el mayor partido de lo que lo arquitectos tienen a su disposición y de las técnicas tradicionales, podemos inferir que esta afirmación implica el uso de la tecnología para desafiar o criticar lo existente, pero también para el uso de métodos que re-inventen lo existente, lo que los arquitectos tienen al alcance de la mano en palabras de Sota[16]; no tanto como una cuestión de medios sino de actitud. Esta idea cuestiona la afirmación de McHale, ya que los arquitectos que se exhiben en el stand, debido a sus circunstancias locales específicas[17], se enfrentaron a los desafíos de la época, no tanto con una 'base tecnológica mundial' sino con los 'materiales disponibles' con lo que tenían 'a mano,' pero con una actitud de constante re-invención, subversiva y beligerante[18].

11. "Si aquéllos eran premiados en la IX Triennale de Milán (1951) –secundados por los activos, tanto en Barcelona como en Madrid, Manuel Barbero, Rafael de la Joya y César Ortiz-Echagüe, obtención del R.S. Reynolds Memorial Award 1957-, ahora se suceden los siguientes reconocimientos de nuestra arquitectura en el extranjero: 1954, premio al Pabellón de España en la X Triennale de Milán, colaboración de Ramón Vázquez Molezún con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún, además del premio a Miguel Fisac en la exposición de arquitectura Religiosa de Viena; 1957, premio para Javier Carvajal y José Mª García de Paredes en la XI Triennale de Milán; 1958, importante éxito de crítica y premio para el Pabellón de los Hexágonos de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en la Exposición Universal de Bruselas 1958, una obra que marca época en la Historia de la Arquitectura Española". URRUTIA, A. *Arquitectura Española Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997. p. 406.

12. Además de las numerosas contribuciones de Infomes de la Construcción, numerosos artículos temáticos sobre industrialización aparecieron en las revistas *Arquitectura (RA)* y *Hogar y Arquitectura (HyA)* durante los 1950s y 60s: las serie de Jesús Carrasco Muñoz iniciada en 1954 en *Arquitectura* n. 148 al 153: "Mecanización en la industrialización de viviendas"; el documento de las Naciones Unidas sobre "Plan de industrialización de construcción de viviendas" de Rafael de la Hoz en *Arquitectura*, junio 1960, n. 18; y "El Arquitecto ante el futuro" que reproduce algunos de los 50 sistemas prefabricados del libro *Industrialised Building* en *Hogar y Arquitectura*, 1964, n. 52; noticias sobre conferencias internacionales y congresos como el C.I.B. o la síntesis de Nadal de Constructa: "La Evolución de la Industria de la Construcción" en *Informes de la Construcción*, diciembre, 1965; y el número especial sobre industrialización publicado en Arquitectura en febrero 1968, n. 111 reflejando las ideas recogidas en un curso organizado por la escuela de Madrid. Estos artículos reflejan dos cuestiones importantes: por una parte, la anteriormente mencionada preocupación por la vivienda como un producto industrial; y por otra parte, la importancia de las fuentes de intercambio internacional en las experiencias sobre arquitectura industrializada.

13. "Según datos incluidos en un estudio efectuado don Vicente Martorell, Delegado de la Vivienda en Barcelona, entre 1961 y 1965, se han construido en España 1.034.000 viviendas, calculándose el déficit existente más las necesidades futuras en el período 1961-76, en 3.714.000, por lo cual se prevé que el número de viviendas a construir en el período 1966- 1976 será de 2.680.000, cifra que nos atrevemos a afirmar con seguridad va a resultar inferior a la real". BASSO, F. *Prefabricación e industrialización en la construcción de edificios*. Barcelona: Editores Técnicos Asociados, s.a., 1968. p. 11.

14. DE LA HOZ, R. "Plan de industrialización de construcción de viviendas" *Arquitectura*, junio 1960, n. 18. p. 2.

15. FERNÁNDEZ-HUIDOBRO, R. "La enseñanza de las nuevas técnicas en las escuelas de arquitectura" *Arquitectura*, febrero 1968, n. 111. p. 1.

16. "El hombre construyó siempre con lo que tuvo a mano: barro, piedras, árboles, en sus primeros tiempos.[...] Los cambios de estilos arquitectónicos fueron siempre culturales. Hoy son materiales; únicamente los nuevos materiales nos permiten hacer nuevas arquitecturas". DE LA SOTA, A. "Nuevos materiales, nuevas arquitecturas". *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción*, 1996, n. 1, p. 2.

17. "Si Prouvé extrajo técnicas y materiales de la industria aeronáutica para aplicarlas a la construcción, para afrontar esos cambios de escala en la demanda de viviendas y desde esta posición

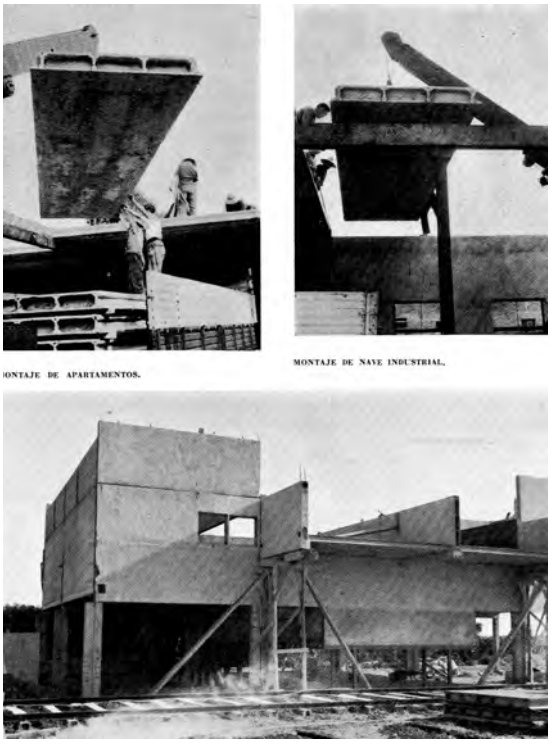


Fig. 3. Construcción de prototipo para el complejo de Murcia de Alejandro de la Sota. La imagen muestra el set de componentes que se ensamblan en la producción del prototipo: los materiales que el arquitecto tiene a su alcance. *Arquitectura*, Febrero 1968, n. 111, p. 37.

Fig. 4. "30dA Comunicación: Reyner Banham Entre La Drop City El Lebensraum De Hitler" en la que aparece un fragmento traducido del artículo de Banham: "A Home is not a House" BAYÓN, M. *Arquitectura*, marzo 1969, n. 123.

Además, este material demuestra un acercamiento por parte de este grupo de arquitectos –como también apunta Capitel en la cita anterior– a modos de operar más propios de ingenieros y científicos: cómo el arquitecto se reafirma como técnico bajo la influencia de los nuevos modos de operar, construir y proyectar, requeridos por el uso de componentes prefabricados y sistemas de producción. Este acercamiento se refleja incluso en la falta de prejuicios de Martín y Bayón para exponer obras de ingenieros en un stand del COAM, sin distinción entre ambas profesiones.

En relación al papel de este pabellón en la difusión internacional de los avances españoles, no es casualidad que las inquietudes de dos jóvenes estudiantes de arquitectura, como Mariano Bayón y José Luis Martin, les llevaran a la selección de estos proyectos ni tampoco el modo en el que los exponen, como tampoco lo es su referencia a McHale ya que guarda una estrecha relación con el material publicado por Bayón en sus numerosos artículos en *RA*. Bayón es una figura destacada en la transmisión de conceptos e ideas internacionales relacionados con temas como la prefabricación e industrialización, topología, técnica y progreso, la nueva era de la máquina, la arquitectura de los arquitectos, patrones de organización, arquitectura *clip-on*, móvil y desplegable, adaptabilidad, flexibilidad, preocupaciones sociales y el hábitat o ambientes humanos. Bayón publica periódicamente desde 1963 en *RA* la sección '30 dA' una extraordinaria selección de publicaciones internacionales. Su éxito entre sus colegas y lectores españoles hizo de su sección una importante parte de la publicación de la revista, hasta el punto en el que cuando Sáenz de Oiza tenía en sus manos los números de la revista, rasgaba las páginas de Bayón y tiraba el resto a la basura[19].

elaborar prototipos que pudieran producirse con sistemas industriales, De la Sota lo hizo desde la industria local del mundo de los materiales que se consideraban impropios para la construcción de edificios, pero sí aptos para la construcción de fábricas, supermercados, almacenes y aparcamientos". LLINAS, J. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. p. 14.

18. Creo que en aquel periodo su postura respondía también a una actitud beligerante con lo que en aquel momento estaba más de actualidad en la arquitectura. Con su arquitectura contestaba a esa situación. En cierto modo, se puede entender así la carga destructiva de sus planteamientos y proyectos respecto a la arquitectura de su época. Coincide con un momento de inflexión respecto de su obra anterior. GALLEGO, M. "Casa Varela, Villalba" *Seis Testimonios*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2007. p. 34.

19. BAYÓN, M. Entrevista en su oficina de Madrid con Clara Olóriz, 23.04.09.

Las fuentes de inspiración de Bayón provenían principalmente de revistas extranjeras como *Architectural Review* y la sección 'Cosmorama' de *Architectural Design* –con páginas de diferente color al final de la revista como 30dA. En la sección de 30dA[20] Bayón publica numerosos proyectos de revistas internacionales así como traducciones de artículos como *'A Home is not a House'* de Reyner Banham y además introduce en el entorno español figuras como Buckminster Fuller, Jean Prouvé, Alison y Peter Smithson, George Candilis, Alexis Josic, Sadrach Woods, Aldo Van Eyck, James Stirling, James Gowan, Cedric Price, Ivor Smith, Ionel Schein, Jack Lynn, CLASP, Tomas Maldonado, Michael Webb o David Green. Estas referencias hacen de Bayón un importante vehículo para la transmisión de las ideas foráneas o la producción de conocimiento arquitectónico de la época. Una de las cuestiones a destacar sobre la exposición de FICOP/67, es la inversión del papel de Bayón. En este caso, su labor consiste no tanto en difundir las ideas internacionales entre los arquitectos locales sino en exponer los desarrollos de los arquitectos españoles en el panorama internacional. Esta inversión revela cómo las ansias por asimilar los principios modernos y las influencias internacionales, maduran y se transforman en la construcción de unos 'posicionamientos' respecto al entendimiento de la tecnología y la arquitectura, en palabras del Bayón, propios de este círculo de arquitectos de Madrid.

NUEVA OPERATIVIDAD EN EL DISEÑO-PRODUCCIÓN-ENSAMBLAJE

Los objetivos de la celebración de estas ferias internacionales se pueden resumir en la difusión internacional y la construcción de una base en la que los diversos agentes que participan en el desarrollo de técnicas industrializadas de construcción puedan encontrarse. Con respecto al segundo objetivo, el requisito fundamental de la industrialización es la colaboración y coordinación entre instituciones académicas, profesionales, fabricantes y centros de investigación en la búsqueda de un lenguaje común. Instituciones públicas como el Ministerio de la Vivienda and Dirección General de la Vivienda convocaron concursos de vivienda prefabricada para fomentar la aplicación de técnicas industrializadas, invirtiendo grandes sumas de los presupuestos nacionales; las industrias de construcción colaboraron con arquitectos e instituciones técnicas para desarrollar e importar técnicas de producción en masa; las escuelas de arquitectura y centros de investigación como el ITCC organizaron congresos y publicaciones para diseminar esos avances.

El pabellón del COAM en este caso, pone en relación a los arquitectos con otros agentes de la industria de la construcción. Como afirma Konrad Wachsmann, los objetos industrializados llevan implícito un sistema de coordinación modular[21]. Este sistema constituye un lenguaje común entre arquitectos, productores y constructores, a través del cual se genera una sintaxis o lógica constructiva –la ordenada combinación o ensamblaje de las partes organizada por las leyes del sistema– o lo que Gallego describe en De la Sota como 'proyectar con el sistema'[22]. Esta nueva operatividad se refleja en ejemplos como el sistema Horpresa, cuyas piezas aparecen expuestas en el stand, desarrollado por Julio Garrido y utilizado por De la Sota en sus proyectos para la casa Varela, la residencia de Orense y el complejo turístico de Murcia. Este es un aspecto clave en la industrialización de la arquitectura, del cual es paradigmático el pabellón que estamos analizando, el acercamiento, la puesta en relación o incluso la disolución de los límites entre producción, diseño y ensamblaje a través del sistema de producción.

20. BAYÓN, M. Entrevista en su oficina de Madrid con Clara Olóriz, 23.04.09.
21. WACHSMANN, K. *The Turning Point of Building: Structure and Design.* New York: Reinhold Publishing Corporation, 1961. p. 10.
22. GALLEGO, M. "Casa Varela, Villalba" *Seis Testimonios.* Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2007. p. 36.
23. "Yo me acuerdo de estar con Sota, un día en su estudio, y me dice: "llevo tres años estudiando un proyecto, van a venir ahora los clientes y sólo tengo este plano"- y me lo enseñó, que es papel pautado, ya lo ves. Aquí está todo, efectivamente, esto era el plano de estructura, el plano de replanteo de la estructura, el plano de los muros prefabricados y hasta el saneamiento. Porque claro, esto era un sistema de prefabricación, ya ves que esta todo pautado. Él las primeras fotografías que publicó, que proyectó eran estas cosas. Decía que había como unas tramas en la arquitectura tradicional, pero siempre en todo lugar, hay como una especie de mallas cristalinas que no son presentes, que la arquitectura lo que hace es descubrirlas. Había acá un poco de esa idealización de que hay una estereotomía, del espacio inherente al propio espacio, y que el arquitecto lo único que hace es desvelarlo. Entonces, fruto de esa especie de estereotomía inherente, es la creación de maclas cristalográficas que se van descubriendo. Esas maclas cristalográficas, que son precisamente las que incorpora la arquitectura, son aquellas que aparecen poco a poco cuando se van desarrollando los principios de las funciones y de las cosas que necesitas y al final, resulta que hay pues una métrica, que hay un ritmo. Esa métrica, ese ritmo son funcionales, son de organización, pero al final son constructivas también. Y claro, esa métrica y todo esto que está en estas cuadrículas, pues al final lo que te va dando, digamos son soluciones para ir resolviendo caso a caso, ves y al final, pues lo que te encuentras, es con unos sistemas que te van dando un sistema de panelaje y unas soluciones de construcción, con lo que con estos panelitos esta todo construido, y está todo metido aquí. BAYÓN, M. Entrevista en su oficina de Madrid con Clara Olóriz, 23.04.09.

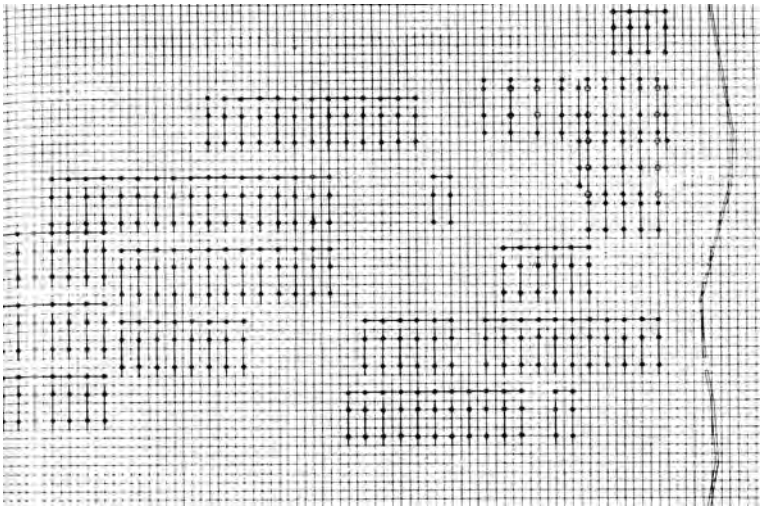


Fig. 5. Planos de la residencia de Orense de Alejandro de la Sota. Publicados en "Sentimiento arquitectónico de la prefabricación" *Arquitectura*, Febrero 1968, n. 111, p. 37[23].

Estas técnicas transforman los sistemas de construcción que se convierten en sistemas de producción y los edificios en productos de métodos industrializados. Las estrategias de diseño, producción y ensamblaje disuelven sus límites y se relacionan bajo el paraguas de los sistemas de producción. Es esta disolución de las estrategias de diseño y los métodos de producción, la que lleva a Wachsmann a afirmar que la producción en serie pone en relación el método de producción y el producto; una idea que De la Sota expresa como 'medios y fin son la misma cosa'[24]; o Kepes identifica como *"noun and verb, form and to form, are coexistent and interchangeable; of interacting forces perceived as a single spatio-temporal entity"*[25]. Lo cual conduce a un entendimiento no sólo de la redefinición del papel del arquitecto, sino de la producción de la arquitectura como proceso; el edificio como sistema que se constituye como medio y fin[26]. Y es probable que esta sea una de las razones por las cuales los autores del pabellón deciden exhibir componentes de sistemas productivos y no tanto edificios individuales acabados, haciendo énfasis en el proceso de producción y en el proceso de proyectar con el sistema, y en su disolución. Una actitud similar se refleja en la descripción de Reyner Banham de CLASP[27], no como una oficina o persona que diseña edificios, sino como *"an association of disparate bodies co-operating in the process of developing a system",* que refleja la colaboración previamente mencionada de los agentes envueltos en la construcción y sobretodo, destaca el desarrollo del proceso de sistemas constructivos y no tanto *"the monuments it leaves behind"*[28].

LA MATERIALIDAD DEL COMPONENTE PREFABRICADO

Bayón y Martín deciden exponer los componentes en el stand de la FICOP, no tanto como homenaje a edificios acabados o arquitectos individuales –como la 'arquitectura de los arquitectos' de la que estos posicionamientos y en especial De la Sota reniegan[29]– sino como componentes que se ponen al alcance de los arquitectos, 'a mano', como un catálogo de medios a disposición de los arquitectos.

Estos nuevos medios transforman los modos de proyectar, los modos de pensar de este grupo de arquitectos, como afirma De la Sota: "prefabricar,

24. "La prefabricación de Horpresa fue la base para pensar. Influyo, naturalmente, en el proyecto: medios y fin son siempre la misma cosa". DE LA SOTA, A. "Conjunto residencial para vacaciones (1480 viviendas y apartamentos) en la Manga del Mar Menor (Murcia). Proyectado en su totalidad con el sistema 'Horpresa'". *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio, 1966, n. 45. p. 45.
25. KEPES, G. Introduction of *Structure in Art and in Science*. London: Studio Vista, 1965. p. ii.
26. Estas ideas también se pueden poner en paralelo con la cuestión que refleja Banham en *Theory and Design in the First Machine Age*, en su visión de la historia no contribuye necesariamente descubrir nuevos eventos sino que su novedad reside en el hecho de su visión de la construcción o el edificio como un producto y lo que es más, como un proceso y no tanto como un fin. Subraya los procesos de construcción y producción, los procesos de creación y como operan sus mecanismos, en su poco convencional lectura de la historia.
27. *Consortium of Local Authorities Special Programme*. En esta entidad se coordinan diversas autoridades para desarrollar sistemas prefabricados para construir escuelas.
28. BANHAM, R. "ON TRIAL 4. CLASP: ill-met by clip-joint" *Architectural Review*, Mayo 1962, vol 131, pp. 249-352.
29. En una conversación con Mariano Bayón en 1974 "Conversación con Alejandro de la Sota desde su propio arresto domiciliario", De la Sota afirma "Escribiré algo en una revista de constructores, para constructores". Estas palabras reflejan lo que Bayón Bayón denomina como su 'alergia' a los arquitectos o la reuncia de De la Sota al panorama que le rodea. En su arresto domiciliario, renunció a ser publicado en cualquier revista de arquitectura y afirma: "Yo leo y releo, repaso y studio en profundidad cuantos fascículos de propaganda sobre nuevos materiales llegan al estudio... los aislamientos... los suelos...".

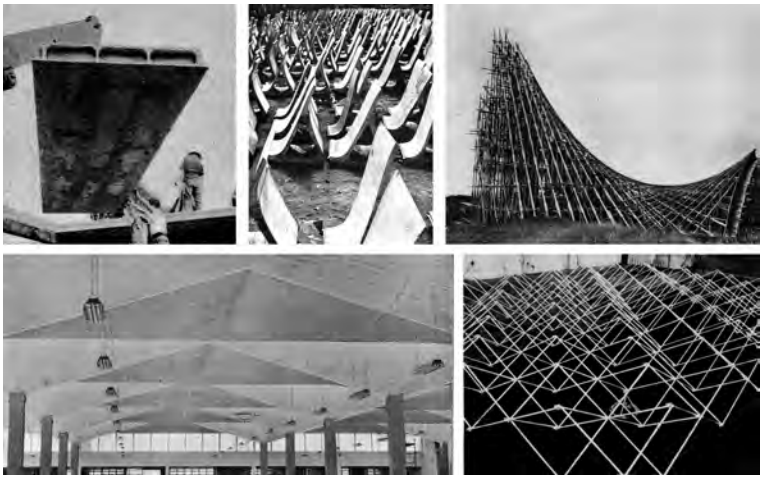


Fig. 6. Componentes expuestos en el pabellón de la FICOP/67: Hopresa, Huesos de Fisac, cubiertas laminares de Candela, de Urgoiti y Ruiz Castillo, y estructura desplegable de Perez Piñero.

hacer antes, es cuestión previa[30]. Prefabricación de ideas, es fabricar antes, es cuestión previa" o "La prefabricación de Horpresa fue la base para pensar. Influyo, naturalmente, en el proyecto: medios y fin son siempre la misma cosa"[31]. Arquitectos y constructores, desarrollan componentes prefabricados que son estandarizados para su producción externa e incorporados en el proceso de diseño arquitectónico como la combinación de materiales que se ponen al alcance del arquitecto. La materia prima del arquitecto se convierte en el componente prefabricado y el catálogo de componentes o lenguaje común, en una nueva forma de práctica arquitectónica. Según De la Sota –que confiesa en una entrevista no leer revistas de arquitectura sino catálogos de materiales– la tecnología se define como los nuevos materiales, como lo que tenemos a mano. Su uso inventivo y subversivo de los nuevos materiales refleja una nueva materialidad, lo que él denomina 'arquitectura física' en la lógica constructiva de componentes prefabricados, en este caso el sistema Horpresa.

Este pabellón pone de manifiesto una nueva operatividad y materialidad que se refleja en la selección de componentes prefabricados que se exhiben. Pero sobretodo, revela la construcción de un discurso local de los arquitectos españoles, que tras la recepción de una serie de referencias internacionales y bajo las condiciones de escasez y retraso científico, se posicionan "en la búsqueda de una verdad arquitectónica basada en los principios de la construcción y en los principios de la técnica y de la tecnología" en palabras de Bayón. Figuras como –o más bien proyectos desarrollados por– Alejandro De la Sota, Emilio Pérez Piñero, Miguel Fisac, Félix Candela o Ricardo Urgoiti, José Ruiz Castillo y Julio Martínez Calzón se posicionan no tanto desde la imitación de las corrientes internacionales sino desde la producción arquitectónica con los medios disponibles a su alcance en la construcción de sus propios discursos. Estos hechos se reflejan en la labor de difusión de Bayón, la inversión de la propagación de principios internacionales a la recopilación de una serie de componentes o ejemplos de los desarrollos españoles en materia de industrialización.

> "De manera que es verdad, que quizá para nosotros el posicionamiento entonces de Alejandro de la Sota, quizá de José Antonio Corrales y no mucho más, nos llevaba hacía un entendimiento de la arquitectura, sobre un posicionamiento de búsqueda de una verdad arquitectónica basada en los principios de la construcción y en los principios de la técnica y de la tecnología"[32].

30. DE LA SOTA, A. "Sentimiento Arquitectónico de la Prefabricación" *Arquitectura*, Febrero 1968, n. 111. p. 12.
31. DE LA SOTA, A. "Conjunto residencial para vacaciones (1480 viviendas y apartamentos) en la Manga del Mar Menor (Murcia). Proyectado en su totalidad con el sistema 'Horpresa'" *Hogar y Arquitectura*, Mayo-Junio 1966, n. 45. p. 45.
32. BAYÓN, M. Entrevista en su oficina de Madrid con Clara Olóriz, 23.04.09.

LA FERIA INTERNACIONAL DEL CAMPO: UN FERTIL LABORATORIO PARA FRANCISCO CABRERO

María Teresa Palomares Figueres, Ana Portalés Mañanós

INTRODUCCIÓN

Sabemos que siguiendo el ideario franquista, que buscaba potenciar los valores vernáculos, las ferias del Campo surgen como certámenes trianuales en los que se pretendía mostrar los productos agrarios y ganaderos de cada región. Este primer objetivo se completa, poco tiempo después, con el intercambio comercial, la industria y el turismo. La primera Feria del Campo, en 1950, tiene carácter nacional pero su éxito, repercusión, así como su carácter de instrumento propagandístico, propician la internacionalización de los posteriores certámenes[1]. Funcionaban como canal de propaganda junto a las revistas afines al régimen (*Reconstrucción*, *Revista Nacional de Arquitectura* y *Hogar y Arquitectura*), las exposiciones, los congresos, los documentales, etc., compartiendo el objetivo común de justificar los logros obtenidos por el régimen, mostrando un país en vías de recuperación[2]. Fueron empleados para exteriorizar las tendencias de la arquitectura y los logros conseguidos[3]. Una muestra de ello eran las imágenes de la arquitectura de Cabrero y Ruíz en la Feria del Campo expuestas en la Exhibición Internacional de Edificios y Obras "Constructa", en Hannover, justo al año siguiente (1951). La revista italiana "Domus", califica de favorable este ejemplo y otorga gran validez a esta arquitectura moderna, a pesar de su tardía incorporación[4]. Sin embargo los resultados arquitectónicos de la feria fueron dispares, alternando proyectos tradicionales con otros caracterizados por su sencillez, simplicidad y por las soluciones constructivas aportadas.

Jaime Ruíz y Francisco Cabrero fueron los encargados de la ordenación de los terrenos de la Casa de Campo en 1948, dos años antes del inicio de la primera feria. Su huella también queda reflejada en la construcción de numerosos pabellones de indudable interés desarrollados al compás de la recuperación económica del país. Aunque se trataba de un certamen expositivo, que presuponía la instalación de pabellones desmontables se construyeron, mayoritariamente, edificios de carácter permanente. Cabrero en la Sesión Crítica de 1954 explicaba a Luís Moya que una de las causas era el elevado coste de las construcciones desmontables y provisionales y el posible aprovechamiento de los edificios en certámenes posteriores.

Las ferias del Campo muestran la evolución de los planteamientos constructivos y estructurales de la arquitectura de Cabrero. Desde la tradición del ladrillo y la bóveda en los pabellones en la primera Feria del Campo, hasta la construcción industrializada con acero y vidrio del Palacio de Cristal, en 1965.

1. DE COCA, José, *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-75)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Politénica de Madrid, 2013, pp.365.
La tesis doctoral de José de Coca es un documento reciente. Cuando se redactó el abstract para el presente artículo no había sido leída. Posteriormente, y tras tener conocimiento de la misma hemos redactado el texto considerando los resultados de este trabajo, imprescindible como punto de partida para cualquier investigación acerca de la arquitectura del Recinto Ferial de la Casa de Campo.
2. PALOMARES FIGUERES, M., PORTALÉS MAÑANÓS, A., "La arquitectura como propaganda. Una mirada en la Historia de la Arquitectura Española" en *ARQ*, 2012, n. 80, pp. 44.
3. MUGURUZA, J. Mª, "Sesión crítica de Arquitectura, celebrada en Madrid en 1953, sobre la 1º Feria del Campo" en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, n. 145, pp. 31.
4. "Comentario de la revista italiana Domus" en *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 1954, n. 181.

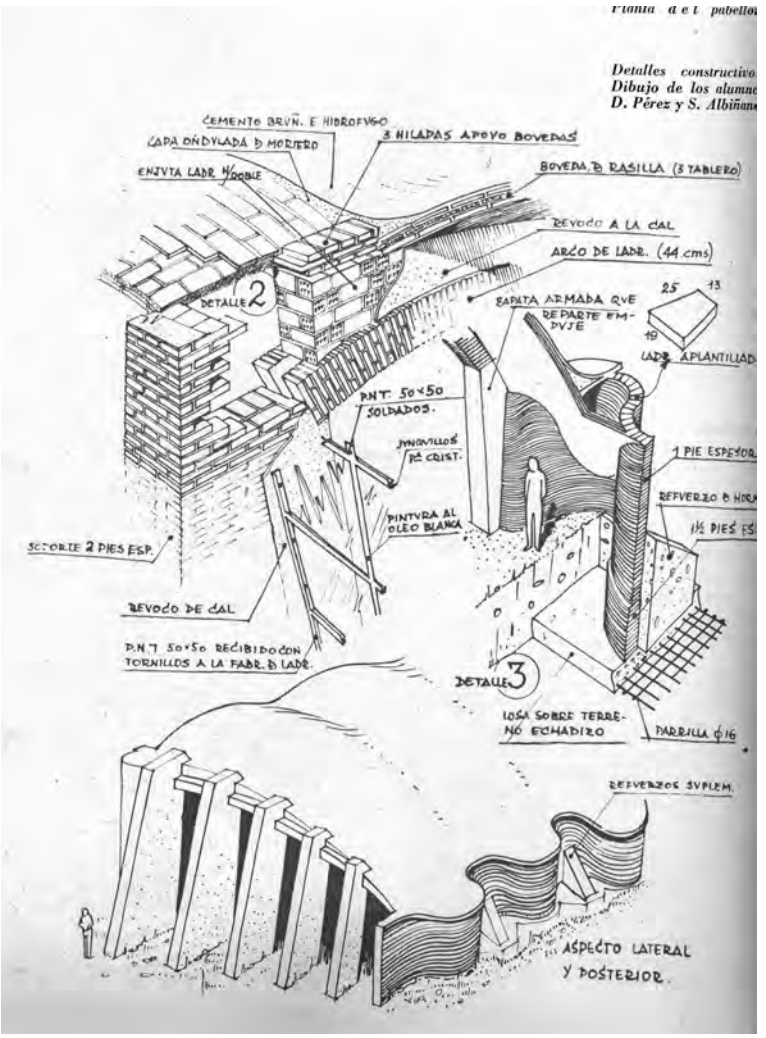


Fig. 2. Interior Pabellón de la Obra Sindical del Hogar, 1956. *Hogar y Arquitectura*, n. 4, 1956, p. 54.

Así, parecen necesarias las experiencias en los pabellones de la Obra Sindical del Hogar, de 1956, y del Ministerio de la Vivienda, de 1959, para la construcción del conocido y sintético Pabellón: estructura, espacialidad y cierre para una arquitectura de grandes luces.

LADRILLO Y BÓVEDA: UNA SOLUCIÓN PARA LA ESCASEZ DE MATERIALES

Las propuestas constructivas y formales de los primeros proyectos de Francisco Cabrero y Jaime Ruíz en la Feria del Campo con bóvedas, arcos y contrafuertes, de ladrillo, ejemplarizan el final de una década de autarquía y de carencia de algunos materiales como hierro y hormigón. Así, el planteamiento estructural y formal del Salón de Recepciones y del Pabellón de Maquinaria Agrícola es el resultado de la elección del ladrillo. La falta de materiales se transforma en virtud en estos proyectos identificando imagen formal con solución estructural y constructiva[5]. Estos planteamientos estructurales habían sido ensayados casi simultáneamente por el propio Cabrero en proyectos residen-

5. DEL SER, P., "Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del Pabellón de Bancadas", en http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/080728_pabellonbancadas/documentacion/080728_pabellonbancadas_06_01MEMORIA.pdf.

ciales como en la Colonia Virgen del Pilar, de 1948. Los muros portantes de ladrillo, perpendiculares a fachada, sustentan las ligeras bóvedas rebajadas de rasilla y los pórticos que definen la fachada modulada. La solución se desarrolla con mayores escalas físicas y conceptuales superponiendo tres series de dúplex[6]. Las palabras de su hijo, José Cabrero, ratifican la idea:

> "Aquí, la escasez de materiales de la construcción de la época fuerza una solución constructiva tradicional de muros de carga y bóveda tabicada con ladrillo cerámico, justificando una determinada expresión formal especialmente moderna. En este tipo de resultados, consecuencia de la dificultad, escaseaba el hierro y el cemento, es donde Francisco Cabrero se reconocía más satisfecho"[7].

Es evidente que Cabrero pudo tener como referente a Luís Moya, divulgador de las bóvedas tabicadas[8] empleadas tanto en edificios públicos (Museo de América en Madrid, 1944), como en proyectos residenciales (viviendas en el barrio de Usera, 1942)[9].

Las revistas de arquitectura de la época publicaban una información de carácter general. Sin embargo, sorprende encontrar en la *Revista Nacional de Arquitectura* un completo detalle constructivo del pabellón de la Maquinaria Agrícola realizado por los alumnos D. Pérez y S. Albiñán (Fig. 1) donde se resalta la ausencia del hierro y el protagonismo al ladrillo:

> En este pabellón se ha eliminado el hierro de la estructura. Su construcción consiste simplemente en cubiertas de bóvedas tabicadas (dos roscas de rasilla, una tomada con yeso y otra con cemento) contrarrestadas entre sí y apoyadas en arcos de ladrillo de pie y medio de sostén. Unidos por contrafuertes en un extremo y en el otro por un muro ondulado (ladrillos aplantillados) con la intención de aumentar su resistencia[10].

También conviene recordar que, en esta etapa, el ladrillo también está presente en la Casa Sindical de Cabrero y Aburto (1949). Sin embargo, en este caso se emplea en una abstracta cuadrícula que define la fachada y anticipa un lenguaje de modernidad que podremos ver reflejado en las obras posteriores de Cabrero[11].

PABELLÓN PARA LA OBRA SINDICAL DEL HOGAR: LA ESPACIALIDAD DE LA ESTRUCTURA

Construido en 1956 para la tercera Feria Internacional y con voluntad de permanencia, el edificio conforma un recinto a la manera del pabellón alemán para la exposición de Barcelona, de 1929. Mediante unos planos verticales de distintas materialidades y un plano horizontal de cubierta, se define una planta de trazado neoplástico que nos remite a la configuración arquitectónica empleada por Mies en su etapa europea. Sin embargo, la apariencia del edificio retoma el discurso entre artesanía y manifestaciones artísticas contemporáneas, establecido por Coderch[12], Valls y Santos Torroella en su reciente pabellón para la IX Trienal de Milán, de 1951. La materialidad del pabellón de Cabrero –tapias encaladas, muros de ladrillo cerámico, zócalos de mampostería, celosías y mamparas de cañizo- remiten a la tradición constructiva de la arquitectura mediterránea.

El edificio se encierra en el interior de dichos muros obligando a penetrar a través de un acceso en perpendicular, que marca diferencias con el modelo miesiano de referencia. La planta responde a una retícula de traza cuadrada

6. GARCÍA-GUTIÉRREZ, J., "Asis Cabrero y las viviendas en la Colonia Virgen del Pilar", en: A.A.V.V. *Un siglo de vivienda social: 1903-2003.* Catálogo de la Exposición, Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid y Consejo Económico y Social, Madrid, 2003, tomo I.
7. CABRERO, J., "Conferencia en el COAM 04-10" en http://franciscocabrero.com/Imagenes/Conferencia.pdf, 2012.
8. ADELL, J., RONALDO, A., "Luís Moya y las bóvedas tabicadas en la posguerra española" en *Informes de la construcción*, 2005, vol 56 , n. 496, pp. 25-30
9. MOYA BLANCO, L., "Casas abovedadas en la Usera construidas por la DGA" en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid 1943, n. 14, pp. 52-58.
10. "I Feria Nacional del Campo (Jaime Ruiz Ruiz y Francisco de Asís Cabrero)" en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, n. 103, pp. 314-315.
11. MERI CUCART, C,. *En busca de una tradición construida.* Universitat Politècnica de València, Valencia, 2013. En el capítulo 3 de la tesis se analiza la retícula del plano de fachada como uno de los parámetros de estudio para conocer la evolución de la construcción moderna. Se incide en las retículas de hormigón, la de acero-hormigón y la de acero en la arquitectura europea y en la obra de Le Corbusier, principalmente.
12. Hay que recordar que la figura de Coderch está presente en los primeros años profesionales de Francisco Cabrero. "En 1941 trabajó con Olasagati, Coderch, Gamir y Sotomayor para la Obra Sindical del Hogar. (...) Estudió la arquitectura italiana bajo la influencia de Coderch...". "La osadía tranquila. Una biografía de Francisco Cabrero" en *Arquitectos* 118, n. 90, 1975, p. 173.

Fig. 2. Interior Pabellón de la Obra Sindical del Hogar, 1956. *Hogar y Arquitectura*, n. 4, 1956, p. 54.

(2x2 metros) de 16x17 módulos y se organiza en tres bandas paralelas a la dimensión mayor, alternando zonas descubiertas con la sala de exposiciones, cubierta y cerrada.

Las dos franjas extremas tienen la misma dimensión, 34x8 metros, y el mismo carácter pues en ambos casos se trata de espacios abiertos. Definidos por muros perpendiculares de ladrillo que no llegan a cruzarse permiten una continuidad visual entre el recinto de la Feria del Campo y el propio del pabellón.

En la franja central se aloja la zona expositiva propiamente dicha. El protagonismo recae en los pilares y en la estructura que soporta las placas onduladas de fibrocemento de la cubierta. Destacamos la solución de estructura de barras que combina la utilización de elementos lineales y tridimensionales. Conformada por cuatro pórticos (Fig. 2) paralelos a la dimensión longitudinal, el diseño resistente resulta muy particular: pilares tridimensionales en celosía y vigas, también en celosía pero de trazado variable. Partiendo de un elemento central, de 22 metros de luz y apoyado en pilares, se añade a cada lado otro vano de 6m que reposa en los muros perimetrales. Finalmente, cada uno de los dos extremos del pórtico se remata con un voladizo de 2 metros. Geométricamente, Cabrero introduce la razón de 1/3 para disminuir el valor del momento en el centro de vano.

En las uniones con pilares, los elementos lineales en celosía se ensanchan para transformarse en elementos tridimensionales, acordando el encuentro con los pilares. Mediante esta solución el arquitecto consigue igualar las inercias vertical y horizontalmente, convirtiendo la estructura de barras en un pórtico rígido biarticulado en la base de los soportes. Nos encontramos, de este modo, con una solución clásica que evita la transmisión de momentos, facilitando el cálculo y el montaje. Cabría resaltar que, perpendicularmente, las cerchas son tridimensionales de sección constante y, de este modo, atan el sistema transversalmente.

En cuanto al diseño de las cerchas, resaltar el apropiado trazado del sistema empleado por Cabrero. Seguramente conformadas por perfiles laminados en T, de pequeñas secciones, su canto de 85 cm es aproximadamente 1/24 de la luz, por lo que la flecha resulta prácticamente despreciable, considerando que se trata de luces de 22 metros. En un gesto de ligereza, el arquitecto elimina la barra inferior del extremo del voladizo, reduciendo el canto de la cubierta.

Es conocida la referencia a Mies van der Rohe en Francisco Cabrero, sin embargo en el caso de la estructura de este pabellón podríamos decir que la elegante solución de continuidad de inercias, se aproxima más a los diseños de Konrad Wachmann[13]. El ingeniero americano desarrolló, en el IIT de Chicago, sistemas industrializados de estructuras tridimensionales para la construcción de hangares para las fuerzas aéreas americanas.

En el pabellón para la Obra Sindical del Hogar también se experimentó con soluciones estructurales que permitían espacios libres de pilares. En la misma dirección, pero con distinta solución constructiva, se encontraban los pabellones para *U. S. Departament of Agriculture* de la exposición de Barcelona, de 1956, y de la IV Feria Internacional del Campo, de Madrid, de los arquitectos Peter G. Harnden y Lanfranco Bombelli. Se trataba de dos edificaciones industrializadas:

> En la propuesta para Barcelona se trataba de "un edificio de planta rectangular construido con estructura de acero de tipo "Mecanotubo", cubierta a dos aguas con sección invertida y fachada de listones de madera tratada excepto en la altura correspondiente a la planta baja, de vidrio en todo el perímetro, alternándose en el interior del pabellón los pavimentos de tarima de madera con zonas ajardinadas de hierba"[14].

> En el caso de Madrid: "Estados Unidos presentó un pabellón compuesto en esencia por una serie de pilotes sobre los que se apoya la estructura tubular tridimensional metálica de la cubierta, de gran ligereza y que permite salvar grandes vanos. La superficie así cubierta goza, por tanto, de libertad para cualquier disposición de su interior"[15].

Convendría señalar que la experiencia espacial de Cabrero fue coetánea con las propuestas americanas, sin embargo en ella se evidencia un carácter de manufactura que contrasta con la apuesta por la construcción industrializada extranjera. Así, mientras que en la solución española se utilizan elementos soldados que implican una importante ejecución en taller y a pie de obra, los arquitectos Harnden y Bombelli emplearon avanzados y eficaces sistemas de construcción.

El espacio expositivo estaba aislado con placas ligeras prefabricadas, compuestas por virutas de madera mineralizada mezcladas con cemento[16]. Contenía una muestra del Plan Sindical de la Vivienda, financiado por el Instituto Nacional de la Vivienda y construido por la Organización Sindical. Los planos y fotografías de las actuaciones se exponían en paneles móviles montados sobre estructura tubular desmontable. Los mismos elementos tubulares, dispuestos en horizontal, servían de soporte para las maquetas. Completaba la exhibición una muestra, a escala real, del mobiliario diseñado para la vivienda social.

Las realizaciones de la Organización Sindical también se mostraron en exposiciones internacionales, como la Interbau celebrada el año siguiente en

13. JIMÉNEZ GÓMEZ, E., *El pilar en Mies van der Rohe: el lèxic de l'hacer.* Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2012. En el capítulo 3: "3ª época. El pilar cruciforme 2I" en el apartado 3.2 "La incorporació d'estructures tridimensionals de gran llum. La influencia de Konrad Wachsmann en l'arquitectura de Mies van der Rohe.", resulta interesante para este trabajo resaltar que Waschmann trabajó con perfiles tubulares y nudos de ensamblaje estandarizados. Su preocupación residía en conseguir un sistema eficaz y competitivo, no siendo el tamaño su principal interés. Entre 1949 y 1956 fue invitado a dirigir el departamento de investigación en edificación avanzada del IIT, que estaba en el Crown Hall, y allí conoció a Mies y a Hilberseimer. La tesis considera que el intercambio de ideas entre Mies y Waschman fue una de las principales circunstancias que propiciaron el cambio estructural en la obra de Mies.
14. GARNICA, J.,"Harnden y Bombelli en España ", Actas del congreso Internacional *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, T6 Ediciones, Pamplona, 2006, p. 137.
15. "Nuevos pabellones en la Feria del Campo" en *Hogar y Arquitectura*, 1959, n. 25-26, p. 86.
16. "Nuevos pabellones en la Feria del Campo" Ibid. p. 5.

Fig. 3. Interior Pabellón Ministerio de La Vivienda 1959. *Revista de Arquitectura*, n. 7 1959 p. 15.

Berlín. En este caso, el pabellón fue compartido con Cuba y Suiza y se trataba de una edificación industrializada completamente recuperable. Se recurrió a la utilización de materiales innovadores, desvelando un avanzado concepto de la construcción con la utilización de estructuras textiles[17]:

> "…el cerramiento, hasta una altura de 1.40 m, placas de fibrocemento onduladas, y lona blanca el resto de los muros y cubierta. La recogida de pluviales estaba prevista por medio de la especial disposición de la lona y bajantes de tubo de plástico blanco. El pabellón así concebido satisfacía exigencias tales como la rapidez de montaje, aprovechamiento posterior, con la consiguiente economía, de todo el material empleado, y sobre todo, que al finalizar la exposición y ser desmontado subsistiera sin quebranto el jardín del palacio de Bellevue que le sirviera de base"[18].

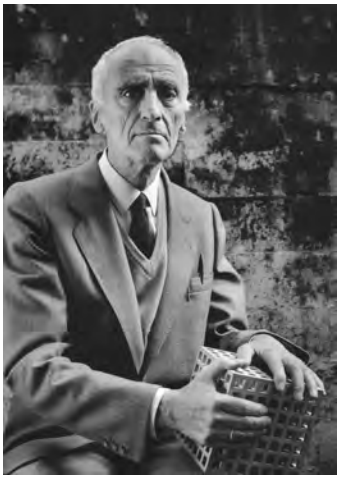
La reducida superficie disponible obligó a una ajustada selección de obras, prevaleciendo las actuaciones más económicas. Entre las elegidas se encontraba el grupo Francisco Franco, de Madrid, realizado por Cabrero.

PABELLÓN PARA EL MINISTERIO DE LA VIVIENDA: UNA NUEVA EXPERIENCIA ESPACIAL Y LA RETÍCULA DE FACHADA

Tres años después, en la IV edición de la Feria Internacional del Campo de 1959, Francisco Cabrero y Jaime Ruiz diseñaron el pabellón para el recién creado Ministerio de la Vivienda, de 1957. Según la información recabada del archivo de Cabrero[19], el proyecto realizado no fue el único. Inicialmente se trataba de una sola pieza rectangular. Sin embargo, en la documentación publicada, el edificio se compone de tres pabellones rectangulares, de 22x11 metros cada uno de ellos y un elemento cuadrado, de 11x11 metros.

El desnivel del terreno obliga a disponer de unas plataformas de regularización que proporcionan una base de apoyo horizontal para los pabellones. Situados escalonadamente, éstos definen un espacio interior diagonal, libre de soportes. La solución estructural adoptada, una sencilla placa de perfiles laminados doble T sin revestir, unifica el interior y acentúa la espacialidad de la sala mediante la percepción global del plano del techo (Fig. 3). La linealidad de los perfiles estructurales, I 240, la subrayan. En el plano del suelo, unos escalones laminares sin contrahuella enlazan los pabellones guiando el recorrido de la exposición. En ella, se alternan maquetas y fotografías con dos viviendas realizadas a tamaño natural. Una de ellas, con una superficie útil de 38 m^2, fue diseñada por el arquitecto José Luis de Arrese primer ministro de la vivienda, desde 1957 hasta 1960. Se trataba de una residencia mínima con un programa de tres

17. Téngase en cuenta que los pabellones de Frei Otto para la exposición de Munich son del año 1972.
18. "Pabellón de la O.S. del Hogar en la "Interbau"", en *Hogar y Arquitectura*, 1957, n. 10, p. 10.
19. Archivo Cabrero. Depositado en el COAM exp num FCT.P104_01.



Izq. Fig. 4. Pabellón del Ministerio de La Vivienda 1959. *Revista de Arquitectura*, n. 7, 1959 p. 14.

Fig. 5. Francisco Asís Cabrero. Foto de Javier Esteban. Revista *Arquitectos*, n. 118, 1990, p. 187.

dormitorios, estar, cocina, aseo y terraza[20]. Cabe señalar que, entre las piezas empleadas para el amueblamiento de las viviendas expuestas, se aprecia la lámpara Disa, recién diseñada por José Antonio Coderch, en 1957.

Una vez más, la presencia de Mies se desvela en la obra de Cabrero. Es evidente en los materiales empleados: una combinación de estructura metálica con cierres de ladrillo y grandes acristalamientos, a la manera americana de los edificios del campus del IIT. Pero también lo está en la estrategia proyectual. Eva Jiménez expone en su tesis doctoral que Mies ensayó en la casa de 50x50 como paso previo a Convention Hall[21]. Del mismo modo, Cabrero experimenta espacialmente las grandes luces del Pabellón de Cristal a partir de las menores dimensiones del Pabellón del Ministerio de la Vivienda. La opción fragmentada de este edificio ofrecía la posibilidad de investigar con una economía de medios.

La decisión estructural de placa metálica permitía una gran versatilidad para resolver los apoyos. Cabrero aprovechó la oportunidad para incorporar grandes paños acristalados en alternancia con muros de ladrillo. Podemos observar el manierismo constructivo de Cabrero en la precisión de los detalles empleados para solventar, entre otros, el remate de los muros. Utilizó dos perfiles UPN formando cajón para recoger exterior e interiormente el marco metálico y la fábrica. De este modo, con una única solución se resolvían ambos casos, incorporando un moderno lenguaje en su discurso arquitectónico frente a las soluciones tradicionales de los pabellones de la primera feria.

Para resolver las grandes superficies acristaladas de cinco metros de altura, definidas por los bastidores metálicos, se incorporó un nuevo orden con módulos de 2.5x2.5 metros (Fig. 4). Su geometría cuadrada y las menores dimensiones resultaban más adecuadas para las láminas de vidrio con carpintería de aluminio anodizado. Desde sus primeros proyectos, Francisco Cabrero optó por la utilización de retículas de fachada (Fig. 5), de dimensiones variables según los materiales empleados y en la mayoría de las ocasiones, de geometría cuadrada. Así, en el concurso para la Cruz de los Caídos, de 1941, propuso construir en piedra "una arquería a modo de acueducto"[22]. En 1949, para el edificio de los Sindicatos empleó una potente malla cuadrada de característico ladrillo

20. "Pabellón del Ministerio de la vivienda", en Arquitectura, 1959, n. 7, p. 18.
21. JIMÉNEZ GÓMEZ, E., *El pilar en Mies van der Rohe: el lèxic de l'hacer*. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2012, p. 227.

Fig. 6. Casa Sindical. Acuarela del Concurso. Revista *Arquitectos*. n. 118, 1990, p. 39.

rojo madrileño (Fig. 6). Para el pabellón del Ministerio de la Vivienda y para el periódico Arriba, de 1962, los perfiles laminados de acero determinaron las delgadas líneas ortogonales del entramado. En el primer caso la cuadrícula se rellenó con vidrio y en el rotativo se utilizó el ladrillo para la plementería, en contraste con el masivo carácter de la retícula del edificio de Sindicatos.

EL PABELLÓN DE CRISTAL PARA LA FERIA DEL CAMPO COMO SÍNTESIS

Al igual que Mies en el Campus de Chicago, en 1965 Francisco Cabrero eligió para el recinto de la VI Feria Internacional del Campo una construcción de grandes luces. Los edificios de las anteriores muestras propiciaron el cambio de escala puesto que ya había experimentado con la estructura, espacialidad y cerramientos que caracterizaron su nueva propuesta.

Podemos decir que, en el pequeño pabellón para la Obra Sindical del Hogar, Cabrero realiza un ensayo del diseño estructural utilizado en el pabellón de 1965. El pórtico de 22 metros es llevado al límite para cubrir un espacio, completamente diáfano, de 72.50 metros de luz. Estructuralmente se convierte un único sistema bidimensional de pórticos en otro doble: en la planta inferior se introduce una retícula de hormigón, de 20x20 metros, sobre la que apoyan los pórticos metálicos en celosía de grandes luces. La descripción estructural queda perfectamente definida en un artículo de la revista *Temas de Arquitectura y Urbanismo*[23].

Fig. 7. Pabellón de Cristal 1965. *Hogar y Arquitectura*, n. 58, 1965, p.11.

Incidir también en la similitud con las estructuras de grandes luces de Mies al combinar una retícula de pilares de hormigón en la planta baja con los pórticos metálicos en celosía que permitían las grandes luces. Sin embargo, en el Pabellón de Cristal la solución resultó distinta a la miesiana. Los pórticos en celosía biarticulados se apoyaban en voladizo sobre vigas de borde en celosía resultando de una gran ligereza, a pesar de sus grandes dimensiones. Realizado en apenas seis meses, resultó una audaz solución estructural que coordinaba grandes luces y ligereza. En este sentido el diseño de los detalles estructurales incidían en la ligereza: el nudo en voladizo apoya en unas rótulas donde confluyen únicamente dos barras, dibujando una apuntada geometría en ángulo de 30 grados (Fig. 7). La componente horizontal del nudo se transforma en esfuerzo de pretensado mejorando las condiciones de trabajo de la estructura.

Espacialmente, de las enormes dimensiones estructurales subyace la gran sala de exposiciones. Sin embargo, el espacio diagonal del pabellón para el Ministerio de la Vivienda, libre de soportes, bien puede ser considerado como el antecedente de la gran sala del Pabellón de Cristal. En este caso, la piel de vidrio que conforma el cerramiento magnifica las dimensiones del recinto. Retomando el discurso del entramado de fachada y el diseño del pabellón del Ministerio de la Vivienda, se dispuso una estructura para soportar el muro cortina. En forma de celosía cuadrada (2.5x2.5 metros) estaba formada por perfiles UPN 160 formando cajón. Sobre este rojo bastidor metálico se anclaron los perfiles de aluminio anodizado de la carpintería, conformando el característico cerramiento de Francisco Cabrero.

Es conocido que, observando el Palacio Real de Madrid desde el interior vacío de este edificio, bañado por la luz dorada del atardecer, Mies exclamó *Das ist es! Das ist es!*

22. CAPITEL, A.; "Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero" en *Arquitectos* 118, n. 90, 1975, p. 14.
23. CABRERO, F.; LABIANO, I.; RUIZ, J. "Estructura del Pabellón central de exposiciones de la Feria Internacional del Campo, en Madrid" en *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 73, 1965.

ARQUITECTURA COMO POLÍTICA EL PABELLÓN DE ESPAÑA DE PARÍS 1937 EN EL CONTEXTO DE LAS EXPOSICIONES DE PROPAGANDA

Luz Paz Agras

El Pabellón Español en la *Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de la Vida Moderna*, celebrada en París en el año 1937 se ha convertido en un edificio paradigmático del Movimiento Moderno español anterior a la Guerra Civil. Junto al Club Náutico de San Sebastián, obra de Auzpurúe y Labayen, constituye uno de los ejemplos de mayor ortodoxia de la modernidad española de esa época.

Los autores del Pabellón representan también dos de los grupos de mayor relevancia en la arquitectura de la España de los años veinte y treinta: Luis Lacasa, perteneciente a la Generación del 25 y Josep María Sert, miembro de la sección catalana del GATEPAC.

Existe abundante bibliografía de interés sobre el Pabellón en este sentido y en cuanto a su complicado proceso histórico[1], pero es menos conocida la aportación que la propuesta española supone en el campo de la utilización del espacio de exposición como escenario para el discurso político y en la búsqueda de recursos arquitectónicos con este fin.

El protagonismo político en la exposición lo acapararon los Pabellones Alemán y Ruso. La lucha que protagonizaron en el espacio público central, frente al *Grand Palais*, se basaba en mostrar el poder nacional a través de recursos como el simbolismo realista o un monumentalismo clásico. El Pabellón Español, sin embargo, lo hacía de una manera más sutil y contemporánea, siguiendo los designios de las exposiciones de propaganda iniciadas por los rusos una década antes y continuadas, siguiendo criterios similares, por regímenes totalitarios opuestos, como el fascismo italiano.

En el Pabellón Español, la arquitectura se aleja de lo clásico y sigue premisas modernas basadas en la industrialización, la ligereza y el progreso técnico, integrando valores populares como el tradicional patio mediterráneo alrededor de un árbol existente en la parcela.

Todo el proceso, tanto arquitectónico como artístico estará fuertemente determinado por las circunstancias en las que se desarrolla el encargo. Iniciada la Guerra Civil Española en julio de 1936, las expectativas del gobierno republicano de presentar un pabellón comercial en la exposición se vienen abajo. Unos meses antes de la inauguración, deciden aprovechar la invitación para mostrar a nivel internacional sus principales apuestas políticas, como la sanidad o la educación públicas y lo mejor del arte tradicional en paralelo a la obra

1. A.A.V.V., *Pabellón Español. Exposición Internacional de París.* 1937, Catálogo de exposición del Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987. MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.

Fig. 1. Imagen del Guernica durante las obras del Pabellón. Archivo digital de la Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fig. 2. Imagen de Joan Miró trabajando en su mural *El payés catalán en revolución*. A.A.V.V., *París 1937. Cinquantenaire*, Institute Français d Architecture, París, 1987, p. 150.

de los artistas más modernos. Sin embargo, su principal objetivo sería el de convertirse en un grito de auxilio, una petición de ayuda internacional para frenar el avance fascista en el país. Es significativo, en este sentido, el póster que Joan Miró diseñó con el texto *Aidez l'Espagne* y que se vendía en el propio pabellón por un Franco. Esta imagen sería también la contraportada del último número de la revista *AC* del GATEPAC y que supone el punto final a la difusión de arquitectura moderna en España hasta los años cincuenta.

Las obras que se exponen en el Pabellón, fruto de un proceso de selección muy ajustado en el tiempo y con una gran dosis de improvisación, también combinan la muestra de elementos procedentes de la tradición y el folclore popular con piezas escultóricas y de pintura de arte moderno de autores como Pablo Picasso, Julio González, Joan Miró, Alexander Calder o Alberto Sánchez. Ocupa un lugar protagonista en el Pabellón la fotografía y en concreto, el fotomontaje, obra en su conjunto del valenciano Josep Renau.

La arquitectura, junto a todas estas piezas, forma un conjunto inseparable en el que lo popular se eleva a categoría de material expositivo y el arte moderno elimina distancias con el espectador abandonando su lugar de confort restringido a un público intelectual. Por su parte, el fotomontaje cobra una presencia determinante en la arquitectura, dando forma al recorrido interior en las plantas 1 y 2 y formando parte de la envolvente de la fachada principal y una de las laterales. Incluso puede afirmarse que todo el espacio expositivo se convierte en un gran fotomontaje, en el que, a través del recorrido, se van conformando en secuencia las distintas escenas que se muestran. Según Renau:

> "Aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde un principio con una especie de guión "fílmico", pero más bien de corte y montaje, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el guión) y, en vez de 'filmaciones', había fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temáticos"[2].

La relación en la concepción del espacio con una pieza cinematográfica es una de las características principales de los montajes de propaganda. Ambos ámbitos se basan en dar forma a un mensaje intencionado a través de imágenes que, colocadas en una secuencia dirigida, transmiten un determinado mensaje.

El cine es otra de las herramientas utilizadas por el gobierno republicano para publicitar sus bondades y, a partir del comienzo de la guerra, para mostrar los horrores de la contienda. Luis Buñuel se encuentra precisamente en París en esta época y es el responsable de un ciclo de cine de propaganda que se muestra en el patio del Pabellón Español. Este consiste en piezas cortas con carácter documental y propagandístico de varios autores, que se producen en la Embajada Española de París. Se muestra también la película *España 1936* del propio Buñuel, en la que puede observarse la influencia del cine ruso, sobre todo de Einsenstein[3].

En el pabellón se establece un recorrido que da forma a una secuencia de imágenes que el espectador va percibiendo en conjunto como un discurso político. Los fotomontajes de Renau juegan un papel determinante. Tanto en la planta segunda, dedicada parcialmente a temas tradicionales, como en la pri-

2. MENDELSON, Jordana, "Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París", en: RIBALTA, Jorge (ed), *Espacios fotográficos públicos*, Museu d Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2009, p. 337.
3. RUÍZ DEL OLMO, F. Javier, "Language and Collective Identity in Buñuel. Propaganda in de Film 'España 1936'", publicado en: *Communicar*, n. 35, XVIII, 2010.

Fig. 3. Imagen interior de la segunda planta del Pabellón con un texto formando parte de la arquitectura. A.A.V.V., *Pabellón Español, Exposición Internacional de París. 1937*, Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid, 1987, p. 132.

mera, en la que se desarrolla un discurso político propositivo, el fotomontaje permite la elaboración de una nueva realidad a partir de fragmentos fotográficos reales. Puede observarse, por ejemplo, en una sección dedicada a la mujer como se utilizan dos imágenes para confrontarlas y que transmitan un mensaje por oposición. La primera muestra a una mujer con indumentaria tradicional salmantina y cargada de elementos simbólicos en contraste con la de una mujer miliciana, joven, vestida con pantalones, activa, que alza su voz y a la que acompaña el texto:

> "Desprendiéndose de su envolvente de superstición y de la miseria de la esclavitud inmemorial, ha nacido LA MUJER capaz de tomar parte activa en la creación del futuro"[4].

En otro ejemplo, el discurso funciona a partir de unir distintas imágenes que dan lugar a relaciones entre ellas. Por ejemplo, en un panel dedicado a las Misiones Pedagógicas, se puede observar a un grupo de niños sentados mirando asombrados la proyección de una imagen de unos exóticos pingüinos. El rayo de la proyección se superpone a la imagen aérea de un pequeño pueblo español. La educación llegaría a todos los puntos de la geografía del país, independientemente de su ubicación o dificultad[5]. Estas fotografías forman un conjunto dependiente en la exposición y pierden su significado original a través del 'montaje', técnica base en la creación cinematográfica.

El propio Renau reconoce una fuerte influencia del cine ruso en su trabajo, en concreto de Vsevolod I. Pudovkin[6].

4. A.A.V.V., *Pabellón Español. Exposición Internacional de París.* 1937, cit., p. 135.
5. A.A.V.V., *Pabellón Español. Exposición Internacional de París.* 1937, cit., p. 144.
6. MENDELSON, J., op. cit., p. 337.

Fig. 4. PRESSA de El Lissitzky, Colonia, 1928. El Lissitzky, *Kino-show*, Catálogo de la exposición, Colonia, 1928.

Es una exposición rusa, precisamente, en la Exposición Internacional de la Prensa de Colonia en 1928, donde el constructivista El Lissitzky inicia propiamente los montajes de las exposiciones de propaganda.

En este espacio, El Lissitzky y Senkin, realizan un fotomontaje de unos 24 metros de largo por 3,5 de alto, elevado a 3 metros del suelo. Esto completa todo un montaje expositivo dividido en unas veinte secciones en las que el recorrido y la integración del espectador son fundamentales. En este caso, mecanismos móviles, de color, transparentes, etc, hacen que todo el espacio se convierta en un 'kino-show', término con el que el propio autor define el catálogo de la exposición. Este consiste en un fotomontaje desplegable en el que se van mezclando imágenes de las distintas secciones de la exposición siguiendo un orden nuevo, que no se corresponde con un recorrido lineal en el espacio, dando lugar, por tanto, a una nueva lectura de la propia exposición.

La relación con los recursos cinematográficos en la configuración del espacio es evidente. En concreto, en este caso los conceptos del *Cine-Ojo* de Dziga Vertov ofrecen numerosos puntos coincidentes con las ideas proyectuales de El Lissitzky. Es necesario puntualizar que ambos autores no se conocen en el momento del desarrollo de esta exposición. De hecho, no lo harían hasta un anho más tarde en la *première de El Hombre de la Cámara*, en Moscú, donde ambos quedan fascinados por la relación entre sus obras.

El fotomontaje es la principal herramienta utilizada en la propaganda política porque parte de imágenes realistas y las transforma en un discurso nuevo. Pocos años más tarde, Giusseppe Terragni utilizará recursos similares en sus montajes para las exposiciones de Mussolini. En la exposición española tenían tal presencia que llegaron a preocupar por el aspecto panfletario que daban

al Pabellón. El embajador de España en París escribe en una carta de valoración: "Toda la exposición, según mi gusto, es lamentable. Tiene toda la pinta de las barracas de feria"[7].

Se trata, sin embargo, de un recurso que, a pesar de la transmisión de un mensaje no literal, no causaba reticencias y se entendía como una expresión realista. Resulta curioso que en la inauguración del Pabellón Español se oyesen, por parte de representantes políticos, reticencias sobre las obras modernas de Picasso, Miró o Alberto Sánchez, por necesitar una comprensión intelectual y, sin embargo, no hay constancia de que se pusiese en tela de juicio la veracidad de los fotomontajes. El texto es el que sigue:

> "Al entrar, a la derecha, salta a la vista el gran lienzo de Picasso. Se hablará de él durante mucho tiempo. Picasso ha representado ahí la tragedia de *Guernica*. Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante y sobre todo una manifestación popular"[8].

El propósito final del Pabellón no se oculta, sino que de forma explícita finaliza este discurso inaugural: "Ojalá que, al cerrar, en su día, sus puertas, destruyamos este edificio con la alegría que nos proporciona una victoria decisiva sobre el fascismo"[9].

El edificio del Pabellón se convierte en estructura base, un mecanismo ligero que sirve de soporte a las piezas expuestas y a la presencia del espectador. Este juega un papel activo en el conjunto ya que sin su presencia, todo el proceso perceptivo no tendría sentido.

De nuevo hay que recurrir a El Lissitzky para ver un planteamiento explícito sobre el papel activo del espectador en el espacio de exposición. En el montaje de Pressa es algo totalmente asumido, pero unos anhos antes, esta idea es la base para la construcción de sus espacios de demostración, construidos en la *Exposición Internacional de Arte* de Dresde en el año 1926 y más tarde en el *Gabinete de los Abstractos* en el Museo Provincial de Hanover. Estos proyectos buscan la activación del visitante, requisito indispensable para la percepción de las obras modernas. La contemplación de las piezas expuestas y la experiencia del espacio no pueden entenderse situando al espectador en un papel receptivo al modo clásico. En el primero, el movimiento del espectador está dirigido, insinuando un recorrido preciso, pero en Hanover, el visitante podía desplazarse en la sala descubriendo los sorprendentes efectos de su movimiento en el espacio y en la contemplación de las obras de arte.

En el Pabellón Español, el recorrido del espectador está perfectamente dirigido, proponiendo un discurso perfectamente determinado. El espectador se integra en el proceso expositivo ascendiendo por la rampa exterior desde la planta baja a la segunda y bajando desde esta a la primera y de vuelta al nivel cero. La experiencia se torna en colectiva y confluye en el espacio principal en donde se celebran distintas actividades, en el patio.

El concepto de integración a través del recorrido definido por László Moholy-Nagy en el año 1922 explica la relación biunívoca de espectador y espacio en su proyecto *Sistema cinético y Constructivo*, que desarrollará más específicamente en el anho 1928 para su publicación *Material zu Architektur* para la Bauhaus, en colaboración con el ingeniero Stefan Sebök. Esta estruc-

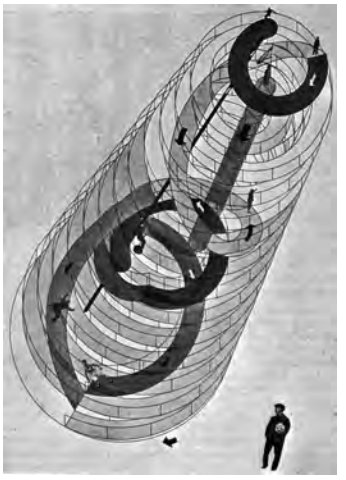


Fig. 5. *Sistema cinético constructivo* de Moholy-Nagy. Moholy-Nagy, László, *Von material zu Architectur*, Florian Kufterberg Verlag, Mainz, 1967, pp. 204-5.

7. MENDELSON, J., op. cit., p. 323.
8. BLANTON FREEDBERG, Catherine, *The Spanish Pavilion at the Paris World s Fair*, Garland Publishing, INC, New York and London, 1986, p. 782.
9. BLANTON FREEDBERG, C., op. cit., p. 784.

tura está formada por unas doce plantas que son recorridas a través de una rampa en espiral que asciende a lo largo de todo el edificio. Junto a esta, otros mecanismos como ascensores o tubos similares a los usados por los bomberos para un descenso rápido, permiten experimentar el espacio a partir de distintos mecanismos, pero siempre a través del movimiento. Museos como el Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright, finalizado en el anho 1959, han incorporado estas ideas para la definición de su espacio de exposición.

En el Pabellón Español también se pone en tela de juicio la idea clásica de cómo mostrar pintura o escultura, observando las piezas desde una distancia psíquica de sometimiento al 'aura' de la obra. La pintura enmarcada por un suntuoso marco o la escultura elevada en un pedestal se transforman en una integración perceptiva que sitúa a espectador y obra a un mismo nivel. A su vez, las piezas se integran en la arquitectura, formando parte de sus propios muros, como el *Guernica* de Pablo Picasso o el *Payés Catalán en Revolución* de Miró. Esta última se pintó directamente sobre la pared de las escaleras. La obra de Picasso fue trasladada al Pabellón desde un apartamento parisino alquilado específicamente para poder dar la altura necesaria al cuadro. Ambas piezas se pueden equiparar de forma directa a un elemento arquitectónico, más que a un hueco recortado en un muro, como podríamos sugerir sobre una pintura enmarcada y colgada en la pared.

Por su parte, las esculturas pasan a formar parte del recorrido, sin responder su colocación a criterios de focalización visual, dotación de protagonismo, etc. En jardín del Pabellón se pueden observar piezas de Picasso o Julio González integradas en el propio recorrido. La obra de Alberto Sánchez, *El Pueblo Español tiene una camino que conduce a una estrella*, situada en la parte frontal del edificio, forma ya parte de su propia fachada y de la imagen principal del Pabellón Español. Muchas de estas piezas fueron creadas para esta exposición. En términos más recientes, podríamos definirlas como "site specific".

El ensayo de Walter Benjamin, publicado un año antes de la construcción del Pabellón, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, reflexiona precisamente sobre la pérdida del "aura" en el objeto artístico a partir de su posibilidad de reproducción. Hoy sabemos que el concepto de "originalidad", fundamental en la crítica de obra clásica, ha perdido peso en la obra moderna. En cualquier caso, el montaje expositivo del Pabellón está en consonancia con los tiempos modernos. Incluso la fuerte presencia del fotomontaje hace que el ensayo de Benjamin encuentre un campo de reflexión propio en este aspecto.

Sin embargo, cabe señalar que el espacio de exposición se nutre de objetos que, fuera de este ámbito, difícilmente los podríamos considerar obras de arte, como pueden ser los fotomontajes o las frases escritas recogidas del texto de El Quijote que se podían ver en algunos soportes y que actuaban como nexos en el recorrido 'fílmico'. Es decir, que el 'aura' que ha perdido el objeto, la ha ganado el espacio, dando legitimidad y significado al objeto expuesto.

La experiencia del espectador, siendo esta individual o colectiva, se enriquece a través de otros recursos como la ampliación del campo de visión, en lo que Herbart Bayer definió como la 'visión expandida'. Explica Bayer:

> "[El autor] diseña la Sección Alemana de la Exposición de París del 1929, en la que se encarga de la Sala 5. En este espacio, coloca paneles con fotografías y maquetas de edificios a distintas alturas ampliando el campo de visión convencional"[10].

Este recurso, usado también por El Lissitzky en *Pressa* y anteriormente en el *Gabinete de los Abstractos*, sitúa los objetos a contemplar a distintas alturas, rompiendo con la convención de que existe una única posición correcta de la obra en función de la altura de visión. Esta idea actúa también como elemento de activación del espectador, ya que requiere de su reacción consciente a mirar un objeto fuera del ámbito convencional. Influye, por tanto, en la transmisión de ideas al visitante y forma parte de uno de los recursos habituales de las exposiciones de propaganda. En la *Exposición de la Higiene*, posterior a *Pressa*, El Lissitzky lleva este concepto al extremo, de forma que los fotomontajes se sitúan en el techo, como continuación de los objetos y las imágenes en vertical, dando lugar a un ambiente envolvente en el que el espectador se ve sumergido incluso físicamente.

En el Pabellón Español, se recurre a las dobles alturas entre las plantas 1 y 2 para situar elementos que pueden ser vistos desde ambos niveles, multiplicando los puntos de vista pero también ampliando el campo de visión. Una de estas piezas es un gran plano de España. Pero es en la fachada principal donde la visión se expande de forma más clara. Los fotomurales de Renau ocupan toda la altura del edificio, pudiendo ser contemplados desde la distancia, como parte de la fachada, pero también forzando el ángulo de visión del espectador que se acerca al pabellón. Estos fotomontajes se iban actualizando en función de los mensajes a transmitir, haciendo de la arquitectura un elemento cambiante.

Finalizada la exposición, el Pabellón se desmontó y las obras expuestas corrieron distinta suerte. Las piezas tradicionales se trasladaron a una exposición temática en la propia ciudad. El *Guernica* de Picasso inició un largo periplo hasta su ubicación actual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Es conocida la petición de su autor de enviarlo al Museo de Arte Moderno de Nueva York al instaurarse la dictadura franquista en España, pero también su deseo de que pudiese exponerse en su país confiando en que este estado de opresión tendría un final. Al *Payés Catalán* de Miró se le perdió la pista después de embalado para regresar a España. Lo mismo sucedió con *El Pueblo Español* tiene un camino de Alberto Sánchez. La intención era que las piezas que se realizaron ex profeso se enviasen a España, ya que ya habían sido contratadas y pagadas por el Gobierno español con esa intención.

Muchos de los autores de las obras modernas tampoco regresaron nunca. El gobierno republicano perdía fuerza y con los nacionales controlando el país, no había lugar para los artistas de izquierdas ni sus obras vanguardistas.

Habrá que esperar al año 1958 para hablar de un nuevo Pabellón Español reseñable desde el punto de vista arquitectónico, el de Corrales y Molezún para Bruxelas. Sin embargo, se puede afirmar que nunca volvieron a confluir tantas obras singulares formando un conjunto arquitectónico y artístico de tamaña calidad como en París 1937. Cada pieza, expuesta independientemente, tiene un innegable valor, pero se refuerza en el conjunto. Todos los aspectos de la propuesta, desde el propio edificio hasta cada una de las piezas que se mostraban en él respondían a un mismo objetivo: reforzar el discurso político.

10. BAYER, Herbert, "Aspects of design of exhibitions and museums", publicado en: *Curator: The Museum Journal*, vol. 4, July 1961, pp. 257-288.

Los estudios que se han realizado sobre este proyecto ponen de manifiesto que el edificio sin las obras no tiene sentido como pabellón expositivo. La muestra contextual que se ha organizado en torno al *Guernica* en las salas del MNCARS, en las que se puede ver una maqueta del edificio, permiten que el espectador se vea inmerso en el ambiente histórico, político y artístico del momento. Sin embargo, reproducir el espacio de exposición resulta complicado.

La réplica del Pabellón realizada en el año 1992 en Barcelona, muestra un edificio desnudo, en el que los recursos fundamentales que lo definían no pueden ser apreciados.

El Pabellón Español de París 1937 significó el último intento desesperado de un gobierno por mostrar un país moderno, pero a la vez respetuoso con la tradición, sensible con las clases populares, preocupado por la educación, la sanidad, la arquitectura y el arte moderno. Este era el mensaje que debía de transmitir el espacio al visitante y este era el objetivo de su arquitectura, actuar como herramienta política.

ARQUITECTURA DEL PABELLÓN, ARTE DEL PAÍS LOS PABELLONES DE ITALIA, PORTUGAL Y ESPAÑA EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARIS DE 1937

Elisa Pegorín

Desde las primeras exposiciones internacionales, como aquella de 1851 en el *Crystal Palace* del arquitecto Joseph Paxton en Londres, el objetivo ha sido:

> "sempre de exercitar a permuta pacifica e cooperante entre as nações e a afirmação dum condenso nacional que parecia conseguir-se, pela exibição para o exterior das vitorias da produção, da descoberta ou da criatividade de cada nação presente no certame"[1].

Incluso considerando la exposición como un evento "efímero" para la arquitectura, desde el punto de vista de la alteración de espacios urbanos en la ciudad, hubo algunas diferencias importantes con respecto a las primeras exposiciones de finales del siglo XIX. Hasta aquel momento se aprovechaban los palacios existentes con alguna importancia simbólica e histórica para acoger la parte expositiva, sin embargo, a partir de inicios del siglo XX, y principalmente a partir de los años '30, la implantación de una exposición internacional comienza a constituir un pensamiento urbanístico más amplio acerca de la ciudad. Al mismo tiempo, los pabellones, manteniendo su estructura "efímera" añaden simbolismo al espacio, el cual comienza a ganar importancia en la representación y valoración del país más allá de sus fronteras.

La ciudad de París ya poseía algunos símbolos importantes desde la exposición que conmemoraba el Centenario de la Revolución Francesa en 1889, que llevó a la construcción de la Torre Eiffel, pero el verdadero punto de inflexión llegó a principios del siglo XX, cuando en el inicio de la Exposición Universal de 1900 confluyen dos factores fundamentales: el primero fue que la exposición comenzó a ser planeada como un conjunto y a ser pensada por los arquitectos en su totalidad y en la posibilidad de la posterior permanencia de algunos edificios, con un plano urbanístico para la ciudad; el segundo fue que los pabellones de los propios países comenzaron a "transportar" un lenguaje arquitectónico propio para el extranjero. Este carácter de exaltación del país se revela de manera muy acentuada en el período de entre Guerras, durante el cual el concepto de "nacionalismo" se había exacerbado para reforzar la propia fuerza política e histórica.

En el año 1928, mediante la Convención de Paris, fue creado el *BIE* o *Bureau Internacional des Expositions* (que entra en vigor en 1931) y que representa la organización que establecerá, a partir de ese año, un conjunto de normas para las exposiciones, desde la elección del tema a presentar hasta las regulaciones arquitectónicas de los propios pabellones. La exposición de Paris fue solicitada al *BIE* en 1934 y aprobada para el año 1937, teniendo como comisario general a Edmond Labbé; el tema *Exposition Internationale*

1. OLIVEIRA, Rosa Neves de, *Exposições Universais - Paris 1937*, Expo 98, Lisboa, 1996, p. 23.

Fig. 1. General View of Exposition, Paris, 1937. (From: *Paris 1937: cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Institut Français d'Architecture, Paris Musée, 1987, p. 85).

dês Arts et Techniques appliqués á la Vie Moderne sobre las artes y técnicas, tenía como objetivo reunir las obras industriales y artísticas del período como símbolos de la era moderna, y demostrar que la belleza y la técnica están interconectadas, además de promover un clima de pacifismo entre los países durante la crisis económica y social de la época (este último objetivo parece no haber tenido mucho éxito). La exposición en París tuvo lugar entre el 25 de Mayo y el 25 de Noviembre de 1937 y tuvo más de 31 millones de visitantes, en una zona central de 105 hectáreas y con la representación de 45 naciones.

Desde el punto de vista urbanístico, el río Sena fue considerado como elemento generador del plano urbano, en un espacio de la ciudad que iba de los jardines del *Trocadero* a los *Champ-de-Mars*, con la torre Eiffel de fondo y el monumental edificio francés *Palácio de Chaillot*, sin embargo, en algunos puntos, parece faltar y fallar un proyecto unitario (Fig. 1).

En general, la exposición de 1937 ocurrió en un clima político particular, que ve por un lado la ya instaurada dictadura de países como Italia y Portugal y por otro, se sitúa en medio de la Guerra Civil Española (1936-39). A partir de aquí, podemos centrar este análisis en los proyectos de los pabellones de Italia, Portugal y España, puesto que, a diferencia de otros, estos están interconectados debido a algunos motivos fundamentales: en primer lugar, porque aquí la arquitectura se convierte en un reflejo y una denuncia de la vida política (positiva o negativamente) ya sea a través del propio edificio o a través de los temas presentados en la exposición en el interior; en segundo lugar, porque la arquitectura italiana de los años '30 –en su contenido general, pero también en el aspecto más específico de la arquitectura de exposiciones– fue un punto de referencia para los otros países. Esto ocurrió por varias razones: debido a la amplia difusión de la arquitectura italiana en la prensa, tanto italiana como extranjera y también debido a la fuerza diplomática que el fascismo ejercía en otros países "latinos", tomando la base de "*latinidade*" como uno de los puntos fundamentales de su nacionalismo (en este sentido, los vínculos entre Roma y Lisboa eran muy fuertes: Roma era vista por el régimen del Estado portugués como el lugar de nacimiento de la cultura latina, y Lisboa como punto de difusión de la cultura latina en el resto del mundo). Los pabellones que suscitaron mayor fuerza y estupor en París, por su dimensión, fueron el de Alemania con un proyecto del arquitecto Albert Speer, y el pabellón de enfrente, de Rusia con proyecto de Boris Iofan, que había estudiado en Italia en el "Régio Istituto Superiore di Belle Arti" de Roma, donde fue alumno de Armando Brasini[2], arquitecto italiano muy ligado a Mussolini.

En 1937, el régimen fascista de Mussolini en Italia (instaurado en 1922) ya estaba en el apogeo de su trabajo de renovación del estado, desde un punto de vista político y, sobre todo, social, cultural y particularmente, arquitectónico. La importancia expositiva de Italia como modelo, comenzó antes con la Exposición del X aniversario de la revolución fascista en Roma en 1932[3] que celebraba el ascenso de Mussolini: la misma fue un modelo a seguir por ejemplo para Portugal, donde en 1936 una exposición también conmemoraba el X aniversario de la subida de Salazar al poder. Además de la exposición italiana de 1932, la gran divulgación suscitada para arquitectos extranjeros por la modernidad de los temas y por la calidad expositiva, fue ya conocida con las Trienales de Milán de 1933 y 1936.

2. Armando Brasini (1879-1965), foi arquitecto italiano durante o periodo fascista. Partecipou ao plano do bairro Flaminio em Roma, e Mussolini incarica-o de alguns projectos na colónia em Tripoli. Em 1931 partecipa ao projecto para o Plano de Roma. Entre as varias obras, projecta o edificio do INAIL em Roma (1928-32), o "Palazzo del Governo" em Taranto (1930-34), entre outros.

3. A difusão na imprensa desta exposição italiana em Portugal e em Espanha do: *Catalogo de Dino Alfieri e Luigi Freddi*, "Mostra della Rivoluzione fascista", Roma, 1933. Depois foi divulgado em revistas: "La Casa Bella", n.59, Novembro de 1932, pp. 28-31; e em "Architettura" a.XII, fasc.I, Janeiro 1933, pp. 1-22.

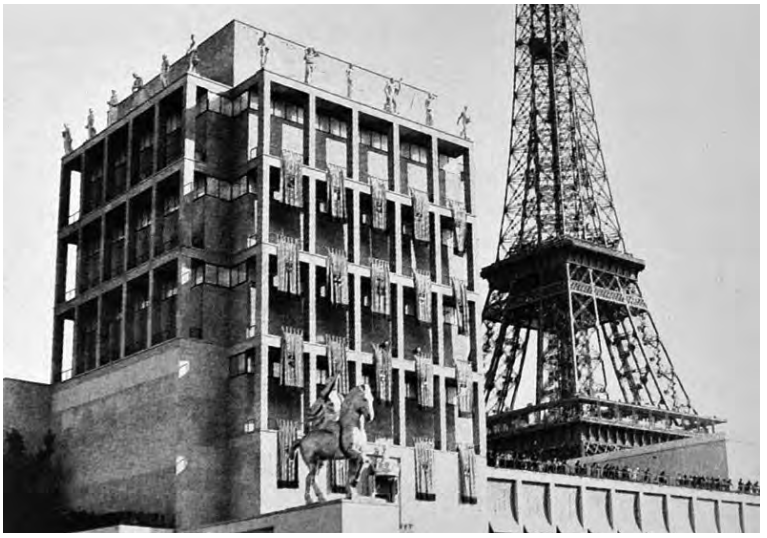


Fig. 2. Italian Pavilion, exterior view. (PISANI, Mário, *Architetture di Marcello Piacentini. Le Opere Maestre*, Clear, Roma, 2004, p. 137).

La época de la exposición de París constituye un período muy específico, en el cual la organización de la exposición debe exaltar la modernidad y la celebración nacional. Del lado portugués, por ejemplo, António Ferro, Secretario de Propaganda Nacional, y admirador de Mussolini y de la Italia fascista, apoyó fuertemente la presencia portuguesa en la exposición parisina, con el objetivo de demostrar la modernidad del país hasta ese momento considerado marginal en el contexto europeo, y en un momento en que los vínculos entre los arquitectos ya habían sido consolidados con los CIAM y también con el Congreso Internacional de Arquitectos 1935 en Roma. La exposición quería exponer un contraste con el "ruralismo" reinante en los países, favoreciendo una relación que tenía que existir entre arte e industria, o mejor aún, la indisoluble y posible demostración de que bello y útil pueden estar interconectados, como el arte y la ciencia aplicados a la vida cotidiana, demostrando no sólo las obras alcanzadas por el país para su modernización, sino también aquellas ligadas al futuro y a su desarrollo.

En los tres pabellones analizados, cuya dimensión y volumetría fueron ya definidas por la organización parisina, hay una herencia tradicional muy fuerte, pero que no borra los vínculos con la modernidad. El primero en ser diseñado –con el inicio de los trabajos en Setiembre de 1936– fue el pabellón italiano (Fig. 2) del arquitecto Marcello Piacentini[4], con la colaboración de los arquitectos Giuseppe Pagano para el diseño del interior y de Cesare Valle para el exterior. Al contrario de lo que ocurría con el pabellón alemán con su carácter de "imposición" militar, Piacentini propuso un proyecto que fuera sensible en la representación de la arquitectura italiana del momento. La estructura estaba compuesta por dos volúmenes, uno con seis plantas de altura del lado del *Quai d'Orsay*, y otro volumen más bajo con sólo dos plantas, en la parte del río Sena, conectado al "*torrione*" más alto por medio de una galería.

La propuesta arquitectónica de Piacentini era la de juntar técnica y arte: hecha con una estructura metálica y con revestimiento en amarillo claro. Esta constituía una solución arquitectónica innovadora para el momento, y por eso se convirtió en un pabellón de gran interés en la exposición, sin embargo no

4. Marcello Piacentini estava já em 1935 a trabalhar no "Progetto di massima per una esposizione universale per Roma nel1941" (aquela que será depois definida E42).

Fig. 3. Italian Pavilion, interior view. (PISANI, Mário, *Architetture di Marcello Piacentini. Le Opere Maestre*, Clear, Roma, 2004, p. 139).

deja de ser "monumental", utilizando la métrica de los pilares superpuestos en varios niveles. El cuerpo se yuxtaponía a una planta cuadrada que es el "*cortile*" de honor y el otro rectangular con un jardín.

La zona de entrada se destacó a través de un pórtico que tiene la misma geometría de la Ciudad Universitaria de Roma y del Palacio de Justicia de Milán, diseñados por el propio Piacentini. Dentro del edificio, en la primera planta, había una zona dedicada a la gráfica (editorial y tipografía) y a artes decorativas con material y muebles, e un modelo de "apartamento moderno" fue diseñado por el arquitecto Gio Ponti.

En la parte de la torre, a nivel de la entrada, había una exposición de obras italianas ultramarinas (en las colonias) y en la primera planta se encontraban las obras públicas, siguiendo proyectos de Giuseppe Pagano; en la planta baja de la torre había una sala sobre las industrias con proyecto de Franco Albini y de Giancarlo Palanti.

En la última planta había un "*salão de honra*" con una cristalera de 150 metros cuadrados, y el paso entre las varias plantas se realizaba a través de una escalera en la que los dos sentidos (subida y bajada) eran independientes. El dinamismo de la fachada fue creado a través de zonas de sombra y luz, de rigor geométrico, cerradas en la parte superior con veinticuatro estatuas, hechas por veinticuatro artistas diferentes, actuando como símbolo del corporativismo de la Italia fascista entre las cuales se encuentran la *Italia* de Lúcio Fontana y el *Fascismo* de Marcello Macherini. El lado del río Sena, el volumen se abrían a un espacio ajardinado con pórticos, y un volumen flotante de cemento apoyado en el agua, el cual ilustraba la marina mercantil italiana, con diseño de Ernesto Nathan Rogers y Paolo Zappa. Los elementos transmitían monumentalidad también a través del material utilizado, como el de la escalinata y el de los pórticos, que eran de mármol italiano (mármoles de Pietrasanta y de los Alpes Apuane).

En el interior, (Fig. 3) arte y arquitectura representaban los vínculos del estado fascista, como un gran mosaico de 8 x 12 metros de la autoría de Mário Sironi llamado *Italia corporativa*, o la estatua ecuestre de Giorgio Gori titulada *Genio del Fascismo*, incluyendo desde el arte pictórico y escultórico hasta elementos principales de la industria italiana (textil, cerámicas, vidrios, muebles). En paralelo, se presentaron las obras apoyadas por el régimen, porque *agli occhi stranieri é questa una delle sezioni piú vive del nostro palazzo, per il primato*

Fig. 4. Izq. Spanish Pavilion, model view.

Fig. 5. Spanish Pavilion, interior view, "guernica" de Picasso, and Calder "Fontaine de Mercure". *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Institut Français d'Architecture, Paris Musée, 1987, p. 149).

di realizzazioni che l'Italia detiene da qualche anno in Europa, creando una exposición que hablaba de la modernidad del país *tutta la presentazione italiana si accontenta di fatti e di cifre, senza retórica fotográfica e coreográfica.*

El pabellón español de autoría del arquitecto Josep Luís Sert, con la colaboración de Luís Lacasa, (Fig. 4) situado entre los de Alemania y Noruega, tuvo –como el italiano y el portugués– un carácter mucho más político, histórico y artístico, con el objetivo de denunciar la grave situación de crisis del pueblo español. Al contrario del caso italiano, en que el arquitecto Piacentini ya estaba en una fase de gran madurez[5] de su obra arquitectónica, el arquitecto español Sert fue llamado para diseñar el pabellón con tan sólo treinta y cinco años de edad, y aún en una fase de formación. Inicialmente la idea de Luís LaCasa fue la de una arquitectura más "española" utilizando materias como el ladrillo y la piedra, sin embargo, debido al poco tiempo disponible para la realización y a la falta de dinero causada por estar en medio de una guerra, se decidió por un pabellón más ligero, con una estructura más "efímera" como la de Italia. La elección fue una de estructura metálica a la vista, para demostrar –según la idea de Sert– la "sinceridad" del edificio (y los pocos medios) y una corte ajardinada, que luego fue reconocido como uno de los más importantes ejemplos del periodo "racionalista" español.

Los elementos de cobertura cambiaban de acuerdo con el tipo de espacio: en la planta baja la cobertura fue realizada con grada, al contrario que en la primera planta, realizada con vidrio; la segunda planta estaba cubierta por paneles de cemento de amianto con algunas partes decoradas con escritos o imágenes de propaganda, donde el alternar de luz y sombra fue pensado conforme a las zonas del interior que necesitan iluminación. Inmediatamente al entrar al pabellón se encontraba la escultura de Alberto Sanchez llamada *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, una pieza de arte que hace referencia sobre todo a temas sociales. Bajo el pórtico de la entrada se encontraba la instalación de Alexander Calder, una *Fonte de Mercúrio*, y en el fondo un gran muro con el *Guernica* de Picasso (Fig. 5): esta fue, sin duda, la obra de arte que suscitó mayor estremecimiento entre los visitantes, por su denuncia moral y política de la situación bélica. La corte interna con planta cuadrada constituyó el elemento generador de la planta, haciendo referencia al

5. Já estava construída a Cidade Universitária de Roma (1933-35), e o Tribunal de Milão (1935), e Piacentini em 1937 já tem 56 anos.

Fig. 6. Pavilion of Portugal, exterior view. 8Biblioteca Gulbenkian, Fotógrafo: Estúdio Mário Novais (1933-1983). Data de produção da fotografia original: 1937. CFT003 103321.ic).

tipo de arquitectura española mediterránea. Entre las obras en exposición se encontraba también el importante *El Segador* de Joan Miró. El mensaje transmitido a través del pabellón español era un manifiesto, o sea, representaba la vida y la situación del pueblo. En las salas de exposición, confluyeron obras de arte, artesanato y propaganda de la república y de la situación política de España. Al final del recorrido, bajando las escaleras, se encontraba la escultura de Júlio Gonzalez llamada *La Monserrat*. El paralelismo con Italia y Portugal, además de las soluciones estructurales y expositivas, existe porque el modernismo y la dimensión "mediterránea" se ligan a una concepción de lo moderno sin borrar la tradición, a diferencia de los pabellones de otros países.

El pabellón portugués (Fig. 6) del arquitecto Francisco Keil do Amaral reunió a una amplia red de artistas, decoradores, escultores, entre ellos los más importantes del momento en Portugal. También en el pabellón portugués la importancia de la conexión con la política del país y la exaltación del estado fueron elementos fundamentales. En 1937 Portugal fue llamado para la exposición de París, cuando Salazar ya había afirmado su deseo de una nueva era, de "engrandecimento": para la cual era fundamental que el país demostrase su propio modernismo en el extranjero para consolidar la imagen del régimen. Así, el Secretario de Propaganda Nacional, António Ferro fue encargado con el objetivo de consolidar la imagen del *Estado Novo* en Europa. Salazar explicaba que era necesario:

> "mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo; as realizações, os métodos e ideias colonizadoras portugueses no presente e no passado; as riquezas artísticas mais notáveis do país; o interesse turístico e etnográfico e a importância dos principais produtos da indústria e do solo nacionais"[6].

Anteriormente, en 1935, Ferro ya había afirmado que "ao estrangeiro pode interessar o que se esta fazendo em Portugal e não o que se fez"[7]. El punto de partida era dar a conocer el pensamiento y las obras del *Estado Novo* a otros países, tal como había hecho Italia en las exposiciones anteriores, y tal como ya había divulgado el proyecto italiano para el pabellón. En el fondo se intentaba demostrar:

6. A exposição internacional de Paris em 1937, *Diário de Notícias*, 27/6/1936, pp. 1 e 2.
7. *Diário das Notícias* de 24/3/1935.

Fig. 7. Pavilion of Portugal, interior view. (Biblioteca Gulbenkian, Fotógrafo: Estúdio Mário Novais (1933-1983). Data de produção da fotografia original: 1937. CFT003 102481.ic).

"que a arte e a técnica devem estar indissoluvelmente ligadas e que se o progresso natural se desenvolve sob o signo da Arte, ela favorece igualmente a exploración dos valores espirituais, património superior da humanidade"[8].

Para Ferro y para Salazar era importante mostrar la obra y el pensamiento del *Estado Novo*, sin embargo muchos sectores del régimen sospechaban de las libertades modernas de Ferro y temían por la imagen de Portugal (Fig. 7). La idea era tener un pabellón único, dividido en su interior en ocho salas, pero era evidente que el carácter del edificio debía ser la imagen del país, y por lo tanto, no era aceptable vestirlo fuera de la moda de la época, o de una forma "historicista", eran así excluidas copias e imitaciones del antiguo pabellón. En 1936 fue realizado un concurso para el anteproyecto del pabellón, cuyo promotor era el Secretariado de Propaganda Nacional, con los arquitectos más importantes en el jurado: Paulino Montes, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Adelino Nunes, Jorge Segurado y el escultor Francisco Franco. El proyecto de Keil de Amaral fue seleccionado, el cual –como en el caso italiano– presentaba dos cuerpos, en el que uno terminaba con un volumen más alto y un gran

8. E.Labbé, *Exposition Internacionele de Arts et Techniques*, Paris, 1937.

ventanal, donde era colocado el escudo nacional. La modernización de la arquitectura era posible en la medida en que permitía la tradición, sin embargo, esto constituyó un problema para el lenguaje arquitectónico en las décadas siguientes. Keil de Amaral y Jorge Segurado –como delegado técnico– y la presencia de Ferro fue siempre una constante, sobre todo por las constantes referencias que el mismo traía de la lección italiana. En la revista nacional de los arquitectos relata:

> "As duas primeiras salas do rés-do-chão são consagradas ao sistema politico e económico da "ditadura da razão. Encontramos ali o processo de demonstração pela imagem, a legenda e os objecto reunidos, que a Rússia utilizou primeiro, duma maneira assaz desmedida, e que a Italia pôs em moda na exposición fascista de 1933"[9].

El pabellón portugués, al igual que el italiano, tenía dos volúmenes, uno más grande y el otro más compacto y más bajo, girados en parte sobre el río Sena, y con la fachada sirviendo para la colocación de estatuas de la historia del país. En el centro de la entrada se encontraba la estatua de Salazar do escultor Francisco Franco, en un ambiente donde el suelo, las paredes y la tipografía de los escritos recuerdan la composición y la geometría expositiva de las exposiciones de Milán dos años '30.

El paralelismo entre estos países, se ve aumentado porque además del nuevo lenguaje arquitectónico buscado en la arquitectura, la dimensión "mediterránea" continúa conectada al modernismo, sin borrar la tradición, a diferencia de lo que fue resaltado por otros países presentes en París.

En paralelo a la exposición de '37 en París, desde el 19 hasta el 25 de Julio se realizó el XIV Congreso Internacional de Arquitectos, durante el cual aumentaron las relaciones profesionales de los arquitectos, y también las personales, como por ejemplo, el arquitecto encargado de representar a Portugal, Pardal Monteiro, quien fue substituido por el delegado italiano Plínio Marconi, corresponsal de la revista portuguesa del sindicato "Arquitectos"[10] y en aquel momento colaborador del arquitecto Marcello Piacentini.

En este sentido, la exposición de París del '37 fue un punto de inflexión y un encuentro de estilos y experimentos, importante también para las exposiciones siguientes, como la "Exposição do Mundo Português" de 1940 en Lisboa, y el plan del E42 en Roma, como lugares de reflexión formal y arquitectónica.

9. Revista Oficial do *Sindicato Nacional dos "Arquitectos"*, n. 3, Abril, 1938, p. 95.
10. Era a Revista Oficial do *Sindicato Nacional dos "Arquitectos"*, que tinha como director o arquitecto Cottinelli Telmo. O numero 1 de Fevereiro de 1938 traz na capa a imagem do pavilhão português na exposição de Paris de 1937, e o artigo "O pavilhão de Portugal na exposição internacional de Paris de 1937" pp. 21-28. Na pagina 20 do mesmo numero, a revista relata que "para não poder tomar parte nos trabalhos, o arquitecto Pardal Monteiro foi substituído pelo delegado italiano Plínio Marconi".

FRAGMENTOS DE UN AUTORRETRATO SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE ESPAÑA EN LA *TRIENNALE DI MILANO* (1933-1973)

Alberto Pireddu

Nacida en Monza en 1923 como *Mostra Internazionale delle Arti Decorative* y finalmente trasladada al *Palazzo dell'Arte al Parco* de Milán en 1933, la *Triennale* di Milano fue durante casi todo el siglo XX espejo y motor de la cultura y de la sociedad italianas.

Testigo directo del paso desde una refinada artesanía a los nuevos procesos productivos ligados al desarrollo de la investigación tecnológica, ella ha documentado con precisión los temas emergentes de ámbito internacional en el arte figurativo, el diseño industrial y la arquitectura.

Esta última siempre ha encontrado en la *Triennale* un terreno de experimentación y de debate privilegiado: en los documentos expuestos, en las construcciones experimentales (como los edificios efímeros en el Parco Sempione o el barrio QT8, realizado para la VIII *Triennale* como contribución a la reconstrucción del país) y en los montajes expositivos, que a menudo han logrado niveles de calidad altísimos.

En este sentido queda en la memoria la V *Triennale* (1933), con las casas en el parque, verdadero corazón de la *Mostra dell'abitazione*, y la secuencia de las exposiciones monográficas sobre los protagonistas de la arquitectura moderna: Le Corbusier, Willem Marinus Dudok, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Joseph Hoffmann, Frank Lloyd Wright, André Lurçat, Konstantin Mel'nikov, Auguste Perret y Antonio Sant'Elia[1].

Los seis monumentales arcos de piedra, diseñados por Mario Sironi como escenografía para la inauguración de la nueva sede milanesa de la exposición, fueron, en aquella ocasión, la espléndida metáfora de un paso crucial y de un cambio de escala.

No sólo el *Palazzo dell'Arte*, obra de Giovanni Muzio, buscaba mostrar una inédita combinación entre clasicismo y lenguaje industrial –en el uso de materiales innovadores como el clinker, en el tratamiento de la luz natural, en el diseño del techo en forma de *shed*– sino que además la misma elección de Milán como nueva sede de la *Triennale* la proyectaba en una dimensión internacional, como parece sugerir el cartel de la exposición, obra del mismo Sironi, ubicando en el centro el número romano cinco y, a sus lados, las banderas de los dieciocho países participantes.

1. Cfr. ROCCA, Alessandra. *Atlante della Triennale*, Edizioni della Triennale, Milano, 1999, p. 42.

Fig. 1. Arriba: V Triennale di Milano 1933 Foto mosaico de España en la Galleria delle Nazioni en la Mostra internazionale di Architettura. Foto Crimella. TRN_V_02_0053. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Fig. 2. Derecha: *VI Triennale di Milano 1936* Sección española. Foto Crimella. TRN VI_05_0341. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Al pie del cartel figura el título: *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*; aquí cabe resaltar lo emblemático de la aparición de la arquitectura entre los contenidos de la exposición, junto con las artes decorativas e industriales, objeto privilegiado de las ediciones pasadas.

Fue justo en la *Galleria delle Nazioni* de la *Mostra internazionale dell'Architettura Moderna*, entre los grandes paneles dispuestos en secuencia a lo largo del eje central de la sala, en donde se compuso en Milán la primera "sumaria pero sugestiva"[2] imagen de la arquitectura contemporánea española[3].

El foto-mosaico, que incluía algunas de las obras más significativas de Josep Luis Sert, Fernando García Mercadal, J. Carrasco Muñoz, G. Rodríguez Arias, Sixto Illescas, L. Gutiérrez Soto, J. Torres Clavé, fue descrito en el catálogo oficial, editado por Agnoldomenico Pica, como un fresco de la lucha del movimiento para la arquitectura moderna en España contra el prejuicio, el preconcepto, la tradición y la costumbre:

> "En España, como en todos los países en donde la lucha por la renovación fue más viva, la nueva arquitectura se resiste todavía al polémico peligro con la aspereza y la rigidez que caracterizan a todas las reacciones; defectos generales, estos, que acentúan aún más la impresión de calma y de reencontrado equilibrio en aquellas calles y aquellos paisajes donde se encuentran la nueva y la vieja España, que, lejana de las glorias y belleza antigua aún no había conquistado su nueva armonía".

La renovación se ha percibido principalmente en las construcciones para los deportes; las piscinas, los estadios, los clubes náuticos y atléticos han sido los edificios que han empezado esta renovación y gracias a los cuales toda la arquitectura ha tomado una forma que no podía faltar en España donde, en gran parte, la vida se desarrolla al aire libre y donde la naturaleza tiene tanta influencia sobre el alma de la gente.

2. PICA, Agnoldomenico. *V Triennale di Milano*. Catalogo ufficiale, Ceschina, Milano, 1933, p. 79.
3. España participó por primera vez en la Biennale di Monza en 1927, con una exposición de objetos curada por Las Infantas y G. Francés que no obtuvo críticas positivas. El arquitecto Ferdinando Reggiori sintetizó, con estas breves palabras, el juicio expresado con respecto a la participación de Francia y España en el evento: "Le pareció a todo el mundo que, ni el uno ni el otro, hubieran expuesto los mejores ensayos de sus escuelas ni de su talleres. Sobre todo, del primero, habríamos visto con mucho gusto aquí la producción de los muebles de los grandes Magazins, y decimos ahora mismo la curiosa la razón: para hacer una comparación, y no sólo sentimental, con todo lo que el hermano de Milán –La Rinascente– ha presentado este año, en la Domus Nova". Cfr. REGGIANI Ferinando, "La terza Biennale delle arti decorative a Monza", en *Architettura e Arti Decorative*, 1927, luego en PANSERA Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978, p. 211.

Así, ya se ha terminado el inconcebible contraste entre una arquitectura cerrada, fruncida y corpulenta sobre la luminosa tierra de España, que nada se merece de fruncido y corpulento"[4].

El 1936 fue 'moralmente' el año de la *Triennale* de Persico y Pagano, aunque el primero de ellos murió antes de la inauguración y el segundo renunció a la dirección de la exposición después de haber aclarado en las columnas de su revista *Casabella* los objetivos de la VI *Triennale*:

> "Las exposiciones tendrían que ser actos conscientes de la civilización y no divertimentos para coleccionistas. Éste debería ser el carácter principal de esta *Triennale* (...) Ahora la sexta *Triennale* quiere unir el mundo de la arquitectura con el mundo de las artes figurativas, quiere crear una conciencia artística y civil en las industrias, quiere determinar esa 'unidad' que no significa ni compromiso ni negociación, sino íntima y profunda adhesión de las artes a la vida (...) Este camino está hecho de trabajo y no solo de polémica, es el resultado de colaboración, de comprensión y de estudio. La arquitectura tendrá que retomar en pleno sus responsabilidades históricas para hacer de guía"[5].

Queda clara la intención de Pagano de abrir las puertas al debate cultural transalpino, vislumbrando en él la única posibilidad de una confrontación y de una evolución para Italia.

En este sentido es significativa la presencia, entre las secciones extranjeras, de países que entonces estaban en lo más alto de la producción artística moderna. Entre ellos: Suiza, con el "rigor geométrico"[6] y el "*astrattismo plastico*"[7] del pabellón curado por Max Bill; la Francia de Auguste Perret y Pierre Vago, con la espléndida pared cubierta por la ininterrumpida sucesión de pliegues verticales de un tul blanco y la *Lavandaia* de Renoir en el centro del espacio, para crear un fuerte contrapunto cromático; Finlandia que, con Alvar Aalto, 'celebraba' el contrachapado de abedul, exponiendo muchos ejemplos de sus posibles aplicaciones; Alemania, "con aquella perfección de ejecución que hace de la artesanía alemana una colaboradora tan fraternal del artista"[8].

Menos afortunada, sin embargo, la participación de Hungría y Austria, cuyo pabellón fue comparado a una anónima tienda moderna, aunque de alta clase, y, sobre todo, la participación de Bélgica y España, acerca de las que Mario Labò escribió en las páginas de Casabella:

> "Las secciones de Bélgica y España están dominadas por demasiadas coqueterías de diferente orden como para poder tener algún interés desde un punto de vista seriamente artístico"[9].

España optó por no participar en la VII *Triennale*, que abrió sus puertas en 1940, entre la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial.

A esta *Triennale* de los efímeros triunfos del Fascismo, que celebraba las ciudades *di fondazione,* el E42 y la potencia de la nueva Roma imperial, se adhirieron Francia, Suecia, Bohemia-Moravia, Alemania, Hungría, en una singular fotografía de los países 'amigos' en el siempre variable cuadro de las alianzas relacionadas con el conflicto.

La VIII *Triennale*, que se inauguró en el verano de 1947 entre las miles de dificultades de la posguerra, recogía el legado de la Resistencia y traducía en

Fig. 3. *VI Triennale di Milano 1936*
Sección española. Foto Crimella.
TRN_VI_05_0343. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

4. MINOLETTI, Giulio. "Spagna", en PICA A., *V Triennale di Milano*. Catalogo ufficiale, cit., pp. 150-153.
5. PAGANO, Giuseppe. "La VI Triennale di Milano", en Casabella, 1936, n. 100, luego en PANSERA A., op. cit., p. 282.
6. LABÒ, Mario. "Le sezioni straniere alla VI Triennale di Milano", en *Casabella*, 1936, n. 104, luego en PANSERA A., op. cit., p. 301.
7. Ibid. p. 301.
8. Ibid. p. 302.
9. Ibid. p. 302.

Fig. 4. *IX Triennale di Milano 1951*
Sección española, proyectada por el arquitecto J. A. Coderch. Foto Aragozzini. TRN_09_18_1062. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

formas concretas las instancias políticas y sociales, reuniendo a la gran diversidad de fuerzas culturales presentes en torno al tema reconstrucción:

> "El tema único será la casa, el tema más real, más sentido, más dramático que es objeto de angustia, deseo, esperanza para millones de europeos. La *Triennale* renunciará, por esta vez, a ocuparse de problemas retrospectivos o de escenografías, o de amueblamiento de oficinas, tiendas, piscinas, restaurantes, etc., o de hacer una exposición de flores exóticas o de gráfica. La *Triennale* concentrará todo su esfuerzo en el único tema de la casa, de la casa para todos, en sus varias acepciones y variantes"[10].

El interés en los problemas reales de Italia, antes una Obsesión (*Ossessione*) de Luchino Visconti y de los más grandes directores del *Neorealismo*, se tradujo en el proyecto de un barrio que se construiría en el noroeste de Milán, pensado como una "exposición permanente, experimental, vivente, de la arquitectura moderna"[11]: el QT8.

Una empresa colectiva en la que participó toda una generación de jóvenes proyectistas: Giancarlo De Carlo, Pietro Lingeri, Vico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Gino Pollini, Giò Ponti, Ernesto Nathan Rogers, Maurizio Sacripanti, Ettore Sottsass, Marco Zanuso y otros[12].

La misma participación extranjera, que según Rogers estuvo entre las más significativas de la historia de la *Triennale*, estuvo vinculada a la adherencia a un tema único.

Bélgica presentó una sección que documentaba la contribución de la industria y de la artesanía a la edificación a través de la reconstrucción de una vivienda tipo destinada a una familia de clase media; Checoslovaquia ilustró la reconstrucción de Lidice a través de documentos y fotografías; Suecia sintetizó en la sección "el problema de la vivienda" el nivel medio de la construcción y del mobiliario; Austria, a pesar de sus enormes dificultades económicas, presentó algunos muebles construidos en serie, diseñados de manera adecuada

10. Cfr. BOTTONI, Piero. "Prefazione", en *Ottava Triennale di Milano*. Catalogo guida, Milano, 1947, p. 8.
11. Cfr. "Programma della VIII Triennale, 1945", en PANSERA A., op. cit., p. 342.
12. Cfr. ROCCA A., op. cit., p. 46.

Fig. 5. *IX Triennale di Milano 1951*
Sección española, estructura de madera con exposición de fotografías de obras de Antoni Gaudí. Foto Aragozzini.
TRN_IX_18_1067. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

para responder en una sola habitación a todas las necesidades de un hogar moderno; Suiza enseñó algunos ejemplos de muebles industrializados perfeccionados con el objetivo de ofrecer a las clases menos favorecidas soluciones interesantes desde el punto de vista económico y técnico; Argentina y Uruguay demostraron por primera vez, "aunque con una participación simbólica, su interés en los problemas que la Trienal trataba"[13].

En la IX *Triennale*, inaugurada en mayo de 1951, la unidad ideológica y temática de las ediciones anteriores mutó en una multitud de temas y objetivos dispersos. Esto llevó a una pérdida gradual de la superioridad política de la arquitectura en favor de una inédita confluencia del arte decorativo en el ámbito del diseño industrial, símbolo del milagro económico y de la producción en masa[14].

En esta ocasión también fue significativa la participación extranjera, con el gran pabellón de Estados Unidos, curado por el MoMA de Nueva York y situado en el *Parco Sempione*, y las secciones nacionales de: Inglaterra, España, Austria, Finlandia, Alemania, Holanda, Suecia, Bélgica, Francia, Dinamarca y Suiza, que "competían en elegancia y refinamiento, exponiendo sus producciones industriales y artesanales más *à la page*"[15].

El pabellón de España, cuyo tamaño era de unos 70 metros cuadrados, fue curado por José Antonio Coderch y Rafael Santos Torroella.

A lo largo de la pared de la izquierda, una estructura de persianas Llambi se transformaba en la sinécdoque de una superposición de fotografías de arquitecturas menores de Ibiza y detalles de obras de Gaudí.

En la pared cercana, una pintura románica de escuela catalana destacaba sobre un fondo de color verde brillante, mientras que un fondo rojo albergaba a una escultura medieval de la Virgen María, acompañada de una secuencia de sombreros utilizados durante las fiestas populares de Salamanca.

13. BOTTONI, P. op. cit., p. 12.
14. Cfr. ROCCA, A. op. cit., pp. 46-48.
15. PANSERA, A. op. cit., p. 383.

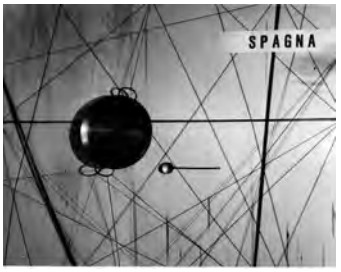


Fig. 6. *X Triennale di Milano 1954*
Letrero en la entrada de la sección española. Foto Fotogramma.
TRN_X_07_0406. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Fig. 7. *X Triennale di Milano 1954*
Sección española, proyectada por el escultor Amadeo Gabino Úbeda, el pintor Manuel Suárez Molezún y el arquitecto Ramón Vázquez; con esculturas en hierro de Eduardo Chillida. Foto Ancilotti.
TRN_X_07_0410. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

En la pared de paja en el lado derecho las *Muchachas* de A. Ferrant se colgaban cerca de una *Composición* de Miró, mientras que una serie de ménsulas de vidrio alojaba cerámicas de A. Cumella, mayólicas populares y figuras de cerámica de J. Llorens Artigas.

En el centro del espacio la *Maternidad* de Oteiza, la Mujer de A. Ferrant, la *Vaca* y la *Mujer* de E. Serra, una gran mesa de madera y seis sillas de madera y paja completaban la exposición[16].

A pesar de las reservas iniciales del Gobierno, debidas a los resultados no muy brillantes obtenidos en las ediciones anteriores, el pabellón español fue un gran éxito, y ganó numerosos premios del jurado.

Giò Ponti, quien tuvo mucho que ver en la participación de Coderch, escribió en las páginas de *Domus* esta crítica positiva:

> "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 (…) Esta es la España que el arquitecto Coderch quiso presentar en la *Triennale*"[17].

Así la IX *Triennale* se reveló decisiva en las relaciones entre España y el contexto internacional: por primera vez el auténtico universo artístico español, por citar a Oteiza[18], se daba a conocer al mundo; "lo más nuevo"[19] y no "lo más pasadista y atrofiado de nuestro arte"[20].

También fue una etapa fundamental en la consolidación de la imagen pública de Coderch y para sus relaciones con algunos de los protagonistas de la arquitectura europea contemporánea: en Milán tuvo la oportunidad de conocer a Alfred Roth y Max Bill, Gerrit Thomas Rietveld y Aldo van Eyck, Ernesto Nathan Rogers e Ignazio Gardella.

Por supuesto no faltaron críticas y juicios menos positivos, como aquello expresado en las páginas del *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* por Joaquín Vaquero:

> "Nuestra instalación no tuvo un clima favorable, porque fue enjuiciada como fuera del espíritu moderno que anima a la Trienal. Se la calificó de excesivamente 'tradicional y folklórica' (...) Si en lugar de nuestros bellísimos sombreros de paja segovianos, y nuestros entrañables botijos y nuestras sabrosas mantas zamoranas, todo archiconocido universalmente, hubiéramos tenido, por ejemplo, y tómese como tal ejemplo, media docena de las obras más importantes de Ferrant, de Oteiza, de Miró, por no nombrar más que a los representados allí, y algunas maquetas de nuestros compañeros más audaces, nuestro éxito hubiera sido claro y sin reservas o, por lo menos, habríamos luchado con las mismas armas"[21].

Fue precisamente un infeliz artículo publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui* –que ironizaba sobre el mal funcionamiento de un micrófono regalado al Papa Pío XII por la delegación española– el hecho que finalmente convenció a Coderch de no aceptar el encargo para curar el pabellón español para la X *Triennale* en 1954[22].

16. Para una descripción completa del pabellón cfr. PIZZA Antonio, ROVIRA Josep M., In search of Home. Coderch 1940-1964, Colegio De Arquitectos De Catalunya, Barcelona, 2006, pp. 94-98.
17. PONTI, Giò. "Spagna", en Domus, 1951, n. 260, p. 22.
18. OTEIZA, Jorge. "Interview dated 2.10.1951", en PIZZA A., ROVIRA J.M., op. cit., p. 98.
19. Ibid. p. 98.
20. Ibid. p. 98.
21. VAQUERO Joaquín, "Premios en Milán", en Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, 1951, vol. V, pp. 19-20.
22. Cfr. L'Architecture d'Aujourd'hui, 1951, n. 35, artículo citado en PIZZA A., ROVIRA J.M., op. cit., p. 98. En respuesta a este artículo Coderch escribió una breve nota que aquí transcribimos, con fecha 11.29.1951: "Existían verdaderamente otras muchas cosas más interesantes y representativas de España en la Triennale. No sé si el micrófono (cuya forma considero personalmente inadecuada y nada de mi gusto) funciona bien o mal, o ni siquiera si funcionaba en absoluto; lo que sí se, es que en la Triennale figuraban otras cosas, fotografías del tren Talgo, que funciona perfectamente, incluso de una forma completamente original. También 'funciona' Joan Miró que vive cerca de casa y pinta en Tarragona, aunque esto lo sepa poca gente. También 'funcionó' en su día y sigue 'funcionando' el arquitecto Antonio Gaudí y los anónimos y humildes arquitectos que edificaron las admirables casas e iglesias de Ibiza".

Esta nació y se construyó alrededor de un programa unitario que reconocía la importancia vital de la colaboración entre el mundo del arte y la producción industrial.

Eran los años en los que la industria italiana registraba los máximos índices de desarrollo y la exposición constituía el escaparate privilegiado, un lugar donde se presentaban los nuevos productos y donde se prefiguraba la estética moderna de la casa[23]. La *Rinascente* establecía el premio *Compasso d'Oro*, el más antiguo y sobre todo el más importante premio mundial en el campo del *design*.

Entre los países participantes: Estados Unidos, con la gran cúpula geodésica de Richard Buckminster Fuller en el Parco Sempione, Canadá, Inglaterra, Francia, Alemania, Finlandia, Noruega, Dinamarca, Suecia, Países Bajos, Bélgica, Austria, Suiza y España, con un pabellón diseñado por L. García de Llera y Rodríguez, Gabino Ubeda, M. Suárez Molezún, R. Vázquez Molezún "una sala desesperada, marcada por los hierros de inquisición, atroces evocaciones de torturas de Chillida y el 'corazón' de Dalí: un *pastiche* de barroquismo y de materialismo católico"[24].

La XI *Triennale*, que inauguró en julio de 1957, fue la última exposición en que España participó con un pabellón propio en el marco de tiempo que abarca el presente análisis.

La *Triennale*, dedicada a la *Qualificazione espressiva della città d'oggi*, incluía, entre otras cosas, una *Mostra Internazionale dell'architettura moderna* curada por Alvar Aalto, Giulio Carlo Argan, Pietro Lingeri, Giovanni Michelucci, Luigi Moretti, Giuseppe Vaccaro y Nikolaus Pevsner; una reseña de la escultura de los últimos cincuenta años, que flanqueaba obras de los grandes maestros de finales del '800 (Renoir, Rodin, Matisse) a los contemporáneos (Constantin Brancusi, Pablo Picasso, Umberto Boccioni, Arturo Martini, Henry Moore y Alexander Calder).

Entre las secciones extranjeras sobresalía la perfección formal de la producción de los países escandinavos: Suecia exponía los cristales de Orrefors, los calcos de Nils Landberg, Finlandia los vasos de Timo Sarpaneva y de Wirkkala; Dinamarca un grupo de sillas de Arne Jacobsen.

España estaba representada por un pabellón proyectado por José Maria García de Paredes y Francisco Javier Carvajal Ferrer.

Tres escalones introducían al visitante en un espacio cuadrado cuyas paredes estaban pintadas de blanco. Sobre el pavimento de baldosas de cerámica una malla metálica conformaba un recinto circular y, en el techo, un *velarium* de tela negra, tendido debajo de una estructura de madera, completaba la refinada escenografía en la que se exponían: las cerámicas de Antonio Cumella Serret, los tejidos de Manuel Suárez Molezún y Jesús de la Sota, una silla y un sillón en madera de arce y forro de cuero diseñados por Coderch-Correa-Mila; un sillón de lana y acero y un sillón de lana y madera, diseñados por Miguel Fisac Serna, los jarrones de Antonio Fernández Alba y las cerámicas de Arcadio Blasco[25].

La participación de España en la *Triennale* fue discontinua y fragmentaria, por razones no siempre necesariamente vinculadas a la historia del país: el fin

Fig. 8. *X Triennale di Milano 1954*
Sección española, proyectada por el escultor Amadeo Gabino Úbeda, el pintor Manuel Suárez Molezún y el arquitecto Ramón Vázquez; con esculturas en hierro de Eduardo Chillida. Foto Ancilotti.
TRN_X_07_0408. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Fig. 9. *XI Triennale di Milano 1957*
Sección española, proyectada por los arquitectos Francisco Javier Carvajal Ferrer y José María García de Paredes. Fotógrafo no identificado
TRN_XI_11_0532. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

23. Cfr. ROCCA, A. op. cit., p. 50.
24. DOGLIO Carlo, "Una Triennale di transizione", en *Comunità*, 1954, luego en PANSERA A., op. cit., p. 406.
25. Para una descripción completa del pabellón cfr. PICA Agnoldomenico, *XI Triennale, Arti grafiche* Crespi, Milano, 1957, pp. 153-154.

de su aislamiento internacional y el crecimiento económico que se produjo desde finales de los años cincuenta extrañamente coincidieron con la desaparición total de España de la manifestación milanesa.

Sin embargo, la *Triennale* tuvo el mérito de reconocer el talento y el valor de los mejores artistas y arquitectos españoles: la arquitectura de Sert en aquel lejano 1933, la obra de Coderch, José Maria García de Paredes y Francisco Javier Carvajal Ferrer, las esculturas de Oteiza y Chillida, la pintura de Miró.

Al contrario, se criticó a menudo la producción industrial y artesanal, tradicionalista y muy lejana de aquel espíritu moderno que animaba la participación de muchos otros países europeos.

Un singular oscilar, entonces, entre puntos álgidos y derivas folklóricas o declives hacia los lugares más comunes, que devuelve una imagen extremadamente compleja del país, enigmática como una pintura de Dalí, o facetada como aquel foto-mosaico que compuso en Milán el primer retrato de España y de su arte.

DE LA VALENCIA QUÍMICA A LA GEOMETRÍA ESPACIAL. EL MONTAJE BERLANGUIANO DEL PABELLÓN DE ESPAÑA DE BRUSELAS DE 1958

Jorge E. Ramos Jular, Fernando Zaparaín Hernández

Pocos artistas han sabido reflejar tan bien la idiosincrasia de la cultura y la sociedad española como el director de cine Luis García Berlanga (1921-2010). Como dice el investigador de su obra Ignacio Lara Jornert, Berlanga es el descriptor de la España del último lustro del siglo XX, una descripción agria y certera que se prolonga en un impresionante ejercicio de vigencia en el nuevo siglo[1].

Esa visión de España se desarrolla, en muchas ocasiones, a través de la interpretación coral de los personajes de sus obras. Este modo de representar la realidad o idiosincrasia de nuestra cultura, ha llegado a definir un ambiente particular de lo 'español' bajo un término que deriva del propio apellido del director valenciano. Así pues, varios artistas han propuesto que el término 'berlanguiano', sea integrado en el diccionario de la R.A.E[2].

Como si fuera una escena más de sus películas, en el año 1957, un grupo de diecisiete personajes variopintos, entre los que se encuentran montadores, arquitectos, escultores, pintores, un teórico y él mismo, se unen para intentar explicar precisamente 'qué es España' en el contexto de la evolución de la humanidad y la técnica del momento. El motivo de esta reunión será la necesidad de proyectar la instalación del montaje expositivo que debía integrarse en el pabellón español para la Exposición Universal de Bruselas en 1958, diseñado por los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

Como los arquitectos del pabellón recelaban de que el espacio continuo y fluido por ellos previsto fuese desfigurado por una posible compartimentación excesiva en el montaje de la instalación interior, decidieron presentarse al concurso lanzado a tal efecto unos meses antes de la Exposición Internacional. El jurado estaba compuesto por una comisión de los representantes de diez ministerios y tres expertos: el arquitecto Miguel Fisac, el historiador y crítico José Camón Aznar y Rafael Sánchez Mazas, escritor y miembro fundador de la Falange[3].

He aquí el momento del encuentro coral de los personajes mencionados. Se invita a participar al concurso, junto a los propios Corrales y Molezún, a los arquitectos Javier Carvajal, José Luis Romany, Francisco Sáenz de Oíza y Alejandro de la Sota; a los pintores Néstor Basterrechea, José María de Labra, Pascual de Lara, Manuel Suárez Molezún, Joaquín Vaquero Túrcios; a los escultores Eduardo Chillida, Amadeo Gabino y Jorge Oteiza; al Catedrático de Estética José María Valverde y, como sabemos, al director Luis García Ber-

1. JARA, Ignacio. "Lo berlanguiano como término cultural", en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología,* 2010, n. 1, pp. 127-141.
2. El director José Luis Borau (Zaragoza, 1929), define en un artículo de la revista El Cultural el término 'Berlanguiano', o 'berlanguiana', como el adjetivo con que, desde las páginas de la prensa, desde las de un libro y, por supuesto, en la misma calle, se califica a un personaje, a una situación o a un hecho que reconocemos propios y característicos de nuestra peculiar forma de movernos y comportarnos en la vida. Véase en BORAU, José Luis, "Berlanguiano", en El Cultural.es, publicado el 16/10/2009.
3. FEDUCHI, Pedro. "Archipiélago hexagonal", A.A.V.V., en *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún.* Departamento de Proyectos de la E.T.S.A. de Madrid y Ministerio de Vivienda, Madrid, 2005. p. 104.

langa, que debía actuar como asesor cinematográfico. Este grupo, aparentemente heterogéneo de personalidades y procedencias, se forma, como uno de sus miembros declara (Vaquero Túrcios), por la lógica de las afinidades estéticas y de pensamiento, testadas previamente en otros proyectos comunes, como por ejemplo el concurso para la Delegación de Hacienda en la Coruña (1956), en el que colaboran Alejandro de la Sota y Vázquez Molezún[4].

LA GENERACIÓN DE LA IDEA

En un primer momento, será atribuido a José María Valverde el papel de coordinador temático, ya que era preciso, según las discusiones del grupo, repensar los objetivos expositivos planteados desde la comisión convocante del concurso para la instalación. Por otro lado, la propuesta expositiva debía poner en valor el espacio planteado por Corrales y Molezún en el famoso pabellón de trama geométrica hexagonal. Tal como Corrales hace saber a Valverde en la primera carta que le envía para el inicio del trabajo acerca de la instalación expositiva, además de la necesidad de interpretar la temática propuesta, "es primordial conservar la transparencia del conjunto de gran mezquita natural, por lo cual en principio parece que no le van los paneles verticales que son necesarios corrientemente para exponer el material"[5]. Se trataba, por tanto, de no contradecir ni quebrar las cualidades espaciales del contenedor dinámico del pabellón, sino más bien adecuarse a las particularidades de su espacio interno para potenciarlo.

Teniendo en cuenta ambas cuestiones (la reinterpretación temática y la relación espacial entre exposición y pabellón) se sucedieron varias reuniones en el estudio madrileño de Ramón Vázquez Molezún. Las 'acaloradas' discusiones, que sin duda nos hacen pensar en un ambiente de carácter berlanguiano, según lo dicho previamente, discurrían alrededor de las notas e indicaciones enviadas por José María Valverde desde Barcelona[6]. Pero las propuestas que se iban destilando en las reuniones, tras profundas reflexiones críticas, no conseguían conciliar las ideas sobre la mejor manera de describir la esencia del país que debía mostrarse en la Exposición Internacional, con unas estructuras expositivas que dialogaran con las características geométricas y espaciales del espacio contenedor del proyecto del pabellón.

Será en este momento de aparente incertidumbre, cuando uno de los personajes dará la clave que consiga conciliar las necesidades temáticas con una estrategia instrumental que permita trabajar desde la realidad material de los elementos que debían configurar la muestra. Nos referimos al escultor Jorge Oteiza.

Cabe señalar que Oteiza ya había colaborado en varios proyectos con varios de los miembros participantes en el concurso. Con Sáenz de Oiza, Basterrechea, Pascual de Lara y Chillida había formado parte del grupo de artistas que trabajaron en el proyecto de construcción de la Basílica de Aránzazu, conviviendo con alguno de ellos en largas estancias a pie de obra desde 1950 hasta el año 1955. Con el propio Sáenz de Oiza y José Luis Romany, realizó el proyecto para una *Capilla en el Camino de Santiago* del año 1954, gracias al que ganaron el Premio Nacional de Arquitectura de esa edición. Igualmente Oteiza ya había trabajado, en el año 1953, con uno de los miembros del jurado que debía elegir la propuesta ganadora para el montaje expositivo, el arqui-

4. VAQUERO, Joaquin. "¿Qué es España?", A.A.V.V., en *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958*, Madrid, 1959, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, n. 5, Ministerio de Vivienda, Madrid, 2004. p. 51.
5. FEDUCHI, P. op. cit. p. 104.
6. VAQUERO, J. op. cit. p. 53.

tecto Miguel Fisac, con el que colaboró realizando la escultura de *Santo Domingo*, para el ábside de la iglesia del *Colegio de los PP. Dominicos* en Valladolid.

Sin duda, la potencia creadora de Oteiza, unida a su fuerte carácter, propiciaron su el gran respeto que le tenían los demás artistas participantes en este concurso. Así lo demuestran unas palabras de Oiza, muchos años después de la experiencia de Bruselas, con motivo del proyecto para la Fundación Museo del escultor vasco, en las que se refiere su relación "a partir del recuerdo del túnel-taller de Aranzazu donde tuvimos la oportunidad de admirarle como maestro, o padre de todos"[7].

Volviendo al momento de generación de la idea para el concurso del montaje expositivo para la Exposición de Bruselas, Oteiza propone una extraña teoría de origen científico con la que consigue unir criterios históricos, estéticos, metafísicos, formales y materiales; y que servirá a la postre de apoyo temático para el proyecto de la instalación. No debe extrañarnos este método de búsqueda de ideas creativas. Oteiza destacaba la influencia de sus estudios truncados de medicina en su modo de proceder ante la escultura. La bioquímica despierta su vocación experimental para la escultura, tal como reconoce cuando dice:

> "… me paso a la escultura desde la Bioquímica, en tercero de Medicina, pensando en la posibilidad de una Biología espacial, una Antropología, anatomía y una fisiología del espacio… Desde mi primera escultura será la estructura espacial lo que me importe"[8].

Joaquín Vaquero Túrcios recuerda este momento del siguiente modo tan expresivo:

> "…una de esas veces, entró Oteiza radiante. '¡Ya lo tengo!', dijo, 'no he dormido en toda la noche, pero ha valido la pena! ¡Ya sé lo que es España!'. Todos quedamos boquiabiertos, expectantes. Dramáticamente, dejó pasar unos segundos en silencio y luego, dijo lentamente: 'España es un oxidrilo'. El pasmo fue general. Y más todavía cuando fue ligando imágenes y conceptos. 'Para empezar, -OH se representa con un hexágono y tiene tres valencias químicas, para asociarse con otros. Las tres valencias del oxidrilo de España son Santa Teresa, Manolete y el Greco, que a su vez se unen con San Juan de la Cruz, El Cid y Picasso'... Y siguió encadenando, con una química imaginaria deslumbrante, nombres y nombres, paisajes y libros, ciudades y tradiciones. Fue un momento inolvidable, en el que se sintió pasar el soplo genial sobre aquella congregación confusa.
>
> Una especie de Pentecostés. Luego, aquello se plasmó rápidamente por mano de todos en asociaciones de mesas hexagonales produciendo unas cadenas parecidas a las de la química orgánica. El invento venía a cuajar la idea de los hexágonos, tableros con fotos y vitrinas, reflejo de las sombrillas del techo… Pero, desde luego, no comunicamos a la autoridad gubernativa que España era un oxidrilo. Por si acaso"[9].

Trasladando todas estas ideas al montaje final, y tras desechar unos diseños previos para las mesas, vitrinas y paneles en forma de triángulos equiláteros, se decide ser fiel a la geometría hexagonal de los módulos químicos y las unidades estructurales del propio pabellón. El sistema expositivo final se traduce a unas estructuras de tubo metálico de tres patas, que según su configuración en distintas alturas y materiales, así como según su disposición aislada o enlazada con otros elementos análogos, pueden construir diferentes conjuntos según las necesidades en el modo de mostrar los objetos o imágenes, en función de cada área temática. Así lo describen en la memoria presentada al concurso de la instalación interior:

7. Fax de Sáenz Oiza a Jorge Oteiza en el que explica sus primeras ideas para el edificio. Incluido en HERNÁNDEZ, Joaquín, "Fundación Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra)", en *Revista Anales de Arquitectura*, 2000, n. 8, p. 138.
8. OTEIZA, Jorge, "*Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor*", 1973, documento mecanografiado catalogado por el Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante AFMJO), Registro 6.049.
9. VAQUERO, J. op. cit. pp. 54-55.

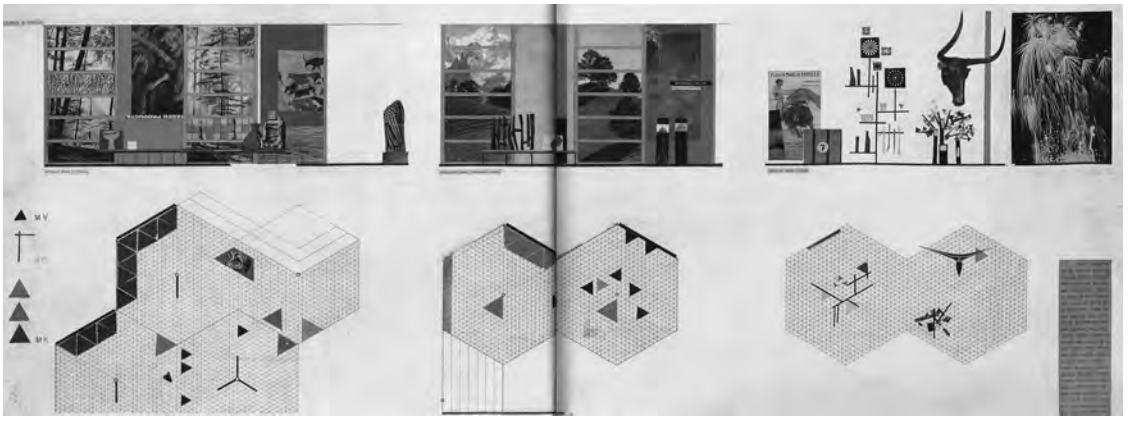


Fig. 1. Panel presentado al concurso para la instalación interior del pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958. El mobiliario triangular propuesto será finalmente descartado por una geometría hexagonal. Desaparecerán también los elementos expositivos verticales.

"…para mayor facilidad y economía de montaje, se ha aplicado a este proyecto de instalación interior el mismo criterio técnico que preside la construcción del pabellón: crear unos elementos-tipo, construidos en serie, que, por combinación y variación, sirven para lograr los más variados efectos de conjunto"[10] (Fig. 1).

LA GEOMETRÍA ESPACIAL OTEIZIANA

Oteiza se sirve, por tanto, de una estructura de origen químico, los oxidrilos, como estrategia instrumental que conseguía establecer la comunión entre la interpretación temática y la distribución espacial y funcional bajo unas premisas geométricas coincidentes con las del pabellón contenedor.

En cuanto a su descripción química, un oxidrilo (también denominado hidróxilo) es una submolécula muy simple, formada por un átomo de hidrógeno y otro de oxígeno, que se caracteriza por su fácil conectividad, pudiendo formar moléculas de seis lados con forma hexagonal que, dependiendo de su disposición, forman compuestos diferentes. Se destaca, por tanto, la capacidad que tienen de enlazarse con otros átomos, creando así estructuras moleculares mayores, tal como sucedía en el pabellón de Corrales y Molezún (Fig. 2).

Más allá de la incidencia de esta idea en el contenido temático de la propuesta, que dividía finalmente la 'realidad española' bajo tres epígrafes: 'Tierra', 'Trabajo' y 'Fiesta', las cuales servían, a su vez, para la zonificación o control funcional del pabellón, correspondientes a las diferentes cotas de las plataformas o 'mesetas' interiores; nos interesa destacar cómo el sistema propuesto por Oteiza consigue servir al objetivo inicial planteado por los arquitectos. Es decir, mantener la percepción fluida y vacía dentro del bosque de paraguas estructurales con los que se construyó la 'gran mezquita natural'.

Esta aproximación científica dentro del proceso de generación formal de la muestra, será coherente con el modo de actuar del escultor en su propia obra. Precisamente, en paralelo a su colaboración en el concurso, Oteiza estaba preparando su participación en la *IV Bienal de Arte Contemporáneo* de Sao Paulo, en la cual obtendría el Premio Internacional de Escultura. Junto a las obras presentadas, Oteiza envía el texto *Propósito Experimental, 1956-57* que además de servir como catálogo de las piezas, se convierte en un verdadero manifiesto en el que expone su metodología proyectual. En este texto encon-

10. Extracto de la memoria presentada al Concurso de proyectos para la instalación interior del Pabellón Español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, recogida en A.A.V.V., en *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún*, op. cit. pp. 143-146.

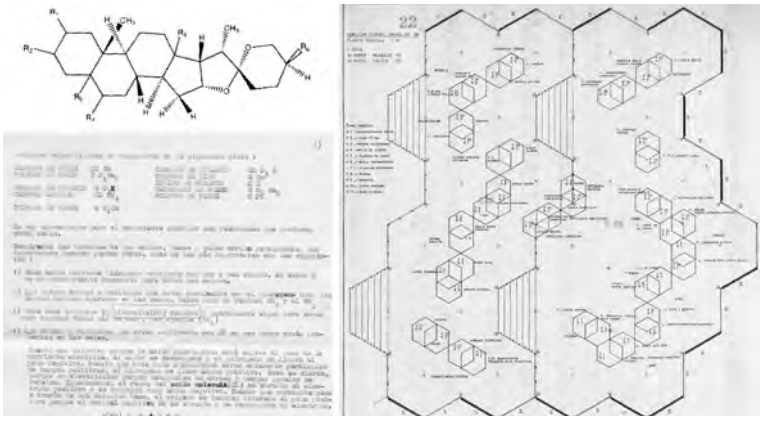


Fig. 2. Representación de una estructura de oxidrilos (hidróxilos) combinados. Texto de Jorge Oteiza sobre la química de la cerámica. Planta parcial del proyecto de la instalación interior, zona norte.

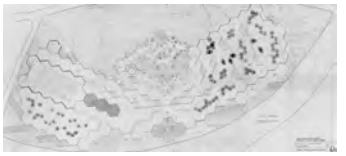


Fig. 3. Planta general de la Instalación interior. Adecuación geométrica entre pabellón y mobiliario expositivo.

tramos el carácter abierto que para Oteiza supone este momento dentro de su investigación como artista. Un 'propósito' implica tener un objetivo, tener la intención de conseguir algo. Como dice Oteiza, "dentro de una investigación artística no se vive: se persigue"[11]. Para ello recurrirá a una metodología más propia de un científico que de un escultor. Sin embargo no deja de ser un artista, y no un científico[12], por lo que su sistema es mucho menos riguroso, pero a la vez más abierto, que las investigaciones de laboratorio. Esto propicia el descubrimiento positivo de soluciones contrapuestas, que no hacen sino nutrir las interpretaciones espaciales que busca desde el comienzo de su proceso creativo.

En sus obras, Oteiza trata de ordenar o controlar el espacio de un modo similar al del Pabellón de Bruselas, al proponer, como cauce para la 'desocupación activa del espacio', la 'fusión de unidades formales livianas'[13]. Estas son unidades modeladas bajo un sistema de control geométrico y generadas a partir de experimentaciones plásticas derivadas de sus estudios sobre las capacidades espaciales de la pintura. Su estética de la desocupación se basa en la combinación de unidades que han sido previamente diseñadas por el artista de forma funcional y cuyas relaciones se sustentan en el vacío interior, tal como se expresa en las diversas formas escultóricas[14].

Tal como sucede en el proyecto de Corrales y Molezún, esta fusión de unidades formales significará la anulación de las capacidades geométricas particulares de los componentes originales que intervienen en el conjunto, para construir una nueva estructura espacial original y distinta a ellos. El espacio así propuesto se encuentra sometido, por tanto, a la geometría (Fig. 3).

Siguiendo esta idea, Oteiza definirá dos maneras de construir el espacio vacío: mediante los procesos de 'fisión' de la materia, donde se plantea la perforación de la materia compacta, o mediante el mecanismo de 'fusión' de unidades formales, es decir, uniendo elementos para conseguir capturar el espacio artístico que reside entre ellos. Estos conceptos de fisión o fusión nuclear serán aplicados metafóricamente por Oteiza al proceso de ejecución técnica de sus obras[15]. Lo describe con las siguientes palabras:

> "La estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas: Ensayé precisamente este tipo de liberación de la energía en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupa-

11. OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...!* Ed. Paimiela, 6ª edición. Pamplona, 2009. p. 4. 1ª edición en Ed. Auñamendi. San Sebastián, 1963.
12. ÁLVAREZ, Soledad. J*orge Oteiza. Pasión y Razón,* Ed. Nerea, San Sebastian, 2003, p. 83.
13 Oteiza denomina a éstas unidades formales livianas, *Unidades Malevich.* Véase Escultura de Oteiza. Catálogo. *IV Bienal de São Paulo, 1957. Propósito Experimental, 1956-57*, Madrid, 1957. En adelante *Propósito Experimental, 1956-57.*
14. ÁLVAREZ, S. *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, op. cit. p. 77.
15. Conceptos de esta índole, 'átomo constructivo' (uno o dos segmentos) fueron utilizados por el colaborador de Gropius, Konrad Wachsmann en el lenguaje arquitectónico, por medio del cual era posible cualquier combinación en la construcción. Ver UGARTE, Luxio, *La Reconstrucción de la identidad cultural vasca: Oteiza - Chillida.* Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 97.

Fig. 4. Vista interior del Pabellón. Relación mueble - hombre - espacio.

ción física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero simple por un sistema lógico creciente de formas elementales, de matrices intrínsicamente espaciales, capaces de conjugación"[16].

Este sistema metodológico es claramente relacionable con las categorías arquitectónicas desarrolladas por Gottfried Semper (1803-1879) que diferenciaba el modo estereotómico y el modo tectónico de construir la forma. Lo estereotómico se refiere a aquellos casos en que muros y techos forman una masa homogénea. Es aquel modelo donde la gravedad se transmite de manera continua, en un sistema estructural compacto. Su plasticidad queda moldeada en una unidad dinámica indivisa. Por el contrario, lo tectónico se refiere a los elementos estructurales, donde se precisa del ensamblaje para la unión entre ellos. En este caso la gravedad se transmite de manera discontinua, en un sistema estructural con nudos donde la construcción es sincopada. Si bien esta distinción estereotómico/tectónico surge, para Semper, de las características de la materia y no del espacio, sí se puede vincular a este, asociándose incluso a dos modelos de arquitectura: la arquitectura masiva, pétrea, pesante, de la cueva, en el caso del modelo estereotómico, y la arquitectura simbolizada en el arquetipo de la cabaña[17], en el caso del modelo tectónico, del que el Pabellón de Bruselas podría ser un claro ejemplo.

Pero Semper también dejó varias contribuciones específicas sobre el concepto de espacio que influirán, por ejemplo, en la teoría de Schmarsow sobre la 'idea espacial'[18], y que podemos trasladar al proyecto que estamos analizando. Nos referimos a la teoría de los llamados 'momentos de la configuración del espacio', según la cual toda forma natural tiene tres momentos, que se corresponden con las tres dimensiones del espacio (anchura, altura y profundidad) de donde deriva el tipo de relación espacial que establece el hombre con su entorno, basado en otros tres momentos: simetría, proporción y dirección[19]. Para Semper:

"La arquitectura es una relación creativa del sujeto humano con su entorno espacial, con el mundo exterior como totalidad espacial, de acuerdo a las dimensiones de su propia y verdadera naturaleza. Esto no se refiere exclusivamente al hombre físico […] sino que se realiza de acuerdo a las características del intelecto humano de acuerdo a su constitución física e intelectual. Resultado de esto es una base común, la ley de existencia del espacio, por la cual el hombre y su mundo se construyen mutuamente, y es aquí exactamente donde se fundamentan los valores objetivo y subjetivo de sus creaciones"[20].

Esta conciencia metafísica de la posición del hombre frente al espacio está también muy presente, en las teorías de Oteiza y por extensión en el proyecto para el montaje expositivo de Bruselas, ya que al igual que dice Semper, el espacio finalmente propuesto será creado en función del hombre. En ambos casos se pretende generar un "mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable"[21] (Fig. 4).

Pero esta idea no será exclusiva del presente proyecto. En uno de los múltiples textos que se conservan en el archivo de la Fundación Museo Oteiza, encontramos unas reflexiones del escultor acerca de cómo debe ser el diseño de los muebles en relación a la arquitectura, en concreto se refiere a diseños de su gran amigo el arquitecto Juan Daniel Fullaondo, proponiendo que la forma del mueble debe superar la dependencia de la arquitectura:

16. OTEIZA, Jorge. *Propósito Experimental 1956-1957.*
17. CAMPO, Alberto. *La idea construida.* Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2000. p. 61.
18. PRADA, Manuel. *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Nobuko, Buenos Aires, 2009, p. 56.
19. VAN de VEN, Cornelis. *El Espacio en la arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p. 107.
20. Citado en PRADA, M. op. cit. p. 57.
21. OTEIZA, J. *Quousque Tandem…!* cit., p. 150.

> "…el mueble puede sustituir al arte colgado, si deja de ser cerrado, ortogonal, dependiente de la estructura de la casa, en lugar de temporalizarse… Yo creo que sería desde la narrativa líquida de las incurvaciones que ablandan el mueble, que lo deberían ablandarlo, separándolo de su dura dependencia de la arquitectura dependencia de la arquitectura actual, al ablandarse estos muebles sobran las pinturas colgantes de las paredes. El objetivo verdaderamente inteligente, de un hombre inteligente y racionalista como Fu [Fullaondo] sería tocar el mueble, el diseño blando del mueble, en lugar de tocar lo arquitectónico, la casa… la arquitectura.
>
> Los muebles están cerrados, hay que abrirlos. E-T [espacio - tiempo], hay que acentuar el T [tiempo], esto es ablandar, descongelar los sólidos cerrados de la molécula de la expresión. El mueble blando es un mueble abierto"[22].

Trasladando estas ideas al montaje expositivo de Bruselas, según establece Emma López Bahut, con la imagen del oxidrilo, Oteiza fue capaz de aplicar la lógica modular de la arquitectura a todo el sistema de la instalación. En un espacio infinito y vacío, acotado por el plano del suelo y del techo que varían de manera independiente en todas direcciones, logra establecer un vínculo entre arquitectura, espacio y mueble. Gracias a ello Oteiza es el que establece el puente entre el edificio y la exposición. Pero, como sucede en el pabellón, esta abstracción geométrica no es pura. Encontramos un componente orgánico, humano, que Oteiza en sus esculturas también recoge[23].

MONTAJE FINAL. INTERPRETACIÓN ESPACIAL

Para intentar encontrar este componente humano en el proyecto expositivo que estamos analizando, será preciso tener en cuenta la percepción que ofrecía el espacio finalmente creado, en donde podemos distinguir tres elementos claramente diferenciados: el 'contenedor' espacial, abierto y fluido formado por el Pabellón, la 'topografía' artificial de los elementos expositivos, geométricamente integrada en el espacio y que surge metafóricamente desde la cota del suelo recordándonos, en su conjunto, a ciertas estructuras naturales de origen basáltico formadas por un enfriamiento brusco; y por ultimo, el espacio 'intermedio', creado entre ambos elementos. Este espacio intermedio será el que marque, en definitiva, la estancia y por tanto, la aprehensión fenomenológica del conjunto por parte del espectador.

Estas tres modalidades espaciales, se corresponden en cierto modo con los estudios del alemán Albert Brinckmann (1881-1958). Brinckmann distingue tres tipos espaciales: la 'masa escultórica' exenta rodeada de espacio; en segundo lugar, el 'espacio rodeado de masa' y, en tercer lugar, la interpenetración de los dos conceptos anteriores, tal como se da, por ejemplo, en los interiores barrocos[24].

Si asignamos al montaje expositivo la condición de 'escultura', según la teoría de Brinckmann, esta se forma por su capacidad de crear superficies que están 'en' el espacio, mientras que la arquitectura del pabellón se configura por su capacidad de crear superficies 'alrededor' del espacio. La manifestación externa de los volúmenes arquitectónicos será, en este caso, el resultado del carácter del espacio contenido en el interior. Es decir, la piel exterior que limita y captura el espacio interior será la consecuencia directa, pero secundaria, del espacio habitado. El espacio se coloca en una posición prioritaria frente a la forma. La unidad de las ideas espaciales encuentra su culminación en la síntesis de volúmenes plásticos, de carácter escultórico, que se interpenetran con el espacio arquitectónico. Según Brinckmann:

22. OTEIZA, J. AFMJO, Registro 5.222. Subrayado del texto original.
23. LÓPEZ, Emma. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-60)*, Tesis doctoral Dpto. de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo de la Universidad de la Coruña, La Coruña, 2013, p. 245.
24. VAN de VEN, C. op. cit. p. 150 y ss.

Fig. 5. Vista interior del Pabellón. Topografía artificial.

"La arquitectura crea espacios y volúmenes corpóreos. El espacio, en contraste con la masa plástica, está limitado allí donde toca el volumen plástico, se experimenta desde el interior. Por otra parte, la masa plástica la delimita el espacio de alrededor. Se experimenta desde el exterior"[25].

En esto consiste exactamente este proyecto, porque en él, los elementos 'escultóricos' que forman el montaje expositivo surgen de una continuidad geométrica, formal y espacial con la arquitectura que los contiene.

Así sucede en las esculturas del propio Jorge Oteiza: aunque a pesar su pequeño formato las piezas se perciben desde el exterior, el autor intenta que nos situemos 'dentro' del vacío interior de la escultura mediante una experiencia de contemplación estática. En el proceso de percepción espacial del conjunto expositivo finalmente ejecutado, nos encontramos dentro de un 'vacío receptivo', obtenido, estático y contemplativo, que configura un verdadero refugio de protección como también es el arquitectónico. La paradoja reside en el carácter contemplativo y metafísico de esa práctica visual, frente a la experiencia fenomenológica que nos ofrece la visita física por el espacio arquitectónico.

Fig. 6. Vista interior del Pabellón. Percepción diagonal superior zona norte.

Al no existir compartimentaciones físicas, el espacio resultante se desglosa como una secuencia cinematográfica en la que el visitante va deslizándose sobre las superficies estratificadas del suelo y las mesas expositoras, mientras los módulos de cubierta y la luz también sufren variaciones. Los tres planos del suelo, las mesas y el techo, fluctúan y se superponen según el sistema cubista de acumulación de vistas. La aportación oteiziana de trasladar el programa expositivo desde los típicos planos verticales a unas mesas horizontales colocadas en varios niveles, introdujo una capa intermedia más en la ya de por si compleja relación entre los suelos y los techos del pabellón (Fig. 5).

Esta dualidad entre el 'volumen aparente' y el 'espacio hueco' interior es la esencia de toda la arquitectura tal como la entendemos desde el siglo XX. La teoría arquitectónica moderna propone que se atienda al modo en que se relaciona el volumen con el exterior, con las condiciones que marcan el contexto físico donde se va a implantar, a la vez que se configura un espacio interior habitable. Esto es lo que sucede, en definitiva, con la instalación expositiva de Bruselas. En este caso, las condiciones que marcan el contexto, son las propias del pabellón (geometría, modulación, adecuación funcional y temática), configurándose un continuum espacial entre contenedor y contenido. A la profundidad perceptiva horizontal potenciada por el conjunto, se añade la revolución moderna que ha desechado el punto de vista único de la visión incorporando el movimiento como un elemento más del hecho arquitectónico[26]. Todo esto nos lleva a concluir que el proyecto para el montaje expositivo es esencial para completar, e incluso mejorar, los objetivos arquitectónicos del espacio que lo acoge (Fig. 6).

Para terminar, hemos de señalar que, aunque la aportación de Oteiza es esencial para comprender el proyecto expositivo resultante, él no estuvo en el equipo que lo llevó a cabo. De hecho, no fue el único del grupo inicial que suspendió su participación en el proyecto, en general por las ingerencias de la comisión ministerial coordinadora[27]. A pesar de ello, su trabajo, se vería recompensado porque el montaje expositivo recibió la Medalla de Oro de la Exposición de Bruselas. ¿Un final propio de Berlanga?

25. Ibid. p. 150.
26. ZAPARAÍN, Fernando, *Le Corbusier. Sistemas de Movimiento y Profundidad.* COACYLE, Valladolid, 2001. p. 11.
27. Véase carta de renuncia de Oteiza, fechada el 21 de diciembre de 1957, reproducida en A.A.V.V., en *Pabellón de Bruselas'58. Corrales y Molezún,* op. cit. p. 202. Tal como relata Pedro Fecuchi, otros ausentes del equipo inicial son Pascual de Lara, Chillida y Berlanga, en una etapa muy inicial del proyecto, a los que se suman Oiza, Basterrechea y Romany, estos últimos, encargados junto a Oteiza, en el reparto de funciones para la propuesta del concurso, del ámbito temático 'Tierra' e ' Historia', según declaró Corrales, 'la mejor estudiada' de las presentadas, véase en FEDUCHI, P. op. cit. p. 107.

DE PIEZAS PEQUEÑAS HICIERON ARQUITECTURA. DISEÑO E INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LOS PABELLONES ESPAÑOLES DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE 1958 Y 1964

Antonio S. Río Vázquez, Silvia Blanco Agüeira

Las afirmaciones realizadas en 1964 por el crítico de arte del New York Times, John Canaday, nos resultan útiles para evidenciar el fracaso de la estrategia española destinada a subrayar las aspiraciones económicas del país en la Feria Mundial celebrada ese mismo año. Pues del mismo modo que las autoridades patrias se esforzaban en presentar una mezcla equilibrada entre arte y comercio, los organizadores y la prensa estadounidense se concentraron en la rica colección de arte que albergaría el pabellón diseñado por Javier Carvajal: "Los viejos maestros, así como los actuales que se exhiben en el pabellón español deben colocarse en primera posición en cualquier lista de imprescindibles"[1].

Los comisarios generales Robert Moses y Charles Poletti consiguieron persuadir a su homólogo español, Miguel García de Sáez, para que se incorporasen las mejores obras de arte posibles al proyecto. Junto a lienzos de Velázquez, Zurbarán o Goya, se exhibieron trabajos de artistas contemporáneos que convirtieron dicho pabellón en un notable ejercicio de integración plástica. Sin embargo, este proceso de colaboración interdisciplinar había comenzado mucho antes de la Feria Mundial de Nueva York de 1964, pues ya en 1958 la convivencia de diversos profesionales dio lugar a una celebrada realización que actuó como imagen de España en la primera gran exposición universal que se realizaba tras la Segunda Guerra Mundial.

I. EL EQUIPO DE BRUSELAS

La combinación de arquitectura, arte e industria fue también aquí la política oficial elegida para ofrecer una imagen optimista de España en la exposición universal que se celebró seis años antes en la capital belga. Sin embargo, la introducción de paneles, imágenes, esculturas, mosaicos, así como los más diversos materiales dentro del recinto expositivo, supuso una obligada necesidad de diálogo y tolerancia entre profesionales de diversas disciplinas.

El éxito del pabellón de Bruselas, en todas sus dimensiones, puede entenderse como la consolidación de un proceso que tiene lugar durante la década de los cincuenta y que supone el reconocimiento y la internacionalización del arte español en uno de sus periodos más renovadores y fructíferos. Este proceso encuentra en las sucesivas convocatorias para muestras artísticas –bienales, trienales…–, exposiciones temáticas o de identidad nacional, un fértil vivero de experiencias dónde integrar arte y arquitectura, integrando en un mismo proyecto continente y contenido.

1. CANADAY, John. "Add Fair Art: Two New Shows and Some Miscellanea Out at Flushing Meadow Park," en *New York Times*, 14 de junio de 1964, p. 21. Traducción de los autores.

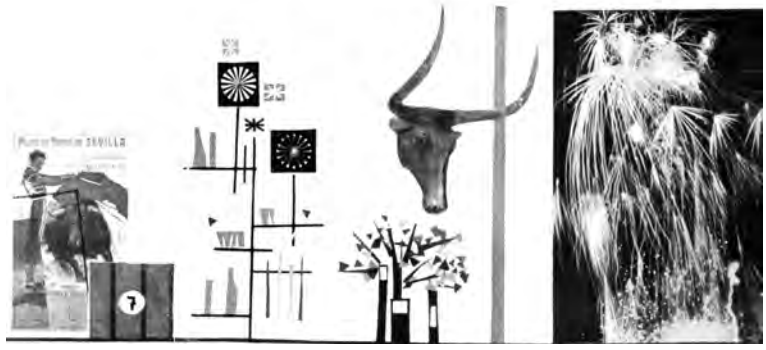


Fig. 1. Exposición de las Telecomunicaciones en el Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid (1955). Detalle de la instalación.

Fig. 2. Concurso para la instalación interior en el pabellón español de Bruselas (1957). Estudio de la zona de Fiesta.

Ejemplo del reconocimiento internacional es el premio otorgado al pabellón del grupo Mogamo (Ramón Vázquez Molezún, Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún) en la X Trienal de Milán celebrada en 1954, autores que participarán de modo activo en los equipos convocados para las exposiciones internacionales siguientes. La buena recepción del arte y el diseño español prosigue en la siguiente convocatoria. En la XI Trienal de Milán (1957) son los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes los encargados de proyectar el pabellón español –premiado con la Medalla de Oro–, que integra obras de Carmi, Correa, Coderch, Milá, Fisac o Jesús de la Sota, quién participa con diseños textiles. Carvajal y García de Paredes disfrutaban entonces del pensionado en la Academia de España en Roma, conseguido previamente por Vázquez Molezún y que habían logrado con sendos proyectos para un pabellón nacional en la Bienal de Venecia (1955).

Paralelamente se realizan proyectos en España que expresan de modo paradigmático la idea de integración de las artes. A mediados de los cincuenta, Alejandro de la Sota diseña el pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra en la Feria del Campo y la Exposición en la Escuela de Ingenieros Agrónomos, ambos en Madrid. En los dos casos colabora su hermano Jesús en la definición del espacio expositivo: aportando murales abstractos en el primero y de motivos relacionados con la agricultura en el segundo. Este trabajo conjunto está presente –aunque no de un modo tan significativo– en otras obras coetáneas de Alejandro de la Sota, como el poblado de Esquivel, el Gobierno Civil de Tarragona o la propia vivienda del arquitecto en la madrileña avenida de los Toreros.

Estos encuentros previos se fortalecerán al ubicar Carvajal, García de Paredes, Molezún, Corrales, Carlos de Miguel y Sota los estudios profesionales en torno a la calle Bretón de los Herreros, céntrica arteria de la capital que se convierte en un potente taller creativo dónde, a la existente relación de amistad se van a sumar múltiples colaboraciones en los años siguientes. En poco tiempo llega la posibilidad de poner en práctica este trabajo en común, de nuevo en un proyecto expositivo, el de la muestra de los avances en telecomunicaciones celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño en noviembre de 1955, realizado por Carvajal, Corrales y Molezún (Fig. 1).

El objetivo de integrar objeto expuesto y arquitectura está presente en el proyecto, conformado por una estructura espacial mínima que sostiene las piezas exhibidas y, al tiempo, articula el espacio, aunque los autores se sienten

Fig. 3. Concurso para la instalación interior en el pabellón español de Bruselas. Estudio de la zona de la Historia.

insatisfechos por el resultado obtenido: "Se intentó poner y exponer solamente los objetos; pero no se logró que se vieran… demasiado bien. Quisimos hacer una cosa muy sencilla, casi lineal, ligera… Hubo mucha lucha; tenía que ser una feria o un salón ochentesco, pero no lo que nosotros entendimos como el punto justo de esta Exposición. Quedó solamente como un paso más hacia la buena intención"[2].

Además de participar conjuntamente en otros proyectos como la residencia infantil de Miraflores de la Sierra (Sota, Corrales y Molezún, 1957) o el Poblado Dirigido de Almendrales (Carvajal, García de Paredes, Corrales y Molezún, 1957), el grupo de Bretón de los Herreros siente el impulso definitivo al ganar Corrales y Molezún el concurso de ideas para el Pabellón Español en la Feria Internacional de Bruselas de 1958, fallado en 1956 con un jurado compuesto por una comisión inter-ministerial dentro de la cual se encontraban los arquitectos Miguel Fisac y Luis Feduchi.

Un segundo concurso, el del montaje interior del pabellón, convocado en 1957, supone la consolidación del grupo, y pone de manifiesto su interés por la integración de las artes (Figs. 2 y 3). Corrales y Molezún convocan a otros arquitectos: Javier Carvajal, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Alejandro de la Sota, a artistas plásticos emergentes: Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, José María de Labra, Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara y Manuel Suárez Molezún. El equipo se completa con el escritor José María Valverde y el director de cine José María Berlanga. Aunque la participación de los miembros fue desigual, a las frecuentes discusiones y modificaciones en la manera de organizar la exposición, se sumó un tiempo de preparación del proyecto muy reducido[3]. A los que desarrollan la fase final del proyecto –los vinculados a la calle Bretón de los Herreros– se suman los arquitectos José Luis Picardo y José María de Paredes, el escritor Antonio Tizón –en substitución de Valverde– y Jesús de la Sota por su experiencia como diseñador de mobiliario y colaborador en montajes expositivos. Aunque sus nombres no figuran en los documentos del proyecto, su participación –especialmente la de Jesús de la Sota– era recordada con gratitud por parte de José Antonio Corrales, por haber ayudado también en el montaje in situ en Bruselas[4].

II. DE BRUSELAS A NUEVA YORK

El éxito del pabellón español, logrado en todas las escalas del proyecto, y la integración con naturalidad y eficacia de las artes decorativas, repercute de inmediato en la arquitectura española del momento, que no quiere mantenerse ajena a los avances conseguidos. Si la década de los cincuenta había servido

2. CARVAJAL FERRER, Javier; CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio y VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón, "I Exposición Nacional de las Telecomunicaciones", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, 169, p. 23.
3. Véase FEDUCHI CANOSA, Pedro. "Archipiélago hexagonal", en CÁNOVAS ALCARAZ, Andrés (ed.), *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda y Departamento de Proyectos ETSAM, Madrid, 2005, pp. 103-120.
4. Entrevista de los autores a José Antonio Corrales, junio de 2010.

para demostrar la validez de la colaboración mano a mano entre artistas y arquitectos, la llegada de los sesenta sirve para consolidar magistralmente este proceso.

Igualmente se mantiene la actividad del grupo de Bretón de los Herreros, ya sea en solitario o con nuevas colaboraciones entre los diferentes estudios, como la que tiene lugar en el concurso para la Universidad Laboral de A Coruña (1960), dónde Carvajal, Sota, Corrales y Molezún plantean una singular propuesta resolviendo el programa en un único pabellón lineal que se va quebrando siguiendo las curvas de nivel. El proyecto, merecedor de un accésit, recoge y madura los planteamientos introducidos previamente en la residencia de Miraflores de la Sierra, dónde la cubierta, quebrada y flotante, resuelve la totalidad del programa deslizándose por la topografía y convirtiendo a la arquitectura en un paisaje construido que acompaña al paisaje existente[5].

El eco del pabellón belga se percibe también en las frecuentes colaboraciones entre los artistas que habían formado parte del equipo de Bruselas y los arquitectos que trabajan en España. Entre ellos, Manuel Suárez Molezún realiza, en 1960, las vidrieras para la iglesia de Santa María del Monte Carmelo en Madrid, proyectada por Luis Gutiérrez Soto, mientras que José María de Labra traslada sus investigaciones en celosías de madera a varios edificios ideados por Andrés Fernández-Albalat en la década de los sesenta, como la sede para la Sociedad Recreativa Hípica en A Coruña.

Algunos de los artistas presentes en el programa expositivo de Bruselas, obtuvieron además una mayor repercusión individual de su obra, al tiempo que intentaban mostrar su trabajo como una disciplina emparentada con la arquitectura, lo que posibilitaba la optimización de un objeto aparentemente incompleto. Las primeras actuaciones en este sentido se llevaron a cabo en torno a 1962, ligadas a la Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial (SEDI), impulsada por los artistas Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, José María de Labra, Manuel Suárez Molezún y Francisco Farreras, así como por los arquitectos Carlos de Miguel, Javier Carvajal y Luis Martínez Feduchi. Todos ellos se reunían en un pequeño estudio, ubicado en el número 65 de la mencionada calle Bretón de los Herreros[6], donde ejecutaban encargos de diseño y salían piezas como el toro de cerámica realizado por el escultor manchego –afincado en Madrid– José Luis Sánchez, expuesto en la Feria de Nueva York, y posteriormente empleado como logo de la compañía Iberia.

José Luis Sánchez había sido además el responsable del conjunto escultórico que presidía el acceso al pabellón de Corrales y Molezún. Esta obra, que se ubicaría tras el evento belga en la Casa de Ejercicios Espirituales de las Esclavas del Sagrado Corazón, en Madrid, mostraba un proceso de creación en el cual la escultura se aproximaba claramente a la arquitectura y a la construcción. A partir de 1958, se evidenciaría una mayor simplificación en las formas de su autor, culminando a comienzos de los sesenta en la integración de grandes murales abstractos en las realizaciones de los arquitectos más renombrados del momento[7]. Dentro de estas colaboraciones, destaca la mantenida con Javier Carvajal, el cual requerirá sus servicios en 1964 para formar parte del equipo técnico-artístico del proyecto que prepara la representación española en

5. Véase RÍO VÁZQUEZ, Antonio. *Las Universidades Laborales gallegas. Arquitectura y modernidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 2010, pp. 77-79.
6. CRUZ NOVILLO, José María. *Diseño de un discurso*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, p. 11.
7. BLANCO AGÜEIRA, Silvia. "El misterio entre pliegues y hendiduras. Entrevista con el escultor José Luis Sánchez", en *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2011, 1, p. 76.

la Feria Mundial de Nueva York. Así pues, José Luis Sánchez pasa a formar parte junto con Farreras, Labra y Manuel Mampaso de la dirección artística, mientras que el comisario del pabellón vuelve a ser Miguel García de Sáez, que ya se había encargado de dirigir el levantado en suelo europeo.

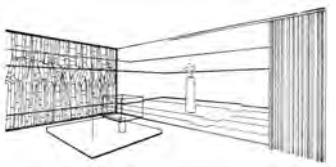


Fig. 4. Interior del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Boceto del concurso.

En definitiva, la arquitectura adquiere un valor lírico, en un mundo abierto, de diversidad e intercambio: una tendencia también secundada por los distintos países que tomaron parte en la exposición de Bruselas, donde la integración de las artes fue un objetivo claro. Resulta difícil que los artistas españoles no hubiesen reparado en la notable abundancia de murales, como el diseñado por Bedri Rahmi para el pabellón turco; en las esculturas presentes en las naciones del bloque comunista; en la tipografía del caso estadounidense, así como en todas las obras de arte que salpicaron el recinto de Heysel, las cuales pretendían reflejar un mundo en el que brillaba el progreso, el optimismo y el ansia por mostrar una nueva realidad social. De hecho, uno de los pabellones más representativos y aclamados de la Expo 58, la Flèche du Genie Civil, fue presentado como una obra conjunta de un escultor, un ingeniero y un arquitecto[8]. Con todo, algunas cosas habrían de cambiar de cara a la siguiente exposición universal, en especial, el panorama político en el que habría de desarrollarse. Si en 1958, la Guerra Fría se tradujo en una distribución claramente enfrentada y dominante de los pabellones de las potencias directamente implicadas en conflicto, arrinconando a las naciones neutrales hacia las parcelas más difíciles y en pendiente; en Nueva York, España gozará de una posición claramente privilegiada. Y esta decisión estará curiosamente ligada a la calidad del programa expositivo.

III. LA AVENTURA AMERICANA

Durante los años previos a la celebración de la Feria Mundial de Nueva York, el gobierno español fue concienzudamente presionado para el envío de grandes obras de arte al evento. Animados por los comisarios estadounidenses Robert Moses y Charles Poletti, los altos funcionarios españoles resolvieron utilizar el patrimonio cultural como una forma de atraer y estimular el interés de las potencias extranjeras. Esta decisión fue recompensada por los anfitriones con una ubicación excepcional en el recinto de la feria, en el solar originalmente reservado al pabellón de la URSS[9].

Junto a lienzos pertenecientes al Greco, Goya y Picasso, se expusieron en el edificio diseñado por Javier Carvajal (Fig. 4) diversas realizaciones de destacados artistas plásticos de los años cincuenta y sesenta, entre los que se encontraban los ya citados Joaquín Vaquero Turcios, José Luis Sánchez o José María de Labra[10]. Y fueron estos últimos, los creadores más jóvenes, los autores de las figuras representativas y de las imágenes canónicas del pabellón, cuyo tema dominante fue la influencia española en el descubrimiento, colonización e independencia de América. En este sentido, tenemos el caso de la estatua de bronce de Isabel la Católica, realizada por el escultor José Luis Sánchez, ubicada en el "patio de honor", y visible por parte de los visitantes que se movían por uno de los paseos principales del recinto[11]. Otras piezas ejecutadas específicamente para el edificio fueron la puerta corredera de hierro forjado y dramática abstracción realizada por Amadeo Gabino, y que guardaba el pabellón; una escultura de Fray Junípero Serra, obra de Pablo Serrano; un mural gigante de Joaquín Vaquero Turcios sobre la evangelización de Améri-

8. PADUART, André. "La Flèche du Génie Civil", en *Chimie et bâtiment*, 1958, 18, p. 4.
9. NICOLETTA, Julie. "Art Out of Place: International Art Exhibits at the New York World's Fair of 1964-1965", en *Journal of Social History*, 2010, 44, p. 507.
10. Cf. GARCÍA RICO, Eduardo. "Nueva York, feria del mundo", en Triunfo, 1964, 102, pp. 37-58.
11. La celebridad que obtuvo dicha figura se evidencia en el hecho de que se realizaron dos copias de la misma, una para la ciudad de St. Louis, a donde fue trasladado el pabellón una vez finalizado el evento, otra se halla en Mobile (Alabama), mientras que la original está instalada en Washington delante de la sede de la OEA (*Organization Of American States*).

Fig. 5. Interior del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Boceto del concurso.

ca; otro mural de Francisco Farreras, que presidió el restaurante del pabellón y tenía como referencia la ciudad de Toledo (Fig. 5), así como la gran vidriera de hormigón armado de seis metros de altura, diseñada por Manuel Suárez Molezún y localizada en la sala de Arte Sacro.

Todas estas realizaciones plásticas se integraron por completo en el contexto arquitectónico, a pesar de establecer en algunos casos un fuerte contraste con el espacio en el que se ubicaron, generando cuidadas escenografías, y un intenso efecto espacial. Lo anterior demuestra una colaboración meditada, estrecha y en sintonía con el arquitecto, algo lógico si tenemos en cuenta que los seis artistas citados solían trabajar en España a las órdenes de distintos proyectistas interesados en crear propuestas de síntesis artísticas[12]. En este sentido, resulta significativa la aportación de tres de estos creadores en la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones (Madrid, 1961/65), que se estaba construyendo al mismo tiempo que el pabellón español de Nueva York. Así pues, la vidriera de hormigón armado diseñada por Manuel Suárez Molezún se repite casi idénticamente en la iglesia madrileña proyectada por Rodolfo García-Pablos, ocupando casi la totalidad de la fachada oeste e iluminando de tonos azules el interior (Fig. 6). El trabajo de Joaquín Vaquero Turcios en el templo, con un mural, y el de José Luis Sánchez, con un retablo, mantienen también una línea de continuidad con lo expuesto en Nueva York[13].

Es evidente pues, que la actuación en el pabellón de 1964 dejó huella en el modo de enfrentarse al problema de integración de elementos pictóricos o escultóricos en el marco de la obra arquitectónica, y también en la responsabilidad compartida entre profesionales de diversas disciplinas (Fig. 7). No obstante, la ambigüedad presente en la iglesia de los Sagrados Corazones, con versiones similares de una misma pieza para diferentes proyectos y artistas que trabajaron de manera independiente, se aleja del grado de unidad poética que llega a alcanzar el pabellón español en la Feria de Nueva York gracias a trabajos como los de José María de Labra, cuyas aportaciones llegaban a recorrer toda la estructura superior del edificio. Sus estructuras de repetición en madera reflejaban el interés del artista por investigar las posibilidades de la forma en la envolvente arquitectónica y la integración de las artes en busca de la

12. Incluso, el propio José Luis Sánchez ejecutó en 1964 unos murales para la oficina de turismo española en la Quinta Avenida neoyorquina, de nuevo a las órdenes de Carvajal.

13. Tanto es así, que la deuda de José Luis Sánchez con el barroco mejicano, que había conocido y admirado con anterioridad al desarrollo de la Feria de Nueva York, está ya plenamente presente en el retablo de la iglesia. No sucede lo mismo con Francisco Farreras, que diseña unas vidrieras emplomadas de colores llamativos, muy alejadas de sus intereses pictóricos, ni con Amadeo Gabino, que presenta en este caso una propuesta de diferente formato, como es el caso de una escultura exterior.

Fig. 6. Vidrieras de Manuel Suárez Molezún en la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones (Madrid, 1961/65).

Fig. 7. El equipo artístico del pabellón español de Nueva York posando en el patio central del mismo. De izquierda a derecha, fila superior: Amadeo Gabino; Manuel Suárez Molezún y José Guerrero. Fila inferior: Juan Ramírez de Lucas; Rossana Guerrero; José María de Labra; Joaquín Vaquero Turcios; redactora de la revista *Life*; Javier Carvajal; Antoni Cumella; Víctor de la Serna; Francisco Farreras y José Luis Sánchez.

"obra total". El resultado final mostraba un modelo de larga tradición en la península, como era la celosía, plenamente incorporado a la geometría severa de los cerramientos, siendo imposible separar en ellos la arquitectura de la escultura.

Además de las celosías, Labra colaboró en el diseño de una identidad visual para el pabellón, ideando el logotipo en forma de granada, el mismo elemento simbólico empleado por José Luis Sánchez en la figura de Isabel la Católica[14]. El arte, como mercancía, se utilizó también en Nueva York como reclamo para atraer visitantes a los espectáculos musicales y de danza. Se trataba de ampliar el público para obtener el mayor éxito publicitario, aunque dotando siempre a las propuestas de un cuidadoso diseño. Esa es la razón de la presencia –de nuevo– de Jesús de la Sota, que se encarga de la realización de la invitación y el catálogo para la Feria, con textos de Edgar Neville y Alfredo Mañas, así como de la edición de un libro sobre Antonio Gades dónde cuenta con la colaboración del fotógrafo Antonio Cores Uría.

En definitiva, se llevó a cabo uno de los mejores pabellones de la muestra, posteriormente premiado. Después de la Feria, el edificio se reconstruyó en St. Louis[15]. Con los años se ha visto muy modificado y la mayoría de detalles han desaparecido, pero todavía se distinguen sus trazas en el hotel Hilton-St. Louis en el que se convirtió tras su traslado a esta ciudad estadounidense por deseo de los ciudadanos, que no querían perder así la "Joya de la Feria".

IV. CONCLUSIONES

El análisis de las experiencias colectivas de los pabellones españoles en las exposiciones universales de 1958 y 1964 ha servido para comprobar cómo la arquitectura se convierte en el lugar oportuno e idóneo dónde poner de manifiesto la integración de las artes. Estas experiencias se trasladaron a España en poco tiempo, como demuestran los proyectos realizados posteriormente por los integrantes de los equipos de los pabellones.

Los arquitectos se convirtieron en promotores y protectores de los artistas, demandando que el arte contemporáneo ocupara una posición clave dentro del proyecto y trabajando conjuntamente para la elaboración de una obra integra-

14. Véase: FERNÁNDEZ DEL AMO MORENO, José Luis. *José Luis Sánchez*, Comisaría General de España para la Feria Mundial de New York, Madrid, 1964.
15. Aunque tras la Feria Mundial el pabellón debía ser derruido para dejar abierto el gran parque de Flushing Meadows, diversas voces, entre ellas la de la revista *Time*, se levantaron para pedir su conservación, y en última instancia, su desmantelamiento y traslado a otra ciudad americana. En Saint Louis, se instalaron además una réplica de la escultura de José Luis Sánchez, el mural de Vaquero Turcios y la figura realizada por el escultor Pablo Serrano.

dora y total. Mientras los artistas dan solución a determinados aspectos del diseño a la escala y adecuación a un espacio determinado, y se ajustan a la economía de medios y a las demandas programáticas del edificio, los arquitectos favorecen la generación de espacios con significado a través del arte. Esto se hace particularmente evidente a partir de la exposición de 1958 cuando, en las realizaciones de los artistas, se tiene muy presente la conformación de un ambiente, especialmente en los relieves, donde la escultura cobra autonomía conquistando el espacio.

El binomio arte-arquitectura contribuye a generar la identidad del pabellón, desde el diseño gráfico o del mobiliario hasta la presencia urbana. Los autores, respetuosos y discretos, resuelven los problemas desde una óptica común: escultor-diseñador-arquitecto, poniendo en evidencia cómo, a través de mínimas intervenciones, de pequeñas piezas, se puede transformar toda la realidad.

LO QUE HUBIERA SIDO: MONTREAL 67 MEGAESTRUCTURAS PARA LAS UNIVERSIDADES AUTÓNOMAS DE 1969

Fernando Rodríguez Ramírez

INTRODUCCIÓN

La presente comunicación propone establecer una serie de vínculos entre la arquitectura española de gran escala de finales de la década de 1960 y aquella arquitectura presente en la Exposición Universal de Montreal de 1967, en la que no hubo representación arquitectónica española[1]. La correspondencia entre ambas situaciones, una de carácter general y otra local, se establece a través del análisis crítico del texto de Reyner Banham *Megaestructuras*, y permite enunciar la siguiente hipótesis a modo de silogismo: si Montreal 1967 es el paradigma colectivo de la corriente arquitectónica imperante en la época –lo megaestructural- y esta, a su vez, tiene en los complejos universitarios construidos en esos años los ejemplos singulares más fieles a la misma fuera de las citas expositivas[2], podemos inferir que el estudio de la arquitectura universitaria española de ese momento nos permite entender de qué manera los arquitectos españoles habrían intervenido en la Expo de Montreal.

El análisis de una selección de los proyectos presentados en España a los concursos para las Universidades Autónomas de 1969 permite deducir las claves de esa intervención no producida, asumiendo que estos proyectos, por su impacto, su escala y programa, su importancia estratégica a nivel sociopolítico y la contrastada solvencia de sus autores ya en esa época, pueden entenderse como representantes legítimos de esa arquitectura española que no llegó a materializarse en la cita de Montreal. Por la misma razón son casos de estudio valiosos para comprender cuál ha sido la trascendencia de ese pensamiento megaestructural: el análisis de la noción de megaestructura y su conveniente actualización a la luz del impacto que el término tendría en las décadas posteriores permite trascender su condición puramente tipológica y explorar la operatividad de los sistemas que el término propone como herramientas de proyecto contemporáneo.

De la misma manera que previamente Bruselas y Nueva York, la Exposición de Montreal supuso la celebración por parte de la comunidad internacional de las corrientes arquitectónicas de la época. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, las exposiciones consolidaban una posición dominante en la transmisión de los valores del crecimiento económico y la revolución tecnológica que guiaron los primeros lustros desde la guerra. Sin embargo, el contexto sociopolítico en el que se presenta la Expo de Montreal anticipa ya un período de fuerte re-ideologización como reacción a los procesos de modernización anteriores. Frente al pragmatismo económico imperante en la posguerra, a partir de 1960 esta reactivación ideológica se propaga por un mundo ya

1. "Official Site of the Bureau International Des Expositions," http://www.bie-paris.org/site/en/.
La lista de países participantes en las Exposiciones Universales e Internacionales organizadas por la Oficina Internacional de Exposiciones puede consultarse en la página web del *Official Site of the Bureau International des Expositions*. La ausencia de participación española en las Exposiciones Universales que siguieron a la Feria Internacional de Nueva York de 1964-65 es significativa: no hubo pabellón español en Montreal 1967 ni en Osaka 1970, mientras que las aportaciones a la Exposición Universal de Bruselas de 1958 (Pabellón de España a cargo de Corrales y Molezún) y a la Feria Internacional de Nueva York (Carvajal) fueron muy celebradas.
2. BANHAM, Reyner. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past,* Thames and Hudson, Londres, 1976, p. 11.

Pabellón Man the Producer. Guy Desbarats, Expo Montreal 1967.

extremadamente conectado y desemboca en las protestas estudiantiles de Mayo de 1968. En este contexto se enmarcan también los proyectos para sedes universitarias de esos años.

MEGAESTRUCTURA: TIPO Y SISTEMA

La definición de megaestructura contemplada por Reyner Banham había sido previamente apuntada por Fumihiko Maki en 1964[3]: una megaestructura es "un gran marco en el cual se alojan las funciones de una ciudad o de parte de una ciudad", es decir, una estructura de escala urbana que permite la inserción en ella de componentes de escala menor, intercambiables y adaptables a lo específico. Explícitamente nos interesa en este texto el par 'permanente-general' y 'flexible-específico' como modo de definir aquellas estructuras proyectadas y construidas generalmente entre los años 50 y comienzos de los 70 que proponían como respuesta al debate general sobre la escala del edificio-ciudad una intervención sistemática que derivaría en un tipo arquitectónico en sí mismo.

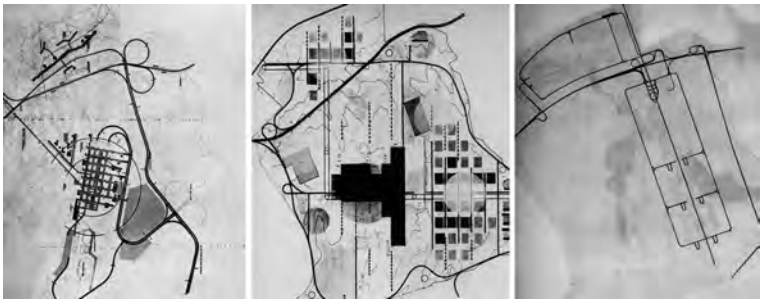
Sectores. Constant, 1962-63.

Como tipo, la megaestructura es una entidad arquitectónica bien definida, caracterizada por su escala[4], por la clara separación entre la estructura principal y los componentes secundarios, por la fácil organización de su construcción por fases, por su capacidad de crecimiento, por su expresión de la estructura, de las instalaciones que la hacen posible y de las piezas que la programan. Desarrolla incluso un lenguaje arquitectónico propio, derivado de la cultura positivista y de la estética pop propias del momento: lo megaestructural se convierte así en un producto arquitectónico que refleja una época con la misma fidelidad que la música de los *Rolling Stones* (en 1964 publican *The Rolling Stones*, su primer disco) o la de los *Beatles* (que publicarían *Magical Mistery Tour* en 1967 y *Yellow Submarine* en 1969).

Si bien hay un número de trabajos que revisitan este segmento de los archivos de la cultura arquitectónica y su influencia en la arquitectura contemporánea de gran escala, se percibe todavía como necesaria una actualización del término que trascienda su condición tipológica –formal– para adentrarse en su validez topológica, en su capacidad de ordenar programas, sí, pero también barrios, metrópolis, paisajes, territorios. Es precisamente desde esta condición no tipológica de lo megaestructural desde donde se explora este vínculo entre los proyectos de las universidades españolas de 1969 y la arquitectura presente en Montreal 67: la división esencial de lo megaestructural como forma en (1) sustrato material y (2) lógica inherente a la materia[5], nos permite fijarnos en esta lógica o sistema como aquello que permanece, como aquella cualidad megaestructural que reconocemos valiosa hoy.

Atendiendo a todo lo anterior, Montreal 67 se presenta como el momento y el lugar al que mirar para comprender el inicio de esta actualización del término: desde el planteamiento general de toda la metrópolis –sistemas de transporte, esquema territorial– hasta los pabellones temáticos, la ciudad "se convirtió en la capital de las megaestructuras"[6]. El pabellón central de la Expo, *Man the Producer*, de Guy Desbarats, se alza como paradigma de esta manera de entender lo megaestructural como sistema: topológicamente se configura como una 'nube', el 'área de posibilidades' de la que habla Banham o el 'sector' al que se refiere Constant. Busca, a través de la multiplicidad de opor-

3. MAKI, Fumihiko. I*nvestigations in Collective Form*, Washington University St. Louis, Saint Louis, 1964, p. 8.
4. Reyner Banham (1976) y Justus Dahinden (1972) publican sendos libros de carácter antológico sobre lo megaestructural en la década de 1970. En 2008, Sabrina van der Ley y Markus Richter revisitan el término en M*egastructure Reloaded*. Por otra parte, recientemente, Raúl Castellanos y Débora Domingo (2012) publican un artículo sobre los concursos para las Universidades Autónomas españolas en el contexto general de la profesión en esa época.
5. KWINTER, Sanford. "Who's Afraid of Formalism?," en P*hylogenesis Foa's Ark: Foreign Office Architects*, Actar, Barcelona, 2004.
En el fondo del debate estrictamente sintáctico entre tipo y sistema desencadenado por Banham en 1976 y actualizado por Frampton en 1993, puede intuirse esta distinción entre sustrato material (tipo) y lógica interna (sistema) que predica Kwinter.
6. BANHAM. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, p. 105.
Banham dedica un capítulo entero de *Megastructurea* a la Exposición de Montreal bajo el elocuente título de Megacity Montreal. Un capítulo anterior del mismo libro titulado *Megayear 1964* data en el año 1964 –el mismo de la inauguración de la Feria de nueva York– el momento de mayor influencia de la corriente megaestructural en arquitectura.



Planos generales. Oíza, Concurso Universidad Autónoma de Madrid, 1969.

tunidades[7], generar una experiencia ambiental no dirigida, azarosa, inspirada en "la deriva psico-geográfica de los situacionistas"[8]. La megaestructura se entiende entonces como soporte 'permanente-general' de manera extrema, como afirma Sabrina van der Ley en *Megastructure Reloaded*[9]:

> "…queda determinada por la noción de 'múltiples posibilidades' o *Möglichkeitsdenken* que deriva, por un lado, de la prosperidad económica de los 60, y por otro lado, de la confianza en la capacidad liberadora de la automatización como respuesta a las revoluciones sociales europeas".

Este enfoque topológico de lo megaestructural como 'campo de posibilidades' es clave para comprender el cambio de paradigma que se da en esos años en el entendimiento del territorio, pasando de una organización vectorial jerárquica del lugar y las relaciones humanas a un mundo de campos abiertos y relaciones en redes superpuestas.

LAS UNIVERSIDADES AUTONOMAS: AUTONOMÍA, PARTICIPACIÓN, FLEXIBILIDAD

En 1969 se convocan en España los concursos para las sedes de las nuevas Universidades Autónomas de Madrid, Barcelona y Bilbao (hoy Universidad del País Vasco)[10]. El contexto socioeconómico y cultural en el que aparecen es relativamente homogéneo en occidente, y las movilizaciones de mayo del 68 alertan de la demanda general de cambios en la enseñanza universitaria, que se materializan en las sedes de nuevas instituciones –como es el caso de las españolas, de la Universidad Libre de Berlín, la Universidad del Ruhr en Bochum o la Universidad Libre de Bruselas– o de instituciones ya existentes –como la EPFL de Lausana, la ETH de Zúrich, el University College de Dublín o las Universidades de Florencia, Urbino y Calabria, entre otras[11]. En España la administración pronto comprende que la universidad requiere de una actualización funcional que la adecue a los nuevos tiempos.

Banham señala en *Megaestructuras* que "uno de los clientes habituales de las *megaestructuras* fueron las universidades"[12], y glosa aquellos proyectos universitarios –construidos o no– que a su juicio fueron más fieles representantes de lo megaestructural. La mayor parte de los proyectos referidos se encuentran en Canadá o Reino Unido y excepcionalmente incluye la Universidad de Tucumán en Argentina, cuyo edificio principal se considera "la primera megaestructura"[13], la Universidad Libre de Berlín y los concursos para las Universidades de Florencia y Calabria en Italia. La voluntad de Banham no es tanto hacer un listado riguroso sino ilustrar con ejemplos suficientes un hecho que considera universal: lo megaestructural se erige como modelo preferente

7. WOODS, Shadrach. *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*, ed. Alexander Tzonis, Concepts of the Man-Made Environment, Penguin Books, Londres, 1975, p. 89.
8. BANHAM, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, p 116
9. RICHTER, Markus y VAN DER LEY, Sabrina. "Introduction," en *Megastructure Reloaded. Visionary Architecture and Urban Design of the Sixties Reflected by Contemporary Artists*, ed. European Art Projects,Hatje Cantz, Colonia, 2008.
10. Descripción de la UAM en la página web de la Universidad. La nueva Universidad, junto con la Autónoma de Barcelona y la de Bilbao –hoy Universidad del País Vasco–, respondían al proyecto político de acercar el modelo universitario español al existente en otros países europeos, en los que el carácter estatal de la Universidad no constituía un obstáculo para su autonomía docente e investigadora. VV.AA., "La Historia De La Facultad De Filosofía Y Letras, Uam," http://www.uam.es/ss/Satellite/FilosofiayLetras/en/1234889902567/contenidoFinal/Historia.htm.
11. Proyectos firmados por Candilis, Jossic y Woods, Jakob Zweifel, Giancarlo de Carlo o Vittorio Gregotti, entre otros. El propio Candilis presentaría una propuesta para el concurso de Madrid junto a Camuñas.
12. BANHAM. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. En la introducción de "Megaestructure. Urban futures of the recent past", escribe: *"los clientes de las megaestructuras fueron más bien universidades, exposiciones, ayuntamientos, gobiernos centrales* (...)". p. 11. En el capítulo 7, "Megastructure in Academe", Banham nombra las siguientes obras y proyectos: Reino Unido (Sheffield, Leeds, Norwich), Canadá (Toronto, Hamilton, Winnipeg, Edmonton, Burnaby), Estados Unidos (Buffalo), Alemania (Berlin), Italia (Florencia, Calabria).
13. Horacio Camino. Universidad de Tucumán, Argentina, 1951-52, no construida.

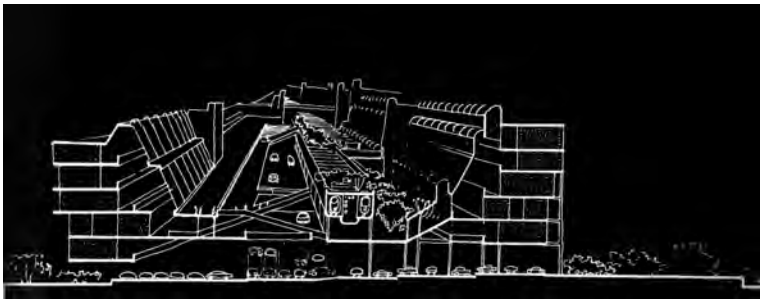
para los proyectos de los nuevos complejos universitarios a lo largo del mundo. El origen de esta relación conveniente puede encontrarse en la escala de los proyectos universitarios: a finales de los años 50 y comienzos de los 60, comienza a tenerse conciencia en los entornos académicos de un "gap interdisciplinario entre arquitectura y planeamiento urbano", y es para estas "situaciones urbanas de media milla cuadrada"[14] para las que comienzan a proponerse proyectos de renovación urbana de una escala tal que la sociedad comienza a entender y vislumbrar como necesaria y real. Los nuevos campus universitarios responden a esta escala intermedia entre planeamiento y edificio poniendo a prueba modelos teóricos para esa "ciudad nueva para una sociedad nueva"[15] que demanda ese momento de tránsito de lo vectorial a las relaciones de campo.

Así pues, el caso de los concursos de Madrid, Barcelona y Bilbao no solo es paradigmático de la aplicación de los presupuestos megaestructurales a la arquitectura española y por tanto de aquella arquitectura que hubiera correspondido a la presencia española en Montreal, sino que aporta una nueva mirada sobre el entendimiento del territorio metropolitano en nuestro país al albor de los cambios derivados de los procesos de modernización que se extienden hasta nuestros días.

De entre los tres concursos propuestos de manera casi simultánea, seleccionamos para esta investigación el de Madrid por ser el primero que se convoca y, por tanto, aquel al que se presenta mayor número de propuestas: en julio de 1969 se publica el concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid en los terrenos de El Goloso al norte de la cuidad, conectados con esta por la vía de gran capacidad que lleva a Colmenar. El mismo consenso que se genera en la profesión en torno al desacuerdo con los procedimientos y el fallo del jurado[16] coincide en señalar las propuestas de Sáenz de Oíza, Fernández Alba, Higueras, Fullaondo, Corrales y Camuñas-Candilis como aquellas más "fieles a las pretensiones y exigencias constructivas de este tiempo nuestro"[17] y que "hablan en su contexto de un modo de hacer en el actual panorama de la cultura urbanístico-arquitectónica de nuestros días"[18]. Estudiamos tres de ellas como muestra de tres maneras diferentes de acometer una intervención megaestructural: el proyecto de Oíza (que obtuvo una mención) presenta una condición vectorial radical, el de Corrales (accésit) es un ejemplo claro de construcción de un campo tridimensional, y el de Fernández-Alba (mención) se sitúa entre ambos extremos proponiendo la superposición al territorio de una malla bidimensional en la que lo vectorial y las condiciones de campo conviven en un aparente y controlado orden.

La escala de estos concursos requiere proyectar a distintas escalas de manera simultánea, y esto repercute directamente en el tipo de documentación que se genera: los detalles constructivos se mezclan con los esquemas territoriales en los que predominan los flujos de tráfico y transporte, de modo que la arquitectura se diluye en la condición 'infraestructural' de la propia intervención. Esta documentación permite enmarcar las propuestas en un contexto arquitectónico internacional: maquetas de gran formato, planos de accesibilidad y conectividad a escala territorial, descripción gráfica de sistemas a varias escalas que permiten entender toda la complejidad de las propuestas a partir de una planta 1:10.000 y un dibujo 1:20… Gráficamente, la cercanía con la arquitectura descrita en *Megaestructuras* es enorme:

14. BANHAM. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, p. 130.
15. WOODS. *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism.*
16. CASTELLANOS, Raúl y DOMINGO, Débora. "1969: Las Universidades Españolas a Concurso. Bases, Resultados y Polémicas," en *Proyecto, Progreso, Arquitectura, n.. N7 Arquitectura entre concursos*, Sevilla, 2012.
17. CASTRO-ARINES, José. "Las Arquitecturas De "El Goloso". Los Infinitos Caminos De Perdicion," en *Nueva Forma n.. 44. Concurso Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 1969.
18. CARRIEDO, Gabino-Alejandro. "Consideraciones finales en torno a los Concursos de Anteproyectos para las Universidades Autónomas," ibid. *n.. 48. Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona*, Madrid, 1970.



Sección. Fco. Javier Sáenz de Oíza, Concurso. Universidad Autónoma de Madrid, 1969.

1) Diagramas de organización de programas, análisis de relaciones y dinámicas de acceso y retorno, que guardan una notable semejanza con los diagramas propios de la electrónica o de la física de fluidos, y que son deudores, precisamente por esta similitud formal, de la incorporación de estas disciplinas y dinámicas 'del artefacto' al pensamiento arquitectónico contemporáneo.

2) Plantas de escala territorial, mostrando siempre un estado incipiente de desarrollo de todo el complejo en base al sistema propuesto, por tanto plantas parciales o, más bien, plantas de momentos específicos congelados en el tiempo. Cobran especial interés las líneas de transporte –carreteras, autopistas, ferrocarriles– que, planeadas o ya en funcionamiento, dotan al área objeto del concurso de una densidad de conexiones casi urbana, como un paisaje superpuesto al natural.

3) Planos de detalle, bien de plantas parciales o de secciones, donde la fuerza de la repetición de elementos constructivos es la que organiza tanto arquitectónicamente como a nivel gráfico la propuesta.

4) Imágenes de las maquetas o perspectivas de los espacios más representativos del proyecto, generalmente mostrando una gran afluencia de público y un alto nivel de intermodalidad en el trasporte.

OÍZA

El proyecto de Oíza para la Autónoma de Madrid[19] se configura como una megaestructura vectorial canónica: una sección en V resultado de invertir la clásica sección en A o de *Terrassenhäuser* tan del gusto del momento y que contiene, coincidente con su directriz, un tracto infraestructural en el sentido literal del término: un sistema de transporte ligero y una galería de servicios urbanos, todo ello flotando en el espacio contenido en la sección, que se transforma en un jardín. Las referencias a Paul Rudolph (Lower Manhattan Expressway Project, 1970) y a Kenzo Tange (Tokyo Bay Project, 1960) parecen obligadas en términos formales, al igual que a Cedric Price y su actuación en Potteries Thinkbelt (1964) como paradigma de la programación específica de los vectores existentes en el territorio como medio para su reactivación. Por supuesto, la aparición de la pareja de moda, 'transporte ligero y programa docente', ayuda a enmarcar la propuesta en el contexto dominante.

El desarrollo en sección, efectivamente, tiene una fuerza tal que la arquitectura que no pertenece de forma estricta al "*espacio Terrassenhäuser*" pasa

19. SAENZ DE OIZA, Francisco Javier. "Propuesta De Javiér Saenz De Oiza," ibid.

Perspectiva. Antonio Fernández-Alba, Concurso. Universidad Autónoma de Madrid, 1969.

desapercibida. La jerarquía propuesta es en este sentido clara: las plantas generales muestran el eje central como una estación de ferrocarril gigantesca, en el punto más alto del terreno, mientras que los programas secundarios se dispersan gradualmente por el terreno a ambos lados de la sección principal. Los planos y la maqueta hacen hincapié en la marcada axialidad del proyecto.

A modo de ciudad lineal contemporánea, Oíza proyecta una autopista, una infraestructura de trasporte colectivo. La Universidad y El Goloso son excusas que ponen incluso en duda la necesidad de contar con una línea de trasporte previa para poder trazar un proyecto de carácter infraestructural. Frente a la colonización de redes existentes propuesta en Potteries Thinkbelt, o la materialización de la tensión entre dos puntos de escala territorial del Plan de Tokio de Tange, Oíza resuelve la construcción misma del vector al que asociarse, aprovechando un flujo menor que ya discurre por el medio del área de intervención y transformándolo en algo que supera su condición original. El proyecto de Oíza parece un desarrollo del tetraedro base de *Man the Producer*, como si Oíza hubiera proyectado el cercano apeadero del Expo Exprés de *Île-Sainte-Hélène*, el punto en el que la nube de Desbarats abrazaba al vector del monorail.

FERNÁNDEZ-ALBA

La propuesta de Fernández-Alba se organiza como una malla en bidimensional más cercana a los presupuestos de los edificios de condición marcadamente horizontal. Sin embargo, frente a la concepción ya manida propia del 'edificio-tapiz', el proyecto avanza un nuevo paisaje que se configura mediante la superposición de sistemas, de lógicas inherentes a los múltiples procesos de intercambio de información de los que hablan las bases. En su memoria del concurso podemos leer[20]:

> "Proponemos un conjunto de sistemas, lo suficientemente controlados y comunicados entre sí (…) un conjunto de funciones y operaciones condicionadas por una serie de objetivos comunes y controlados en vistas a su agrupación… La propuesta que ofrecemos intenta sugerir la viabilidad de un modelo de transición donde pueda tener capacidad una serie de decisiones múltiples, es una planificación que pudiéramos denominar táctica, de adaptación a necesidades inmediatas controladas, y abierta a un proceso de análisis de decisiones futuras".

Esta propuesta se configura a medio camino entre la solución vectorial de Oíza y la construcción de la "matriz total de posibilidades" de Corrales. Aúna la condición de red-paisaje del proyecto de Alison y Peter Smithson para Berlín Capital (1957) con la preocupación por la jerarquía implícita en el Lijnbaan de Bakema y Van der Broek (1955), combinando la estructura básica en red con una "axialidad funcional como determinante básico del conjunto de sistemas". Este eje cívico principal sirve para establecer una conexión con el territorio, con las redes de transporte metropolitano y, de esa manera, con la escala mayor del sistema primario del que es deudor.

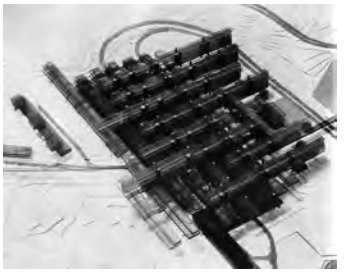
Sintácticamente, el proyecto de Fernández-Alba se sustenta en tres nociones básicas: una planificación abierta, la consideración de los nuevos canales de comunicación y la inserción en los ciclos de vida inherentes al lugar. Estas tres consideraciones matizan el esquema de malla, extremadamente posibilista, y permiten que evolucione hacia la construcción del lugar mismo, en una posición intermedia entre el enfoque vectorial y la construcción de la malla tridimensio-

20. FERNÁNDEZ-ALBA, Antonio. "Propuesta De Antonio Fernández Alba," ibid *n. 44. Concurso Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 1969.

nal. Para ello es clave el entendimiento de lo que el autor llama "descentralización y la paulatina desmaterialización de los medios de comunicación"[21]:

> "Planificar un determinado espacio, geográficamente definido, no significa planificar un sistema de actividades evolutivas y diferentes (…). La planificación propuesta no establece decisiones totales y finales…"

El proyecto sugiere, naturalmente, incorporarse a una lógica que solamente necesitaba hacerse visible, desvelarse. Los planos viarios y de naturalización del lugar son particularmente claros en este sentido, y hablan de un entendimiento de los ciclos de vida del lugar en el que insertar la arquitectura. Este entendimiento de lo megaestructural como orden superpuesto a lo natural permite la inserción de objetos arquitectónicos de diferente escala, programa o tiempo: los sistemas superpuestos a la lectura sensible del territorio actúan a modo de superestructura en la que insertar arquitecturas de otro orden.



Maqueta. José Antonio Corrales, Concurso Universidad Autónoma de Madrid, 1969.

CORRALES

El proyecto de Corrales propone la construcción de una matriz tridimensional que, a modo de 'lugar en el espacio', permite materializar las diferentes y complejas relaciones entre las partes, a juicio del arquitecto, verdadera realidad arquitectónica de la propuesta[22]:

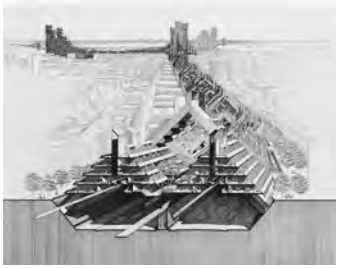
> "Los mejores ejemplos de diseños de campus tienden al logro de una malla o retícula, fijada por distintos parámetros, en la cual se contienen las distintas funciones de la vida universitaria. Una de las partes fundamentales de estos sistemas la constituye el sistema conectivo que, aparte de las funciones de circulación y transporte, ofrece funciones de relación, descanso y sociales, entre otras. En los ejemplos más evolucionados estas mallas se desarrollan en distintas plantas constituyendo matrices espaciales de distintas funciones, aumentando la complejidad y singularidad de la función en las mallas superiores".

Estas 'mallas' de las que habla Corrales son abiertas y por tanto de crecimiento posible, y son lo suficientemente flexibles en su condición como para alojar distintos programas que han de ponerse en relación. Conforman un espacio tridimensional (matriz) que es ocupado por pastillas de anchura y longitud variable que se superponen en los distintos niveles variando 90 grados. La estructura no es previa a los programas, sino simultánea. En este caso la imbricación de las mallas es solo conceptual y son las propias pastillas las que generan el conjunto, a modo de celosía tridimensional.

La concentración programática es coherente con la preocupación por la eficiencia funcional y por tanto con la gestión de las vías de tráfico rodado, que como en el resto de las propuestas adquieren una importancia gráfica muy alta en los paneles del concurso. De manera muy cinematográfica puede imaginarse la posibilidad de penetración de coches y peatones en planos distintos y direcciones ortogonales entre sí desde unas áreas de velocidades altas y flujos ordenados y continuos hasta el centro mismo de 'la gran máquina universitaria', donde peatones y automóviles se entremezclan mediante los núcleos verticales siguiendo ordenadamente la trama base propuesta. Alrededor, hectáreas de campo separan el núcleo universitario de las grandes vías de comunicación potenciando por contraste la actividad que fluye bajo 'la gran máquina'.

El proyecto propuesto por Corrales presenta una condición de lugar muy potente, que paradójicamente se contrapone con su carácter objetual. Por una

21. Ibid.
22. CORRALES, José Antonio. "Propuesta de José Antonio Corrales," ibid.
23. BANHAM. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, p. 116.



Lower Manhattan Expressway. Paul Rudolph 1970. Portada de Megastructure, 1974

parte existe una voluntad de ordenar el espacio mediante esta matriz acotada en la que "todo puede ocurrir": como si de una delimitación de un determinado campo de fuerzas se tratara, el proyecto ordena un determinado fragmento del territorio – siempre en tres dimensiones – para cargarlo posteriormente con toda la energía que el programa requiere. La sucesión de densidades se acentúa por el orden impuesto, en el que los ejes marcados en una leve desviación del norte geográfico se convierten en canalizadores de flujos que, podemos suponer, previamente no estaban ordenados. Esta mirada sobre el proyecto se complementa con otra de escala mayor, en la que esta acción delimitadora de un fragmento en un campo de fuerzas determinado guarda una relación de escala con el solar objeto de la intervención que requiere de estrategias de conexión superpuestas al orden de las pastillas de programa.

Este enfoque es, probablemente, el más topológico de los tres presentados, y enlaza directamente con los presupuestos más avanzados de lo megaestructural presentes en Montreal, aquellos que lo conectan con la "maximización de oportunidades" y con la libertad máxima de elección reclamada por Constant en *Neo-Babylone* y reflejada en la irrupción del *situacionismo* avanzada ya en Montreal por *Man the Producer*[23].

CONCLUSIONES

Montreal supone la celebración de lo megaestructural, y permite la expansión de su significado más allá de condiciones de escala, formales, estéticas o taxonómicas. Gran parte de la arquitectura que se propuso al calor de la Expo anticipaba ese entendimiento del sistema como sustrato de lo tipológico que permitiría avanzar en la definición de un 'entendimiento infraestructural del proyecto arquitectónico' como estrategia para operar en el territorio contemporáneo. Es un uno más de los varios caminos que se abren en los albores de la contemporaneidad, y su exploración a través del estudio de los proyectos antes reseñados permite articular una investigación de mayor alcance en torno al modo en que la arquitectura responde a la complejidad del territorio que sucede a la modernidad.

En España, los concursos para las Universidades Autónomas de 1969 permiten contextualizar la práctica profesional del momento y establecer vínculos fabulados con lo que se estaba haciendo en Montreal, pero todavía más interesante es rastrear en estos proyectos las estrategias que formarán parte de la lectura del territorio urbano metropolitano contemporáneo.

A la Expo de Montreal de 1967 siguió tres años después la de Osaka, en 1970. Osaka fue una demostración del milagro japonés de la posguerra, pero también la certificación del encuentro entre la arquitectura japonesa y la occidental a través del Metabolismo, que comienza a fraguarse diez años antes en la Conferencia Mundial de Diseño de Tokio de 1960. Esta corriente arquitectónica adquirió tanta relevancia que acabó por separarse de la matriz intelectual común que suponía la Megaestructura canónica de Banham. Por esta razón, por tener una entidad suficiente que exige una autonomía equivalente, esta investigación se limita a los vínculos de las Universidades Autónomas con Montreal 67, dejando todavía espacio para establecer las relaciones entre ellas y la muestra de Osaka, sin duda igualmente relevantes.

LA INCURSIÓN ESPAÑOLA EN LA DISCIPLINA EXPOSITIVA. LAS TRIENALES DE MILÁN DE 1951, 1954 Y 1957

Lola Rodríguez Díaz

Desde su nacimiento en 1923 hasta nuestros días la Trienal de Milán, "Exposición Internacional de las artes decorativas e industriales modernas y de la Arquitectura moderna", ha mantenido el interés por estrechar lazos de colaboración entre las distintas disciplinas artísticas y los sectores productivo e industrial[1]. Gracias a la labor de grandes figuras de la escena italiana como Grupo 7 o Giò Ponti en la Trienal se dieron cita distinguidos arquitectos, artistas, diseñadores e industriales del panorama nacional e internacional. Los diseños del grupo BBPR, Franco Albini o Achille Castiglioni y de foráneos de la talla de Max Bill, Alvar Aalto, Aldo Van Eyck o Buckminster Fuller enriquecieron el escaparate milanés. Así, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta la Trienal de Milán constituía un modelo de diálogo entre las esferas artística e industrial y se erigía como un icono del diseño sin parangón en toda Europa[2].

Los ecos del certamen resonaban en España en algunas revistas especializadas si bien la mayoría de arquitectos y artistas españoles permanecían ajenos a este tipo de eventos. Ciertamente España se encontraba en otra órbita tratando de superar los efectos de la contienda y el aislamiento secular que venía padeciendo. Sin embargo, uno de los primeros síntomas que reflejó un cambio de rumbo tendría lugar en el año 1951[3], cuando los catalanes José Antonio Coderch y Manuel Valls emprendieron la difícil tarea de representar a España, por primera vez, en la sección extranjera de la Trienal. Un hito que puso fin al aparente desinterés que suscitaban las instalaciones españolas más allá de nuestras fronteras y al que siguió la estela el grupo MoGaMo (1954) y el equipo de arquitectos compuesto por Javier Carvajal y José María García de Paredes (1957). El presente artículo aborda la actuación española en la Trienal de Milán a lo largo de los años cincuenta desde la óptica del diseño expositivo al margen de galardones, premios y medallas recibidas[4]. El estudio comparativo de los tres proyectos realizados por arquitectos y artistas que presentaron una España bajo distintas miradas pretende desvelar algunas claves y maneras de enfrentarse a proyectos de naturaleza expositiva. A tal fin, el discurso se traza en torno a tres conceptos: estrategia, continente-contenido y ambiente.

ESTRATEGIA

En 1951 gracias a la gestión de Giò Ponti –miembro del consejo de administración y del comité ejecutivo de la Trienal de Milán– y a la disposición de J.A. Coderch como comisario de la Trienal[5], España acudió a la IX edición del concurso[6]. La IX Trienal de Milán se inauguró bajo el lema "Las tradiciones

1. El certamen, fruto de la rica tradición cultural italiana, se creó con el con el objetivo de resolver problemas presentes en la sociedad de aquel momento. Son especialmente recordadas la octava edición, celebrada en un clima de inmediata posguerra (1947), dedicada a "la casa para todos en sus distintas acepciones o variaciones" y en la que se construyó el barrio experimental "QT8" y la novena Trienal, por el estreno de la sección de "la forma de lo útil" que atendía a la estética del producto y de los objetos de uso cotidiano.
2. *"Desde las primeras exposiciones hasta las Trienales sucesivas, el coloquio, ya más que trentenal, mantenido en una incesante alternativa de pruebas y repruebas, atestigua su equilibrio ya sea en el plan crítico como en el histórico"* en "Undécima Triennale di Milano : exposición internacional de las artes decorativas e industriales modernas y de la arquitectura moderna, 27 de julio - 4 de noviembre de 1957 : programa y reglamento", Milán, 1957.
3. 1951 es una fecha significativa en la que coinciden varias exposiciones en el ámbito artístico y arquitectónico celebradas a lo largo de este año, además de la novena Trienal tuvieron lugar el *Festival of Britain*, la *I Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo*, una de las muestras del *Good Design* en el *MoMA* o la feria *Constructa* en Hannover y en España se organiza la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*.
4. En las tres ocasiones las instalaciones recibieron el "Gran Premio" y también fueron numerosas las medallas de oro y plata otorgadas a los artistas y arquitectos autores del contenido de las muestras.
5. *"De la correspondencia cruzada entre Coderch, Carlos de Miguel, Ponti, Giuseppe Gorgerino, Secretario General de la Trienal, y el Director General de Arquitectura, Francisco Prieto Moreno, desde junio de 1950 hasta finales de año se deducen varias cosas. Una: el interés de Coderch por ser nombrado comisario del pabellón español en la Trienal". Véase CODERCH, J.A., Coderch 1940-1964: en busca del hogar*, edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira, Ministerio de Fomento, Madrid, 2000, p. 80.
6. Publicaciones de la participación española en la novena Trienal: Revista Nacional de Arquitectura 155/ julio 1951, *Domus* 260/ julio 1951. *Spazio* 5/julio 1951, Edilizia Moderna 47/diciembre 1951, *ABC*/20-octubre 1951, *Revista Nacional de Arquitectura* 129/ diciembre 1951, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*/4º trim. 1951, *Cuadernos de Arquitectura* 15-16/1951, *Arte y Hogar* 76/1951, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*/vol.VI 1952, Destino/9 febrero 1952, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*/1º trim. 1955, *Arquitectura Española en el Extranjero*/10 1962, *Nueva Forma* 106/noviembre 1974.

Fig. 1. Pabellón español en la IX Trienal de Milán, Coderch y Manuel Valls, 1951, Archivo Triennale di Milano.

populares desde el arte antiguo en las artes decorativas, el arte popular y la artesanía en relación con las corrientes de vanguardia". La labor de Coderch y Valls radicó, en primer lugar, en seleccionar el contenido de la muestra con ayuda de uno de los mejores críticos de arte de aquel momento, Rafael Santos Torroella[7]. La propuesta de los arquitectos consistió en acotar el espacio dado –una superficie ortogonal que comprendía setenta metros aproximadamente– mediante la disposición de paramentos verticales sobre el perímetro del área reservada a la delegación española en el Palazzo dell'Arte. Estos muros conformaron la sala y actuaron como marcos y fondos de un contenido muy variopinto (Fig. 1).

En el lado izquierdo, el montaje de fotografías de Joaquim Gomis –realizado mediante una técnica pionera denominada "fotoscop"– en el que se combinaban detalles de la obra de Gaudí con arquitectura popular ibicenca resaltaba en el cuadro compuesto por persianas de librillo de la firma LLambí. Paralelo a él, otro material se adueñaba del lienzo opuesto, en esta caso fardos de paja construían el muro sobre el que unas bandejas cristalinas ejercían de soporte para piezas de artesanía y obras de brillantes artistas españoles como Ángel Ferrant, Joan Miró y Antoni Cumella, entre otros[8]. El tercer plano, frente al acceso, lo componían una pintura románica de la escuela catalana y una talla medieval en madera de una virgen, sobre lienzos verdes y rojos, respectivamente. El acento de la instalación aparecía sobre este plano, un zócalo ameboideo rompía el equilibrio y el orden cartesiano impuesto en la sala[9] (Fig. 2). El despliegue expositivo de Coderch y Valls resultó un ejercicio de composición y abstracción. El acierto residió en el empleo de materiales y sistemas tradicionales, texturas y colores muy presentes en el imaginario colectivo que apelaban a la esencia española bajo una nueva mirada[10]. La representación española salió airosa de su estreno en el célebre certamen italiano:

> "España, contra lo que ha sucedido en otras Exposiciones, como por ejemplo la Textil de Turín, donde hemos instalado, entre maravillas ajenas, un incalificable tenderete de feria sin una sola pieza de valor, está en la Trienal muy bien representada, hasta el punto de parecerme la más armoniosa, completa y equilibrada de las representaciones extranjeras, si se descuentan los libros franceses, cuyas ilustraciones van firmadas por los españoles Miró y Picasso. Hay un muestrario de piezas de artesanía tradicional muy bien elegidas, otro de producción creativa y guiada por la invención artística, que no queda atrás ni en fantasía ni en realidad de ninguna otra cosa contenida en la Exposición. Unas fotos espléndidas de arquitectura popular y otras intencionadísimas de fragmentos de Gaudí –que se revela como un precursor surrealista convincentisimo completan el stand de un

7. En una entrevista de Antonio Pizza a Santos Torroella: *"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"*.PIZZA, A., "El desenlace de una cultura autárquica en la prensa nacional e internacional: hacia la X Trienal en Milán y la I Bienal Hispanoamericana en Madrid, 1951", *Las revistas de arquitectura* (1900-1975): *crónicas, manifiestos, propaganda.* Actas preliminares, Pamplona 2/4 mayo 2012, T6) Ediciones, 2012, Pamplona, p. 47.

8. También se expusieron "Muchachas" de Ángel Ferrant y una "Composición" de Joan Miró, cerámicas de Antoni Cumella, un vaso de vidrio de Santiago Padrós, xiulets mallorquines, mayólicas populares, platos decorados, figuras de yeso y cerámicas de Josep Llorens Artigas.

9. Al parecer, este fue el desencadenante del diseño de la sala si bien desembocó en un tímido gesto en comparación al boceto inicial. Sobre el zócalo se disponían con gran elegancia y orden objetos muy variados: porrones, mantillas, obras de artistas como "Maternidad" de Jorge Oteiza, "Mujer" de Ángel Ferrant, "Vaca y Mujer" de Eudald Serra, un aguafuerte de Guinovart, "el beso" de Eudald Serra. Frente al corredor también se encontraban objetos artesanales y de orfebrería de Jaume Mercadé. En el centro del pabellón se exhibió una mesa de madera con seis sillas de enea de Llambert como único mobiliario en este espacio.

10. *"Después de esta Exposición nos sentimos impulsados hacia España en espera impaciente de la próxima Trienal"* en PONTI, G., "España en la Trienal de Milán", *ABC*, 21 octubre 1951, p. 29.

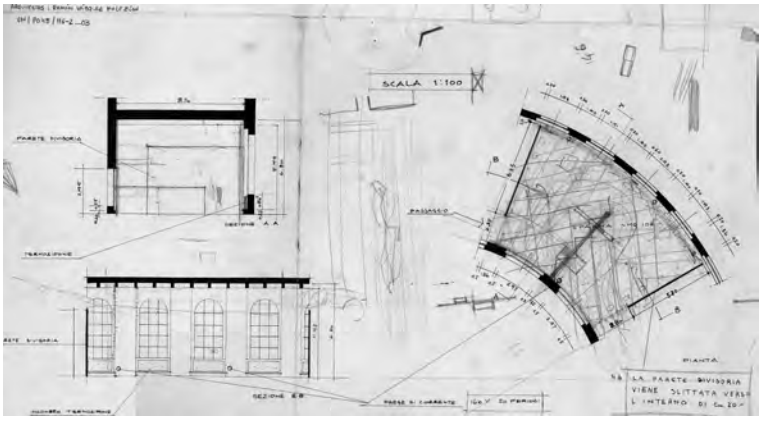


Fig. 3. Croquis del pabellón español en la X Trienal de Milán, MoGaMo, 1954, Archivo COAM.

modo oportuno. Por esta vez, gracias a Dios, en el mundo fantástico y un poco loco nuestro grado de cordura y locura queda representado como Don Miguel de Cervantes pudiera desear.

No nos extraña este éxito dadas las relevantes aptitudes que concurren en nuestro compañero Coderch de Sentmenats. Celebramos constatar que cuando estos asuntos se encargan a arquitectos nuestra Patria queda a la altura que se merece"[11].

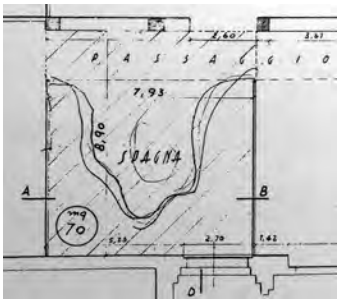


Fig. 2. Croquis inicial de la planta del pabellón español, Coderch y Valls, 1951, Archivo COAM.

Tras esta incursión en la disciplina expositiva y ante el mismo reto que Coderch y Valls, el grupo MoGaMo ideó un espacio expositivo con una estrategia muy clara. MoGaMo, como se hacía llamar el equipo pluridisciplinar compuesto por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún[12], el escultor Amadeo Gabino Úbeda y el pintor Antonio Suárez Molezún, contaba con cierta experiencia en proyectos de estas características pues había diseñado la muestra "Arte religioso español de los S.XI-XVIII" celebrada en el Museo Nacional de Madrid poco antes de su aventura milanesa[13]. A diferencia del espacio reservado a España en 1951, en la décima edición de la Trienal el área se ubicaba en un extremo del *Palazzo dell'Arte* de directriz circular. La forma en planta fue lo único que respetaron de la sede de la Trienal ya que acondicionaron este espacio negando cualquier referencia previa. El interior del *Palazzo* sufrió una transformación radical con la disposición de una serie de elementos cuidadosamente seleccionados: esparto, redes de pesca, madera y telas de la firma *Bel-Tex*. En esta ocasión también los materiales acondicionaron la sala y ejercieron de soportes del contenido de la exposición. Una de las claves de la instalación fue la introducción de dinamismo en la sala a través de un recorrido (Fig. 3). Esta operación se llevó a cabo mediante una mampara que dividía el espacio e incitaba al movimiento y a una iluminación artificial muy cuidada que dio lugar a distintos ambientes. El resultado, una atmósfera que realzaba los objetos expuestos y apelaba a la sensibilidad del visitante. La obra de MoGaMo en la Trienal podría considerarse una instalación artística en sí misma (Fig. 4).

En 1957 Javier Carvajal y José María García de Paredes también actuaron al margen de las particularidades que ofrecía el *Palazzo* y diseñaron su propio escenario en el sentido más amplio de la palabra. Desde el exterior unos escalones de madera permitían el acceso a un volumen sencillo del que nada parecía adivinar lo que guardaba en su interior. El equipo español proyectó una arquitectura que respondía a la idea de escenografía sirviéndose de un orden y

11. Crónica de Dionisio Ridruejo en el Diario Arriba, 29 de mayo, AA.VV., *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1951, p. 30.
12. Ramón Vázquez Molezún, además de presentarse con el grupo MoGaMo en la sección extranjera participó en la sección de "Arquitectura en movimiento" con la instalación del vagón de tren TALGO, de la que recibió también el Gran Premio.
13. AA. VV., "Exposición de arte religioso español de los siglos XI al XVIII", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 139, julio 1953, pp. 20-26.

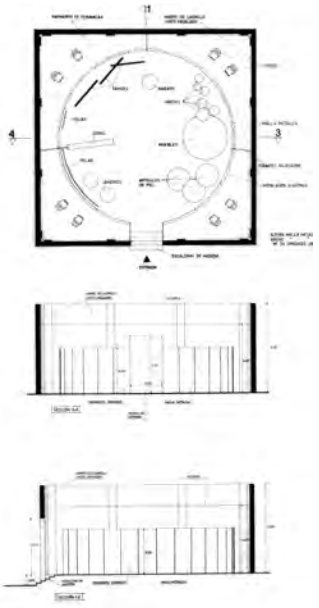


Fig. 4. Pabellón español en la X Trienal de Milán, MoGaMo, 1954, Archivo Triennale di Milano.

Fig. 5. Planos de la instalación española en la XI Trienal de Milán, Carvajal y García de Paredes, 1954, Archivo Universidad de Navarra.

unas formas de gran pregnancia. El visitante traspasaba el umbral que lo separaba de la vorágine reinante en este tipo de certámenes y se encontraba pisando un verdadero escenario, una plataforma circular de baldosas cerámicas –que remitía al ruedo taurino español–, y envuelto por una tersa malla metálica que rodeaba la escena. La exhibición de los diseños españoles tenía lugar en un plató iluminado por grandes focos situados en las esquinas que acentuaban aún más el carácter teatral del conjunto (Fig. 5). Los muros pesados y blancos que circunscribían el ruedo iluminaban la sala al tiempo que contrastaban con la ligereza y transparencia de la malla. La combinación de ambos conformaban un perfecto telón de fondo que ejerció de soporte de tapices, telas y vitrinas diseñadas minuciosamente, contenedoras de cerámicas y artesanía. También demostraron habilidad a la hora resolver el plano horizontal que cubría la instalación, un cielo negro levitaba sobre los muros de cal blanca, aislando así al pabellón del resto del Palazzo:

> "Hasta aquí se han seguido unos a otros pabellones malos, mediocres, interesantes y hasta excepcionales, como el de Finlandia, pero en ninguno de ellos, ni aun en este último, está presente la gran idea, una idea que sea algo más que resolver el pabellón. Esta idea, no común, personalísima, la encontramos en el espacio que Javier Carvajal y José María García Paredes han montado para España. Una tensa emoción dramática y un gran carácter nacional, sugerido con elementos industriales, pero que

adquieren personalidad poética –la frescura del azulejo, la misteriosa transparencia de la malla de hierro, la claridad fosforescente de la cal–, hacen que este pabellón sea inconfundible y el único que de pura decoración pasa a tener categoría de arquitectura, con un "tema" espacial resuelto con la mayor simplicidad y la mayor intensidad"[14].

CONTINENTE-CONTENIDO

En el primer viaje a la capital lombarda Coderch y Valls dejaron en buen lugar la arquitectura española con su instalación, sin embargo Joaquín Vaquero Turcios[15] transmitía con estas palabras la crítica ejercida por el jurado de la Trienal:

"España acude a las Exposiciones internacionales con elementos preciosos, nadie lo duda, pero que acusan un duro contraste de espíritu de época al enfrentarse con los envíos de los demás países. (…) Nosotros, artísticamente, seguimos obstinados en batallar con arcabuces, mandobles y carrillos, encantadores, sí, lo reconoce cualquiera pero ineficaces en actuales batallas.

Mediten sobre todo esto quien o quienes deban preparar el envío español para la próxima Trienale de 1954, y comprendan que si este año con un envío calificado de "inadaptado al espíritu de la Trienale por excesivamente tradicional y folklorista", hemos quedado a considerable altura, el próximo, con un envío en consonancia con el espíritu y la realidad de entonces actual, y montada en un ambiente más nuevo, sin que por ello tenga ni el envío ni el ambiente, que perder el carácter español, podremos lograr triunfos insospechables"[16].

Pese a recibir el Gran Premio, Vaquero advertía del notorio desequilibrio entre continente y contenido, entre la instalación y los objetos. Mientras que la sección española exponía sus más que conocidos botijos, la suiza –proyectada por el arquitecto Max Bill– hacía gala de la exquisita calidad de sus productos exponiendo delicados diseños de joyería, cerámica y juegos infantiles en elegantes vitrinas cilíndricas. La instalación resultó más innovadora que el contenido de la misma, lo que revelaba una de las carencias presentes en el país respecto al desarrollo del diseño industrial y las artes decorativas. La carencia de diseños innovadores en el campo de las artes decorativas fue suplida gracias a la colaboración de un elenco de brillantes artistas como Miró, Oteiza o Gaudí[17].

Los componentes de MoGaMo también lidiaron con esta dificultad ante un panorama donde las artes decorativas modernas y el diseño industrial aún brillaban por su ausencia[18]. No obstante, los autores lograron establecer un diálogo entre las piezas y la instalación en el que toda la obra respondía a un mismo tono, existía una relación armónica entre todos los elementos. El pabellón daba testimonio de una arquitectura efímera en la que se desvanecían los límites entre continente y contenido. Una vez más el equipo acudió al ámbito artístico y expuso esculturas de Chillida, Oteiza y joyas diseñadas por Dalí, acompañadas de objetos tradicionales como porrones de vidrio, alpargatas levantinas y tejidos de lana[19].

De esta carencia manifiesta en las muestras españolas empezaron a tomar conciencia arquitectos e industriales a partir de 1956. Gracias a las visitas de Ponti a Madrid y Barcelona, al esfuerzo del *Grup R* desde Cataluña y de figuras como Carlos de Miguel desde Madrid, surgieron iniciativas para impulsar este y otros campos del diseño. Prueba de ello son las asociaciones que surgieron tras estos encuentros, como *ADI-FAD*, *SEDI* y

14. VAQUERO, J., "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 191, noviembre 1957, p. 33.
15. Alumno de Arquitectura residente en Roma, dibujante de la *Revista Nacional de Arquitectura* y corresponsal a partir de 1952. También escribió crónicas desde Italia en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura.*
16. VAQUERO, J., "Premios en Milán", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1951, pp. 19-20.
17. Véase BOHIGAS, O., "9 comentarios a la 9ª Triennale di Milano", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 15-16, 1953, pp. 45-50.
18. *"Ha sido concedido a España por segunda y consecutiva vez el Gran Premio de la Trienal de Milán(...), ahora juntamente con Finlandia. (...)En las dos ocasiones se ha premiado la pura instalación, el continente, porque hasta la fecha el arte decorativo y artesano español está empeñado en la repetición de unas formas tradicionales, bellísimas pero ya terminadas, por las que el mundo no demuestra más interés que el puramente histórico y que no pueden presentarse a competiciones internacionales modernas. A la admiración y enhorabuena a estos artistas, arquitectos, pintor y escultor por tan notable éxito, debía unirse la decisión de crear un arte decorativo moderno que pudiera exhibirse dignamente por el mundo.*
En la revista Domus se ha publicado este comentario sobre el pabellón español:
"España ha resuelto con gran elegancia su sección en la Trienal. No ha dado una imagen del arte decorativo español, pero sí ha dado una imagen de España". en AA. VV., "El Gran Premio de la Trienal de Milán al pabellón español", *Revista Nacional de Arquitectura*, diciembre 1954 n.156, pp. 25-31.
19. *"Ha sido, sin duda, la más brillante y la más sorprendente de toda la profusa reseña expositiva que armoniza el mundo del arte con el de la producción industrial y que consagra en una base de unidad, casi recíproca, la arquitectura, la pintura y la escultura.(...) En la ordenación decorativa del pabellón español, todos los escasos pero preciosos elementos que lo integran se han conjugado en la línea y en el encuadramiento del buen gusto"* en CORTÉS, J., "España en la Trienal de Milán", *ABC* Sevilla, 20 enero 1954, p. 13.

Fig. 6. Pabellón español en la XI Trienal de Milán, Carvajal y García de Paredes, 1957, Archivo Triennale di Milano.

un proyecto en común, *AEDI*, que no llegó a formalizarse. Entre los fundadores del grupo madrileño *SEDI* (Sociedad para Estudios de Diseño Industrial) –creado precisamente en 1957– se encontraba Javier Carvajal. Quizá fruto de este movimiento en torno al desarrollo del diseño industrial, la actuación española en la undécima edición alcanzó el anhelado equilibrio entre continente y contenido. En esta ocasión se presentaron por primera vez objetos innovadores y adaptados al gusto moderno, tal y como apuntaba la dirección del concurso italiano. Además, parte del contenido fue diseñado por arquitectos, los maletines y maletas de cuero y piel en blanco y negro de la firma Loewe[20], las sillas de madera, cuero y lona, de Correa, Coderch y Milá, los sillones diseñados por Miguel Fisac y la cerámica de Fernández Alba. Asimismo, llamaron especialmente la atención los modernos tapices de Jesús de la Sota, los estampados de Molezún y las telas de Clara Szabo, entre vidrios mallorquines, asientos de esparto y cerámica de Cumella y José Luis Sánchez (Fig. 6). Carvajal y García de Paredes idearon sencillos y originales continentes que subrayaban estos elementos: delicadas vitrinas y estantes, la malla circular que cerraba el espacio y unas piezas circulares de color neutro que flotaban sobre el mosaico cerámico.

AMBIENTE

> "Una Exposición es el encuentro impredecible y, sin embargo, posible de unas obras –ellas entre sí congruentes– con nuestro tiempo vital del momento. Cuando el encuentro acontece, la Exposición triunfa. Las condiciones optimales para el encuentro debe vislumbrarlas de pálpito el encargado de inventarlas, por así decir. Y es forzoso reconocer la dificultad que entraña este invento"[21].

El objeto de una exposición reside en la transmisión de un mensaje o una idea. Por ello, es necesario que el proyecto tenga la capacidad de sugerencia y expresión para establecer un diálogo entre objeto y sujeto. Es decir, debe atender al plano psicológico del visitante, a la percepción. Sobre este concepto –quizá más estudiado a lo largo de la historia en el ámbito artístico– son de gran interés los escritos del historiador Ernst Gombrich, perfectamente aplicables a la disciplina expositiva[22]. También desde la arquitectura se han realizado estudios que tratan la relación entre diseño y percepción. En un entorno como el de la conocida escuela alemana *Bauhaus* –fundada y dirigida en su primera etapa por Walter Gropius[23]–, abierto a la experimentación y partidario de la integración de las artes, destacó la figura del polifacético Herbert Bayer. Entre otros ámbitos, se dedicó al diseño expositivo y en sus investigaciones sobre la disciplina señala los vínculos existentes entre la exposición y otras materias como la psicología o la publicidad[24]. En este sentido, de los tres diseños estudiados, los primeros en cuestionarse las particularidades que rodean al pro-

20. Tras la visita del entonces presidente de la firma, Enrique Loewe Knappe, al pabellón español de la XI Trienal de Milán, surgió una fructífera relación profesional entre Javier Carvajal y la empresa Loewe. Además de objetos y artículos de piel, proyectó numerosas tiendas en distintas ciudades españolas y del extranjero, la primera de ellas abrió sus puertas en la Calle Serrano de Madrid en 1959. Véase LOSADA, J., "Carvajal, ambiente y orden", *Realidad e Ilusión, Locales comerciales en España (1950-1960)*, Tesis doctoral inédita, ETSAUN, Pamplona, 2012, pp. 469-482.

21. CASTRO, C., "Las exposiciones", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 149, mayo 1971, p. 61.

22. Véase GOMBRICH, E. H., *Art, perception and reality*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1980, *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*, Phaidon, London, 1992, Art and illusion: a study in the psichology of pictorial representation, Pantheon Books, New York, 1960.

23. En unos de sus libros escribió acerca de cómo se debe diseñar una exposición: *"La capacidad de un visitante para recibir los mensajes de numerosas obras de arte apiñadas en un espacio breve disminuirá rápidamente a menos de poder refrescarle con frecuencia. Su mente debe ser neutralizada después de cada impresión, antes de que una nueva pueda penetrar en él. No podemos mantenerle en un elevado estado de éxtasis durante horas mientras recorre una galería; pero la agudeza de su interés puede mantenerse despierta mediante una distribución hábil que le ofrezca efectos espaciales y luminosos variables y un ordenamiento de lo expuesto abundante en contrastes. Sólo si se ve obligado a utilizar sus funciones naturales de adaptación desde la tensión al reposo, será el espectador un participante activo e infatigable"* en GROPIUS, W., *Alcances de la arquitectura integral*, Ed. La Isla, Buenos Aires, 1956.

24. El arquitecto Herbert Bayer, después de estudiar en la Bauhaus y tener como profesores a Kandinsky y Moholy-Nagy, fue nombrado director de impresión y publicidad de la misma escuela. Trabajó como director artístico de la revista *Vogue* en Berlín y más tarde emigró a Estados Unidos. Destacó como diseñador gráfico, tipógrafo, fotógrafo y publicista y organizó importantes exposiciones como la muestra y el catálogo "Bauhaus: 1910-1928" celebrada en el *MoMA* de New York. De sus escritos sobre la disciplina expositiva véase BAYER, H., "Fundamentals of Exhibition Design", *PM* (Production Manager), 6, no. 2, (December 1939-January 1940), 17-25.

yecto expositivo fueron los miembros del único equipo pluridisciplinar, el grupo MoGaMo, tal y como apuntan estas palabras escritas a propósito de la "Exposición de arte religioso español de los S. XI-XVIII":

> "La simetría es el símbolo del equilibrio, del reposo, de la muerte. Lo asimétrico, por el contrario, lo es del movimiento, del dinamismo, de la vida.
> Se organizó la exposición para el visitante y jamás para los expositores.(…)
> La presentación debe tender a la capacidad intelectual y sensitiva de un visitante medio. En una sola visita, él no puede apreciar más que un pequeño numero de impresiones, y éste número depende:
> a) Del ambiente. (Si distrae o permite concentrarse.)
> b) De la forma en que las obras son presentadas.
> c) Del grado de entrenamiento del visitante.
> Una exposición que sepa atraer al visitante no le fatigará nunca.
>
> Así pues, lo más importante para nosotros fue suprimir la iluminación natural tapando todos los ventanales, y conseguir que la luz artificial iluminase solamente las obras, valorizándolas una a una, tratando de obtener el máximo rendimiento con emplazamientos que no molestaran al espectador, distrayéndolo del objetivo principal de la Exposición, o sea, concentrar toda la atención hacia las obras expuestas"[25].

Bajo estas mismas premisas actuaron en Milán. Todas las decisiones de la instalación, la dramática iluminación, el contraste entre la luz y la sombra, la elección de los fondos abstractos de colores, los materiales, la introducción de un recorrido y un ritmo, respondían a la idea de crear una atmósfera que favoreciese la percepción del visitante. El resultado, fue un juego escultórico y espacial entre todos los elementos en un ambiente de buen gusto, elegancia y distinción[26].

En cambio, no podría valorarse tan brillantemente la instalación realizada por Coderch y Valls en 1951. La muestra fue un éxito en su contexto, representó una desconocida España moderna y situó a sus autores en el panorama internacional. Sin embargo, el conjunto, un tanto heterogéneo, carecía de una estrategia clara que lo dotara de unidad. La instalación se entendía más como imágenes o visiones parciales que como una experiencia. Los tres lienzos distintos entre sí que conformaban el pabellón como un muestrario de la esencia española adolecía de ciertos recursos que apelasen a la percepción del visitante. Además, otros aspectos que no estuvieron resueltos como el acceso y el contacto con el exterior. Como se observa en los montajes posteriores, en una exposición entran distintas variables en juego, algunas ausentes en este primer viaje a Milán. No obstante, fue una actuación meritoria con grandes aciertos realizada en un escaso período de tiempo y que simbolizó un gran paso en esta incursión desde la arquitectura en la disciplina expositiva[27].

Sin embargo, dos trienales más tarde, el ambiente conseguido en la undécima edición demostró grandes dotes de ingenio y sutileza por parte de Carvajal y García de Paredes a la hora de disponer este espacio expositivo. Acudieron a recursos como el misterio, la sorpresa, el filtro y la veladura, la diferencia entre interior y exterior, el orden y la geometría, y las referencias a lo hispánico permitieron transmitir algo tan complejo como la esencia española con un lenguaje moderno, algo que Ramírez de Lucas definió como una "abstracción actualizada":

> "Ante el Pabellón de España una elemental discreción me hizo silenciar mis opiniones; quería que su comentario fuese sincero y que se creyese obligado a una cortesía por su parte. "Esto ya es otra cosa; aquí hay gracia, originalidad, carácter", este fue el comenta-

25. AA. VV., "Exposición de arte religioso español de los siglos XI al XVIII", Revista Nacional de Arquitectura, n. 139, julio 1953, pp. 20-26.
26. En la revista italiana *Domus* publicaron: *"En un espacio grande y vacío, las joyas de Dalí, un pequeño corazón de relojería monstruosa, y las esculturas de Chillida, hierros sutiles, agudos, entremezclados como espinas y clavos, crean una atmósfera de elegante inquisición"* en AA.VV., "El Gran Premio de la Trienal de Milán al pabellón español", *Revista Nacional de Arquitectura*, diciembre 1954 n. 156, p. 26.
27. Resultan reveladoras las palabras del propio Coderch en una entrevista realizada años después de la participación en Milán: *"Fue un verdadero galimatías compositivo y cromático, en parte por culpa nuestra, en parte por el tiempo de que disponíamos y, en parte también, por ciertos materiales llegados a última hora que tuvimos que aceptar. Aparte de sus grandes defectos, este pabellón me permitió conocer a Aldo Van Eyck que nos ayudo mucho en los trabajos. A Max Bill le pareció bien y con este motivo nos invitó a cenar. Agnoldomenico Pica hizo una crítica favorable que agradecimos profundamente".* en CODERCH, J., J.A. *Coderch 1945-1976*, Edición a cargo de Antón Capitel Javier Ortega, Xarait, Madrid, 1978, p. 36.

rio del artista inglés. Quise forzarle un poco en sus apreciaciones haciéndole ver que los objetos expuestos eran inferiores en número y calidad que los de otros Pabellones. "Sí; pero aquí está conseguido un ambiente. Esto es España y no puede ser confundido con ningún otro país".

En efecto, ese era el principal mérito del Pabellón español: una clarísima filiación a lo que representaba. Cualquier otro pabellón lo mismo podía haber sido de un país que de su antípoda; el de España, no. Allí estaban los brillantes azulejos de tan profunda raigambre hispánica; los muros recubiertos de cegadora cal; las rejas de hierro limitando un espacio entre abierto y cerrado. Y todo ello no tratado de una manera "folklorista" (que en Milán no se habría aceptado), más bien como una abstracción actualizada de todos esos elementos constructivos que suponen unas constantes históricas tradicionales de la mejor arquitectura española popular y culta. (…)

Era cierto que, en comparación con otras naciones de un depurado proceso industrial, los objetos españoles expuestos eran pocos; pero lo principal que era el ambiente, el espacio que todo lo envolvía y valoraba, no tenía parangón en toda la Trienal, ni siquiera en la exquisita sencillez de Finlandia"[28].

El estimulante foro milanés ayudó a los arquitectos españoles a establecer vínculos con el panorama internacional y, sin duda, conllevó una ampliación de horizontes. Las participaciones en el certamen transalpino descubrieron a los nuestros la naturaleza y complejidad del problema expositivo. Un ámbito de trabajo cuyas claves, si bien les resultaban próximas, también les obligaban a reciclarse y adaptarse dada su naturaleza pluridisciplinar. Dicho de otro modo, la Exposición ofrecía una oportunidad para destacarse y, al tiempo, un espacio de aprendizaje en el que resolver carencias y atrasos endémicos. Las propuestas reunidas en Milán y llegadas de toda Europa animaron a los españoles a hacerse con esta parcela[29].

Con una perspectiva histórica los tres proyectos analizados pueden entenderse como una toma de contacto o como un detonante. Algunos de los protagonistas aquí escribirían poco después algunos de los capítulos más brillantes de la historia del diseño expositivo español. Sea este el caso de Ramón Vázquez Molezún junto a José Antonio Corrales en Bruselas en 1958 o el de Javier Carvajal en Nueva York seis años después. Sin embargo, la incursión en la disciplina expositiva no sólo se reflejó en grandes obras cuya difusión mediática estaba garantizada, también en otras de menor escala –quizá condenadas al anonimato– que contribuyeron igualmente a elevar el tono medio de nuestra arquitectura y el buen gusto del público en general.

Las exposiciones, temporales o permanentes, y el espacio comercial a través de sus escaparates facilitaron el acceso del ciudadano a la cultura del diseño. Asimismo, el cuidado de contenido y continente se trasladó también a entidades organizadoras –EXCO, ADI FAD o SEDI, entre otras– que dejarían en manos de arquitectos el comisariado de sus exposiciones. En definitiva, puede afirmarse que las primeras intervenciones españolas en la Trienal de Milán fueron un espaldarazo decisivo a la disciplina en nuestro país y abrieron a los arquitectos un magnífico campo de ensayo, un espacio participado de límites difusos, en el que aprender temas que resonarían después en obras de cualquier naturaleza.

28. Palabras del crítico de arte Ramírez del Lucas y el escultor inglés Houvard en su visita a la Trienal en RAMÍREZ DE LUCAS J., "Medalla de Oro al Pabellón de España en la XI Trienal de Milán", *ABC*, 24 diciembre 1957, p. 45.

29. En 1956 Alejandro de la Sota animaba a sus colegas a introducirse en la disciplina expositiva: *"Debe ser señalado el hecho que se va produciendo ya con frecuencia de que estas Exposiciones de importancia pasan íntegras a manos de uno o más arquitectos, quedando la labor de los decoradores reducida a la que realmente les corresponde: la de realizadores. De esta manera tiene en sus manos el arquitecto todo un conjunto de posibilidades, en las que podrá hacer sus ensayos estéticos, siempre muy aprovechables, para utilizar luego en obras de menor frivolidad. La presencia de arquitectos en la elaboración de Exposiciones y Ferias, verdaderos laboratorios de Estética, repito que ya más frecuente, podrá evitar el desastre de tantas obras incontroladas realizadas en esta clase de Certámenes.[...]*
No debemos olvidar que los más grandes arquitectos del mundo señalaron muchas veces caminos en obras de esta índole: Mies van der Rohe, con el pabellón de Alemania en la Exposición de 1929, en Barcelona, marcó el principio de una arquitectura (maravillosa obra, la única que Barcelona no conserva de aquella Exposición; cuida, sin embargo, con mimo el desgraciado "Pueblo Español"); Alvar Aalto, con el pabellón de Finlandia de 1937 en Nueva York; Max Bill, en el suizo de la Trienal de 1951; Powell y Moya, en el Festival de Britania, y tantos.
No desperdiciemos estas ocasiones de hacer ensayos, ensayos que llevamos al corazón de las gentes, y que más tarde podremos utilizar en obras tan serias como es hacer una casa de vecinos en la calle de Torrijos, por ejemplo". en DE LA SOTA, A., "Exposición de Ingenieros Agrónomos", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 170, febrero 1956, pp. 29-31.

LAS OBRAS DE ARTE EN LA ÉPOCA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

LOS CARTELES DE LAS EXPOSICIONES COMO VEHÍCULOS DE DIFUSIÓN HACIA/DEL MOVIMIENTO MODERNO

Pilar Ruiz Sisamon, Elsa Gutiérrez Labory

LAS OBRAS DE ARTE EN LA EPOCA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Estudiar los vínculos entre imagen y palabra, entre las imágenes "tipográficas" y los signos del arte visual y ver como sus composiciones influyeron y calaron con posterioridad en el campo de la arquitectura es el cometido de este trabajo. La importancia de algunos Carteles fue tal que podríamos decir de ellos se convirtieron en *engramas*; como diría Aby Warburg[1], en marcas físicas de la memoria cultural colectiva; que colocados en la disposición correcta cristalizan en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal.

Pero para que esto llegase, tuvieron que suceder una serie de acontecimientos históricos y artísticos concretos, ya que toda labor creativa NO es un acto instantáneo sucedido al margen de la historia, sino una acción enraizada en el pasado que alumbra en el presente tras un largo proceso de decantación.

Las exposiciones. La difusión global

Las Exposiciones Universales se convirtieron en muestras de los avances de la época que despertaron la curiosidad de artistas e intelectuales como Taine, Baudelaire o Flaubert, que las definió como "tema de delirio del siglo XIX". Las técnicas posibilitaban nuevos horizontes antropológicos y nuevas arquitecturas.

Estos certámenes, muestran el modo en que se potenció la fetichización de la mercancía. Convertidos en escaparate de las novedades que la tecnología reproducía como copiado múltiple, ofrecían la posibilidad de acabar con esa forma de mistificación de épocas pasadas. La opción de una nueva enajenación multiplicada tecnológicamente hasta "el infinito".

El eco de lo que en ellas se mostraba se propagaba a "nivel global" con extremada rapidez, debido a la revolución que en los transportes se había producido. Estas exposiciones epicentro de difusión hacia el gran público iban a permitir las transformaciones más rápidas y más características de la contemporaneidad. Reflejando la crisis de la experiencia histórica tradicional y las propuestas estéticas en un contexto tecnológico avanzado en todos los campos.

Todos y cada una de estos eventos universales fueron anunciados en carteles que no sólo comunicaban los acontecimientos venideros, sino que eran comunicadores visuales, propagadores en si mismo de las nuevas tendencias

1. Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mejor conocido como Aby Warburg, historiador del arte, su más ambicioso proyecto, denominado Atlas Mnemosyne, lo constituye una colección de imágenes con nada o, en todo caso, muy poco texto, mediante la cual pretendía narrar la historia de la memoria de la civilización europea.

artísticas con las que eran "alumbrados". La recién inaugurada era de la mecanización de la industria de la impresión, permitió una difusión sin precedentes de los mismos y los convirtió en precursores estilísticos e inspiradores de las arquitecturas por llegar.

LA ERA DE LA MECANIZACION DE LA IMPRESIÓN Y DE LA MECANIZACION DE LA ARQUITECTURA

Los principios inspirados por la revolución industrial que se produjeron en la industria, en la arquitectura, la construcción, fotografía, reproducción gráfica, hicieron posible la aparición de "nuevos lenguajes seriados". Esta facilidad de repetir/reproducir modelos idénticos sólo fue posible gracias a esa nueva maquinaria industrial, donde las nuevas tecnologías, y los nuevos materiales, permitieron/posibilitaron la construcción modular en cuadrícula que se convirtió en metáfora tanto para la construcción de la página como de edificios.

Estos avances se aplicaron directamente tanto en los principios arquitectónicos como en las artes gráficas, mundo éste en donde se dio paso a esas nuevas estructuras básicas con nuevos métodos de representación más vivos, más contundentes y más exactos. Un arte al nivel de la industria, donde los nuevos procedimientos de construcción se convertían en indispensables para los nuevos elementos de representación.

La tecnología proporcionó nuevos medios gráficos a ilustradores y diseñadores. Cabe destacar que las grandes invenciones que se produjeron entre 1850 y 1910 (la máquina de escribir, el clisé pluma, la trama, el proceso de impresión en color, la fotografía en color, la composición automática, la instantánea, la fotografía de rayos X, la película de animación, las diapositivas de linterna mágica) ayudaron a difundir las comunicaciones visuales y a inspirar a los diseñadores.

Entre las influencias del estilo modernista en el diseño gráfico podemos resaltar que el estilo radical, anarquista, nihilista de Dada y los experimentos tipográficos de cubistas y futuristas funcionaron como una línea divisoria. Es así como se desecharon los estilos tradicionales de tipografía y layout, dando paso a la evolución de un estilo alternativo y adecuadamente moderno de nuevas tipografías mecánicas.

Una nueva generación de diseñadores surge en el siglo XX rechazando el gusto por los estilos históricos dando como resultado un nuevo arte que incluía ideas procedentes de todas las disciplinas del diseño y el arte (arquitectura, pintura, diseño de muebles, cerámicas, joyería, diseño industrial, ingeniería de la construcción, cine, fotografía, etc.), acelerando la evolución en el arte de vanguardia y en el diseño no sólo como un medio de comunicación de ideas nuevas, sino también para su expresión.

La reproductibilidad técnica. El desafío de las vanguardias

El dadaísmo y otros movimientos afines produjeron un auténtico cortocircuito estético que acabó con la experiencia contemplativa tradicional de las artes cultas. Combinaron una reivindicación radical de la autonomía y reflexividad artística con la repugnancia por el uso burgués de la obra de arte como ornamento anestésico. La tradición decimonónica del "arte por el arte".

Y es que la aparición de máquinas capaces de reproducir la "realidad" sin aparente intervención humana (es decir, las cámaras) y de nuevas formas artísticas en las que carecía de sentido la distinción entre original y copia (la fotografía y el cine), inició el declive y la destrucción del arte puro decimonónico. Estos cambios técnicos abrían la puerta a una transformación radical de la experiencia estética.

Fig. 1. Tipografía de palo seco o sans-serif / tipografía serif (con remates).

Las obras de arte tradicionales, herederas de experiencias mágicas y religiosas, estaban cargadas de subjetividad, "devolvían la mirada" del espectador. El copiado múltiple ofrecía la posibilidad de acabar con esa forma de mistificación. La posibilidad de una nueva enajenación multiplicada tecnológicamente hasta "el infinito".

En efecto, la reproductibilidad entraña una domesticación de los temas y un acercamiento de las obras que ahora permitía estuviesen al alcance de todos. Cuando el criterio de autenticidad desapareció, fue el contexto social y político el que determinó el sentido de la obra de arte.

Los cambios artísticos significativos no se hicieron patentes ni por el contenido ni por la forma, sino por la novedad técnica que requerían: las nuevas formas estéticas lograron sacar todo su partido de las fuerzas de producción artística que la modernidad había liberado.

Búsqueda de un nuevo lenguaje puro geométrico y funcional

Las vanguardias artísticas de los años 10' y 20' ven en la devastación dejada por la Primera Guerra Mundial, una oportunidad para crear un nuevo modo de vida, ya no arraigado a los estilos del pasado, sino orientado a transformar el entorno por medio de la aplicación y uso del arte a los objetos cotidianos.

El arte ya no se encuentra atado a la representación, y la sociedad mira a la máquina con admiración considerándola símbolo y motor del progreso, capaz de dominar la naturaleza; es entonces cuando los artistas de la vanguardia ven en la unión del arte con la industria la posibilidad de crear un nuevo contexto material y espiritual, y con ello un nuevo paradigma de civilización. El desarrollo del pensamiento racional en el arte se observa en la creación de un vocabulario formal geométrico y austero. Este vocabulario sintético en las artes gráficas se tradujo en la creación de tipografías de palo seco y la utilización de composiciones asimétricas. Los numerosos alfabetos que se diseñaron en estos años estaban orientados a despojar el carácter de los rasgos que se pudieran considerar accesorios, para valerse únicamente de los imprescindibles, con el fin de potenciar su funcionalidad. Frente a la composición tradicional centrada, la composición asimétrica aportaba la distribución de la información en la página sobre puntos invisibles de tensión compositiva. La maquetación del texto en bandera invadió todos los impresos, frente al justificado tradicional, en un intento de resaltar el carácter dinámico y activo que el hecho de la visión y la lectura tienen. La pureza de los medios y la legibilidad de la comunicación, lograron que el diseñador formulase una perfección perenne de la forma, demostrando una gama amplia de soluciones creativas. Las características visuales de este estilo internacional incluían: unidad visual mediante la organización asimétrica de los elementos del diseño sobre una red dibujada matemáticamente; uso de tipos *sans-serif*. Las serifas (del inglés

Fig. 2. 1920 Diseño de un cartel de la exposición de La Sección de Oro / Cártel Büro de Théo Ballmer 1928.

serif), remates o terminales, son pequeños adornos ubicados generalmente en los extremos de las líneas de los caracteres tipográficos. Las tipografías Times, Georgia, Garamond y Courier son ejemplos de estilos de letra con remate. La industria de la impresión se refiere a las tipografías sin remates como palo seco y palo bastón, aunque también tiene uso el término inglés de sans-serif (del francés sans: "sin"). Las que tienen remates no tienen nombre especial y se denominan simplemente con remates, aunque ocasionalmente también se usa palo cruzado; uso de series de tipografía en una configuración de márgenes nivelados del lado izquierdo e irregular del lado derecho; uso de la fotografía proveía una presentación de la información visual y verbal de una manera clara e imparcial, libre de afirmaciones exageradas.

La consideración del Diseño como una actividad socialmente útil e importante, rechaza la expresión personal y las soluciones excéntricas a favor de un enfoque más claro, universal y científico. Debido a esto la tipografía sans-serif se acomodaba perfectamente al espíritu de la época y las redes matemáticas eran los mecanismos que proporcionaban y hacían posible este nuevo lenguaje.

Búsqueda de un lenguaje universal

Estas nuevas consideraciones de estilo y expresión fueron subordinadas a la pureza de la geometría y las exigencias de la funcionalidad, este método condujo a diseñar una tipografía con formas de letras tan esenciales que se entendieran como universales. Así en 1925 Herbert Bayer redujo cada letra a elementos básicos sobre los que construyó el tipo "Universal" que consistía en círculos y arcos, tres ángulos y líneas horizontales y verticales. Su forma de las letras fueron Sans Serif, su diseño representaba una reducción de las formas de letras romanas a simples formas geométricas. Esta nueva tipografía utilizaba tipos de palo seco, filetes gruesos y retículas sistematizadas para conseguir composiciones limpias y lógicas. Este tipo de *layout* y de letras abarcaron a la industria y a la tecnología, y se adaptaron a las técnicas de reproducción en masa y métodos racionalizados. Incluso en un intento de reducción purista la Bauhaus prohibió (aunque se rompió esta regla muchas veces) el uso de las mayúsculas en todos los productos de imprenta como: carteles, libros, catálogos o tarjetas.

LA NUEVA "PINTURA" COMPLETA A LA NUEVA ARQUITECTURA. ESTILO TIPOGRAFICO/ ESTILO ARQUITECTONICO INTERNACIONAL

Las raíces del Estilo Tipográfico Internacional que posteriormente decantó en el estilo Arquitectónico Internacional provienen del: Neoplasticismo, Constructivismo ruso y Bauhaus.

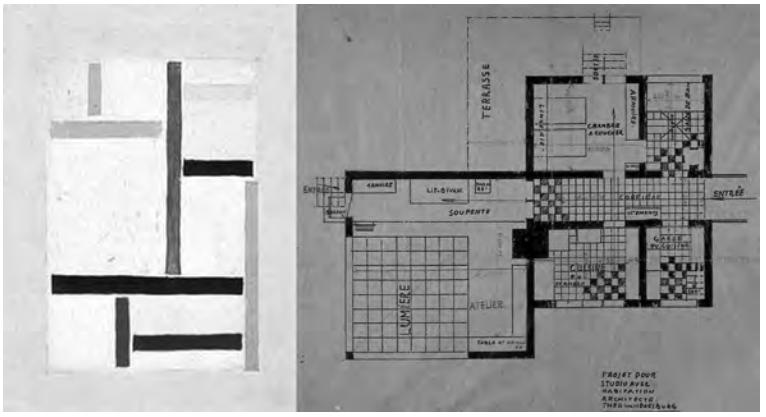


Fig. 3. 1923 Estudio de Comp. XXV. T. V. Doesburg / Proyecto de la casa-estudio Theo Van Doesburg 1925.

Neoplasticismo

También ha sido denominado constructivismo holandés, por su paralelismo con el constructivismo soviético. Está vinculado al nacimiento del arte abstracto y las demás vanguardias (especialmente al cubismo y al futurismo). La intención del neoplasticismo es representar la totalidad de lo real, expresar la unidad de la naturaleza que nos ofrece apariencias cambiantes y caprichosas, pero que, sin embargo, es de una regularidad absoluta. Sus principales características son: Búsqueda de la renovación estética, lenguaje plástico objetivo y como consecuencia, universal. Exclusión de lo individual y del objeto (limitado temporal y localmente). Se elimina todo lo superfluo hasta que prevalece sólo lo elemental, en un intento de llegar a la esencia. Depuración de las formas hasta llegar a sus componentes fundamentales: líneas, planos y cubos. Planteamiento totalmente racionalista. Estructuración a base de una armonía de líneas y masas coloreadas geométricas de diversa proporción, siempre verticales, horizontales o formando ángulos rectos. Nunca se recurre a la simetría, aunque hay un marcado sentido del equilibrio logrado por la compensación de las formas y los colores. Uso de pocos colores.

El neo-plasticismo, nacido del cubismo y de las ideas futuristas, se basa en la pintura en la ley que él ha revelado, de las relaciones equilibradas puras. Por ello se utilizó el color para neutralizar el aspecto natural de la materia empleada. Los colores neoplásticos puros, planos, determinados, primarios y fundamentalmente (rojo, amarillo, azul) se pusieron en oposición con los “no-colores” (blanco, negro, gris). Bajo colores simples y primitivos, combinados con la rigidez de los planos, pudieron dar nacimiento a una unidad nueva y positiva.

La búsqueda de una unidad plástica rígida, derivada por un método rigurosamente lógico de las condiciones mismas de la vida económica y de la organización técnica modernas, repudio de las fantasías, se atuvo a la estricta observación de la experiencia y sus necesidades. Así la estética tradicional causa de la decadencia de la arquitectura, quedaba desfasada frente a una estética nueva que nacía del arte evolucionado que destruía las antiguas leyes de armonía natural, de simetría y de composición clásica.

Podría decirse que ante la nueva estética constructiva, los arquitectos, de forma más o menos pasiva, fueron obedeciendo a la “dictadura” del neoplasti-

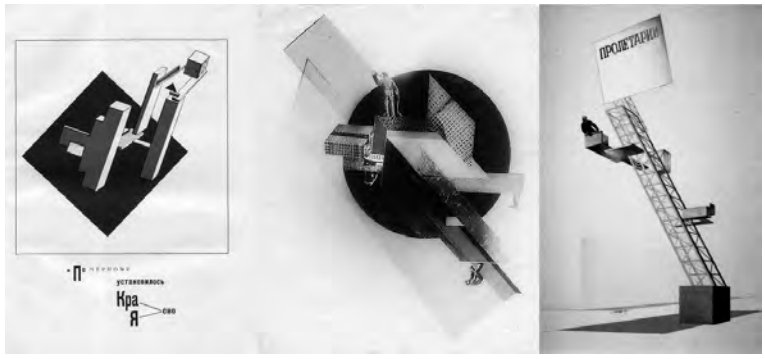


Fig. 4. 1919, *Historia de dos cuadrados Lissitzky* / 1919 Klutsis Dinamic City / 1920 El Lissitzky Tribuna de Lenin.

cismo. A la inversa con la supresión de los acentos individuales y pintorescos, la nueva pintura fue capaz de completar la nueva arquitectura.

Los métodos rigurosos de las matemáticas de los que han salido los inmensos progresos y las admirables creaciones mecánicas de este tiempo, se impusieron de forma irrefutable sobre las artes.

La pedagogía del diseño Moderno es la disposición repetitiva de una colección de signos según determinadas reglas de combinación. La tarea predominante de la teoría moderna del diseño ha sido organizar los elementos geométricos y tipográficos en relación con oposiciones formales tales como ortogonal / diagonal, estático / dinámico, figura / fondo, lineal / plano o regular / irregular.

A través del equilibrio de las líneas y los planos ortogonales se creó una nueva belleza, que influyó en la aparición de una arquitectura más depurada y simple, donde el color ya no era considerado como accesorio sino como parte integrante de ella misma. La casa ya no estaba cerrada, separada del resto del mundo, sino que el espacio interior y el espacio exterior se confunden y se interpenetran. La ciencia había puesto a su disposición medios poderosos para sentir que la materia ya no era inerte sino maleable entre los dedos; del hierro y el hormigón se podían sacar armonías desconocidas, y en una atmósfera pura del cálculo, rehusando la influencia superviviente del pasado, los neoplasticistas se hicieron dueños tanto del espacio como de la materia, encontrando, bajo las disonancias, la unidad equilibrada.

Se marcó la transición de una arquitectura pseudo-clásica que apuntaba sobretodo a realzar el efecto de las fachadas exteriores con un fondo puramente ornamental a una arquitectura independiente y elemental, donde la supresión de lo superfluo, la eliminación de los *serifs* de la arquitectura (cornisas/ornamentos), la subdivisión de la fachada, la predominancia de las superficies planas y de los espacios funcionales, despertaron el sentido de una arquitectura viva y original.

Constructivismo

Al término de la Primera Guerra Mundial, hay un periodo de reflexión dentro de la intelectualidad europea. Las vanguardias rusas consideran que la solución se encuentra en las propuestas de un nuevo movimiento abstracto que

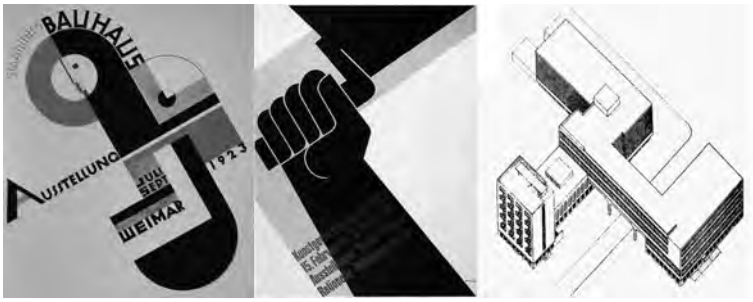


Fig. 5. 1923 Cartel exposición Joost Schmidt / Cartel Ernst Keller Exposicion / Edificio Bauhaus Dessau W. Gropius 1926.

pueda subvertir las ideas tradicionales acerca del arte propugnando la imitación de las formas, hacia la bandera de la funcionalidad. A través de los procesos que la tecnología moderna facilitaba, se servía de la industria gráfica como vehículo de transmisión para llevar este arte al ámbito de la vida cotidiana. Por ello, la reproducción gráfica fue considerada un arte y la nueva tipografía supuso una ruptura con las normas clásicas en favor de una organización más libre y desestructurada.

Las viejas formas de arte plástico insuficientes, para satisfacer el compromiso de las masas revolucionarias, con sus técnicas atrasadas y sus métodos de trabajo anticuados, son sustituidas por principios y leyes de construcción. Nuevos métodos de representación más vivos, más contundentes y más exactos. Abstracción geométrica y la no figuración del arte.

Se puede constatar que la evolución de la arquitectura moderna es la consecuencia de una evolución idéntica temporalmente anterior en el terreno gráfico/pictórico. En todo periodo de transformación la influencia de unas artes sobre otras es especialmente sorprendente. El constructivismo y el neoplasticismo alcanzaron a la arquitectura pura desarrollando las potencias que quedaron latentes en el cubismo del que procedían. Ante la nueva estética, la arquitectura, de forma más o menos pasiva, fue contaminándose del constructivismo.

Historia de dos cuadrados, publicación gráfica 1919 de Lissitzky, se considera la primera ilustración de tipología moderna realizada en Occidente, para un público infantil y donde el color y los elementos puramente gráficos construyen una composición según leyes completamente nuevas en el campo del arte. Se busca un sistema de organización geométrico tratando al tipo, a los elementos geométricos y a las fotografías como elementos dentro de un todo.

Mediante diseños experimentales, Lissitzky desarrolló un estilo de pintura en el que se introducían ilusiones tridimensionales a través del empleo de formas con cierto efecto arquitectónico. Lo que él llamaba “un estado de intercambio entre la pintura y arquitectura“. Se trataba de una investigación acerca de cómo sacar la pintura al espacio, eliminando el soporte y obligando al espectador a “recorrerla”. Arquitecturas imposibles, referenciadas al desarrollo industrial y tecnológico como forma de vinculación a la modernidad de los nuevos tiempos. En resumen, imágenes de la utopía soviética, hechas materia gracias a las nuevas técnicas. Los nuevos procedimientos de construcción se han convertido en indispensables para los nuevos elementos de representación. Un arte al nivel de la industria. Son composiciones de líneas y formas geomé-

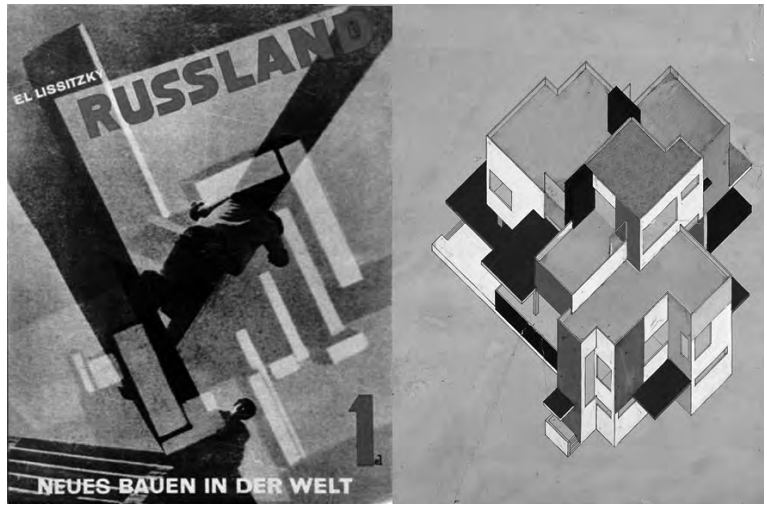


Fig. 6. 1919 Lissitzky- Rusia, reconstrucción de la arquitectura / Architectural sketch. Theo van Doesburg 1924.

tricas que pretenden ser en sí mismos, un juego meramente formal. línea de experimentación e investigación artística.

Estamos ante carteles a medio camino entre arte y arquitectura. Un intento por sacar el arte de su soporte bidimensional y ubicarlo en el mundo tridimensional. Todo para convertir ese espacio en una obra pictórico-arquitectónica donde no llega a existir nunca una separación real interdisciplinar.

Estos postulados se cumplieron especialmente en la Arquitectura, que era "construida" siguiendo técnicas industriales. En la pintura se aplicaban los mismos principios dentro de un formato bidimensional; se utilizaban formas abstractas para crear estructuras que recordaban la tecnología de las máquinas y se colgaban en el espacio de manera arquitectónica, como observamos en la Tribuna de Lenin de Lissitzky.

En este sentido podemos señalar la Ciudad dinámica (1919) de Klutsis, como el primer fotomontaje realizado en la URSS, donde la composición dinámica juega un papel protagonista a base de distorsiones de escala y espacio, puntos de vista en ángulo junto a perspectivas perpetuamente modernas. Tanto en la estructura como en la idea de la composición de Ciudad dinámica, Klutsis va mucho más allá, ya que, destruye los antiguos cánones de representación, perspectiva y proporción. Una imagen realizada en la tradición del cubofuturismo, con un ritmo expresado en diagonales.

La Bauhaus

Un ritmo expresado en diagonales es lo que encontramos en los carteles de la Bauhaus. Bauhaus al igual que en el Neoplasticismo y el Constructivismo también se caracterizó por la conciencia de su separación de la historia y su anhelo por encontrar el origen del lenguaje visual basado en geometrías básicas, colores puros y en la abstracción. Al asimilar estos métodos en la educación moderna del diseño, la Bauhaus se convirtió en un punto de origen, que resaltaba las formas geométricas, el espacio reticulado y el uso racionalista de una tipografía de formas de letras tan esenciales que debían entenderse como

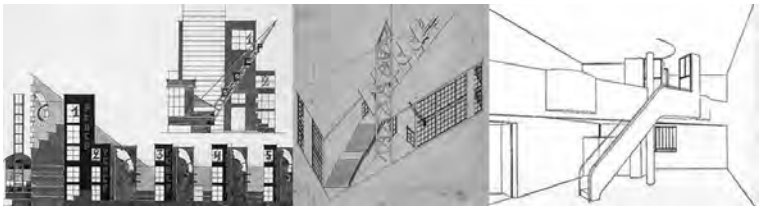


Fig. 7. 1925 Melnikov Pabellón Soviético Exp. Int. Artes Decorativas París / Le Corbusier , vivienda para artesanos.

universales. El potencial lingüístico de la teoría de la Bauhaus fue ignorado y el proyecto de un lenguaje visual se interpretó aislado del lenguaje verbal. La forma visual se consideró como una escritura universal que hablaba directamente con la mecánica del ojo al cerebro. En el mismo orden de ideas, la palabra Gráfico se utilizó para referirse tanto a la escritura como al dibujo, y su trazado se percibe como una *Gestalt*: una forma o imagen simple. Los principios de Bauhaus sirvieron de introducción a la gramática de la escritura visual, se utilizó la psicología de la *Gestalt* para aportar una racionalidad científica al lenguaje de la visión como facultad autónoma y racional, mostrando los modos en que una figura emerge sobre un fondo neutro que se le subordina como condición necesaria pero invisible de la percepción.

La forma estructural que invadió el arte y el diseño de la Bauhaus fue la retícula, la cual articulaba el espacio según un tramado de oposiciones: vertical y horizontal, arriba y abajo, ortogonal y diagonal, e izquierda y derecha.

En 1923 tuvo lugar una exposición de obras de la Bauhaus. En ella se enfatizaba el Diseño aplicado, dejando atrás el espíritu romántico y expresionista, mostrando un nuevo rumbo orientado hacia el arte y la tecnología como una nueva unidad. Cambio que se ve reflejado en la gráfica utilizada.

La tipografía es utilizada por la Bauhaus como herramienta comunicativa. Ésta debe poner énfasis en la claridad absoluta, la legibilidad y la comunicación, que nunca debe ser deteriorada por una estética a priori. Una unidad visual del diseño logrado por medio de organización asimétrica de los elementos dibujados sobre retícula de diagramación con uso de tipografía Sans-Serif es el espíritu del estilo y las matemáticas es el medio para que el diseño sea más legible y armonioso.

Aunque este estilo solucionó varios problemas y tubo gran importancia en el desarrollo del diseño gráfico, su impacto está en la forma en la que se expandió por el mundo, por su eficacia en la comunicación.

Todos estos elementos los encontramos en el cartel de Joost Schmidt para la exposición de la “Staatliches Bauhaus” en 1923 y el de Ernst Keller para una exposición de arquitectura de Walter Gropius, Rational Construcción de Edificios para dos exposiciones en el Zurich Kunstgewerbemuseum en 1931. Una mano de contornos geométricos, sujetando una llana de albañil, utiliza la diagonal para atraer la vista y sugerir actividad dinámica. Esta fue una estrategia común para estas fechas, pero el cartel de Ernst Keller es totalmente original y el genio en su control del espacio, dibujo magistral e integración de texto. Keller creó un sistema de diseño caracterizado por un formato de cuadrícula rígida con diseño estructurado. Este experimento de reducción del alfabeto a un conjunto de caracteres geométricamente construidos maximiza las diferen-

cias entre las letras para mayor legibilidad. La forma de letra, la fotografía y los elementos del diseño están integrados en una comunicación inmediata y unificada.

TRANSFERENCIA HACIA LA ARQUITECTURA

Se puede constatar que la evolución de la Arquitectura Moderna es la consecuencia de una evolución idéntica temporalmente anterior en el terreno gráfico/pictórico. Se produce una transferencia que si bien primeramente es observada y eclosiona en los medios gráficos lo hará con posterioridad en la arquitectura. En todo periodo de transformación la influencia de unas artes sobre otras es especialmente sorprendente. Los distintas vanguardias alcanzaron a la arquitectura pura desarrollando en ella las potencias que habían quedado latentes en el cubismo del que procedían.

Este purismo vanguardista basado principalmente en el uso de las formas básicas, a veces abstractas, procuraba la armonía estética mediante el uso de *layouts* o tramas matemáticas. Resuelto y plasmado con expresiones muy diferentes, sin embargo en todos los casos encontramos una afinidad inspirada en las máquinas y tecnologías modernas. Todas estas arquitecturas concebidas de forma racional y práctica, se servían de los avances de los procesos industriales para la resolución de los problemas de su época. Partiendo de una "economía mecanizada", la normalización de las dimensiones "universales", y de la utilización de un sistemas constructivos simples sus diseños reducidos a relaciones geométricas exactas, pero llenos de sentido plástico y con absoluta libertad formal, dieron paso a nuevas formas de organización con abandono de las formas clásicas y ausencia total de ornatos, ya que su esencia era la claridad, y su objetivo final la funcionalidad.

Carteles, que llevaron al "espacio de la Modernidad", "hacia una nueva Arquitectura". Hacia un espacio "nuevo, conceptual, abstracto, racional y a menudo espacio cúbico, determinado por sus elementos geométricos". Carteles que grafiaban un espacio de la Modernidad inseparable de esa analítica que lo descompone en sus determinaciones elementales. Espacios reducibles a concepto, racionales funcionales. Espacios *Sans-Serifs*.

EL GRUPO 2C Y LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN LA XV TRIENAL DE MILÁN (1973)

Victoriano Sainz Gutiérrez

Nacida en 1923 como una exposición destinada a conseguir una mejora cualitativa de los productos de la industria italiana, la Trienal de Milán no tardó en convertirse en la institución de referencia para la cultura del diseño en Italia, a la vez que contribuyó a consolidarla como un fenómeno de resonancia internacional[1]. Aunque inicialmente se celebró en Monza con carácter bienal, a partir de 1927 adquirió una periodicidad trienal y en 1933 se trasladó a la capital de la Lombardía, donde se ha venido desarrollando hasta nuestros días. Así, en un plazo de tiempo relativamente breve, la Trienal llegaría a configurarse como una importante muestra periódica relativa no sólo al diseño industrial, sino también a la arquitectura moderna[2], sirviendo de cauce para el debate en torno a las disciplinas proyectuales y para la difusión de nuevos exponentes de las más diversas manifestaciones artísticas.

La presencia española en la Trienal milanesa fue relativamente temprana, pues nuestro país participó ya en las ediciones de 1927 y 1936. Esa participación se hizo habitual durante la década de 1950, adquiriendo además en esos años una especial resonancia, por cuanto el pabellón español –sucesivamente proyectado por José Antonio Coderch en 1951, Ramón Vázquez Molezún en 1954 y José María García de Paredes y Javier Carvajal en 1957– fue premiado con la medalla de oro a la mejor instalación de la muestra. El encargo realizado a los citados arquitectos por parte de la Trienal hay que entenderlo en el contexto de las relaciones que todos ellos mantenían con Italia: el barcelonés Coderch a través de Milán, especialmente por medio de Gio Ponti, y los 'madrileños' Molezún, García de Paredes y Carvajal a través de Roma, donde habían disfrutado de una beca de la Academia española.

Por entonces los contactos entre arquitectos españoles e italianos se hicieron cada vez más frecuentes, en especial entre los de Barcelona y Milán[3], y ya no se interrumpirían. Dentro de este marco se inscribe también la relación entre Aldo Rossi y Salvador Tarragó, que arranca en 1964 y que se vería intensificada en los años siguientes, con motivo de la traducción castellana de *La arquitectura de la ciudad*, publicada finalmente en 1971, y de los sucesivos viajes del maestro lombardo a la península ibérica. La creciente amistad entre ambos arquitectos permitió a Rossi, que nunca quiso quedar encerrado en los limitados confines del contexto italiano, adquirir una temprana notoriedad entre nosotros y que sus ideas calaran hondo en nuestra cultura disciplinar[4].

El papel de Tarragó como introductor de los planteamientos rossianos en España no puede ser separado de las empresas culturales que promovió a lo

1. Para una visión de conjunto de esa trayectoria, cfr. PANSERA, Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milán 1978.
2. La ampliación del tema expositivo a la arquitectura se produjo a partir de la V Trienal de 1933.
3. Cfr. TORRES CUECO, Jorge, "La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50", en AA. VV., *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, T6, Pamplona 2000, pp. 295-301.
4. Esa relación con España posibilitó que Rossi diera aquí diversas conferencias. La primera de ellas tuvo lugar en el Pequeño Congreso celebrado en Tarragona (1967); más tarde, invitado por los respectivos Colegios de Arquitectos, disertaría en Barcelona (1972), Santiago de Compostela (1973), San Sebastián (1974), Sevilla, Córdoba y Granada (1975) y de nuevo en Santiago, durante el I SIAC (1976).

Fig. 1. Cartel anunciador de la XV Trienal de Milán.

largo de la década de 1970, entre las cuales se encuentra la creación del Grupo 2C, responsable de la revista homónima, que dedicaría tres números monográficos al arquitecto milanés[5]. No fue necesario esperar demasiado tiempo para que la filiación rossiana de la revista se hiciera explícita, pues ya en el número inaugural aparecía una larga entrevista a Rossi, realizada con motivo de su paso por Barcelona en enero de 1972[6]. Esa inequívoca voluntad de vincular su trabajo al del maestro lombardo fue saludada con entusiasmo por éste, que debió ver en *2C* un magnífico vehículo para que su obra pudiera ser conocida fuera de Italia; de hecho, al recibir los primeros ejemplares, escribió exultante a Tarragó: "¡Por fin una revista de la *Tendenza*!"[7]. Rossi quiso corresponder a la amistad y confianza que los amigos catalanes le manifestaban invitándoles a participar en la XV Trienal de Milán, de cuya sección de arquitectura fue el responsable.

LA XV TRIENAL DE MILÁN, UN MANIFIESTO DE LA *TENDENZA*

En 1973, cincuenta años después de que se hubiera celebrado la primera edición, la Trienal milanesa abría sus puertas por decimoquinta vez. Como venía siendo habitual, estaba organizada en torno a tres grandes núcleos expositivos: las secciones internacionales de diseño industrial y arquitectura (coordinadas en esta ocasión por Ettore Sottsas y Aldo Rossi, respectivamente), la sección italiana y las diversas secciones nacionales, a cargo de cada uno de los países participantes[8]. En gran medida, Rossi había sido llamado a asumir esa responsabilidad por el empeño de Ignazio Gardella, que valoraba especialmente su trabajo; pero el encargo resultaba sin duda coherente con el protagonismo asumido por Rossi en relación con la muestra a lo largo de la década anterior. Basta recordar su participación en la XIII Trienal (1964), para la que proyectó la exposición situada en el parque que antecedía al Palazzo dell'Arte y el puente que permitía el acceso a la misma, o la discusión mantenida con Giancarlo de Carlo a propósito de los planteamientos de fondo de la XIV Trienal (1968)[9].

Rossi estuvo involucrado en las reuniones del centro de estudios de la Trienal al menos desde 1964. Para la sesión del mismo celebrada en septiembre de 1965 con el fin de debatir el modo de plantear las sucesivas ediciones de la muestra, el arquitecto milanés preparó un informe en el que exponía su personal punto de vista al respecto[10]. Allí insistía en la necesidad de plantear la sección de arquitectura de manera autónoma, con un discurso que respondiera a su propia lógica, sin contaminaciones de otras disciplinas artísticas. La convicción de que resultaba imprescindible reivindicar la autonomía disciplinar de la arquitectura –una tesis ya entonces formulada por Rossi con toda nitidez– le condujo a rechazar la idea de una Trienal centrada en un tema, planteada "de manera agnóstica o simplemente informativa", y a apostar, en cambio, por "determinadas elecciones", que incidieran sobre "algunas personalidades y tendencias" capaces de suscitar un amplio debate.

Este punto de vista chocaba frontalmente con el sostenido por De Carlo, responsable de la muestra internacional de 1968, y llevaría a Rossi a polemizar largamente con él a lo largo de los años que precedieron a la XIV Trienal, finalmente ocupada y destruida por el movimiento estudiantil el mismo día de su inauguración[11]. El agotamiento del modelo expositivo y los problemas económicos hicieron que hubiera de transcurrir un lustro hasta que pudiera cele-

5. Cfr. LECIS, Marco, "Aldo Rossi e la Spagna. L'esperienza del Grupo 2C", en TRENTIN, Analisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bolonia 2008, pp. 140-144. Los números que la revista *2C* dedicó a Rossi son el 2 y el 5 (1975) y el 14 (1979).
6. GRUPO 2C, "Conversación con Aldo Rossi", en *2C Construcción de la Ciudad*, n. 0 (1972), pp. 8-13.
7. Carta de Rossi a Tarragó, 2-X-1972 (Archivo Nacional de Cataluña, San Cugat del Vallés: fondo 628, caja 8, dossier 28); si no se indica otra cosa, toda la correspondencia citada entre ambos arquitectos procede de este fondo documental.
8. Cfr. XV TRIENNALE DI MILANO, *Catalogo ufficiale*, Attilio Nava, Milán 1973; los datos relativos a la sección internacional de arquitectura en pp. 37-42.
9. Para el proyecto de Rossi, cfr. FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: architetture 1959-1987*, Electa, Milán 1987, p. 29; sobre el diverso enfoque de Rossi y De Carlo, cfr. NICOLIN, Paola, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, 1968, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 69-100.
10. ROSSI, Aldo, "Per la Triennale" (1965), en *Abitare*, n. 479 (2008), pp. 55-61. Ese informe fue presentado con ocasión de un encuentro internacional dedicado a analizar la finalidad y los modos de realización de futuras Trienales, con especial referencia a la XIV; la citada reunión tuvo lugar en Milán los días 28 y 29 de septiembre de 1965.
11. Cfr. GUENZI, Carlo, "La Triennale occupata", en *Casabella*, n. 325 (1968), pp. 82-85.

Fig. 2. Arduino Cantàfora, *La citttà analoga* (1973). Cuadro expuesto en la XV Trienal de Milán.

brarse la siguiente edición, coincidiendo con el cincuentenario de la institución. A diferencia de las anteriores ediciones[12], la XV Trienal no tuvo un tema común en torno al cual giraran las diferentes secciones de la muestra, lo cual facilitó que las secciones de diseño y arquitectura se organizaran de manera independiente y con planteamientos completamente diversos. En este contexto, Rossi elegiría para la exposición que le había sido encomendada el título genérico de "Arquitectura y ciudad", que quería poner el acento sobre el fundamento urbano de los proyectos presentados.

Al aceptar la organización de la sección de arquitectura para la XV Trienal, el arquitecto milanés se halló ante una ocasión única para concretar muchas de las ideas ya planteadas en la década anterior, que había ido perfilando a lo largo de esos años, en un contexto cultural y político preciso, no exento de una fuerte carga polémica[13]. La renuncia a cualquier tipo de "cobertura ideológica" en el planteamiento de la muestra venía a subrayar la necesidad de centrarse en las cuestiones disciplinares, frente a todo moralismo y a cualquier tipo de visión utópica: "Para la mala arquitectura no existe ninguna justificación ideológica, como no la hay para un puente que se hunde", dejó escrito Rossi en su introducción al catálogo de la exposición[14]. En este sentido, la referencia que se hacía a determinada tradición del racionalismo moderno (Hilberseimer, Schmidt, Behne, Meyer) tenía el sentido de apostar por un modo preciso de afrontar los problemas planteados a la arquitectura y no tanto de reivindicar un determinado lenguaje:

> "Preocupados solamente por las dificultades reales que la sociedad en que vivimos plantea a la arquitectura, como a toda técnica o arte, hemos recogido estos ejemplos como propuestas que pertenecen a la arquitectura racional, conscientes de las dificultades que surgen de la confrontación y de las contradicciones que la misma confrontación suscita"[15].

Dentro de este marco, que respondía a una concreta orientación teórica desarrollada por la investigación rossiana de los años sesenta y compartida en sus líneas fundamentales por un sector de la cultura arquitectónica italiana, hay que buscar la clave de muchas de las elecciones realizadas por Rossi para la XV Trienal. Radicadas en el convencimiento de que el estudio de la ciudad, entendida como hecho físico, era el camino más adecuado para replantearse los problemas de la arquitectura, esas elecciones tenían el sentido de un mani-

12. La XIII Trienal, organizada por Vittorio Gregotti, estuvo dedicada al tiempo libre; el tema de la XIV Trienal, coordinada por Giancarlo De Carlo, había sido el gran número.
13. Basta pensar en la posición asumida por Rossi en el Politécnico de Milán, que terminaría con su exclusión de la docencia en 1971. Él mismo diría, refiriéndose a la reacción provocada por 'su' Trienal, que "así como en la Universidad hemos respondido con la coherencia de los gestos al verbalismo y la provocación, así también sostenemos con seguridad nuestra idea de arquitectura, promoviendo su aspecto cultural progresivo sobre el que se apoya nuestro compromiso y nuestra fuerza" (ROSSI, Aldo, "Perché ho fatto la Mostra di Architettura alla Triennale", en *Controspazio*, n. 6 (1973), p. 9).
14. ROSSI, Aldo, "Introducción" en AA. VV., *Arquitectura racional*, Alianza, Madrid 1979, p. 11.
15. Ibid., p. 22.

PERCHE' HO FATTO LA MOSTRA DI ARCHITETTURA ALLA TRIENNALE

Aldo Rossi

Fig. 3. Aldo Rossi, "Perché ho fatto la Mostra di Architettura alla Triennale", en *Controspazio*, n. 6 (1973).

Fig. 4. *Architettura razionale*, Franco Angeli, Milán 1973. Catálogo de la Sección Internacional de Arquitectura de la XV Trienal de Milán.

fiesto de la *Tendenza*, es decir, se entendían formando parte de un trabajo colectivo que aspiraba a concitar otros esfuerzos, procedentes de diferentes ámbitos geográficos con los que el arquitecto milanés se hallaba en contacto, mediante los cuales "construir un único proyecto"[16]. En este sentido, la XV Trienal fue también una oportunidad para hacer valer las relaciones internacionales que Rossi venía cultivando desde tiempo atrás y, simultáneamente, para consolidarlas.

En aquel momento la presencia en la muestra de arquitectos tales como Ungers, los hermanos Krier, Stirling o los Five obedecía al deseo rossiano de inscribir la Tendenza en un contexto lo más amplio posible y de señalar "las principales direcciones de desarrollo actual" en el campo de la arquitectura, considerada como disciplina autónoma; en particular, aquellas que parecían compartir unos planteamientos afines a los suyos. En palabras del propio Rossi, "nuestro mérito consiste en haber aceptado ser intérpretes de estas fuerzas de renovación sin ceder a los halagos ni a los chantajes del inmovilismo cultural, del lugar común, de la torpeza académica vieja y nueva"[17]. Sin embargo, más allá de la encendida polémica –en gran medida buscada como propaganda– que provocó la sección de arquitectura de la XV Trienal[18], lo cierto es que las posiciones de muchos de los arquitectos representados en la muestra no tardarían en divergir, generándose con ello no pocos equívocos.

LA PARTICIPACIÓN DEL GRUPO 2C EN LA XV TRIENAL

En la muestra jugaron un importante papel, desde el punto de vista conceptual, un conjunto de propuestas para distintas ciudades europeas: Berlín, Stuttgart, Zurich, Barcelona, Roma, Venecia, Bolonia, Trieste o Nápoles[19]. Aunque no todas esas actuaciones respondieran a unos criterios teóricos comunes, con ellas se pretendió ilustrar un presupuesto básico fijado por Rossi para 'su' Trienal: ser "una muestra de proyectos en los que resultara preponderante la relación entre el proyecto y la ciudad"[20]. De ahí que el arquitecto milanés les atribuyera una especial relevancia como clave explicativa de los

16. La expresión fue empleada por Rossi en ibid., p. 11.
17. ROSSI, Aldo, "Perché ho fatto la Mostra di Architettura alla Triennale", cit., pp. 8-9.
18. Entre los más críticos con la muestra se hallaban Bruno Zevi (*L'Espresso*), Giovanni Klaus Koenig (*L'architettura. Cronache e storia*) o Joseph Rykwert (*Domus*).
19. Las propuestas se pueden ver en el número de *Controspazio* dedicado monográficamente a la Trienal (n. 6, diciembre de 1973); la de Barcelona, a cargo del Grupo 2C, en pp. 28-29.
20. ROSSI, Aldo, "Presentazione", en XV TRIENNALE DI MILANO, *Catalogo ufficiale*, cit., p. 37.

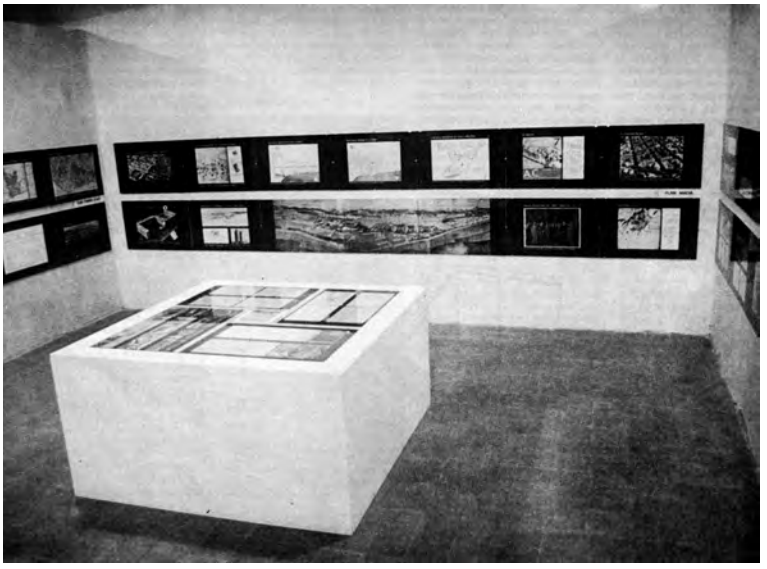


Fig. 5. Vista de la sala dedicada a los trabajos sobre Barcelona, presentados por el Grupo 2C en la XV Trienal de Milán.

objetivos de fondo de la exposición; él mismo lo afirmaba en un texto ya varias veces citado:

> "Mi obstinación en querer presentar proyectos, entendidos del modo más amplio y con independencia de las técnicas empleadas, ha tenido la ventaja de facilitar un cuadro de referencia a menudo más claro que cuanto los mismos proyectistas van escribiendo. En este sentido resultan ejemplares los proyectos para las ciudades"[21].

Fue precisamente aquí donde tuvieron cabida las propuestas del Grupo 2C para la ciudad condal, que habían sido solicitadas por Rossi a Tarragó en el verano de 1972: "Creo que organizaré algo para la Trienal del año próximo y cuento contigo y con tus amigos para hacer una sección sobre Barcelona y vuestros proyectos. Si todo funciona, espero poder ir a Barcelona en otoño"[22]. Pero en octubre no debían haberse perfilado aún suficientemente las cosas, porque el arquitecto milanés escribía: "Estoy intentando concretar con la Trienal el programa de arquitectura […]. Si la propuesta es aprobada, iré a Barcelona para hablar con vosotros. Estoy a la espera, pero no creo que haya problemas"[23]. Como veremos enseguida, en un primer momento ese "vosotros" no estaba referido tan sólo a los miembros Grupo 2C, sino que incluía a otros arquitectos barceloneses con los que Rossi se mantenía en contacto por entonces.

En la correspondencia entre el maestro lombardo y su amigo catalán, el tema de la Trienal no vuelve a aparecer hasta marzo de 1973, una vez fijada la fecha definitiva para el comienzo de la misma, en que Rossi señala:

> "La cuestión urgente es ahora la Trienal, que se inaugurará el 20 de septiembre. He anunciado una sección sobre Barcelona y Cataluña, y cuento contigo y con los demás amigos catalanes. Para organizar el trabajo iré a Barcelona o en marzo o la primera mitad de abril. Escríbeme enseguida diciendo si estás en Barcelona en ese periodo. Dime también si quieres tener una reunión con Donato y Morales, por ejemplo, o qué piensas que sea lo mejor. El tema, como se había dicho, sería una exposición global de los problemas de Barcelona y de las alternativas arquitectónicas que proponéis vosotros o que hayan sido propuestas. Pero lo hablaremos directamente"[24].

21. ROSSI, Aldo, "Perché ho fatto la Mostra di Architettura alla Triennale", cit., p. 8.
22. Carta de Rossi a Tarragó, 23-VIII-1972.
23. Carta de Rossi a Tarragó, 2-X-1972.
24. Carta de Rossi a Tarragó, 5-III-1973.

Fig. 6. Grupo 2C, Proyecto fin de carrera para un área residencial de la zona de Poble Nou, Barcelona (1972).

No parece que Rossi viajara a Barcelona en esas fechas, pero sí que se dirigió a otros arquitectos catalanes solicitando también su colaboración para la Trienal; sin embargo, por la premura del tiempo finalmente todos ellos declinarían la invitación[25]. Quedaron, pues, solos con el encargo Tarragó y sus colaboradores.

A comienzos de mayo Rossi les reclama su propuesta, que Tarragó tardaría todavía un mes en enviarle. Nada más recibirla, le responde desde Zurich: "Sobre la Trienal te escribiré desde Milán, tras haber examinado el material con los otros colaboradores. Intentaré ir de nuevo a Barcelona en julio para ver el material"[26]. La idea era presentar los estudios del Grupo 2C sobre Barcelona, desarrollados entre 1970 y 1972 en torno al llamado Plan Torres Clavé (1971), con sus posteriores concreciones proyectuales: fundamentalmente, la propuesta para el 'contraplán' de la Ribera en la zona del Poble Nou de Barcelona y el proyecto fin de carrera presentado para ese mismo entorno por algunos miembros del grupo, ambas de 1972. Todos esos trabajos querían vincularse a la interpretación urbana históricamente definida por el Plan Cerdà (1859) y el Plan Macià (1933), que para ellos correspondían a una línea progresiva del desarrollo de Barcelona, en la que Cerdà y Le Corbusier se presentaban como dos referentes ineludibles a los que Tarragó se sentía especialmente ligado[27].

Rossi aceptó el planteamiento que le había hecho Tarragó, pero le insistiría en la necesidad de que, además del trabajo de lectura del desarrollo urbano de la capital catalana, enviaran también sus proyectos, por cuanto éste era uno de los presupuestos de partida de la muestra. A finales de julio le decía: "¿Cómo va el trabajo para la Trienal? El esquema que has enviado está bien; no obstante, es importante que incluyáis también vuestros proyectos. Se podría colocar una maqueta del proyecto en el centro de la sala". Y a continuación volvía a manifestar su deseo de viajar a la ciudad condal: "Me gustaría ir antes de septiembre a Barcelona para ver vuestro proyecto: en realidad, estoy muy cansado y antes de tomar ninguna decisión querría estar una semana en el lago para descansar. Dime pronto algo sobre tus planes y cuándo estarás en Barcelona"[28]. No parece, sin embargo, que Rossi llegara a realizar ese viaje varias veces pospuesto.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que a medida que se acercaba la fecha de apertura de la Trienal, la correspondencia fue dejando paso a otros medios de comunicación más rápidos. De hecho, el último día de agosto escribía Tarragó:

> "Después de la conversación telefónica en la que me dijiste que no podíamos disponer de una pequeña sala para poner el proyecto de final de carrera de mis amigos, hemos estado discutiendo y hemos llegado a la siguiente conclusión: poner en medio de la sala de Barcelona una mesa 205 x 205 cm"[29].

Y sólo una semana más tarde informaba: "Estamos preparando a todo ritmo los paneles del pabellón de Barcelona, que puede titularse: 'Barcelona: tres épocas, tres propuestas'. Quedan muy bonitos los paneles una vez terminados"[30].

Pero más allá de la forma y el contenido de esos paneles, de su propio modo de presentarse, lo que conviene subrayar ahora es su precisa orientación

25. Así lo confirma, por ejemplo, la respuesta de Emilio Donato: "Pasó abril y no supe nada de tu proyectado viaje a Barcelona. De Tarragó no sé nada desde hace días. [...] En cuanto a la Trienal, no es muy claro en qué podríamos ayudarte como no sea la imagen de un grito, ya desesperado" (carta de Donato a Rossi, 2-V-1973, conservada en el archivo del MAXXI, Roma).
26. Carta de Rossi a Tarragó, 14-VI-1973. Ayudaron a Rossi en la organización de la Trienal Rosaldo Bonicalzi, Gianni Braghieri, Franco Raggi, Massimo Scolari y Daniele Vitale. A propósito de aquel evento, Braghieri ha recordado que Rossi "escuchaba mucho a sus colaboradores" (entrevista de Ivano La Montagna a Gianni Braghieri, en VISCONTI, Federica & CAPOZZI, Renato (eds.), *Architettura razionale, 1973-2008*, CLEAN, Nápoles 2008, p. 54).
27. Una primera síntesis de ese trabajo había sido publicada en el número inaugural de la revista *2C* y había sido calificada por el propio Rossi como "de gran interés" (carta de Rossi a Tarragó, 23-VIII-1972). Para una visión de conjunto de las propuestas del grupo, cfr. GRUPO 2C, "Las etapas de un trabajo colectivo", en *2C Construcción de la Ciudad*, n. 8 (1977), pp. 6-10.
28. Carta de Rossi a Tarragó, 30-VII-1973; Tarragó se refiere aquí al proyecto fin de carrera que presentaron colectivamente Antonio Armesto, Juan Francisco Chico, Alejandro Marín-Buck, Carlos Martí y Juan Carlos Theilacker, todos ellos miembros del Grupo 2C.
29. Carta de Tarragó a Rossi, 31-VIII-1973, conservada en el archivo del MAXXI, Roma.
30. Carta de Tarragó a Rossi, 7-IX-1973, conservada junto a la anterior.

teórica. En su intento de reflexionar sobre un problema de escala urbano-territorial, el Grupo 2C no perdía la relación "con la ciudad de la historia, con la ciudad construida, estableciendo precisos momentos de continuidad aun apuntando posibles desarrollos alternativos"[31]. Esa relación se manifestaba en el llamado Plan Torres Clavé mediante el mantenimiento de una traza ortogonal que incorporaba el ensanche de Cerdà a una estructura lineal de supermanzanas, tomada de la propuesta de Le Corbusier para el Plan Macià. La verificación arquitectónica del mencionado Plan de 1971 fue llevada a cabo al año siguiente a través del proyecto fin de carrera de Armesto, Chico, Marín-Buck, Martí y Theilacker, que quería ser una concreción práctica de aquel vínculo entre el análisis urbano y el proyecto arquitectónico explorado por Rossi en sus últimos años de docencia en el Politécnico de Milán[32].

UNA RELACIÓN DE IDA Y VUELTA: DE LA XV TRIENAL AL I SIAC

Las diferentes críticas realizadas a la sección de arquitectura de la XV Trienal pusieron de manifiesto las múltiples suspicacias que la posición de Rossi despertaba en diferentes sectores de la cultura arquitectónica italiana. Por lo demás, hay que decir que el maestro lombardo no rehuyó nunca la polémica; más aún, en esos años sin duda la alimentó: era un modo de hacerse notar en un contexto que tendía a desacreditar sus planteamientos desde los frentes más diversos. Salvatore Bisogni, que participó en la muestra con un proyecto para Nápoles, ha señalado retrospectivamente que "Aldo había invitado a los arquitectos extranjeros para sustraerse al aislamiento y a las críticas" de los colegas italianos[33]. No dudo que fuera así, pero lo hizo también para internacionalizar la *Tendenza* como movimiento. Era una vieja aspiración, cuyos orígenes se retrotraen a los primerísimos años de su trayectoria como arquitecto[34]. Desde esta perspectiva se entienden mejor las preguntas que Tarragó le dirigía poco antes de que se inaugurase la muestra: "¿Hay programados otros actos culturales paralelos a la exposición de la Trienal? ¿Habrá conferencias u otras manifestaciones protendencia?"[35].

Y es que, al cerrarse la *Casabella* de Rogers a finales de 1964, Rossi ya había tanteado "la posibilidad de hacer una revista avanzada que pudiera recoger los mejores intereses en Italia, en Europa y en el mundo. Estamos pensándolo seriamente –escribía al amigo catalán, aprovechando las vacaciones veraniegas en Zermatt– y podríamos tener colaboraciones de extraordinario interés desde Inglaterra, América, las dos Alemanias, aquí en Suiza y de vosotros desde España; añade Cuba y Argentina. Son todos países donde hay grupos de arquitectos muy comprometidos, en contacto directo con nosotros, y que podrían dar vida a una revista progresista internacional"[36]. Ese proyecto no llegaría a cuajar, pero queda claro que la consolidación de una red de relaciones a nivel internacional era ya entonces una de sus prioridades. Para ello se hacía necesario disponer de herramientas que permitieran desarrollar actividades coordinadas, con el fin de promover un amplio debate sobre los problemas de la arquitectura y la ciudad: "En este momento –decía en esa misma carta– debemos efectivamente crear los instrumentos para una acción y una actividad que vayan más allá de los confines nacionales"[37].

En esta línea hay que situar también la organización de la Trienal por parte de Rossi, que significó un importante esfuerzo en la dirección señalada. Así lo entendieron los miembros del Grupo 2C, quienes al publicar un nuevo

31. BONICALZI, Rosaldo & SIOLA, Uberto, "Architettura e ragione. Appunti sulla Sezione Internazionale di Architettura della XV Triennale", en *Controspazio*, n. 6 (1973), p. 32.
32. Cfr. GRUPO 2C, "Estudios sobre Barcelona. El Plan Torres Clavé, 1971", en *2C Construcción de la Ciudad*, n. 8 (1977), pp. 11-13; ID., "Propuesta de área-residencia para el Poble Nou, 1972", en ibid., pp. 14-18.
33. Entrevista de Ivano La Montagna a Salvatore Bisogni, en VISCONTI, Federica & CAPOZZI, Renato (eds.), op. cit., pp. 40-41; el proyecto de Bisogni está en *Controspazio*, n. 6 (1973), pp. 79-81.
34. Cfr. DURBIANO, Giovanni, "Il movimento della 'Tendenza' e l'invenzione dell'autonomia disciplinare", en FILIPPI, Francesca; GIBELLO, Luca & DI ROBILANT, Manfredo (eds.), *1970-2000. Episodi e temi di storia dell'architettura*, Celid, Turín 2006, pp. 21-26.
35. Carta de Tarragó a Rossi, 7-IX-1973.
36. Carta de Rossi a Tarragó, 20-VIII-1965.
37. Ibid.

Figs. 7 y 8. Portada de los nn. 2 y 5 (1975) de la revista *2C Construcción de la Ciudad*, dedicados monográficamente a Aldo Rossi.

número de su revista, dos años y medio después de que hubiese aparecido el primero, no dudaban en afirmar:

> "Nuestra participación en la Sección de Arquitectura de la XV Trienal de Milán constituye tal vez el punto más importante de esta etapa, sobre todo porque en dicho certamen fue posible el intercambio de experiencias entre grupos geográficamente dispares, pero afines en las intenciones y los métodos. Se pudo constatar de este modo que existen ya resultados concretos que permiten hablar de la superación de la fase de retroceso por la que ha atravesado la cultura arquitectónica y de la definición de una alternativa"[38].

De hecho, en esos años todo su trabajo como grupo consistió en contribuir a definir esa alternativa: la publicación en español de *La arquitectura de la ciudad* en 1971, las invitaciones a Rossi para impartir conferencias en diversas ciudades españolas entre 1972 y 1975 o la organización de la exposición itinerante "Arquitectura y racionalismo. Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles" en 1975-76, sirvieron para la difusión de los presupuestos rossianos y funcionaron en la práctica como cabeza de puente de la *Tendenza* en nuestro país.

Dentro de ese contexto de "definición de una alternativa" en la cultura arquitectónica del momento, Tarragó ideó una iniciativa que quiso situarse como una prolongación de la experiencia de la Trienal y que marcaría el punto culminante del influjo rossiano en España; me refiero al I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (SIAC), celebrado en Santiago en el otoño de 1976. La relación, desde el punto de vista conceptual e ideológico, entre ambos eventos era señalada por el propio Tarragó cuando escribía que:

> "el I SIAC surge, en cierta medida, como continuación del trabajo de la XV Trienal de Milán y como fruto del trabajo colectivo de una nueva generación de técnicos europeos que, superando muchas de las contradicciones, reduccionismos y trivializaciones que se les achacan, continúan en una línea de tendencia"[39].

Una confirmación de lo ajustado de estas palabras podemos encontrarla repasando los profesores y ponentes del Seminario, donde volvemos a encontrar a muchos de los participantes en la muestra de la Trienal: Rossi, Braghieri, Vitale, Savi, Reichlin, Reinhart, Aymonino, Stirling, Ungers o Eisenman, corroborando así la voluntad del maestro lombardo de consolidar sus relaciones internacionales.

38. GRUPO 2C, "Editorial", en *2C Construcción de la Ciudad*, n. 1 (1975), p. 1.
39. Palabras de Salvador Tarragó recogidas en "Polémica: el Seminario Internacional de Arquitectura de Santiago", en *Jano Arquitectura*, n. 44 (1977), p. 42.

Fig. 9. Aldo Rossi y los participantes en el I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (1976).

Las líneas maestras de lo que luego sería el SIAC se hallan expuestas ya en un informe preparado por Tarragó para el recién creado Colegio de Arquitectos de Galicia. Ese informe, redactado en 1973 –coincidiendo, por tanto, con la celebración de la Trienal milanesa–, proponía la puesta en marcha, por parte del citado Colegio, de un curso de otoño, cuyo objetivo fundamental "tendría que consistir en el estudio de las relaciones entre el análisis urbano y la proyectación arquitectónica", entendidas éstas en el preciso sentido que les daba Rossi[40]. La correspondencia entre el arquitecto milanés y su amigo catalán viene a confirmar el interés rossiano por participar en dicha iniciativa, que debió ser vista por él como un modo de consolidar las relaciones con España. Preguntado por Tarragó sobre su disponibilidad para participar en el curso, Rossi respondía con las fechas que mejor le iban, ofreciendo además algunos posibles temas para su intervención:

> "Creo que podría dar cuatro o cinco clases sobre los siguientes puntos: 1. Teoría y proyecto en arquitectura; 2. Algunos de mis proyectos; 3. La forma de la ciudad; 4. La cuestión de los centros históricos; 5. La arquitectura de la razón. Pienso que cuatro de ellos, desarrollados con un seminario, son suficientes. Dime si el planteamiento te parece bien"[41].

Tras varios intentos fallidos, el Seminario tendría lugar finalmente en 1976, pocos meses después del primer viaje americano de Rossi. Este viaje le abrió sin duda nuevas perspectivas para dar proyección internacional a su figura, y el I SIAC jugaría un papel también en este contexto. Desde Ithaca, donde se encontraba dando un curso en la Escuela de Arquitectura de la Cornell University, escribía a Tarragó: "Aquí, donde tengo mucho tiempo para pensar, me parece cada vez más importante la posibilidad de hacer el curso de Santiago"[42]. Su interés por invitar como conferenciantes a arquitectos con los que trabó amistad en Nueva York (Peter Eisenman y Mario Gandelsonas, sobre todo), ponía de manifiesto una clara voluntad de utilizar el evento como medio para consolidar esas incipientes relaciones creadas en el entorno norteamericano, de donde aspiraba a que viniera un nutrido grupo de alumnos. La carta enviada por Tarragó a Gandelsonas a este propósito resulta muy explícita:

40. TARRAGÓ CID, Salvador, *Informe al Colegio de Arquitectos de Galicia sobre la puesta en marcha de un Curso de Otoño de Arquitectura*, mayo de 1973, apartado II (Archivo Nacional de Cataluña, San Cugat del Vallés: fondo 628, caja 21, dossier 49 [1]).
41. Carta de Rossi a Tarragó, 16-V-1973. Al arquitecto tortosino debió parecerle bien el planteamiento porque esos cinco temas aparecen recogidos en el informe mencionado en la nota anterior.
42. Carta de Rossi a Tarragó, 16-III-1976.

> "Es muy importante, tal como señaló Aldo, conseguir que el alumnado sea lo más serio, trabajador e identificado posible con unos planteamientos generales como los que pretende basarse el SIAC, para lo cual es decisiva la intervención directa tuya y de los profesores invitados, a fin de recomendar y estimular la participación de estudiantes y compañeros arquitectos más afines"[43].

La presencia de Rossi como director del Seminario y de Tarragó como secretario del mismo, con la participación de un equipo de profesores formado por colaboradores del maestro lombardo, respondía a unos objetivos que en gran parte prolongaban los de la XV Trienal milanesa: contribuir, de una parte, a la consolidación de la *Tendenza* como movimiento colectivo y, de otra, a la difusión fuera del reducido marco de la cultura arquitectónica italiana de unas ideas de las que Rossi aparecía como el principal valedor y referente indiscutible. Cuestión distinta es que el propósito del arquitecto milanés fuese más articulado y complejo, por cuanto ya entonces se hallaba probablemente preparando el salto al otro lado del océano, en busca de los encargos que en Europa no acababan de llegarle, y tanto la Trienal como el SIAC formaban parte en cierto modo de esa estrategia. En todo caso, resulta claro que el trabajo del Grupo 2C, cuya identificación con los presupuestos intelectuales rossianos era entonces completa[44], jugó más o menos conscientemente un papel de primer orden dentro de todo ese planteamiento, sobre todo en los años que median entre la XV Trienal y el I SIAC.

43. Carta de Tarragó a Gandelsonas, 14-VII-1976 (Archivo Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés: fondo 628, caja 21, dossier 49 [2]).
44. Así lo manifestaban ellos mismos en GRUPO 2C, "Proyecto y ciudad histórica. El I SIAC", en *2C Construcción de la Ciudad*, n. 8 (1977), p. 52.

ARTE, INDUSTRIA Y FE

Leticia Sastre

LA EXPOSICIÓN DE ARTE SACRO EN EL PABELLÓN ESPAÑOL DE LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK DE 1964

"La granada, cercada de espinas y herida en el costado, espejo de la fe y de la mística de España"[1]. La granada fue el logotipo elegido para exportar la imagen de España a América a través de un personaje que el régimen franquista había encumbrado como icono de la hispanidad y de la defensa del catolicismo: Isabel la Católica. Como si de una nueva conquista simbólica se tratase, hasta Nueva York se trasladó un fragmento del sepulcro de la reina para ser colocado como primera piedra del Pabellón.

Hispanidad y Fe eran los dos pilares sobre los que se había construido un régimen que celebraba en 1964, por todo lo alto, los 25 años de paz. Dos conceptos que definían, como la granada, el alma española, y sobre los que se construyó el discurso expositivo del Pabellón Español.

Organizada al margen de la Oficina Internacional de Exposiciones, que no reconoció el carácter oficial de la feria, varios países se negaron a participar: Reino Unido, Francia, Alemania, Canadá y Australia. Sin embargo, para España, aunque tardó en tomar la decisión de acudir a la feria, supuso un enorme éxito propagandístico y comercial que sigue recordándose hasta hoy. Coincidiendo con la celebración de los 25 años de paz, Franco volvió a contar con EEUU como uno de sus grandes aliados para proyectar en el exterior una imagen moderna del régimen y del país.

Al carecer de carácter oficial, su organización no recayó sobre el Ministerio de Asuntos Exteriores, como era habitual en estos casos, siendo la Administración Turística Española el organismo que actuó como participante en la Feria. "Habida cuenta de que la asistencia de España a esta Exposición no reviste carácter oficial, el Organismo español que actuará como participante en la misma será la "Administración Turística Española", que colaborará a todos los efectos anteriormente indicados, con el Comisario que por este Decreto se nombra"[2]: Miguel García Sáez. Para la organización del certamen se creó la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, que fue la encargada también de convocar con premura el concurso arquitectónico.

Presentada por la prensa internacional como una exposición esencialmente comercial, ocupó el espacio en el que se había instalado la feria de 1939 y consiguió un gran éxito de público, aunque sin alcanzar las expectativas. Mien-

1. Carpeta con la propuesta gráfica para el Pabellón. AGA. IDD (10) 026.002. Caja 54/12973 [MAE. Embajada de España en Washington].
2. Decreto 387/1963, de 14 de febrero, por el que se nombra Comisario General para la asistencia no oficial de España a la Exposición Internacional de Nueva York de 1964-65 al excelentísimo señor don Miguel García Sáez y se designa a la "Administración Turística Española" para que actúe como participante en la misma. Boletín Oficial del Estado, n. 53, de 2 de marzo de 1963, p. 3608.

tras algunas revistas señalaban el poco interés de la feria, como *Architecture d'Ajourd'hui*, que afirmaba que algunos aspectos arquitectónicos estaban totalmente desfasados[3], la prensa española se hacía eco del incuestionable éxito del Pabellón de España, contabilizando en palabras de su comisario entre 30.000 y 40.000 visitantes al día[4].

No cabe duda de que los motivos de la presencia española en la Feria eran comerciales, y así lo manifestó el comisario de la misma a la revista *Arquitectura*[5]. Se acudió a Nueva York con la idea de dar a conocer nuestros productos y oferta turística a la sociedad americana, y parece que dicho objetivo se logró. Todos los esfuerzos se volcaron en la consecución de este objetivo, y la arquitectura proyectada supo dar una perfecta respuesta a dicha finalidad, planteando un espacio interior diseñado para una óptima disposición de los objetos y unos espacios de ocio en los que dar cabida al amplio programa de actuaciones que completaba la oferta.

Al éxito comercial se unió el éxito arquitectónico, consiguiendo el Pabellón los siguientes premios: la Medalla de Oro de la Feria, el Primer Premio de la National School of Architects, la Medalla de Oro de la Association of Interior Decorators y el Diploma de Honor del National Art Club.

EL PROYECTO

En el número 45 de *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril de 1963, se dio la noticia de los anteproyectos presentados al concurso de ideas para el pabellón. En esta nota, Carlos Flores, director de la revista, señalaba el escasísimo margen de tiempo concedido a los arquitectos invitados: veinte días para la elaboración y redacción del anteproyecto, y apenas un año para la terminación de la obra e inauguración de la feria.

Al concurso se había invitado a algunos de los mejores arquitectos del momento: Francisco Javier Sáenz de Oiza, Alejandro de la Sota, Miguel Fisac, Francisco Cabrero, Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, Luis Moya, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, José María García de Paredes, Antonio Vázquez de Castro, Casto Fernández Shaw, Oriol Bohigas y Josep Maria Martorell, Fonseca, Rafael Moneo y Javier Carvajal.

En palabras de Flores, frente al "expresionismo romántico" de la mayoría de los proyectos, el premiado desarrollaba un "lenguaje anónimo y, diríamos, humilde […] De Carvajal cabe esperar una perfecta realización. Buenos acabados, detalles de calidad, ambientes entonados y justos"[6].

Javier Carvajal (1926-2013) había demostrado ya su destreza en la creación de espacios expositivos, consiguiendo, junto a García de Paredes, la Medalla de Oro para el Pabellón de España en la XI Trienal de Milán de 1957. Lo más valorado del dispositivo diseñado para la Trienal había sido la creación de un ambiente en el que se transmitía la perfecta transición entre la tradición y la modernidad, con la utilización de materiales artesanales como el azulejo del suelo, y materiales constructivos modernos como la reja metálica que recorría los muros del pabellón.

Ya en solitario, continuó con sus ensayos en la decoración de interiores en varias tiendas de la firma Loewe (Madrid 1959, Barcelona y Bilbao 1960,

3. "Beaucoup moins qu'à Bruxelles ou qu'à Lausanne, dont l'exposition est comparativement miniscule, a-t-on vu ici de nouvelles Technologies structurales et, Dans ce sens, l'exposition de New York n'apporte rien à l'évolution des recherches actuelles. Certains de ses aspects sont même, du point de vue de la simple architecture, complètement dépassés". *Architecture d'Ajourd'hui*, París, n. 117, 1964, p. 20.
4. *Arquitectura*, Madrid, n. 68, agosto de 1964.
5. Ibídem.
6. C.F., "Foro", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, 1963, n. 45, p. 12.

Fig. 1. Acceso a la exposición "Arte sacro de ayer y de hoy". Reproducida en *Arquitectura*, Madrid, núm. 68, agosto de 1964.

Sevilla 1962) en las que diseñó todos los detalles, desde los elementos constructivos hasta el mobiliario, concediendo una enorme importancia a la iluminación, como haría también en el pabellón.

Entre las exigencias del concurso se señalaba la necesidad de crear una sala de exposiciones que se renovara continuamente[7]. Y en el artículo publicado en *Hogar y Arquitectura* se destacaba del anteproyecto presentado por Carvajal:

> "El pabellón alberga amplias salas de exhibición que permiten gran flexibilidad de ambientación y montaje. La circulación está estudiada de modo que las diversas instalaciones puedan recorrerse sin necesidad de seguir un orden obligado"[8].

El carácter comercial de la feria obligaba a dotar al pabellón de un espacio expositivo eficiente y versátil, ya que en su interior deberían mostrarse desde cuadros del Museo del Prado a objetos de uso cotidiano de todo tipo. Por eso la elección de un arquitecto con experiencia en el diseño de espacios expositivos y locales comerciales era inevitable. Un perfil de arquitecto que, no obstante, se podía encontrar fácilmente en la España del momento, si bien Carvajal reunía además otra cualidad muy importante: su interés por el diseño industrial, que le había llevado a fundar la Sociedad de Diseño Madrileña junto a Luis Feduchi y Carlos de Miguel.

A pesar de la urgencia con que se dibujó el anteproyecto, en él se detallaba la distribución de la planta de ingreso con una sucesión de salas de exposición en torno al patio central (Fig. 1). Esta planta se reservó para las muestras de carácter artístico o, como lo denominaba la Guía del Pabellón, "España y su expresión en el Arte". Entre estas manifestaciones artísticas se presentaron ejemplos de arte popular y artesanía, arte sacro y "verdaderas exposiciones"[9] de pintura, que se dividían entre los grandes maestros de la pintura, con obras procedentes del Museo del Prado, los grandes maestros del arte contemporáneo y las tendencias más actuales del arte, con muestras temporales que se iban renovando.

Los dispositivos expositivos se diseñaron integrándolos totalmente en la arquitectura. El acabado del techo en forma de casetones permitió al arquitec-

7. No-Do, 15 de abril de 1963.
8. C.F., op.cit., p. 11.
9. *Catálogo Oficial. Guía del Pabellón de España*. Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Madrid, 1964, p. 69.

to diseñar las vitrinas y las peanas como si fueran extensiones de estos, prolongaciones que partían del techo y surgían del suelo, creando un espacio intermedio en el que disponer los objetos. Existían dos modalidades de lo que podríamos llamar expositores en altura: vitrinas propiamente dichas, con una campana de vidrio, y peanas sin cerramiento. En ambos casos se trataba de una mesa de proporciones cuadradas, sostenida por un pie formado por un número par de casetones prolongados, sobre el que descendía desde el techo una pieza simétrica.

Existía un tercer modelo compuesto por una plataforma o peana muy baja, de dimensiones más grandes, que servía para disponer objetos de mayor tamaño y peso, al tiempo que se presentaba como una sutil barrera arquitectónica que separaba las piezas de los visitantes. También sobre estas peanas descendía siempre un grupo de casetones que caía sobre las piezas, ya que este juego visual escondía un estudiado sistema de luces dirigidas que combinaba a la perfección con la luz natural que entraba por el patio central.

Con independencia del tipo de obra que se expusiera en cada sala, todas ellas compartían este diseño. De modo que aunque se hicieran montajes específicos para ciertas zonas, como en las salas dedicadas a los grandes maestros o al arte sacro, se mantuvo una fuerte estética de conjunto. Esa era una de las ventajas del sistema diseñado por Carvajal: la adaptación de los dispositivos expositivos a diferentes soluciones espaciales y necesidades de montaje específicas.

ARTE SACRO DE AYER Y DE HOY

Este fue el nombre con el que se bautizó al espacio dedicado a la exposición de arte sacro en el pabellón. Situada a continuación de la sala dedicada a los grandes maestros, era una zona de paso obligado en la que se colocaron las escaleras de subida a la planta superior. En realidad el espacio útil expositivo de la sala se limitaba básicamente a poco más que los quince metros lineales del muro de vidriera que lo cerraba, ya que el muro opuesto estaba ocupado por el hueco de la escalera.

Si las salas de la primera planta, dedicadas a la exhibición de objetos comerciales, presentaban un diseño más uniforme, en la planta de ingreso el arquitecto se permitió mayores licencias en cuanto a la ambientación. En la sala de pintura de los grandes maestros, los cuadros se dispusieron sobre paredes forradas de tela, imitando las antiguas galerías de pintura. Un montaje muy clásico que contrastaba con el resto del espacio y con los anteriores proyectos de Carvajal. Se pretendía evocar así las salas del propio Museo del Prado en el que se podían ver los cuadros habitualmente. No hay que olvidar que aunque hacía dos décadas que el MoMA había renovado sus salas, apostando por los espacios blancos y diáfanos, ésta era una solución reservada aún al arte moderno. Por su parte, la sala de arte sacro se planteó respondiendo a una ambientación muy específica, en la línea de una arquitectura sacra contemporánea que Carvajal conocía bien. La diferencia de ambientes entre estas dos salas contiguas se hace evidente en algunas de las fotos del pabellón que se publicaron en la prensa del momento, en las que se pueden ver de forma simultánea los muros entelados y la pared con la vidriera (Fig. 2).

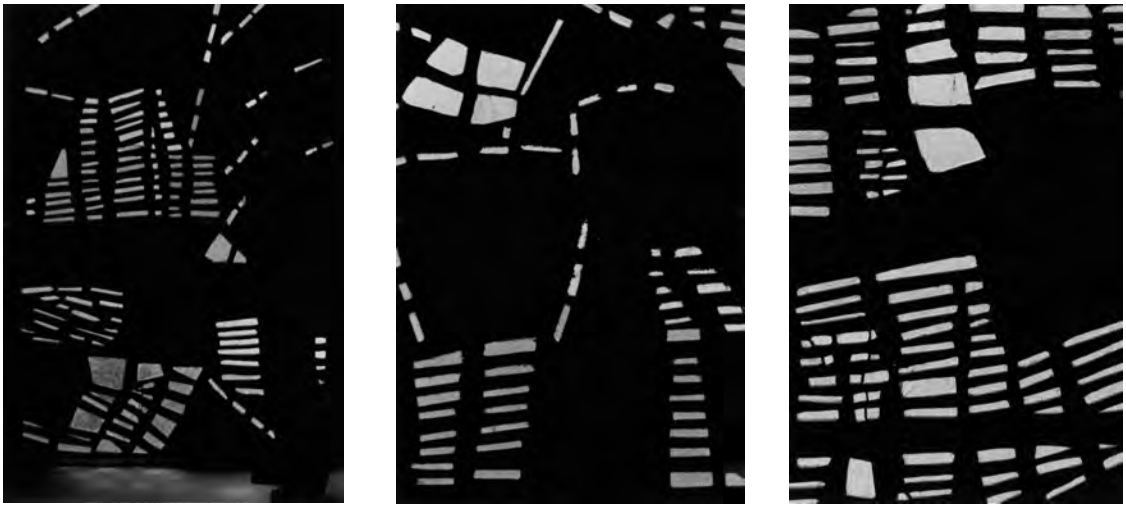


Fig. 2. Vidriera diseñada por Manuel Molezún. Detalle.

En 1963, fecha en la que Carvajal firma este proyecto, ya había realizado algunos de los mejores ejemplos de arquitectura sacra con el Panteón de los españoles en Roma (1957) y la Parroquia de Nuestra Señores de los Ángeles en Vitoria (1956-1960), ambos junto a García de Paredes y el escultor García Donaire. A pesar de que su aportación a la tipología sacra fue más bien escasa en número, la importancia de los proyectos que realizó ha sido ya justamente reivindicada[10]. Mantuvo una estrecha relación con el padre Aguilar, fundador de Movimiento Arte Sacro y director de la revista A.R.A., a quien reconoce como uno de los principales impulsores de la renovación de la arquitectura y el arte sacro del momento[11].

A lo largo de los años 50 y 60 la arquitectura sacra en España vivió un momento de esplendor, propiciado por un acercamiento de la iglesia al lenguaje artístico contemporáneo y una renovación litúrgica que culminaría en 1965 con el Concilio Vaticano II. El propio Carvajal planteó de manera muy temprana, en la parroquia que construyó en Vitoria, una de las soluciones en planta que serán difundidas tras el Concilio. Obligados por el solar, tuvieron que proyectar una planta triangular con los muros convergentes hacia la zona del altar.

Otro de los elementos comunes y clave en la arquitectura sacra, y profana, del momento será la integración de las artes, a la que el arquitecto acudirá no sólo en el diseño de la sala de arte sacro sino en todo el proyecto. Entre las obras que se integraron en el edificio destacan: los azulejos de la marisquería de Arcadio Blasco, el mural cerámico de Antonio Cumella, la pintura mural de Francisco Farreras, la reja de Amadeo Gabino, la celosía de José María de Labra, el mural de Vaquero Turcios, las esculturas de Pablo Serrano y José Luis Sánchez y la vidriera de Manuel Suárez Molezún.

Como decía José Luis Fernández del Amo: "Si la arquitectura es espacio, las artes plásticas tienen que ser parte integrante de ese espacio"[12]. De modo que la incorporación de este gran vitral, de quince metros de largo por cuatro de alto, en la sala de arte sacro fue un recurso esencial para crear un ambiente totalmente diferente. Su ejecución se encargó a Manuel Molezún, que había sido premiado con la medalla de oro de vitrales de la I Bienal de Arte Sacro de

10. DELGADO ORUSCO, E.: *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio.* (Tesis doctoral)Madrid, ETSAM, 1999, pp. 186-187. "No es ya sólo el valor de su propia obra, si no su decidida beligerancia por la modernidad como opción intelectual, la que le llevó a estar presente en cuantos esfuerzos de renovación se hicieron en la España de su tiempo: desde el Movimiento de Arte Sacro del padre Aguilar a los Talleres de Arte Granda; desde Roma a Comillas, pasando por Vitoria".
11. DELGADO ORUSCO, E.: *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal Ferrer.* Madrid, Universidad Camilo José Cela, 2002, p. 51.
12. AMANN, E.: "Una encuesta de Hogar y Arquitectura. Integración de las artes", en *Hogar y Arquitectura*, n. 44, enero-febrero de 1963, p. 4.

Fig. 3. Vidriera diseñada por Manuel Molezún. Vista general.

Salzburgo de 1956, y había participado en la decoración de la X Trienal de Milán (1953) y en la del Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas (1958).

En esta época la vidriera de hormigón había sustituido casi totalmente a la emplomada. Molezún diseñó una vidriera en la que el espacio opaco tenía tanta importancia plástica como el transparente, una cualidad que permitía esta nueva técnica (Fig. 3).

Como señalaba José Hierro en el catálogo que se editó con motivo de la feria: "Su mérito y aportación reside en esta valoración de lo negro y opaco"[13]. La retícula estaba formada a base de piezas geométricas, en su mayoría rectangulares y triangulares, en las que predominaban el blanco, el azul y el verde. La luz fría aportada por la vidriera debía compensarse con la calidez de la luz interior, o al menos eso es lo que se aprecia en las fotografías a color que se conservan (Fig. 4).

El sistema de iluminación era uniforme en todo el edificio, de modo que al proyectar el cerramiento mediante una vidriera, el arquitecto quería dotar a ese espacio de un ambiente diferenciado del resto. No se trataba únicamente de un lugar en el que apreciar los tesoros antiguos y modernos del arte sacro español, sino que pretendía crear una experiencia sensible diferente ante la contemplación de estas obras. Consciente de las posibilidades plásticas de la vidriera, la proyecta para dotar al espacio de unas cualidades específicas. Como señala Víctor Nieto Alcaide:

> "El efecto de luz no-natural y trascendente se asocia a la imagen de un ámbito espiritual alejado de nuestras experiencias y vivencias del mundo sensible"[14].

El uso de este recurso arquitectónico serviría en este caso para crear ese espacio trascendente, diferente de lo que se había percibido antes y de las sensaciones que esperaban al visitante en el piso superior, en el que se mostraban objetos de todo tipo producidos por la industria española.

Si en el gótico la vidriera se convirtió en el muro mismo, en esta nueva etapa el muro cortina de vidrio, introducido por el Movimiento Moderno, fue sustituido por un muro de vidriera, como el que aquí se realizó. De hecho fue un recurso bastante utilizado en la arquitectura sacra española de la época, y de manera muy recurrente por algunos arquitectos como Fernández del Amo, que lo utilizó en San Isidro de Albatera (1957) y en la capilla del Seminario Teológico Hispano-Americano de Ciudad Universitaria (1962). En la propia Feria, se podía también visitar el Pabellón de Jordania para el que Antonio Saura había realizado un ciclo decorativo sobre la Pasión en forma de vidriera. La utilización de una gama cromática mucho más rica y un trazo más expresivo, característico del pintor, permiten apreciar las diferentes cualidades plásticas y lumínicas que se pueden conseguir con este medio.

Pero el arquitecto no se limitó a proyectar sólo los elementos constructivos, y entre los más de ciento cincuenta planos realizados por Carvajal para este proyecto[15] se incluyen los alzados de las salas de exposición, en los que se detalla la ubicación concreta de las obras a mostrar en cada uno de los espa-

13. HIERRO, J.; *Manolo Molezún*. Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, 1964.
14. NIETO ALCAIDE, V.; *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1978, p. 27.
15. SANCHO, J.A., "Javier Carvajal y el lápiz: el pabellón de Nueva York", en *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2008, p. 56.

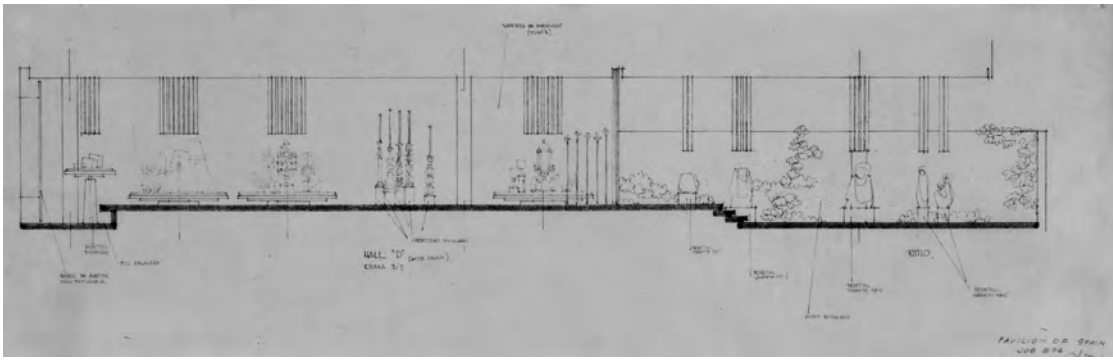


Fig. 4. Hall "D" del Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Archivo General de la Universidad de Navarra. Fondo Javier Carvajal. Proyecto n. 443.

cios. En el caso de esta sala, denominada en los dibujos como "Hall D", se aprecia perfectamente cómo los elementos museográficos se adaptan al desnivel del suelo, un poco más elevado que el espacio anterior, al que se une a través de tres escalones. Los objetos de arte sacro se disponían delante del muro vítreo sobre peanas bajas a modo de mesas. Dos de estas peanas estaban en la parte izquierda de la sala y una tercera, en la derecha. Entre ellas se colocaron, como se había planeado según alzado, varios atriles, candelabros, porta custodias y porta incensarios como elementos verticales exentos, que contrarrestaban la horizontalidad de las peanas. El espacio se completaba con dos peanas colocadas en las paredes laterales, como ya se había previsto también según alzado.

Aunque el montaje expositivo y la selección de piezas varió en las diferentes fases de la feria, que se mantuvo cerrada entre el 21 de octubre de 1964 y el 22 de abril de 1965, la distribución de los objetos en el espacio respondió siempre a este esquema predeterminado en los alzados de Carvajal. Los objetos tridimensionales de mayor tamaño se colocaron en las peanas, intercalando entre ellas las piezas verticales antes mencionadas. Las vitrinas se reservaron para las obras más delicadas.

Algunas de las fotografías (Fig. 5) que se conservan permiten identificar muchas de las creaciones de arte sacro que se expusieron, y se incluyeron en la *Guía-catálogo del Pabellón de España*. Si entre las piezas históricas cabe destacar joyas de la pintura románica como la tabla del "Prendimiento y descendimiento de Cristo" del Museo Diocesano de Solsona, entre las contemporáneas aparecen las firmas de los muchos talleres de arte sacro que se crearon en la época y que habían abierto sus tiendas en Madrid o Barcelona. Tal era el caso de La Cantonada, que acababa de abrir una tienda en Barcelona ese mismo año. Siguiendo la línea de los *Ateliers d'Art Sacré*, fundados por Maurice Denis y Georges Desvallières en 1919, aparecieron durante estos años del pre y pos Concilio Vaticano II muchos talleres de arte sacro en España. Si bien no es este el espacio en el que narrar esta historia[16], no queremos dejar de señalar algunos de los nombres que estuvieron presentes como representación del arte sacro contemporáneo español: Templo y Altar, Talleres Artesanos Dirigidos, Berit, Ars Sacra y La Cantonada, por citar algunos recogidos en la publicación oficial del pabellón.

No cabe duda del interés que tenía el propio Javier Carvajal en las nuevas corrientes de arte sacro, como lo demuestran su relación con el padre Aguilar

16. Una reciente publicación de la Fundación-Museo Jorge Oteiza permite saber más sobre este tema a través de cuatro ejemplos arquitectónicos realizados entre 1950 y 1971. ECHEVERRÍA PLAZAOLA, J. y MENNEKES, F.; *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.

Fig. 5. Vista de la sala de exposición dedicada al "Arte sacro de ayer y de hoy". Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964 [Archivo General de la Administración].

y el Movimiento Arte Sacro, o su propio diseño para unos candelabros de los talleres Granda. Dicho interés quedó claramente reflejado en la importancia que concedió al diseño de la sala dedicada al arte sacro, creando para ella uno de los espacios más interesantes del pabellón.

Si bien tanto en la prensa nacional como internacional la atención se centró más en otras manifestaciones artísticas, como la pintura contemporánea y sobre todo la de los grandes maestros de la pintura española, la belleza de esta sala, enmarcada por la vidriera de Molezún, la convirtió en las más fotografiada y reproducida, tanto en los medios españoles como extranjeros.

Hemos de suponer que a este interés contribuyó en buena medida la corriente de renovación del arte sacro que se venía produciendo en todo el mundo occidental desde el fin de la II Guerra Mundial, EEUU incluido, y que tendría una clara repercusión en las conclusiones del Concilio Vaticano II (1962-1965) sobre la relación de la Iglesia con el arte y los artistas contemporáneos. De hecho la organización de la Feria había reservado un total de siete acres, libres de alquiler, para los expositores religiosos.

> "The World's Fair offers these religious exhibitors the unique opportunity of exposing more than 70 million people, from all areas of the World, to the central message of religion"[17].

En una operación de marketing sin precedentes, el propio Vaticano permitió por primera vez la exposición de la Piedad de Miguel Ángel fuera de Italia. Autorizada por Juan XXIII y ratificada por Pablo VI, esta maniobra hizo que el pabellón del Vaticano se convirtiera en el más visitado de la Feria. Inmersos como estaban en la redacción del Concilio Vaticano II, la razón esgrimida por Juan XXIII para aceptar la invitación a participar en la Feria fue la necesidad de que el progreso científico y espiritual de la humanidad debían ir unidos para asegurar la paz a través del conocimiento, como rezaba el slogan de la feria[18].

17. "Religious exhibits at the New York World's Fair". Press release, August 9, 1963. WF 1964, box338. New York's World Fair 1964-1965 Corporation records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations.
18. Ibídem.

DE INTERBAU EN BERLÍN A MONTBAU EN BARCELONA
UNA CONTRIBUCIÓN PARA EL ESTUDIO DE LA INFLUENCIA DE LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES EN LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA

Marta Sequeira

Entre 1957 y 1969, el Patronato Municipal de la Vivienda[1] promueve la construcción del barrio de viviendas de Montbau. Se sitúa en Barcelona, al pie de la sierra de Collserola, junto al Paseo del Valle de Hebrón (actual distrito de Horta), en un terreno inclinado de 31,7 ha, con vistas al mar, entre Sant Genís dels Agudells y Llars Mundet, y por encima de la Ronda de Dalt[2] (Fig. 1). El barrio de Montbau es uno de los núcleos satélite construidos durante la fase de mayor actividad de promoción pública de vivienda en Barcelona. Pensado para dar respuesta a la creciente inmigración –proveniente, en su mayoría, de las zonas rurales de España[3]–, cuenta con 1.809 viviendas para 8.140 habitantes[4]. El plan se estructura en dos unidades residenciales básicas, un grupo de viviendas, un jardín y un parque forestal, y se construyó en dos fases. La primera comienza a proyectarse a finales de 1957. Ocupa cerca de 9,6 ha y es de la autoría del despacho de arquitectura LIGS –formado por Guillermo Giráldez Dávila, Pedro López Iñigo y Xavier Subías i Fages, en aquella época jóvenes arquitectos, con poco más de 30 años (Fig. 2).

Fig. 1. Montbau, 1962 (Archivo Histórico COAC).

Centraremos entonces nuestra atención en tres de los cuatro edificios construidos por LIGS en esa primera fase, en el sector suroeste[5]. Se trata de tres bloques de viviendas, situados junto a la Plaza Pla Montbau, espacio público representativo del conjunto. Tanto los dibujos de proyecto como las memorias descriptivas del polígono designan a estos bloques A[6], O[7] y N[8] (Fig. 3). Cuentan con 11, 12 y 16 pisos y 50, 72 y 121 viviendas, respectivamente. Los bloques A y O fueron proyectados en 1958; el bloque N, en 1966. En los tres casos, se trata de bloques lineales, perpendiculares a la Ronda de Dalt. En todos ellos, la planta baja está ocupada con comercio, mientras que los pisos superiores se destinan a vivienda. Los tres bloques poseen un núcleo de acceso vertical –con escaleras y ascensores–, asimétricamente dispuesto en planta. En la planta baja, un atrio lateral da acceso a dicho núcleo, que, a su vez, da acceso a todo el edificio (Fig. 4). En los tres bloques, el núcleo de acceso vertical conecta con los corredores. Dispuestos a lo largo de toda la longitud del edificio, junto a una de las fachadas, dichos corredores permiten acceder a los apartamentos en dúplex (Fig. 5).

Sin embargo, ¿en qué se distinguen estos tres edificios?

Si comparamos sus secciones transversales, verificamos que una de ellas, la del bloque N, resulta singular, puesto que el conjunto de zaguanes y escaleras que unen los varios niveles en el interior de los apartamentos provoca un quiebre de medio piso entre los forjados (Fig. 6). Dicho quiebre exalta una

1. En particular, la Oficina de Estudios de la Comisión Técnica Especial de Urbanismo y la Tenencia de Alcaldía de Población y Vivienda.
2. El Plan General de Ordenación de Barcelona, aprobado en la ley de 3 de diciembre de 1953, clasificaba estos terrenos como zona sanitaria con tolerancia de vivienda. Se trataba de una zona que, por su utilización y localización, fue considerada adecuada para la instalación de hospitales, sanatorios, clínicas y casas en bloques aislados. Ver, sobre este asunto, PATRONATO MUNICIPAL DE LA VIVIENDA, "Planeamiento del núcleo satélite de Montbau", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1959, n. 37.
3. Ver, sobre este asunto, FERRER AIXALÁ, Amador, "Demografía y vivienda: algunas consideraciones", en *Polígonos de Vivienda en la Comarca de Barcelona (II)*, Ediciones ETSAB, Barcelona, 1974, pp. 14-26.
4. Datos extraídos de FERRER AIXALÁ, Amador, *Polígonos de Vivienda en la Comarca de Barcelona (I)*, Ediciones ETSAB, Barcelona, 1974, p. 26.
5. Se descartó para este estudio uno de los bloques, el B, por tener características bastante diferentes de los restantes: varios núcleos de acceso, viviendas simplex, sólo 5 pisos.
6. El proyecto se encuentra en el Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona, en un dossier con el número 721.455.
7. El proyecto se encuentra en el Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona, en un dossier con el número 94.111.
8. El proyecto se encuentra en el Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona, en un dossier con el número 620.262.

Fig. 2. De izquierda a derecha: Pedro López Íñigo, Xavier Subías i Fagés y Guillermo Giráldez Dávila (Archivo Histórico COAC).

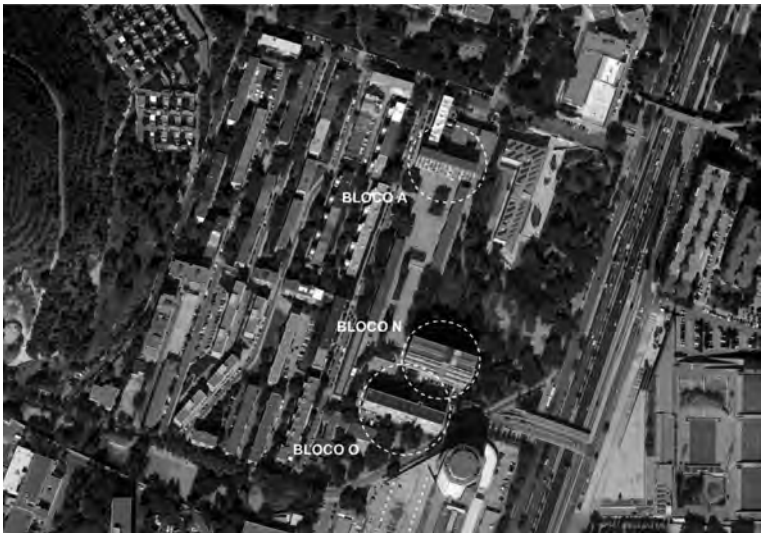


Fig. 3. Localización de los bloques A, O y N de Montbau.

tipología habitacional única en todo el barrio, en la cual a distintas áreas de cada apartamento corresponden diferentes niveles.

Pero ¿cuál habría sido el origen de este singular diseño?

Un dossier existente en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona[9] nos permite analizar un proyecto de 1961, abandonado, para el bloque N (Fig. 7). Aunque el promotor final del bloque N será el Patronato Municipal de la Vivienda, el proyecto de 1961 había sido encomendado por la Constructora Colonial –la misma que había encargado el bloque O[10]. Para esta constructora, Giráldez, López y Subías habían proyectado el bloque N como un edificio lineal, con tres entradas diferentes, seis núcleos de escaleras y ascensores, apartamentos de sólo uno piso y sin cualquier quiebre entre forjados. Pero más tarde, para el mismo lugar y cumpliendo la misma volumetría del proyecto de 1966, pero con un promotor diferente y otra tipología, los arquitectos proyectaron un edificio de 180 apartamentos, contra los cerca de 120 apartamentos que constan en el proyecto inicial. En ese primer proyecto, lo que parecía ser relevante era la cantidad de viviendas, así como el precio de su construcción. Después de analizar otro plan concebido por estos tres arquitectos, en fase de construcción en 1961 –el Plan Parcial del Suroeste de Besòs–, constatamos que su proyecto de 1961 para el bloque N del Plan de Montbau se asemeja al bloque A de la primera fase del polígono de Besós[11] (Fig. 8). Tras el cambio de promotor del bloque N, que pasó a ser el propio Patronato Municipal, la solución de 1961 dejó de servir como base para elaborar el proyecto definitivo, de 1966. De 14.914.743,66 pesetas presupuestadas para la propuesta de 1961, se pasó a 33.899.859,73 para la propuesta de 1966. Es decir que el precio de la construcción prácticamente se duplicó, siendo que el número de apartamentos se redujo en un tercio. De esto se deduce que la solución de 1966, de sección quebrada, sólo fue factible por la conjunción de una serie de circunstancias especiales, en las que la entidad promotora habría jugado un papel fundamental.

Comparemos ahora la planta de un apartamento del proyecto de 1966 para el bloque N con la de un apartamento del bloque O –el proyecto de viviendas más notorio de estos arquitectos, publicado un año antes en el número 15 de la

9. Con el número 620.262.

10. El Patronato Municipal de la Vivienda se limitaba generalmente a actuar como promotor general. El papel de propietarios y constructores se reservaba, en la mayoría de los casos, a diversas entidades particulares; concretamente, ocho cooperativas: Graciense de la Vivienda, La Puntual, Humanitaria de la Guardia Urbana, Congregación Nuestra Señora de la Estrada, La Esperanza – de funcionarios del I.N.P -, Cooperativa Barcelonesa d'habitatges, Cooperativa de Funcionarios Municipales y el Patronato de Casas Militares del Ministerio del Ejército.

11. Hay que subrayar que el barrio del Sudoeste de Besòs es frecuentemente asociado con un tipo de vivienda modesta y urbanizada en terreno de aluvión, de menor calidad de urbanización y edificación que la del barrio de Montbau. Ver, sobre este asunto, SAGARRA, Ferrán, "Els barris de Montbau i Suf-oest del Besòs", en *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Ajuntament de Barcelona, Patronat Municipal de l'Habitatge, Barcelona, 2003, pp. 36-40.

revista *Zodiac*[12] (Fig. 9). Rápidamente, advertimos la igualdad de proporción del rectángulo en que se implantan: la longitud corresponde al triple del ancho. Esta igualdad de proporciones es un indicio de que, al diseñar en 1966 el bloque N, Giráldez, López y Subías podrían haberse basado en el proyecto del bloque O. Sin embargo, si fuera así, ¿qué problemas enfrentarían los arquitectos al intentar transferir la tipología de apartamentos del bloque O para un bloque cuyo ancho es 3/2 superior? Tengamos en cuenta que en 1966, antes de diseñar la tipología de los apartamentos del bloque N, dos parámetros debían de estar ya establecidos: la volumetría del bloque, referida en el plan general de Montbau, y el número de apartamentos, que figuraría en el encargo que el Patronato Municipal realizó a los tres arquitectos. Aumentemos la dimensión de los apartamentos del bloque O hasta hacer coincidir su profundidad con la de los apartamentos del bloque N (Fig. 10). En un edificio de 16 pisos, con unos 57 metros de longitud por 15,60 metros de ancho, en que el número de apartamentos debería ser 120, constatamos rápidamente que si la tipología de apartamentos fuera semejante a la del bloque O, el bloque N llegaría a tener 88 apartamentos en total. En cambio, manteniendo el ancho de los apartamentos del bloque O y alterando sólo su profundidad, con ligeras adaptaciones, la tipología de apartamentos del bloque O permitiría incluir precisamente 120 apartamentos, con una volumetría que cumpliría lo establecido en el plan general de Montbau (Fig. 11). Así, sería posible demostrar que la solución adoptada por Giráldez, López y Subías al definir la sección del proyecto de 1966 para el bloque N no fue sólo una consecuencia directa de una condicionante creada por el proyecto de urbanismo, léase el ancho del bloque. Estos arquitectos renunciaron voluntariamente a utilizar la solución adoptada en el bloque O, quizá porque tenían en mente otro proyecto que podía servirles como punto de partida para el bloque N.

Fig. 12. Vista aérea de Tiergarten, en junio de 1947 (Fotografía: Bittner. Deutsches Bundesarchiv, German Federal Archive).

En septiembre de 1957, meses antes de recibir el encargo de Montbau, López y Subías, ambos arquitectos del Ayuntamiento de Barcelona, participaron en una visita al barrio Hansaviertel, destinado a la Exposición Internacional de Construcción Interbau 57 de Berlín[13]. Dicha visita había sido organizada por el Presidente del Ayuntamiento, Josep Maria de Porcioles, y Santiago Cruilles, con la colaboración de Martínez Marí –con el objetivo de tomar conocimiento de los nuevos modelos urbanos internacionales[14].

Hansaviertel consistía en un barrio ochocentista de manzanas destruidas por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial[15] (Fig. 12), localizado en una zona bastante céntrica, entre el Río Spree y el Parque Tiergarten, próxima de las terminales de transportes ferroviarios S-Bahn y U-Bahn, en Berlín Occidental. Ante la construcción de la Stalinallee en Berlín-Este (Fig. 13), el Senado de Berlín promovió en 1953 un concurso para la reconstrucción de esta área devastada, a propósito de la Interbau (Internationale Bauausstellung), la primera exposición Internacional de Arquitectura de pos-guerra. Los vencedores del concurso, Gerhard Jobst y Willy Kreuer, propusieron un plan que abandonaba la tipología de manzanas y proponía edificios sueltos rodeados por extensas áreas verdes. Otto Bartning (con la colaboración de Hans Scharoun y Bakema) intervino en el proyecto final e invitó a numerosos arquitectos alemanes y extranjeros para participar en el diseño de los edificios que componían el plan. El barrio se convirtió así en un verdadero laboratorio de experiencias arquitectónicas, donde intervinieron 53 arquitectos, entre ellos Alvar Aalto, Jacob Berend Bakema, Luciano Baldessari, Paul Baumgarten, Eugène Beaudouin, Werner Düttmann, Egon Eiermann, Bruno Grimmek, Wal-

12. "J. Subias Fages, G. Giraldez Davila, P. Lopez Iñigo: casa subvencionada en Montbau", en Zodiac, Dic. 1965, n. 15, pp. 72-73.
13. Esta exposición permaneció abierta del 6 de julio al 29 de septiembre de 1957.
14. Aunque la visita a la Interbau haya sido la más comentada, los arquitectos visitaron también otras ciudades en Alemania – Fráncfort, Colonia, Born –, en Finlandia – Tapiola y Helsinki – y en Inglaterra – "New Towns" –, antes de comenzar a proyectar el bloque N. Giráldez, por su parte, no visitó la Interbau junto con sus colegas, pero sí más tarde, como lo comentó en la conferencia dictada en A Coruña, en abril de 2009 <http://stgo.es/2009/10/guillermo-giraldez-conferencia/>.
15. Durante la Segunda Guerra Mundial, casi 90% de Hansaviertel fue destruida.

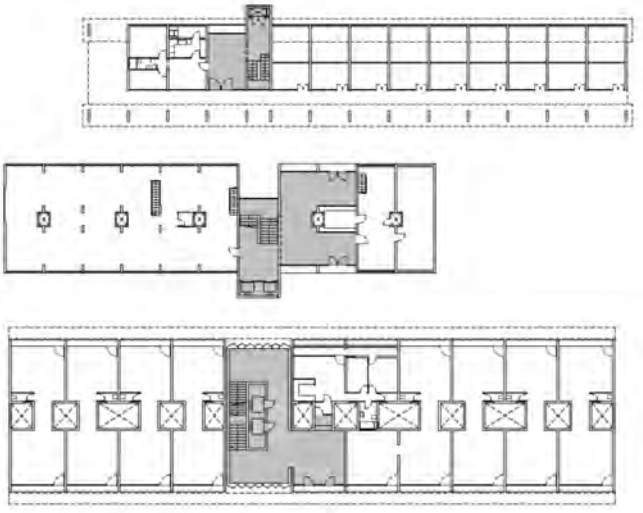


Fig. 4. Planos de las plantas bajas de los bloques A, O y N (dibujo de la autora).

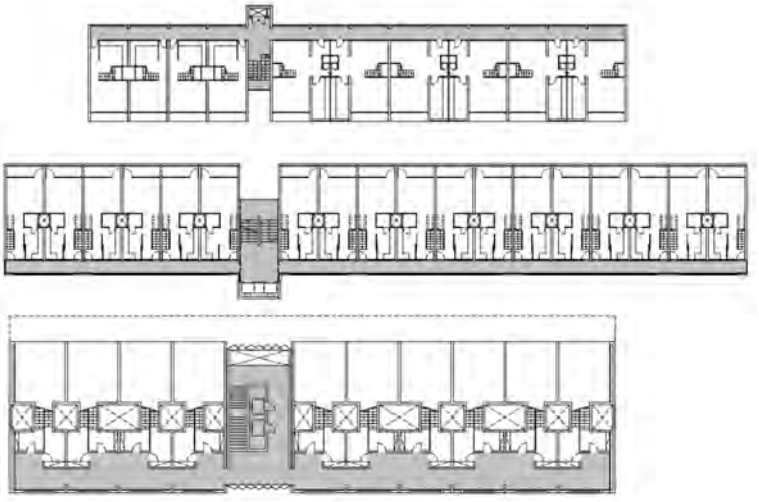


Fig. 5. Planos-tipo de los pisos de entrada en los apartamentos de los bloques A, O y N (dibujo de la autora).

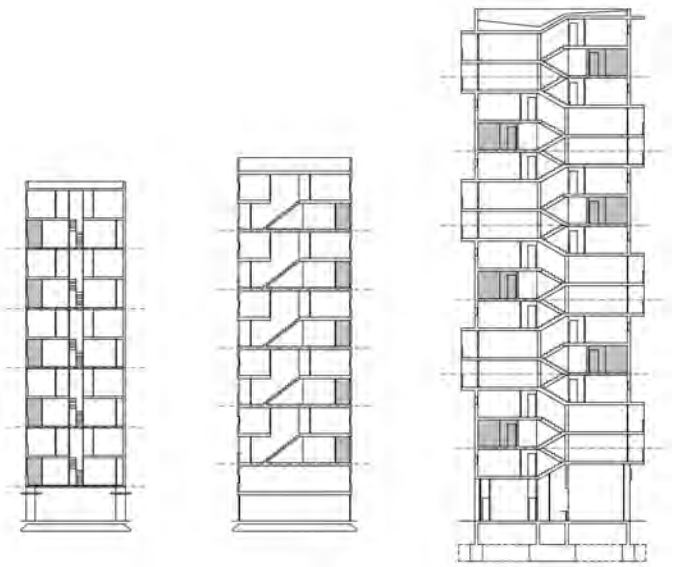


Fig. 6. Secciones de los bloques A, O y N (dibujo de la autora).

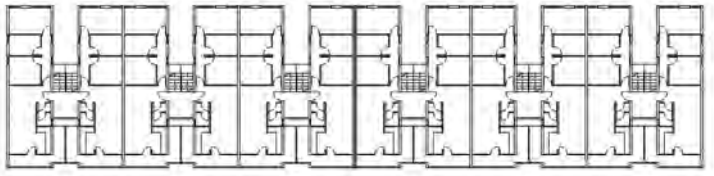


Fig. 7. Plano-tipo de dos apartamentos del proyecto de 1961 para el bloque N (dibujo de la autora).

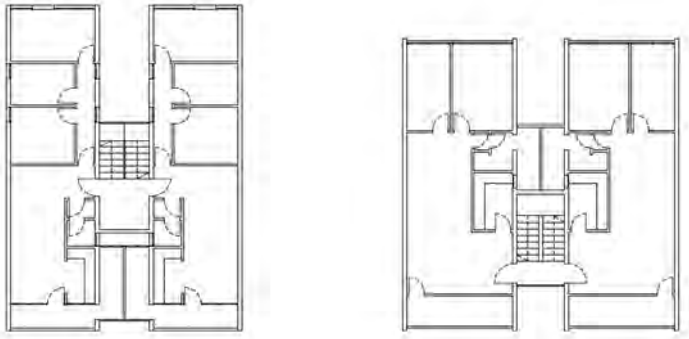


Fig. 8. Planos-tipo de dos apartamentos del proyecto de 1961 para el bloque N del polígono de Montbau y del bloque A del polígono de Besós (dibujo de la autora).

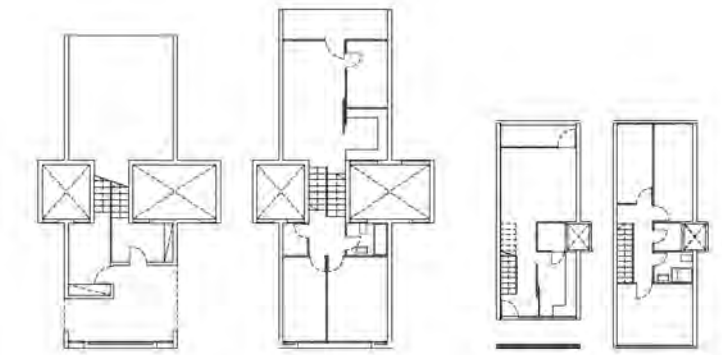


Fig. 9. Plano-tipo de los apartamentos de los bloques N y O (dibujo de la autora).

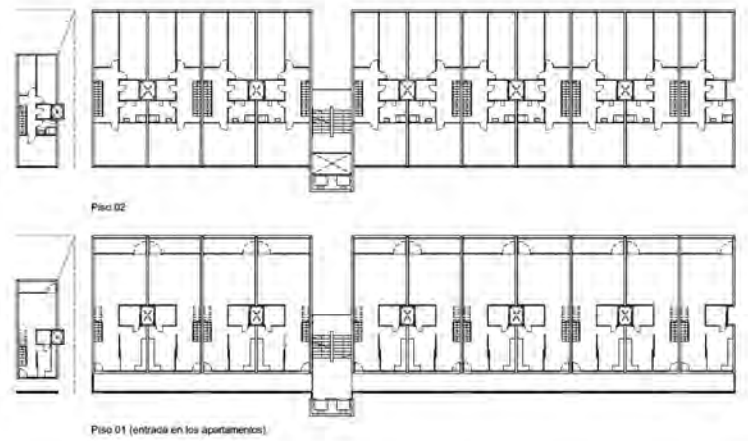


Fig. 10. Planos-tipo de un edificio con las dimensiones del bloque N, compuesto por apartamentos con la tipología aumentada de los apartamentos del bloque O (dibujo de la autora).

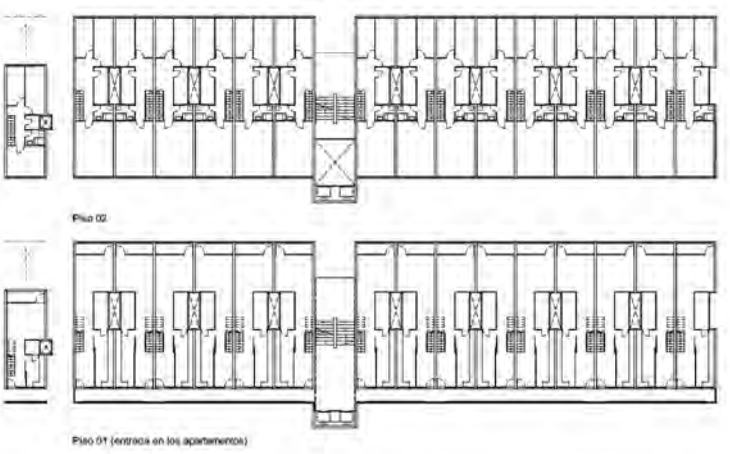


Fig. 11. Planos-tipo de un edificio con las dimensiones del bloque N, compuesto por apartamentos con una adaptación de la tipología de los apartamentos del bloque O, manteniendo su ancho (dibujo de la autora).

16. Ver, sobre este asunto, SÁINZ GUERRA, J.L., "La vivienda masiva en Alemania durante la posguerra y su influencia en los modelos españoles", en *Modelos Alemanes e Italianos para España en los años de la posguerra*, en *Actas Preliminares del Congreso Internacional sobre Historia de la Arquitectura Moderna*, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2004, p. 227.

17. En España, fueron publicados los siguientes artículos sobre la Interbau 57: "Exposición Internacional de arquitectura. Berlín, 1956", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura 33*, primer trimestre 1955, p. 35; "Alemania. Exposición Internacional de Berlín de Obras y Construcciones", en *Informes de la Construcción*,

Fig. 13. Vista a la Stalinallee en la época de su inauguración, el 23 de agosto de 1954 (Fotografía: Quaschinsky, Hans-Günter. Deutsches Bundesarchiv, German Federal Archive).

Fig. 14. Hansaviertel, 1962.

ter Gropius, Arne Jacobsen, Le Corbusier, Wassilli Luckhardt, Oscar Niemeyer, Sep Ruf, Max Taut, Pierre Vago y Johannes Hendrik Van Den Broek. El plan contenía tres diferentes grupos de edificios. El primero se componía de seis torres de más de 10 pisos de altura; el segundo, de bloques de 4 a 10 pisos de altura; el tercero, de viviendas unifamiliares de 1 a 2 pisos, con jardín privado. Entre 1955 y 1960, 35 de los 45 proyectos fueron construidos (Fig. 14). Las propuestas de la Interbau tuvieron una gran influencia en los arquitectos españoles de la época[16] y fueron ampliamente divulgadas en las revistas españolas de arquitectura[17]. De hecho, "en una visita técnico-turística al Interbau berlinés se oyó decir eufóricamente a nuestros ediles triunfalistas que Montbau podría llegar a ser su exacto paralelo barcelonés en intención y en realidad"[18].

Consultando dos libros que seguramente Giráldez, López y Subías habrían tenido oportunidad de analizar, encontramos una planta y una sección (Figs. 15 y 16) con fuertes semejanzas con el bloque N de Montbau. La primera aparece en el catálogo de la exposición internacional Interbau de Berlín[19]; la segunda, en el libro editado a propósito del Congreso CIAM de 1959[20].

Se trata del edificio en Hansaviertel, de los arquitectos Johannes Hendrik Van Den Broek y Jacob Berend Bakema, que formaba parte de la referida exposición (Fig. 17). No se trata de un bloque lineal, sino de un edificio en torre, incluido en un conjunto de cinco torres de 16 y 17 pisos. Situado a lo largo de la Bartningallee[21], entre esta vía y la línea de ferrocarril, acompañaba el viaducto S-Bahn, al Norte de la Hansaplatz y conformaba la frontera Norte del área de intervención de la exposición. Su núcleo central de ascensores permite acceder, a través de seis pequeños corredores, a 73 apartamentos. Este núcleo de ascensores y escaleras conforma una especie de bisagra que articula los forjados, situados medio piso arriba uno del otro. Cada tres pisos hay un corredor – a la derecha y a la izquierda del núcleo de escaleras, alternadamente –. Desde cada corredor, y en el mismo nivel que cada uno se dispone, se accede tanto a cuatro apartamentos de 36 m^2, como a ocho apartamentos en dúplex de 92 m^2 (situados alternadamente medio piso por debajo y medio piso por encima del corredor). De esa distribución resultan apartamentos con dos pisos de altura y ventanas para el Este y Oeste, posibilitando la ventilación cruzada. Además, el área de circulación se reduce al mínimo, pues sólo hay corredor en seis pisos. Se trata de una especie de desarrollo a partir de la *Unité d'Habitatión de Marsella* de Le Corbusier. Gracias a la división en medios pisos, van den Broek y Bakema consiguen, con apartamentos de 92 m^2 (un área más pequeña que la de 110 m^2 de los apartamentos de Marsella) obtener apartamentos con doble orientación.

julio 1956, n. 83; "Alemania. Exposición Internacional de Berlín de Obras y Construcciones", en *Informes de la Construcción*, noviembre 1956, n. 85; "Exposición Internacional Berlinesa de Obras y Construcciones 1957", en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, cuarto trimestre 1956, n. 28, p. 28; "Aportaciones de la Obra Sindical de Hogar a la Interbau Berlín 1957", en *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1957, n. 8, p. 30; GARCÍA BENITO, M. "Interbau. Berlín, 1957". en *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1957, n. 10, p. 14; CASINELLO, Fernando, "La Interbau, vista por un arquitecto", Ibídem, p. 67; "Pabellón de la O.S. Del Hogar en la Interbau", Ibídem, p. 10; "Presencia de la Obra Sindical del Hogar en la Interbau", Ibídem, p. 65; "La ciudad del mañana", en *RNA*, junio 1957, n. 186, p. 10; "Exposición internacional berlinesa de obras y construcciones 1957", Ibídem, p. 11; "Noticias. Alemania", en *Informes de la Construcción*, octubre 1957, n. 94; CASINELLO, Fernando, "Interbau. Exposición internacional de la construcción", en *Informes de la Construcción*, noviembre 1957, n. 95; "Interbau Berlín 1957", en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1957, p. 56; DOMÍNGUEZ SALAZAR, José A. "Ideas generales sobre la Interbau Berlín 1957", en *RNA*, enero 1958, n. 193, p. 26; "Sesión de Crítica de Arquitectura. Interbau", Ibídem, p. 31. Ver, sobre este asunto, ESTEBAN MALUENDA, Ana, "La difusión de la Arquitectura Moderna en España a través de sus revistas especializadas. Los casos alemán y italiano", en *Modelos Alemanes e Italianos para España en los años de la posguerra*, op. cit., p. 178.

18. Oriol Bohigas, "El Poligono de Montbau", en *Cuadernos de Arquitectura*, n. 61, 1965, p. 24. De hecho, los propios arquitectos corroboraron el impacto que tuvo esta exposición en la elaboración de los proyectos del plan. A juzgar por el testimonio prestado por Subías y Giráldez durante una entrevista, "aparecen siempre los edificios de la Interbau como referentes al comienzo de su trayectoria". Ver, sobre este asunto, nota 14 de COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque, "Montbau: de cidade satélite a bairro de Barcelona. 1959-2011", *Arquitextos*, São Paulo, año 12, *Vitruvius*, oct. 2011, n. 137.02, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4089>.

19. *Interbau Berlin 1957*. Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung, Internationale Bauausstellung Berlin, Berlin, 1957, p. 71. Se trata de un libro que los arquitectos habrían tenido oportunidad de adquirir en la propia exposición o consultar, más tarde, en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, en Barcelona (cota D-15908).

20. NEWMAN, Oscar, *CIAM'59 in Otterlo: group for the research of social and visual inter-relationships*, Alec Tiranti, London, 1961, p. 147. Se trata de un libro que los tres arquitectos también habrían podido adquirir o, quizá, consultar en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, en Barcelona (cota D-1245).

21. Las otras cuatro torres, junto la Bartningallee, fueron proyectadas por Luciano Baldessari, Gustav Hassenpflug, Raymond Lopez y Eugène Beaudouin y Hans Schwippert. Existe otra torre en Hansaviertel, con el mismo número de pisos, proyectada por Klaus Müller-Rehm y Gerhard Siegmann, junto al Berlin-Pavillion.

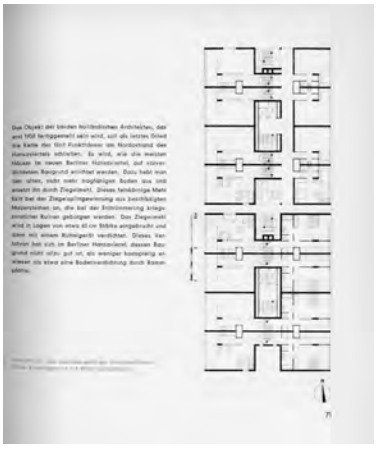


Fig. 15. *Interbau Berlin 1957*. Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung, p. 71.

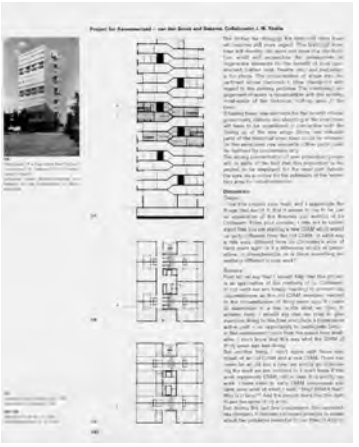


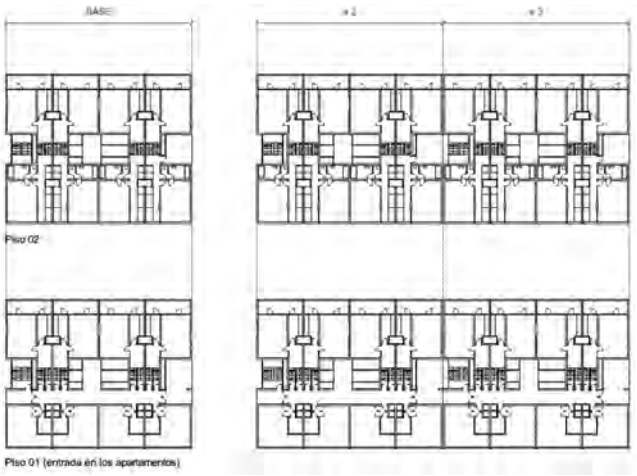
Fig. 16. *CIAM'59 in Otterlo: group for the research of social and visual inter-relationships*, p. 147.

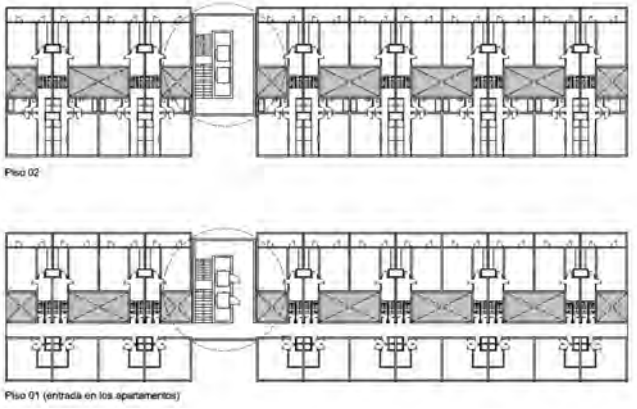
Fig. 17. Edificio en Hansaviertel, de los arquitectos Johannes Hendrik Van Den Broek y Jacob Berend Bakema, 1957.

Imaginemos entonces que, al diseñar los apartamentos del bloque N, Giráldez, López y Subías hubieran tenido sobre el tablero el catálogo de la exposición abierto en la página 71 y el libro de 1961 sobre el CIAM de 1959 abierto en la página 147. Se hace sencillo reconstruir el proceso que podría haberlos llevado desde el proyecto de van den Broek y Bakema a la invención del bloque N de Montbau. La publicación de dos planos correspondientes a dos pisos distintos, dispuestos en la página con una separación mínima entre ellos (Fig. 15), podría haber insinuado una continuidad; podría haber sugerido que de un edificio en torre se podía pasar a un bloque lineal triplicando los apartamentos y colocándolos codo con codo, prolongando su corredor paralelo a la longitud del nuevo proyecto (Fig. 18). Asimétricamente, un núcleo único de escaleras y ascensores sustituiría en el bloque N los núcleos de escaleras y ascensores de Hansaviertel, propiciando la aparición de patios que iluminan y ventilan los espacios junto al eje central del edificio (Fig. 19). En los pisos de acceso a los apartamentos del bloque alemán, verificamos la existencia de pequeños apartamentos, de un solo cuarto. Eliminar esos apartamentos nos permitiría, en este ejercicio, desplazar el corredor de acceso a los apartamentos desde una posición relativamente céntrica hasta situarlos junto a una de las fachadas del edificio (Fig. 20). Surgirían así los vestíbulos de acceso a los apartamentos. Como se puede ver, es posible que, partiendo del edificio en torre para Hansaviertel en Berlín, Giráldez, López y Subías proyectaran un bloque lineal con corredor con vistas hacia los modernos espacios públicos de Montbau (Fig. 21).

En el libro *Tots els barris de Barcelona*, Josep Huertas y Jaume Fabre explican que la palabra Montbau deriva de la contracción de la palabra catalana *mont* con la palabra alemana *bau*, probablemente debido a una declarada influencia de la exposición de 1957[22]. Sin embargo, como lo señala Ferrán Sagarra, más tarde se demostrará que el nombre habría tenido origen en un topónimo del territorio, y que el torrente de Montbau está documentado[24]. Que la elección del nombre haya caído en un hidrónimo con tales semejanzas con Interbau no deja de ser curioso y de levantar la cuestión de la intencionalidad de la relación establecida. En este contexto, se podría pensar en el bloco N como un recatado monumento al impacto e influencia de las grandes exposiciones internacionales en la arquitectura moderna española[23] (Fig. 22).

22. HUERTAS, Josep y FABRE, Jaume, *Tots els barris de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona, 1980.
23. SAGARRA, Ferrán, "Quan el gerente va visitar Le Corbusier", en *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Ajuntament de Barcelona, Patronat Municipal de l'Habitatge, Barcelona, 2003, pp. 118-120.
24. La investigación y texto que dieron origen a este artículo –inéditos hasta la fecha– fueron desarrollados en el marco de la unidad curricular *Análisis de obras y proyectos II* del Doctorado en Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB, que cursé en 2004. La unidad curricular era dirigida por Josep Quetglas y contó, en aquella edición, con la valiosa colaboración de Fernando Marzá. Es oportuno referir que, algunos años más tarde, dos breves referencias sobre la relación entre el bloque en Montbau y la torre en Hansaviertel aparecían en la tesis doctoral de TENA, Pablo, *Universalidad y adecuación en la obra de LIGS. Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez Dávila y Xavier Subías Fages.1956-1966*. Barcelona: Tesis presentada para obtener el grado de Doctor por la Universidad Politécnica de Cataluña, 2010, pp. 36 y 124.





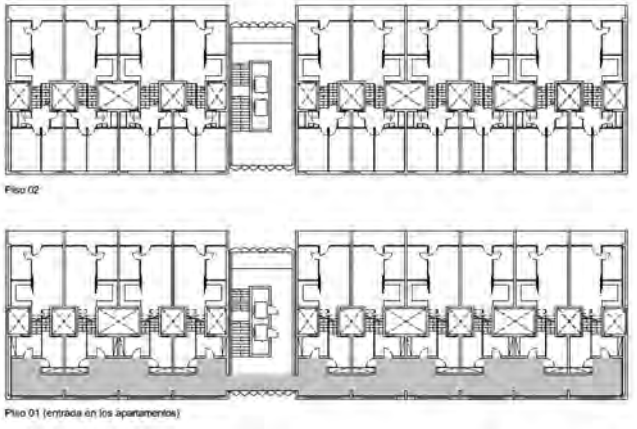


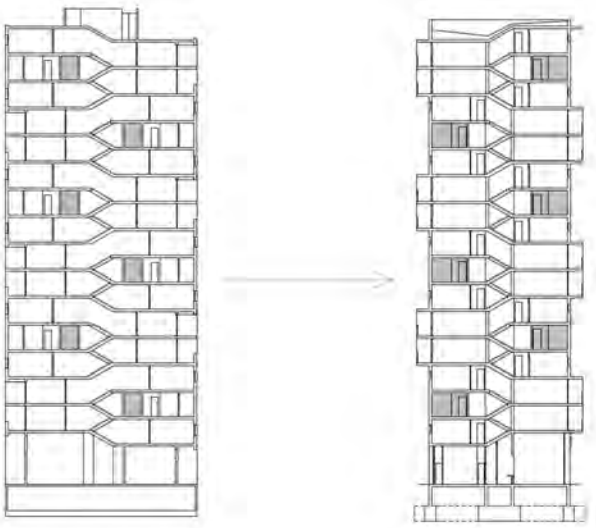
Fig. 18. Triplicación del plano-tipo del edificio Hansaviertel (dibujo de la autora).

Fig. 19. Inclusión de un núcleo único de escaleras y elevadores, substituyendo los varios núcleos de escaleras y elevadores, que dan lugar a patios (dibujo de la autora).

Fig. 20. Eliminación de los apartamentos de 36 m² y desplazamiento del corredor de acceso hacia la fachada: planos-tipo del bloque N de Giráldez, Lópes y Subias (dibujo de la autora).

Fig. 21. Secciones de la torre de la Interbau y del bloque de Montbau (dibujo de la autora).

Fig. 22. Bloque N de Montbau (fotografía de la autora).



ANTONIO BONET, UN SECUNDARIO ENTRE SUS MAESTROS. EL CASO DEL PABELLÓN ESPAÑOL DE 1937

Andrés Tabera Roldán

La duda ante todo evento expositivo se cierne, primero, en torno a su aceptación y por último, una vez ha llegado a su inevitable final, a su memoria. Entre tanto, otra serie de interrogantes quedan suspendidos en el aire ¿Habrá servido al propósito de la muestra o habrá servido a un propósito particular? ¿Habrá sido su atmósfera capaz de expresar su propósito? ¿Habrá sido capaz de sensibilizar, conmover, divulgar, difundir, denunciar, polemizar…? ¿Habrá sido su Arquitectura (en mayúsculas) o habrá sido su contenido el verdadero impulsor de estas sensaciones? Claro está que depende para quién. En un extremo se encuentran las expectativas de su autor (o autores), y en el otro, la opinión (el juicio vendrá después) de los verdaderos protagonistas de la exposición, del gran público, del espectador. A este respecto poco más queda decir del Pabellón español de la República de París en 1937, conjunción, casi perfecta de entre todos y cada uno de los elementos que lo formaban y fines que perseguían. Sus arquitectos, Luis Lacasa y José Luis Sert, lo bordaron ya que los verdaderos protagonistas del evento no fueron ellos sino las obras artísticas y/o propagandísticas, fotomontajes o películas que allí se expusieron. La muestra española, a pesar de las controversias y dificultades que salpicaron todo el proceso, fue un éxito rotundo, siendo uno de los espacios más visitados de la feria.

No obstante, intentando completar la extensa bibliografía y documentación ya elaborada en relación a los acontecimientos y personas que determinaron la construcción, coordinación y organización del Pabellón español, interesa detenerse en la contribución del joven arquitecto Antonio Bonet[1] –quien había trabajado en el estudio de Sert y Josep Torres Clavé desde 1932 hasta 1936–. O será al revés, desvelar las influencias e inquietudes que determinaron a Bonet y su particular visión de la muestra durante los meses frenéticos que duró su colaboración, desde la ceremonia de colocación de la primera piedra el 27 de febrero hasta finales de junio de 1937, días antes de su inauguración. Abordemos, pues, estos dos propósitos.

Hasta la fecha, Fernando Martín ocupa uno de los polos de la cuestión al afirmar, desde una posición discutiblemente optimista, que "fueron *cuatro los arquitectos que intervinieron en el Pabellón español:* (Luis) *Lacasa, Sert, Bonet y el francés señor Abella*"[2]. Otros[3], de una forma más comedida y seguramente más certera, atribuyen a Bonet un papel secundario en las decisiones del montaje y construcción de la muestra española. En el otro extremo, se encuentran las publicaciones de época como *Cahiers d'Art*[4] o *L'Architecture d'aujourd'hui*[5], las cuales no hicieron mención alguna a la presencia del joven arquitecto catatán como tampoco la de otros colaboradores.

1. Como es conocido al terminar la carrera en junio de 1936 Bonet abandonó Barcelona rumbo a París con la preconcebida idea de trabajar en el estudio de Le Corbusier, como antes lo hubiera hecho Sert. En el epicentro cultural y artístico europeo estuvo hasta marzo de 1938 cuando de forma precipitada se embarcó rumbo a Buenos Aires dispuesto a materializar los ideales en los que se había formado. Su vuelta definitiva a España será mucho tiempo después, en 1962, transcurridos veinticinco años de intensa actividad dedicados por entero a la Arquitectura.
2. "No quisiéramos poner punto final a éste tema sin hacer resaltar la colaboración realizada por Antonio Bonet, al cual quizás se dabn también algunas decisiones importantes". MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, Sevilla, p. 49.
3. "Es muy extensa y resultaría imposible reseñar la nómina completa de personas que contribuyeron a lograr la participación española en París [...] en una época tan caótica. Sin embargo, no se duda en señalar que los colaboradores fueron Domingo Escorsa Badía y Antonio Bonet, acompañados con la presencia del arquitecto francés, Sr. Abella. ALIX, Josefina (ed.) *Pabellón español: Exposición Internacional de París*, 1937, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 27-31.
4. "Exposition international le des Arts et Techinques de Paris, 1937. Notes sur le Pavillon de l'Espagne" en *Cahiers d'Art*. n. 08-10, 1937, pp. 283-289.
5. En *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 08, agosto 1937.

Fig. 1. Antonio Bonet durante la construcción del pabellón español junto a la fuente de mercurio a medio montar de Alexander Calder, abril-mayo de 1937. En Arxiu Historic d'Arquitectura del COAC, Barcelona, Documentació Biogràfica. C 1395 168.

Leyendo los testimonios de algunos de los protagonistas –Sert, Picasso, Calder o Miró, entre otros– de esta apresurada historia no cabe duda de que el papel de Bonet fuese menor y por ello resulte lógico este desinteresado olvido. Recuerdos que se secundan con el material guardado tanto en los fondos de Bonet del COAC[6], como en los archivos del Pabellón español que viajaron junto con Sert a EE.UU. y ahora depositados en Harvard[7]. Parece que el único recuerdo que queda de todo ello es el propio testimonio de Bonet, su ayuda en el montaje de la fuente de Mercurio de Calder y una maltratada fotografía del sonriente arquitecto en primer término, al lado de esta obra singular y con el incompleto pabellón en plena construcción de fondo (Fig. 1). Según recuerda, la colaboración durante estos meses fue muy productiva: "*como yo llevaba varios años trabajando en el estudio de Sert mi integración fue total*"[8]. Continúa Bonet[9]:

> El Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, de 1937, fue encargado al Gobierno de la República, a los Arquitectos José Luís Sert y Luís Lacasa, quienes me propusieron actuar, como Arquitecto Colaborador. Siendo por tanto ésta, mi primera colaboración, después de terminar mis estudios de Arquitectura.
>
> Como se trataba de un edificio, que habría que realizar en un periodo de tiempo extremadamente breve, se ideó una estructura metálica desmontable, y a su vez, con elementos de cerramiento de igual característica. Todo esto permitió que la ejecución fuese realizada totalmente en taller.

Pero como ocurre con toda memoria, ésta es olvidadiza y selectiva. Según se apunta en este recordatorio breve y genérico, el espacio del pabellón bien podría sintetizarse en su singular recorrido[10]. Aunque eso sea lo de menos teniendo en cuenta el elenco de acontecimientos artísticos que en múltiples formas, tamaños y materiales determinaban su contenido. No cabe duda de que el continente fue secundario. La arquitectura cumplió sobradamente la función de ponerse al servicio de una realidad histórica concreta, de adaptarse a una finalidad mediática y social. Es más, su función de contenedor quedó relegada a un segundo plano en todos y cada uno de sus encuentros: la fachada aséptica fue recubierta por fotomontajes móviles a modo de grandes lienzos publicitarios; el pilar metálico que quedaba inmediatamente delante del Guernica se suprimió en el último momento a favor de una mejor visión del "*monumental mural*", en palabras de Sert; incluso, las dos escaleras que escenificaban el comienzo y el final del intenso recorrido –recuérdese en el mismo frente de acceso– quedaron flanqueadas en su espacio exterior por dos esculturas. A la derecha, en la escalera de entrada, la espigada escultura de Alberto Sánchez Pérez, "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella", recibía al visitante. A la izquierda, y despidiendo la muestra, a otra escala mucho menor, casi desapercibida a pesar de estar considerada como una obra de primer orden en la producción escultórica de Pablo Picasso, se encontraba "la Cabeza de Mujer" (Fig. 2).

Es curioso cómo de entre todos los elementos artísticos contenidos en el pabellón sea esta última escultura la referencia que Bonet y compañía, años después, manipulan para dar a conocer en Buenos Aires la acción del recién fundado Grupo Austral[11]. Concretamente, en la portada del primer número de la revista en junio de 1939. Por comparación con el resto de elementos, reforzado por su posición jerárquica y gran tamaño, la escultura vuelve a cobrar un protagonismo renovado. ¿Podría ser este fragmento considerado como un pequeño guiño a Sert? ¿Quizá un homenaje a Picasso?

6. Del 07 al 11 de noviembre de 2011 y del 23 al 26 de julio de 2013. Con Núria Masnou y Montse Viu, Arxiu Històric en Col legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
7. Del 10 al 25 de agosto de 2013. Con Inés Zalduendo, Special Collections Archivist and Reference Librarian Graduate School of Design. The Josep Lluis Sert Collection.
8. "Encuentros. Antonio Bonet" en *Dos Puntos, Revista de temas de la arquitectura y de la ciudad*, n. 10, julio de 1983, p. 44.
9. Testimonio sobre "Austral", 18 de septiembre de 1981, Barcelona. En COAC, Barcelona, C 1329 228.
10. Una de los principales atractivos del edificio, lo constituyó el sistema de circulación que se iniciaba, atravesándolo por la Planta Baja, accediendo al Patio Principal del Pabellón, y desde allí, por una rampa, se subía al segundo Piso. Una vez realizada la circunvalación de éste, se bajaba al primero, cuya visita, finalizaba con la salida del Pabellón, por una escalera exterior.
11. El Grupo Austral fue una organización vanguardista que al estilo del GATCPAC luchó en Buenos Aires por la puesta en práctica de los ideales modernos. Bonet destacó por ser el alma máter, apoyado muy de cerca por los arquitectos porteños Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Según las actas oficiales del Grupo Austral su actividad duró desde comienzos de 1939 hasta mediados de 1941. Sin embargo, las afinidades comunes mantenidas entre Bonet y Ferrari Hardoy, especialmente, permitieron que su ideal perdurara más allá de estos límites temporales. Seguramente su final debiera establecerse en 1962 cuando Bonet decide volver a España. Para saber más véase LIERNUR, Jorge Francisco y PSCHEPIURCA, Pablo, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965),* Bernal: universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.

Fig. 2. Fachada principal del pabellón español a través de dos fotografías de Kolar. A la izquierda y debajo de la escalera de salida, la Cabeza de Mujer de Pablo Picasso. A la derecha, la escultura de Alberto Sanchéz justo a la entrada del pabellón. ALIX, Josefina (ed.) *Pabellón español: Exposición Internacional de París*, 1937, cit., pp.38-39.

La respuesta sería afirmativa únicamente desde una mirada muy generosa y algo rebuscada. La Cabeza de mujer –una de las tres que se expusieron en la muestra española de 1937 y la única que estaba situada en el exterior– tenía su propia historia. No tenía nada que ver con el propósito del Pabellón español ya que, aparentemente, la escultura pertenecía a una de las creaciones del pintor malagueño realizadas ex profeso a partir del retrato de Marie Thérèse Walter en su taller de Boisgeloup. Entre 1931 y 1934 Picasso profundizó casi de forma obsesiva en un proceso inconcluso de simplificación de formas, transformaciones y deformaciones que dieron como resultado un amplio abanico de posibilidades y creaciones, tal y como Brassaï inmortalizó en 1933 con su cámara para el primer número de *Minotaure*[12]. El Pabellón español fue el primer escenario en el que se expusieron públicamente estas esculturas de grandes dimensiones, dando a conocer esta faceta desconocida, en parte, de la producción picassiana.

Pero fijémonos de nuevo en el fragmento manipulado por Bonet para Buenos Aires. Guillotinada libremente sobre la base original de la creación la Cabeza de Mujer fue recortada literalmente de su contexto. Sin referencia alguna ni al Pabellón español ni al pintor malagueño, tampoco a la escalera de salida o al taller de Boisgeloup, menos aún al tema de la mitología y la Grecia clásica, el recorte ceñido meticulosamente al perímetro continuo de la escultura se presentaba anónimo e inconexo. La fotografía original de Ronnes-Ruan publicada en *Cahiers d'Art* dentro de su número dedicado a la Exposición parisina se reinterpreta para la separata Austral a través de la técnica del montaje[13]. En este *collage* de 1939, no sólo Bonet omitía conscientemente su pasado inmediato sino que tergiversa esta fotografía evocando una nueva realidad para Buenos Aires. Una realidad en la que el arquitecto debía de ser a su vez artista bajo un proceso de experimentación constante, indisoluble y reciproco (Fig. 3).

El fragmento fotográfico de la escultura pretendía ser para los australes el símbolo y el modelo de esa síntesis entre arte y arquitectura. De un lado, recogía la verdadera lección que había supuesto el ferviente clima parisino, espe-

12. BRETON, André. "Picasso dans son élément" en *Minotaure*, n. 01, febrero 1933.
13. Pie de foto: "Picasso, sculpture placée devant le Pavillon Espagnol de l'Exposition de Paris 1937" en *Cahiers d'Art*, n. 04-05, 1937, p. 153.

Fig. 3. Composición de diferentes fotografías con la Cabeza de Mujer de protagonista. Izquierda: la escultura en yeso en el taller de Boisgeloup tomada por Brassaï. En *Minotaure*, n.01 , febrero 1933. Sin numerar; Medio: fotografía de Rues-Ruan del modelo en cemento blanco expuesto debajo de la escalera de salida del pabellón español. En *Cahiers d'Art*, n.04-05, 1937. p. 153; Derecha: portada de la revista "1 Austral" en la que el fragmento fotográfico de la escultura dialoga con el resto de elementos del collage. "Austral: Grupo de arquitectos para el progreso de la arquitectura" en *Nuestra Arquitectura*. n.06 separata, junio 1939.

cialmente en los meses vividos durante la construcción del Pabellón. De otro, asumía la experimentación de lenguajes gráficos propios de un universo formal donde la identidad de sus conceptos no conocía límites ni pretendía encontrarlos. Y qué mejor que una obra de Picasso aun por anónima que ésta se mostrara para mostrar dicha liberación. Según afirma Fernando Martín, la búsqueda de este proceso que comprende el periodo de Boisgeloup "no persigue la belleza o el logro estético, sino la expresión […] Incluso el tema muchas veces, es sólo un pretexto para establecer nuevas posibilidades formales que nos abren otros campos visuales"[14]. La atmósfera y libertad artística vivida alrededor de la muestra española en París es lo que verdaderamente cautivó a Bonet. De este modo recuerda[15]:

> En París veía con frecuencia a los colaboradores del pabellón Español que eran más amigos: Picasso, Miró, Calder, Alberto (Sánchez), etc, a Dalí a quien conocí especialmente por sus continuas visitas a la obra del pabellón en cuya obra quería participar. Paralelamente conocí a un joven chileno, teóricamente arquitecto pero en realidad pintor, Roberto Matta Echaurren con quien nos hicimos muy amigos, ya que tanto el [sic] como yo estábamos inmersos en cierta manera en el movimiento surrealista.

Sin embargo, esta inigualable experiencia no se podría comprender sin la influencia del "movimiento surrealista", o mejor dicho, a la amistad con el pintor-arquitecto chileno Roberto Matta Echaurren, quien además de haber trabajo en el estudio de la *rue de Sèvres* casualmente fue el "chico para todo" dentro del Pabellón español ante las apremiantes prisas por terminar su construcción[16]. En este desorden de acontecimientos que marcaron el devenir del Pabellón, el encuentro con Matta fue crucial para Bonet en tanto en cuanto la búsqueda por la nueva sensibilidad en claves surrealistas le alejó de sus maestros[17]. Sert, al igual que Le Corbusier, receló abiertamente de estas técnicas surrealistas y, por tanto, sería una empresa sin sentido intentar rastrear en el Pabellón español de 1937 rasgos de este ideal vanguardista –no digamos ya de una arquitectura surrealista (si es que ésta puede llamarse así)–. Para ambos era irreconciliable situarse entre la paradoja de dos polos opuestos, en la animadversión entre la libertad surrealista y el dogma moderno de los CIAM. Así, Bonet le escribía con cierta cautela a Josep Torres Clavé el 11 de febrero de 1938 desde París, inmediatamente antes de embarcarse rumbo a Buenos Aires,

14. La búsqueda de este proceso formal "no persigue la belleza o el logro estético, sino la expresión [...] Incluso el tema muchas veces, es solo un pretexto para establecer nuevas posibilidades formales que nos abren otros campos visuales". En MARTÍN MARTÍN, Fernando, op. cit., p. 94.
15. Testimonio sobre "Austral", 18 de septiembre de 1981, Barcelona. En COAC, Barcelona. Grupo Austral. C 1329 228. p. 01.
16. "Matta antes de Matta. Pirueta de la arquitectura racionalista a la pintura surrealista". AA.VV. (Comisaria: María García Yelo). *Matta*. Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", Córdoba, 2004, p. 16.
17. En los recuerdos de Matta acerca de aquellos meses parisinos figuran Alberto Sánchez, Sert, Miró, Picasso, Dora Maar, Calder, Esteban Francés, Gordon Onslow Ford, Dalí, André Breton... pero no Bonet. Parece que la conexión no fue reciproca ya que ni en sus recuerdos ni en otras publicaciones monográficas del pintor chileno hay mención al arquitecto catalán.

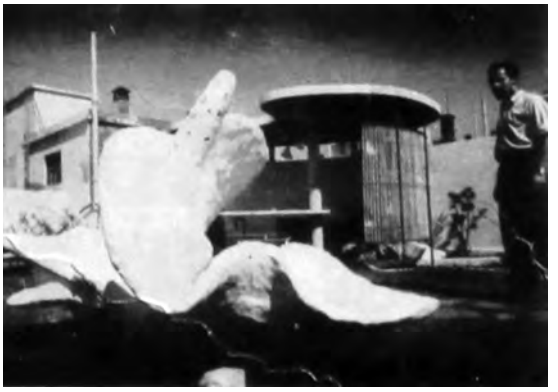


Fig. 4. La escalera exterior de las terrazas del Sel, primera construcción de Bonet en Buenos Aires. KATZENSTEIN, Ernesto; NATANSON, Gustavo Y SCHVARTZMAN, Hugo. *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*, Espacio editora, Buenos Aires, 1985. p. 15.

Fig. 5. Bonet, a la derecha de la fotografía, junto al ejemplarizante performance realizado en una terraza de Buenos Aires. Una pequeña intervención donde puso en práctica la búsqueda de formas libres con la construcción de una escalera exterior, una sinuosa lámina delgada, y una pieza que a modo de escultura recordaba esas formas libres de los collage parisinos. KATZENSTEIN, Ernesto; NATANSON, Gustavo Y SCHVARTZMAN, Hugo, op. cit., p. 15.

reconociendo que mientras Le Corbusier se había opuesto en cierta forma, Sert, ni siquiera estaba "de momento al corriente", y matiza que ni debía estarlo[18]. Llegados a este punto parece lógico afirmar que en términos formales para Bonet el proyecto de Lacasa y Sert no fue un edificio referente. ¿Pero realmente la postura de Bonet difería tanto de Sert y Le Corbusier?

En las primeras propuestas porteñas, ya sin la alargada sombra de sus maestros, se halla la respuesta. Ciertamente, el recorte fotográfico de la escultura tomada del Pabellón español representaba en Buenos Aires un sueño de juventud, y si bien esta inquietud duro más bien poco varios fueron los proyectos que bebieron de esta exaltación surrealista. Para Bonet fruto de ese encuentro con Roberto Matta el sentido plástico de la arquitectura debía expresarse "en su máximo valor escultórico"[19]. Incluso a veces, como ocurría en las ingrávidas pinturas del pintor chileno, las formas libres y blandas de las escaleras o diferentes paramentos verticales dialogaban por igual en ese registro formal aparentemente caótico y heterogéneo de formas libres y colores llamativos[20]. Así lo demuestran dos proyectos realizadas a finales de 1938 y comienzos de 1939, los cuales han llegado a nuestros días de forma fragmentada e inconclusa como si el destino hubiera guardado para ellas la misma suerte que Bonet defendía por entonces para su Arquitectura.

Por una parte, estaba la primera construcción realizada en Buenos Aires, la terraza del Sel. Haciendo uso de las pocas fotografías que se conservan de este *perfomance* porteño podemos determinar cómo estas analogías tomadas del laboratorio surrealista convivían por igual con otros recursos tomados del Pabellón español. Incluso las semejanzas formales eran mayores a las que el propio Bonet le gustaría reconocer o interesaba fotografiar. Nuevamente y sirviéndose de una serie de encuadres intencionalmente camuflados la realidad se distorsiona a través de imágenes evocadoras. De este modo, frente a la dificultad de acceder al ático, la solución de la escalera curva y exterior que comunicaba la vivienda con su cubierta remite vagamente a la rampa-escalera trasera diseñada en el Pabellón español (Fig. 4). Una vez en la terraza, la estrecha lámina de hormigón que cubría el espacio diseñado para la escalera interactuaba virtualmente con una amorfa, confusa y resplandeciente escultura de cemento blanco, semejante al menos en intención y apariencia a las experimentadas por Picasso años atrás. Bonet se había convertido por igual en artista y arquitecto, había intentado emular a su manera, y casi sin recursos, su propio pabellón expositivo para Buenos Aires (Fig. 5).

18. "De todo esto Sert no está de momento al corriente, pues está tan separado de mí como creo que lo debe de estar de ti (esto entre nosotros)". De Bonet a Torres Clavé. 11 de febrero 1938, París. En COAC, Barcelona, C 1306 168 1.
19. Ibid.
20. A su regreso al estudio de Le Corbusier una vez inaugurado el Pabellón Español Bonet realiza su gran aportación –en opinión de Bonet– al estudio de Le Corbusier: la *Maison de Week-end Jaoul* junto con Matta y el *Palais d l'Eau* de Lieja en 1937.

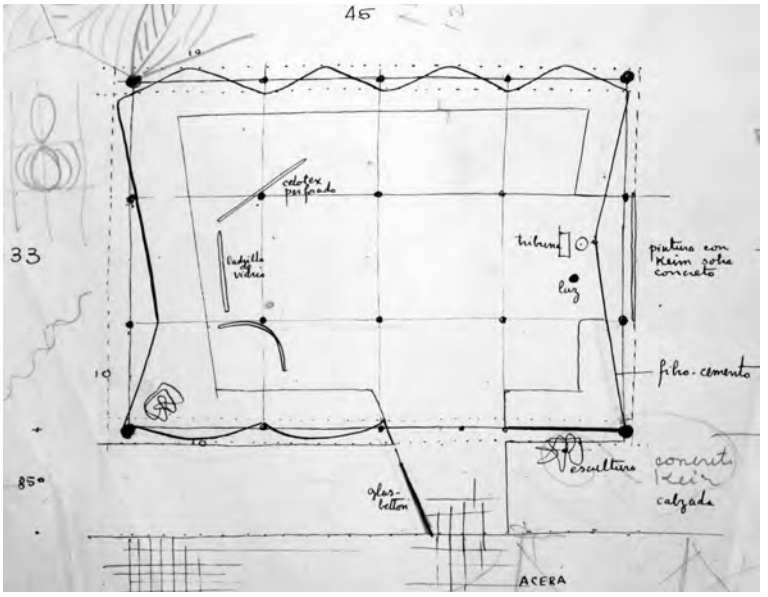


Fig. 6. Dibujo inédito de la propuesta de Bonet, Hilario Zalba y Alberto La Pera para el pabellón del Grupo Austral en la 9 de julio. Las anotaciones escritas y gráficas realizadas a los bordes de la única planta de la propuesta permiten aproximarnos de una manera más certera a lo que la propuesta pudo haber llegado a ser. En The Ferrari Hardoy Archive, Special Collections, Harvard, B016.

Por otra parte, figura la inédita propuesta para el pabellón del Grupo Austral. Penetrar en él –imaginariamente puesto que nunca fue construido– significaba para el visitante porteño formar inconscientemente parte del ambiente expositivo en las que Bonet había colaborado, asistido o incluso proyectado en París. A pesar de que la referencia formal es, según reconocen, "realizar una gran cabaña […] una especie de Pavillon des Temps Nouveaux"[21], la decodificación de la única planta que se conserva acompañada de una serie de dibujos sueltos a lápiz nos permite corroborar una simultaneidad de registros diferentes, parecidos sí, pero no iguales[22] (Fig. 6). Desde el exterior, la confrontación de una envolvente plegable y flexible sobre una trama de pilares rememora inexorablemente al pabellón diseñado por Le Corbusier y donde tuvo lugar la reunión del CIAM V. Desde el interior –según se aprecia en el suelto dibujo de la sección– la doble cubierta bivalva remite a otro pabellón del maestro suizo, curiosamente, dibujado por Bonet en París tras su colaboración en el pabellón español: el *Palais d l'Eau* de Lieja en 1937. No obstante, la propuesta de del pabellón Austral no era ni una envolvente hermética ni una sugerente cubierta, sino el sumatorio de una atmósfera conjunta y, en parte, algo caótica. En ella se superponían simultáneamente y de forma intencionalmente aleatoria muestras de los nuevos materiales –fibro cemento, celotex perforado, ladrillo de vidrio, glass betton– con diferentes piezas artísticas que colonizaban todo por doquier, interior o exterior por igual. Hasta el punto que sobre la envolvente exterior estaba previsto que se colgaran murales de grandes dimensiones o que la entrada, o salida porque en este caso era lo mismo, quedase flanqueada con una de esas esculturas metamórficas y mutables que realizadas con cemento Klein era ese pequeño homenaje consciente o inconsciente, no se sabe si a Sert, si a Picasso o a la experiencia parisina en tierra Austral. De lo que no queda duda es que el pabellón Austral –al igual que el Manifiesto Austral donde aparecía literalmente el recorte de la escultura picassiana– era un ejercicio de memoria donde Bonet evoca y reconstruye mentalmente, ya en Buenos Aires, aquellos fragmentos que a modo de lección personal había extraído de las muestras parisinas, de entre los cuales, de forma filtrada se encontraba el pabellón español de 1937.

21. En la carta redactada conjuntamente por Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan enviada el 21 de enero de 1939 a Le Corbusier. En Fondation Le Corbusier, París, T 2 13 67.
22. Dentro de la documentación gráfica del pabellón Austral consultada tres parecen haber sido las soluciones tanteadas. Sin embargo, de entre los dibujados esquemáticos la única propuesta relativamente conclusa es esta aquí mostrada con el título "pabellón 9 de juio". En The Ferrari Hardoy Archive, Special Collections, Harvard, B016.

DE NUEVA YORK A MILÁN (1939-1951): GAUDÍ ENTRE BASTIDORES

Víctor Ugarte del Valle

El 10 de abril de 1939 Salvador Dalí oficializa con su firma el encargo para diseñar un Pabellón de carácter surrealista en el parque de atracciones de la inminente Feria Mundial de Nueva York[1]. Esta obra, de tamaño reducido y ubicación residual dentro del conjunto del certamen, se convertirá en la primera intervención española en una exposición universal tras la recién concluida contienda civil[2].

Más de una década después, José Antonio Coderch recibirá el 20 de julio de 1950[3] el encargo de representar a España en la IX Trienal de Arte de Milán cuya inauguración quedará prevista para Mayo de 1951[4]. Su participación en el certamen milanés será en calidad de vice-comisario y arquitecto encargado del proyecto y ejecución del pabellón español, así como de responsable de todo el proceso.

Ambas intervenciones, de aparente disparidad e inconexas, tendrán en el surrealismo practicado en diferentes registros un rasgo que las emparenta. Sin embargo, no será éste el único elemento común apreciable en los dos casos. En efecto, una lectura más profunda sacará a la luz la presencia inevitable de Antonio Gaudí: de forma velada y extensa en el pabellón neoyorquino y más directa aunque concentrada en la obra milanesa.

El viaje virtual del maestro de Reus desde Nueva York a Milán sufrirá los vaivenes lógicos de un itinerario marcado por los cambios en la percepción de su obra a lo largo del periodo comprendido entre ambas citas. Algunos de los responsables de la incorporación de Gaudí a la primera plana arquitectónica tejerán el hilo conductor de este viaje a base de textos e imágenes reproducidos en las principales publicaciones internacionales. Las intervenciones de Dalí y Coderch en sus respectivos pabellones constituirán dos estampas fijas de una entonces incesante actividad que en torno a Gaudí aglutina a varias personalidades destacadas.

El punto de partida de este trayecto, ubicado en un área pantanosa del distrito neoyorquino de Queens, surge gracias a la iniciativa de los promotores artísticos locales Julien Levy y Edward James. Ambos crean una sociedad con sendas aportaciones de igual cuantía económica con objeto de sufragar el proyecto y construcción de un pabellón surrealista en el marco de la Exposición Universal celebrada en la gran manzana bajo el lema *Building the World of Tomorrow.* La elección de Dalí para diseñar el recinto no es casual: Levy, galerista y mecenas de varias iniciativas artísticas durante la década de los treinta[5]

1. La apertura de la Exposición Universal se realiza el domingo 30 de Abril con la presencia de Franklin D. Roosevelt ante una multitud estimada de 200.000 asistentes. La fecha coincide con el 150º aniversario de la toma de posesión de George Washington como presidente de los EE.UU. en Nueva York.
2. La firma del contrato y comienzo del encargo se produce apenas diez días después del 1 de abril, fecha de conclusión de la Guerra Civil.
3 ARMESTO, Antonio, "Coderch y la lámpara maravillosa: la presunta por la tradición", A. A. V. V. en *José Antonio Coderch*, Colección Clásicos del Diseño, Santa & Cole, Barcelona, 2008, p. 18 y ROVIRA, Josep Mª, "El Manifiesto de la Alhambra y su periferia. Personajes, Cultura y Saberes Colaterales", en A.A.V.V., *El manifiesto de la Alhambra, 50 años después*, Patronato de la Alhambra y Generalife, y Tf Editores, Granada, 2006, pp. 160-161.
4. Finalmente y debido a un retraso en la sección italiana se inaugura en junio. ARMESTO, A., op. cit., p. 22.
5. Julien Levy promueve exposiciones en su galería ubicada en el n. 602 de Madison Avenue desde su inauguración en 1931. En la antesala de la Feria Mundial de 1939, dedica una exposición a Salvador Dalí que se desarrolla desde el 21 de Marzo al 17 de abril.

Fig. 1. Imagen de la fachada principal del Pabellón "Dream of Venus" de Salvador Dalí para la Exposición Universal de Nueva York de 1939.

en Nueva York, lo impone desde un principio como condición para la viabilidad del proyecto. No en vano, será su nombre el que sirva de reclamo publicitario tras la reciente notoriedad obtenida en la sociedad neoyorquina con el escandaloso incidente en los grandes almacenes Bonwit- Teller[6].

El proceso de diseño y construcción del pabellón bautizado oficialmente como "Dream of Venus"[7] se torna difícil durante su corta duración8. Si bien es innegable que el resultado final difiere mucho de los planteamientos iniciales de Dalí, el exterior del edificio conserva el espíritu con el que se concibe desde un principio. Uno de los estudios realizados para la fachada revela una construcción con un aspecto de coral. No se puede hablar de una fachada al uso, sino de un organismo petrificado o un elemento geológico. Sobre la superficie se disponen varias oquedades de distintos tamaños y geometría irregular que conforman los siguientes elementos: puntos de ingreso al pabellón para el público y superficies rehundidas a modo de hornacinas que serán completadas por imágenes. Además, unas ramificaciones coralinas, bastones y espinas dispuestas a modo de orla la resaltan aún más. Una vez construido el pabellón no cabe duda de que la fachada (Fig. 1) conserva la imagen de coral buscada en los bocetos del artista. Su tono suavizado respecto a los dibujos iniciales, es el telón de fondo de una composición más simplificada con protuberancias y huecos. El aspecto exterior destaca sobremanera en su entorno, constituido por construcciones muy elementales de carácter neutro[9].

El recuerdo de la imagen del pabellón a ciertas obras de Gaudí no es casual, ni su presencia nueva en la gran manzana[10]. No en vano, Dalí profesa una gran admiración por el maestro de Reus con quien se siente muy identificado en su modo de concebir la arquitectura. Esta atracción, que tiene su origen mucho antes del encargo, se intensifica a lo largo de la década de los treinta, tal y como queda documentado. Se podría decir que el epicentro es el paisaje del cabo de Creus. Un escenario primitivo del que el pintor llega a explicar que se siente la encarnación humana. Un enclave agreste y duro, donde las rocas decoran el teatro en el que se desarrollarán algunas de las visiones plasmadas en su pintura. La conmoción que siente Dalí por ese paisaje no es única, ya que no será el primer artista que la experimenta. De hecho, Antonio Gaudí visita durante su adolescencia el cabo y se siente impactado por él. Este episodio es conocido por el pintor y no duda en destacarlo, subrayando dos características presentes en ese lugar que él entiende como esenciales en la arquitectura de Gaudí: lo gótico y lo barroco.

Será en 1933 cuando Dalí prepare la publicación del artículo "De la beauté terrifiante et comestible, de l´architecture 'Modern Style'"[11] incluido en Minotaure; medio de expresión del movimiento surrealista. Para su elaboración pide a Man Ray que tome unas fotografías del paisaje del cabo de Creus, así como de las obras modernistas más destacadas de Barcelona. El artículo, ilustrado además por fotografías de París realizadas por Brassaï, se adentra en los rasgos definitorios de lo que Dalí denomina 'Modern Style'. Precisamente Dalí es buen conocedor de los principales logros obtenidos durante este periodo artístico, ya que desde hace años su vida gravita en torno al eje formado por Barcelona y París.

Una vez reivindicado su papel como primer divulgador de la originalidad del 'Modern Style'[12] al que pertenecería Gaudí, Dalí insiste en otorgarle una

6. Los grandes almacenes Bonwit Teller de la Quinta Avenida de Nueva York confían a Salvador Dalí el diseño de un escaparate tras el éxito obtenido en 1935 con un encargo similar. La nueva intervención denominada "Day and Night" no es del gusto de los promotores que realizan modificaciones sin el consentimiento del artista. El 16 de marzo de 1939, tras una dura discusión, Dalí irrumpe en el escaparate y lo destroza desde el interior provocando un altercado público resultando arrestado. DALÍ, Salvador, *The secret life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942. Obra consultada "La Vida secreta de Salvador Dalí", en *Textos autobiográficos 1*, Editorial Destino, Barcelona, 2003, pp. 875-881.
7. Si bien el encargo lleva el nombre inicial de "Fondos del Mar", Dalí lo rebautiza con el definitivo "Sueño de Venus" ("Dream of Venus"). No obstante, el pabellón recibirá otras denominaciones populares como "2.000 legs under the sea".
8. La premura de tiempo es una de los condicionantes iniciales del encargo, ya que está previsto que el pabellón se inaugure a comienzos del mes de junio, por lo que Dalí cuenta con dos meses desde la firma del contrato.
9. Ver imagen en A.A.V.V., *Dalí Arquitectura*, Fundació Caixa Catalunya/Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, 1996, p. 119.
10. Antonio Gaudí recibe en 1908 el encargo de realizar un proyecto de hotel en Manhattan que no llega a construirse. Ver en A.A.V.V., *Hotel Attraction: Una Catedral laica. El Rascacielos de Gaudí en New York*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, S.L., Barcelona, 2003. Por otra parte, el arquitecto forma parte del conjunto de artistas incluidos en la célebre exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* inaugurada en Diciembre de 1936 en el MOMA. Ver en BARR, Alfred H. Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Catálogo de la Exposición, Museum of Modern Art, Nueva York, 1936.
11. DALÍ, Salvador, "De la beauté terrifiante et comestible, de l architecture `Modern Style ", en *Minotaure*, 12 de Diciembre de 1933, n. 3-4, París, pp. 69-76. Obra consultada "Sobre la belleza aterradora y comestible del `Modern Style ", en A.A.V.V., *Dalí Gaudí. La revolución del sentimiento de originalidad*, Fundació Caixa Catalunya/Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, 2004, pp.42-51.
12. Ibid. p. 42.

dimensión que excede de un simple estilo artístico. De hecho, reprocha la interpretación de su carácter en términos estrictamente plásticos, ya que en su opinión los sobrepasa. Por ello, el pensar en el `Modern Style´ como un lenguaje plástico que sustituye a otro anterior lo banaliza y le quita su verdadera esencia.

Es evidente que la experiencia de la contemplación de los edificios modernistas; especialmente los de Gaudí; representa para Dalí un descubrimiento importante: la posibilidad de plasmar mediante la materia todos aquellos mundos relegados y denostados hasta el momento a lo largo de la historia del arte. No es cuestión de definir la esencia de lo que podría ser la arquitectura si se invirtieran los mecanismos de creación como si se tratara de una visión. Esos edificios ya existen; el propio pintor los lleva impresos en su retina tras numerosas visitas a Barcelona. Gaudí es capaz de solidificar el mar tempestuoso capturando el oleaje y transformarlo en piedra calcárea en la Casa Milá. Al mismo tiempo, no tiene dificultad en reflejar la calma del agua mediante un mosaico multicolor que conforma la fachada de la Casa Batlló en el que se pueden apreciar todos los estados y colores acuosos. Experiencias en todos los casos para ser devoradas y digeridas por los sentidos[13] y que Dalí intentará recoger y plasmar en su pabellón surrealista neoyorquino.

La intervención de Dalí no tiene ninguna repercusión en el debate arquitectónico nacional contemporáneo. Recién concluida la guerra, los medios de difusión de la práctica arquitectónica son aún muy precarios, perjudicando la aparición del consecuente debate. Además, el carácter menor de la obra y la ausencia del artista ampurdanés, prolongada hasta su regreso a España en 1948, no favorece la divulgación de noticias sobre su actividad. Como consecuencia, sólo quedará constancia de la obra neoyorquina en textos editados en el extranjero. La primera referencia a la existencia del pabellón aparece en *The secret life of Salvador Dalí*[14], obra autobiográfica publicada en 1942. El carácter general y especial de la obra, donde el relato tiñe los hechos con un barniz fantasioso y subjetivo, no deja espacio para la descripción arquitectónica del pabellón. Años más tarde, en 1947, Ramón Gómez de la Serna añadirá en la segunda edición de su célebre e influyente "Ismos"[15], un capítulo dedicado a Dalí en el que da noticia del "Sueño de Venus" a través de la inclusión de una breve descripción de un noticiario local de época, si bien no se reflejan en ella aspectos arquitectónicos del edificio[16].

No obstante, la presencia de Gaudí; de forma velada en el episodio neoyorquino; adquirirá mayor protagonismo, intensificada en la segunda parte de la década de los cuarenta. Figuras relevantes del panorama artístico y arquitectónico catalán en el periodo prebélico retoman una actividad que prioriza entre otros aspectos la puesta en valor de la obra del genio de Reus desde diversos ángulos.

La primera constancia; aunque sin resultados materiales concretos; se puede encontrar en otoño de 1946. José Luis Sert, regresa en agosto de ese año a Barcelona y permanecerá hasta octubre[17]. Durante ese periodo de dos meses se reencontrará con Joan Prats y con el fotógrafo Joaquín Gomis con los que habría colaborado de forma activa en ADLAN en la década anterior. Sert les transmite su determinación de elaborar un trabajo sobre la obra de Gaudí para lo que escribirá un texto a su regreso a EE.UU. El material fotográfico de la futura publicación correrá a cargo de Gomis y Prats que lo preparan de manera

13. Ibid. p. 51.
14. DALÍ, Salvador, *The secret life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942. Obra consultada "La Vida secreta de Salvador Dalí", en *Textos autobiográficos 1*, Editorial Destino, Barcelona, 2003, pp. 881-884.
15. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1947 (Segunda Edición). Antonio Saura explica que su toma de conciencia del arte moderno viene a través de una revista de propaganda alemana, Signal, que califica el arte de vanguardia como decadente y a partir del libro de Ramón Gómez de la Serna. Ver en GUIGON, Emmanuel, *El Jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista. (1948-1956)*, Museo de Teruel, Teruel, 1994, p.20.
16. GÓMEZ DE LA SERNA, R., "Daliismo", en op. cit., pp. 439-440.
17. ROVIRA, J. Mª., op. cit., p. 135.

Fig. 2. Portada de *Antonio Gaudí* de José Luis Sert y James Johnson Sweeney, 1960, Frederick A. Praeger, Publishers, Nueva York.

Fig. 3. Portada del primer número de la revista *Dau al Set*, septiembre de 1948, Barcelona.

inmediata. Si bien el resultado no verá la luz hasta 1960[18] (Fig. 2), Gomis da a entender en un escrito que el material completo para publicar queda concluido en 1949[19]. Aunque la demora en la edición privará a Sert de ser el primer autor de una obra monográfica de Gaudí, las fotografías tomadas serán utilizadas en diversas publicaciones y exposiciones mucho antes de la aparición de la obra.

Prats y Gomis no sólo profesan una gran amistad con Sert, sino que son muy conscientes del valor de la obra de Gaudí en su riqueza plástica[20], involucrándose en su difusión. Esta labor llevará al segundo a ser uno de los impulsores de la Asociación de Amigos del arquitecto de Reus[21], creada en 1952, coincidiendo con el centenario de su nacimiento.

Si bien ambos serán fundamentales en este relato, otras figuras se incorporarán de un modo decisivo tomando protagonismo en los círculos artísticos barceloneses. Así, en julio de 1948 se producen cuatro hechos inicialmente inconexos de suma importancia. Por una parte Salvador Dalí; valedor de la arquitectura de Gaudí; regresa junto a Gala a España para fijar su residencia tras una larga ausencia. Por otro lado, ven la luz modo simultáneo dos publicaciones de gran valor y posterior repercusión. La revista *Ariel*[22], editada en catalán y de corte noucentista, dedica un número al Modernismo[23], elaborado entre otros por el crítico Alexandre Cirici[24], abordando la figura de Gaudí de modo especial. Así mismo, Cobalto[25], publicación barcelonesa nacida como iniciativa cultural en torno a la figura de Rafael Santos Torroella[26], elabora un número especial que bajo el título "Surrealismo"[27] supone la primera publicación monográfica dedicada a esta materia a nivel nacional. Por último, durante esas fechas, un grupo de artistas e interesados por el arte moderno y especialmente por el surrealismo, ultiman la iniciativa de publicar una revista que dará nombre al colectivo y cuyo primer número verá la luz en septiembre. De esta forma nace *Dau al Set*[28], integrado por personalidades destacadas como Juan Eduardo Cirlot o Joan Ponç que dotarán de espacio a Gaudí en diferentes registros a lo largo de la actividad del grupo[29] (Fig. 3).

Un año después, el maestro de Reus salta del ámbito catalán a Italia y al continente americano. La intervención de Gio Ponti en la V Asamblea Nacional de arquitectos celebrada en mayo en Barcelona, Palma de Mallorca y

18. SERT, José Luis, JOHNSON SWEENEY, James, *Antonio Gaudí*, Frederick A. Praeger, Publishers, Nueva York, 1960.
19. ROVIRA, Josep Mª, *José Luis Sert 1901-1983*, Electa, Milán, 2000, p. 243.
20. NARANJO, Juan, *Joaquim Gomis: de la mirada oblicua a la narración visual*, Fundación Joan Miró. La Fábrica Editorial, Barcelona y Madrid, 2012, p. 18.
21. Esta labor llevará a Gomis a ser uno de los impulsores y posterior presidente de la Asociación de Amigos del arquitecto de Reus; creada en 1952; coincidiendo con el centenario de su nacimiento.
22. *ARIEL* es una revista literaria y artística publicada entre 1946 y 1951. De corte noucentista, se editan 23 números y 2 suplementos sobre temas de actualidad. Fundada y dirigida por Josep Palau-Fabre, Josep Romeu, Miquel Tarradell, Joan Triadú y Frederic-Pau Verrié, se suman a la redacción Joan Barat, Alexandre Cirici, Francesc Espriu, Enric Jardí, Rosa Leveroni, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas y Manuel Valls.
23. A.A.V.V., *Ariel*, julio de1948, n. 18, Barcelona.
24. CIRICI, Alexandre, "El Modernisme vist ará", en *Ariel*, julio de 1948, n. 18, Barcelona.
25. COBALTO nace como sociedad cultural en Barcelona el 12 de junio de 1947 y cesa sus actividades el 1 de octubre de 1953. Su primera publicación es el la revista *Cobalto*. Arte antiguo y moderno a la que le seguirán varias obras abarcando el panorama artístico y cultural de la época de forma exhaustiva.
26. Cobalto nace con Josep María Junoy en la dirección. Rafael Santos Torroella en la subdirección y María Teresa en labores de secretaría.
27. A.A.V.V., *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno. Número Especial Surrealismo*, 15 de julio de 1948, Barcelona.
28. DAU AL SET aparece en Barcelona en septiembre de 1948 alrededor de la revista homónima. Los primeros componentes del grupo son Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Josep Tharrats, Joan Brossa y Arnau Puig. En enero de 1949 se une Juan Eduardo Cirlot con el que Tharrats tiene relación. La actividad del grupo centrada fundamentalmente en la publicación de la revista cesa en 1951.
29. Juan Eduardo Cirlot publica, como se verá más adelante, la primera monografía sobre Gaudí en abril de 1950 y dedicará una poesía al arquitecto dentro de los "Siete Homenajes" incluidos en la revista *Dau al Set* publicada en mayo de 1951; fecha muy próxima a la celebración de la IX Trienal de Milán. Ver en CIRLOT, Lourdes, *El Grupo Dau al Set*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1986, p.195. Por otra parte, Joan Ponç introduce en su pintura construcciones irreales próximas a algunas ya existentes a partir de 1949. Una de ellas es la Sagrada Familia de Gaudí, incluida en El Juglar, pintado en mayo de 1950 y en la que hay una clara alusión a la aparición de la monografía de Cirlot. Ver en CIRLOT, L., op. cit., p. 55, y OMER, Mordechai, *Universo y Magia de Joan Ponç, Polígrafa*, Barcelona, 1972, p. 24.

Valencia, sitúa a Gaudí nuevamente en el candelero. Unas palabras del arquitecto italiano[30] lo posicionan como uno de los protagonistas de lo acontecido en la arquitectura internacional durante el primer tercio de siglo. Por otra parte, la revista *Proyectos y Materiales*; editada en Nueva York para hispanohablantes; incluirá en septiembre de 1949 una serie de artículos dedicados al genial arquitecto. Un texto de José María Sostres; valedor indiscutible de Gaudí; destaca su valor como precursor de las vanguardias plásticas y lo emparenta con Picasso, Dalí o Miró[31].

Con el cambio de década, la actividad en torno al genio de Reus crece y se amplifica gracias a la aparición de textos sobre su figura en prestigiosas publicaciones internacionales. Así, el 15 de Mayo de 1950, verá la luz el artículo titulado "To Spain guided by Salvador Dalí"[32] para la edición neoyorquina de *Vogue* en el que el artista ampurdanés destaca la obra de Gaudí. El texto se ilustra con dibujos del propio Dalí entre los que se representan algunos edificios del arquitecto. Como en anteriores ocasiones; especialmente materializada en el pabellón surrealista; Dalí insiste en las maravillas de Gaudí redescubiertas por él mismo como exponente de una nueva plástica.

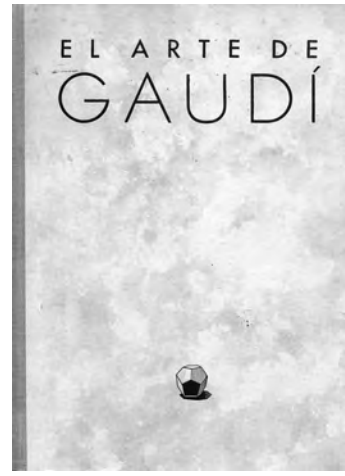


Fig. 4. Portada de *El Arte de Gaudí* de Juan Eduardo Cirlot, 1950, Ediciones Omega, Barcelona.

Casi al unísono, Juan Eduardo Cirlot, figura polifacética y partícipe, destacado anteriormente, del auge del ambiente artístico barcelonés, publica *El arte de Gaudí*[33] (Fig. 4). La obra; primera monografía editada sobre Gaudí; servirá de impulso definitivo al reconocimiento internacional del genial arquitecto jugando un papel decisivo. Al texto se incorporan sesenta y cuatro fotografías en blanco y negro, así como cuatro en color; todas ellas de Gomis y Prats. Al contrario que el artículo de Dalí aparecido unos días más tarde, la obra de Cirlot estará presente de alguna u otra manera en todos los acontecimientos que se suceden en el tramo final del viaje a Milán.

Su difusión corre como la pólvora y con ello su contenido literario y fotográfico. Gaudí se explica como precursor de las vanguardias artísticas y las sugerentes imágenes de Prats y Gomis conforman un soporte preciso a tal efecto. Tan sólo tres meses más tarde de su aparición, "El arte de Gaudí" forma parte del contenido del segundo número de la revista milanesa Spazio, dirigida por Luigi Moretti[34], e influye junto con los escritos de Sostres en la nueva visión que presenta en otoño Bruno Zevi en su *Storia dell´architettura moderna*, cuya portada muestra una imagen del banco del Parque Güell del omnipresente Gomis.

De manera casi simultánea a la obra del historiador italiano, la prestigiosa revista *Architectural Review*[35] incluye en su número de noviembre un artículo dedicado a Antonio Gaudí. Bajo el título "Catalan Surreal", Marcus Whiffen redacta un brevísimo texto con motivo de la aparición de una nueva monografía dedicada al arquitecto. Tal y como se detalla en el pie de la primera página del artículo, la referencia hace alusión a *El Arte de Gaudí*. A su vez, Whiffen ilustra su texto con diez imágenes tomadas directamente de la obra de Cirlot. De nuevo, las sugerentes fotografías de Gomis y Prats sirven de argumento e hilo conductor de otra reseña dedicada al arquitecto. En esta ocasión, el autor recoge la afinidad de los surrealistas por el trabajo de Gaudí pero niega que éste se inscriba dentro de dicha corriente, ya que goza de una coherencia y consistencia basada quizás en el estudio y dominio de las formas de la naturaleza.

30. PONTI, Gio, extracto de sus conferencias en la V Asamblea de Arquitectos, en *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1949, n. 90, Madrid, p. 269.
31. SOSTRES, José Mª, "Sentimiento y simbolismo del espacio", en *Proyectos y Materiales*, septiembre-octubre de 1949, Nueva York. Ver en *Opiniones sobre arquitectura*, Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección Arquilecturas n. 10, Murcia, 1983, p. 19.
32. DALÍ, Salvador, "To Spain guided by Salvador Dalí", en *Vogue*, 15 de mayo 1950, Nueva York, pp. 54-57.
33. CIRLOT, Juan Eduardo, *El Arte de Gaudí*, Omega, Barcelona, 23 de abril de 1950.
34. La revista SPAZIO nace por iniciativa de Luigi Moretti en 1950. En su número inicial fechado en julio dedica una reseña a la aparición de la obra de Cirlot.
35. WHIFFEN, MARCUS, "Catalan Surreal", en *The Architectural Review*, noviembre de 1950, n. 647, Londres, p. 322-325.

La sucesión de acontecimientos descritos sitúan a Gaudí de plena actualidad en la antesala de la IX Trienal de Milán. Conviene recordar que José Antonio Coderch recibe el encargo del pabellón español el 20 de julio de 1950, y que éste es oficializado a finales de octubre. Solamente durante este intervalo de tiempo se producen los últimos episodios relatados en los que el arquitecto de Reus toma protagonismo a nivel internacional a través de *El Arte de Gaudí*. Como se puede deducir según lo expuesto, esta relevancia adquiere un mayor rango entre los arquitectos y publicaciones italianas. Va a ser precisamente esta relación; especialmente con Gio Ponti; la que proporcionará a Coderch la tarea de representar a España diseñando y siendo el responsable de la construcción y montaje del pabellón de la Trienal[36].

En este caso, Coderch opta desde un principio por la presencia explícita de Gaudí dentro de la muestra. Esta prioridad se refleja en el informe inicial que él mismo redacta en el que valora el grado de actualidad de la obra del arquitecto[37].

> "La actualidad de la obra del Arquitecto Antonio Gaudí revalorizado en el presente por historiadores de la Arquitectura y críticos extranjeros, nos daba también otro elemento importante, no sólo por su valor arquitectónico intrínseco, sino también por el decorativismo de sus formas polícromas con la facilidad de obtener buenas reproducciones fotográficas saso el asequible emplazamiento de sus obras, casi todas ellas en Barcelona, y contar con fotógrafos de gran competencia en la localidad".

Coderch recoge de forma breve en su texto la intensa trayectoria historiográfica y crítica en la que se encuentra inmerso Gaudí, destacando así mismo su carácter internacional. Sin duda, él conoce de primera mano la repercusión obtenida en Italia y los caminos seguidos para tal reconocimiento.

Por otra parte, anuncia el modo en el que aparecerá en la representación española; al contrario que en el caso de la intervención de Dalí, la presencia de Gaudí será fundamentalmente directa, sin recurrir a interpretaciones o influencias. Unas fotografías enfatizarán aspectos de su obra ya destacados por la crítica durante los últimos años. Para ello contará "con fotógrafos de gran competencia en la localidad", es decir: con Gomis y Prats nuevamente. Coderch conoce las fotografías que ilustran *El arte de Gaudí* difundidas posteriormente en las publicaciones internacionales. Por otra parte, el arquitecto nombra asesor a Rafael Santos Torroella[38], con el que Prats y Gomis ya se unirían en la aventura editorial de Cobalto a partir de 1948.

Coderch se asegura con la inclusión de Santos Torroella (con el que le unirá desde este momento una gran amistad) la presencia y el acceso a lo más destacado del mundo artístico barcelonés contemporáneo. Es preciso explicar que la labor editorial de Cobalto, impulsada por el crítico artístico, incluye un número monográfico dedicado a Miró con texto de Juan Eduardo Cirlot[39] e imágenes de Gomis publicado en marzo de 1949. Este texto actúa como preámbulo de una exposición[40] de la obra del artista en Barcelona. Precisamente Miró, amigo íntimo de Prats, Sert y Gomis, será así mismo protagonista en el pabellón de Coderch de la mano de Santos Torroella. Una pintura suya será colocada sobre el muro surrealista de paja que delimita el pabellón en uno de los lados.

La presencia de Miró, justificada por Coderch como "un artista de valor reconocido en los Centros de Arte Moderno, y que han recogido las mayores

36. La correspondencia entre Gio Ponti y Coderch se conserva en el archivo Coderch en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés.
37. CODERCH, José Antonio, *Informe I del Arquitecto José Antonio Coderch de Sentmenat sobre la participación española en la IX Triennale de Milán, exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas y de arquitectura moderna*, Barcelona, Junio de 1951.
38. VIDAL, Jaume, "El tiempo del arte. Conversación con Santos Torroella", en Kalias, *Revista de Arte (IVAM)*, 1997, n. 17-18, Valencia, p. 105.
39. CIRLOT, Juan Eduardo, Joan Miró, *Cobalto*, Barcelona, 15 de marzo de 1949.
40. Exposición de obras de Joan Miró celebrada en las Galerías Layetanas de Barcelona del 23 de abril al 6 de Mayo de 1949.

alabanzas de críticos de la tendencia"[41], enriquece indirectamente la presencia de Gaudí a quien el artista profesa gran admiración en repetidas ocasiones[42]. Su afinidad no sólo se manifiesta en el reconocimiento al talento del arquitecto, sino que además sugiere una influencia directa con un origen muy preciso en el método de trabajo[43].

Las fotografías de detalle de la obra gaudiana encargadas por Coderch se insertan dentro de un conjunto completado por unas imágenes de arquitectura popular ibicenca, de gran interés por "conservar toda su pureza"[44]. En el primer caso, el número de fotografías asciende a dieciocho y son obra, como se adelanta, de Gomis y Prats, salvo aquellas del Parque Güell cuya autoría pertenece al estudio Batlles i Compte. En el caso de las imágenes ibicencas son doce, todas ellas del fotógrafo local Ramón Plasencia.

Fig. 5. Imagen del expositor a modo de persiana de librillo en el pabellón español de la 9ª Trienal de Milán.

Además del valor propio de las imágenes como narración plástica, destaca la forma en que se presentan ante el espectador. Una pieza surrealista a modo de persiana de librillo de lamas fijas de madera queda recortada por un expositor horizontal semejante a una ventana panorámica (Fig. 5). Las imágenes se agrupan en tres filas de diez, ocupando toda la ventana expositiva. Cada uno de los tres niveles tiene su propia inclinación, de acuerdo con el ángulo de visión más adecuado para el espectador. De esta forma, y apoyados por la iluminación instalada en el interior de la persiana se consigue un efecto de un cierto dinamismo reforzando la idea de narración visual. Este concepto, desarrollado por Gomis y Prats desde la vuelta del primero a España tras la guerra, se sintetiza en la elaboración de los fotoscops. Comenzando por fotografías en varias posiciones de un eucalipto[45], Gomis irrumpe más adelante en temáticas relacionadas con el mundo del arte y la arquitectura. De este modo, un año después de la muestra milanesa verá la luz el primer fotoscop publicado que, como no podía ser de otra forma, está dedicado a Gaudí.

Bajo el título *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí* y con la colaboración de Alexandre Cirici, Gomis y Prats disponen algunas de las fotografías realizadas durante los años anteriores. Será el propio Cirici el que de una definición precisa del fotoscop[46].

> "Fotoscop o secuencia de fotografías colocadas en el mismo orden que determina la sugestión plástica del tema, según un ritmo riguroso en la distribución de los temas, la dosificación de las distancias, entre el plano general y el plano próximo, los escorzos y la relación entre términos distintos, lo mismo que en un *découpage* de un film".

Años más tarde, el propio Le Corbusier, definirá en su prólogo para otra publicación sobre Gaudí el trabajo de los fotógrafos[47].

> "(…) El efecto de cada imagen se completa con el de su antecedente y consecuente y la totalidad origina un conjunto superior, por su intención y belleza, al de la simple suma de sus partes. Esta técnica de la perfecta seriación tiene un sentido especial aplicada a la obra de Antonio Gaudí, en la que la idea de movimiento y continuidad o contraste no se pierde nunca, y llega a lo fascinante".

Pero más allá de esta cita explícita de Gaudí como invitado de excepción en el pabellón español, existe una segunda referencia al maestro de Reus más dudosa pero plausible, señalada por algunos autores. Coderch introduce desde los croquis iniciales de proyecto una peana de forma indefinida que ayuda a configurar el espacio del recinto y sobre la que se dispondrán tanto objetos de

41. CODERCH, J. A., op. cit.
42. PICON, Gaetan, *Miró. Cuadernos Catalanes, Colección Arquilectura 44.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2002, pp. 29-30.
43. ROWELL, Margit, *Miró. Escritos y conversaciones,* Colección Arquilectura 43. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2002, p. 273.
44. CODERCH, J. A., op. cit.
45. El conjunto de fotos constituye el primer Fotoscop que lleva por título "Eucaliptus" (1940).
46. CIRICI, Alexandre, *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí*, Fotoscop Gomis y Prats, Omega, Barcelona, 1952.
47. LE CORBUSIER, *Gaudí*, Fotoscop Gomis y Prats, RM, Barcelona, 1958.

Fig. 6. Imagen de la peana con objetos de arte y artesanía popular en el pabellón español de la 9ª Trienal de Milán.

arte como otros de carácter más popular (Fig. 6). Si bien la forma del podio en planta guarda relación remotamente con la silueta del territorio español[48], su fisonomía cambia de modo sustancial posteriormente hasta asemejarse a un piano de cola[49]. La naturaleza ondulada de la traza recuerda a la obra del Gaudí y Jujol[50] en el banco del parque Güell y alude por extensión a las formas blandas de Dalí o Miró. Sobre el plano horizontal, de tablillas de madera clara, un pequeño bazar en el que destacan objetos a modo de collage surrealista con Aalto y Jujol presentes flota sobre el suelo. Entre ellos sobresalen las piezas escultóricas de artistas de actualidad como Ferrant, Ferreira, Serra y Oteiza[51].

El éxito del pabellón español, logrando varios premios[52], entre los que destaca el obtenido por las fotografías realizadas por Gomis y Prats, relanza la figura de Gaudí como pieza fundamental de la modernidad a las puertas de los homenajes que se le rendirán un año después con motivo del centenario de su nacimiento. Dos momentos; el inicial y desapercibido de la mano de Dalí en Nueva York y el posterior y altamente reconocido con Coderch en Milán; reflejan la evolución del estado de Gaudí y su obra en la historiografía arquitectónica. Dos fotos fijas muy distintas que representan en el marco de sendas exposiciones internacionales el viaje de Gaudí a la contemporaneidad.

48. ARMESTO, A., op. cit., p. 24.
59. Ibid. p. 28.
50. Ibid. p. 90.
51. Los cuatro artistas mencionados exponen juntos en una muestra itinerante que lleva por título "Cuatro escultores abstractos" pocos meses antes de la celebración de la IX Trienal de Milán. La exposición comienza en las Galerías Layetanas de Barcelona (13-26 enero), con catálogo en el que se incluye un poema dedicado a los escultores de Juan Eduardo Cirlot fechado el 6 de Febrero, Sala Estudio de Bilbao (15-29 de Febrero) con montaje de Jorge Oteiza y Sala Buchholz de Madrid (15-31 de Marzo).
52. Se obtienen los premios que se detallan a continuación: Gran Premio a José Antonio Coderch por la instalación del pabellón, Diploma de Honor de la Trienal a Joan Miró por su pintura, a Jorge Oteiza por "Escultura en piedra verde" y a Joaquim Gomis y Joan Prats por las fotos de detalles de la obra de Gaudí y, por último, Medalla de Oro de Escultura para Ángel Ferrant y Antoni Cumella.

APUNTES SOBRE EL PABELLON DE ESPAÑA Y LA EXPO DE BRUSELAS 1958

José V. Vallejo

ENERO 1959

Los arquitectos de Santander terminaban el traslado desde la antigua sede del "Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid-Delegación Santander" situada desde los años 40 en la calle Hernán Cortés 15 a un nuevo y luminoso local ubicado en la calle San José 11.

Dos años antes habían acordado encargar el proyecto y la ejecución de la obra al último colegiado, recién llegado de la Escuela de Barcelona, el joven y entusiasta torrelaveguense Ricardo Lorenzo. Para celebrar la apertura había que organizar los actos necesarios para dar a conocer a la población en general la moderna arquitectura de la nueva sede y enmarcarla en la arquitectura española del momento.

Entre esos actos, un ciclo de conferencias duraría hasta la llegada del verano y enlazaría con las actividades culturales de la Universidad Menéndez Pelayo.

Dentro de ese ciclo, el 17 de abril se programó la intervención de los autores del pabellón de España en la expo de Bruselas de 1958, los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún habían ganado el concurso organizado por el Ministerio en 1956 y posteriormente habían construido el edificio allí en Bruselas consiguiendo un inesperado pero rotundo éxito y la "estrella de oro" de la exposición.

El acto se programó en dos sesiones separadas por un pequeño descanso. La primera consistiría en la puesta en escena del pabellón. Se haría una exposición detallada del conjunto del expo de Bruselas por parte de Angel Hernández Morales que había estado físicamente y había tomado croquis y apuntes del conjunto y de algunos de los pabellones. La segunda parte correría a cargo de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún que explicarían con detalle la obra.

Esta comunicación pretende analizar esa primera conferencia cuyo texto mecanografiado se ha conservado hasta nuestros días y a través de ella reflexionar sobre las circunstancias del encargo, la construcción y el éxito del pabellón.

Una primera lectura del texto nos sorprende al encontrar en las primeras líneas el siguiente párrafo:

> "Decir que la Exposición ha sido un carnaval de Arquitectura o que el pabellón español era una concepción hibrida sin carácter nacional alguno han sido las frases que el público ha leído con facilidad y, sin embargo, nada más lejos de la realidad."

Esta frase pronunciada por un arquitecto, en una conferencia, en una provincia del norte peninsular, hace pensar en unas circunstancias singulares que debemos intentar averiguar.

Para ello debemos situarnos en el momento histórico, tanto a nivel mundial como español.

No podemos olvidar por ejemplo que es la primera Exposición Universal de primera categoría que se celebra después de la segunda guerra mundial y que la utilización de la energía nuclear de modo pacífico generaba enormes expectativas únicamente ensombrecidas por la tensión existente entre los países occidentales y los del bloque comunista.

En el caso de España que había recibido la invitación a participar en Julio de 1954, aceptada durante el mes de Agosto[1], suponía un síntoma de ruptura del aislamiento al que había sido sometida. Por ello no es de extrañar que las autoridades se apresuraran a confirmar la asistencia, utilizando para ello incluso el tradicional mes de las vacaciones y que lógicamente se manifestara el máximo interés por mostrar al mundo los logros y avances de la sociedad y del régimen.

Repasando cronológicamente algunos datos constatamos que Bruselas presenta la candidatura para ser sede el 07.05.1948, es decir 10 años antes que la fecha prevista para la expo y en Noviembre de1953 es asignada como sede. En Junio de 1954, España recibe por vía diplomática la invitación a participar. En Agosto se responde confirmando la presencia. El plazo de inscripción y confirmación de esta finalizaba el 31 de Diciembre de 1954. En Julio de 1955 se nombra la comisión interministerial[2] que deberá encargarse de todo lo referente a la expo y se convoca el concurso de arquitectura para el edificio del Pabellón que como es conocido ganan José Antonio Corrales y Ramón V. Molezún parece que gracias a la intervención de Miguel Fisac que convence al resto del jurado[3].

Posteriormente se realiza una segunda convocatoria, un nuevo concurso planteado por el Ministerio para decidir un tema tan importante como los contenidos, el equipamiento y la instalación interior. En las bases se dice que dicha instalación deberá tener como fundamento un ideario dentro del que con carácter general se ha establecido para la Exposición que es "Por un mundo más humano" y "El hombre y la técnica frente al momento actual de la humanidad". El jurado está formado por José Camón Aznar, Rafael Sánchez Mazas y Miguel Fisac.

El 27 de Junio de 1957 se adjudica ese concurso al equipo formado por los arquitectos del pabellón y otros arquitectos y artistas amigos a los que estos habían convocado. Javier Carvajal, José L. Romany, Francisco J. Sáenz de Oiza, Alejandro de la Sota como arquitectos; Néstor Basterrechea, José M. de la Labra, Carlos Pascual de Lara, Manuel Suarez Molezún y Joaquín Vaquero Turcios, pintores; Eduardo Chillida, Amadeo Gabino y Jorge Oteiza, escultores; Luis G. Berlanga como director de cine; José M. Valverde como catedrático de estética.

1. Entrevista realizada el día 28 de julio de 1957 en ABC al Marqués de Santa Cruz, Presidente de la Comisión Interministerial encargada de todos los temas relacionados con la presencia española en el evento. pp. 19 y 23.
2. Son interesantes las referencias en el *BOE* por lo que manifiestan respecto a la cronología y al nivel de conocimiento del evento por parte de las autoridades del momento. Con fecha de 15 de julio de 1955 se nombra una comisión presidida por el Subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores con la participación de los departamentos de Hacienda, Gobernación, Obras Públicas, Educación Nacional, Trabajo, Agricultura, Industria, Comercio e Información y Turismo. (Orden de 15 de Julio aparecida en el *BOE* de 31 Julio 1955). Con fecha de 17 de Julio de 1956, a propuesta de las Cortes Españolas se concede a la comisión un crédito extraordinario por valor de 6.000.000 de pesetas. (Publicado en el *BOE* 200 de 18 de Julio de 1956). Con fecha de 21 de Diciembre de 1956 se aprueba el proyecto de construcción del pabellón y la contratación por gestión directa de la construcción del mismo. (Decreto publicado en el *BOE* de 2 Enero de 1957).
3. El informe redactado por Miguel Fisac decía "la extraordinaria calidad del proyecto que con toda originalidad tenía una espacialidad, un tratamiento de la iluminación y una organización estructural y constructiva rigurosamente moderna y enraizada a la vez en la mejor tradición española".

La elección de este heterogéneo pero vanguardista equipo[4] para organizar los contenidos del pabellón no puede ser casual y solo es justificable si se parte de esa voluntad inicial antes citada de mostrar ante el mundo lo más avanzado de la cultura española.

Son conocidas algunas de las anécdotas acaecidas en las reuniones nocturnas de aquel grupo en el estudio de Ramon V. Molezún como el famoso "¡ya sé lo que es España! España es un oxidrilo" de Jorge Oteiza[5] y las polémicas que a su vez mantenían con los diferentes funcionarios y miembros de la comisión interministerial a los que debían de presentar los avances del proyecto.

Pero la realidad es que con dimisiones amistosas como la de Oteiza y ceses como el del presidente de la comisión, las máximas autoridades consideraron oportuno que las vanguardias representasen a España en Bruselas, gesto incomprendido por una gran parte de la sociedad del momento.

Solo así se entiende que en el inicio de la conferencia, antes incluso de introducir el tema urbanístico de la ciudad se pronuncie la frase comentada sobre "la concepción hibrida sin carácter nacional alguno".

Pero volviendo a la conferencia, el siguiente párrafo es una breve lección de historia, una narración de la trayectoria de la arquitectura europea desde el año 1925 hasta el 1936 con referencias a la edición de 1927 de "Hacia una Arquitectura" y de las vicisitudes de la arquitectura española de después de la guerra…

> "Faltos de ese cordón importante por el cual nos llegaba el sentido dela arquitectura moderna y no estando aún el país en condiciones de admitirla, se produce una reacción desconcertante pero, sin embargo, propia del aislacionismo a que nuestra nación fue sometida. Nació con esta soledad una arquitectura seudo-neoclásica que ha sido como un relámpago pero que nos hizo caminar a la deriva durante los diez años de nuestra reconstrucción."

Un tercer punto introduce una reflexión sobre el lema y el planteamiento de la exposición.

> "No se puede dudar de que la crisis del humanismo al modo clásico prepara otro más universal, abierto a la colectividad, alimentado por una fe renovadora en el hombre, sin embargo, para algunos espíritus cultivados, la Exposición de Bruselas se componía de una feria donde existen mezclados muchos valores. Una empresa de brillante confusión, testigo de la desintegración de nuestra civilización tradicional."

Este conjunto de apreciaciones iniciales ubica, a nuestro entender, la categoría del pensamiento y la visión del conferenciante que probablemente debiera ser objeto de un análisis de mayor calado. Es justo después de estas aclaraciones cuando comienza a analizarse urbanísticamente y a mostrarse con fotos y apuntes los diferentes aspectos del conjunto de la Expo.

Urbanísticamente, la Exposición de Bruselas 1958, tiene un interés escaso. Ella ha sido creada aprovechando el marco de 1935. Entonces se quiso lograr, en Heysel, un urbanismo con doble finalidad; un trazado sirviendo aun deseo de monumentalidad expresado por largas vías y palacios permanentes, formando un conjunto arquitectural. Este trazado se pensaba que fuese la base de un barrio residencial, con villas y grupos de inmuebles de apartamentos. El público se desinteresó del proyecto, sin duda porque no se acertó con dar al conjunto el ambiente necesario. Este fracaso permitió, por el contrario, mejo-

4. Este equipo se reunió varias veces en el estudio de Ramón V. Molezún y al final presentamos seis paneles y el 27 de junio de 1957 nos dieron el primer premio. Recuerdo una reunión interministerial de control en que los ministros o representantes hablaron de sus temas y conseguimos pasar indemnes. Surgieron ideas, tan increíbles en aquel mundo en que vivíamos, como por ejemplo que el Pabellón contuviera únicamente música de Falla, dibujos de Picasso y poesías de Juan Ramón Jiménez, que fuera un lugar de descanso (Referencia a J. A. Corrales en *"Habitáculos. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza"* escrito por Capi Corrales en Fronterad p. 17).

5. Se avanzaba por dos caminos. Por un lado estaba el precioso espacio del pabellón y su puesta en valor, para lo que era imprescindible conservar la diafanidad y transparencia del bosque de sutiles troncos de palmera industrial. Era un espacio articulado, vibrante y tranquilo, gris y arena, austero y casi pobre, industrial y místico, en el que brillaba una belleza intelectual sin ninguna concesión a la fácil satisfacción de los sentidos que buscaban casi todos los otros pabellones importantes, llenos de color y de materiales ricos y variados. Por otro, el tema, también queríamos que se desarrollase en el mismo tono estético, totalmente integrado en el espacio arquitectónico. Lo que se contaba debía ser más o menos reflejo del guión impuesto por la superioridad, aunque a cada paso se trataba de simplificar y era lo menos. El tono grandilocuente del lema y los deseos oficiales nos forzaban a reflexionar seriamente sobre temas trascendentales como '¿Qué es España?', '¿Cómo representar su esencia?', intentando traducir eso en imágenes y objetos, esculturas y proyecciones, ideas y propuestas que anotábamos en multitud de papeles que se amontonaban sobre la mesa cada noche. Una de esas veces, entró Oteiza, radiante. '¡Ya lo tengo!', dijo, 'no he dormido en toda la noche, pero ha valido la pena! ¡Ya sé lo que es España!'. Todos quedamos boquiabiertos, expectantes. Dramáticamente, dejó pasar unos segundos en silencio y luego, dijo lentamente: 'España es un oxidrilo'. El pasmo fue general. Y más todavía cuando fue ligando imágenes y conceptos. 'Para empezar, -OH se representa con un hexágono y tiene tres valencias químicas, para asociarse con otros. Las tres valencias del oxidrilo de España son Santa Teresa, Manolete y el Greco, que a su vez se unen con San Juan de la Cruz, El Cid y Picasso'... Y siguió encadenando, con una química imaginaria deslumbrante, nombres y nombres, paisajes y libros, ciudades y tradiciones. Fue un momento inolvidable, en el que se sintió pasar el soplo genial sobre aquella congregación confusa. Una especie de Pentecostés. Luego, aquello se plasmó rápidamente por mano de todos en asociaciones de mesas hexagonales produciendo unas cadenas parecidas a las de la química orgánica. El invento venía a cuajar la idea de los hexágonos, tableros con fotos y vitrinas, reflejo de las sombrillas del techo (que según recuerda Picardo, propuso por primera vez Oiza, con inmediata aceptación de todos). Pero, desde luego, no comunicamos a la autoridad gubernativa que España era un oxidrilo. Por si acaso. (Cita J. Vaquero Turcios. ¿Qué es España? Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958 Madrid 1959. Ed. Rueda 2004 p. 55).

rar las plantaciones y mantener un magnifico bosque, tan útil a una gran ciudad. Cuando fueron construidos los palacios permanentes, su expresión arquitectónica, particularmente en las fachadas, es ya testigo de un retraso técnico y estético…Ha sido pues una necesidad el camuflar la gran fachada que había sido alabada en términos ditirámbicos por la crítica de arte de la gran prensa de 1935...

En Heysel ha sido preciso por consiguiente aceptar las principales soluciones existentes en trazados y en los edificios que… han contribuido a que el interés de la exposición se apartara de la contribución de Bélgica para localizarse en la novedad que representa la participación extranjera con sus pabellones expresivos de las técnicas y plásticas actuales. Es además una gran enseñanza la obligación impuesta a todo participante de desmontar su instalación para ser útil en el país que representaba, dejando otra vez tranquilo el bosque, que es el verdadero valor permanente y el más humano, ya que el hombre y el árbol son parte integrante de la naturaleza.

Los urbanistas de la Exposición han tenido dos grandes errores que han sido muy criticados.

El emplazamiento del Atomium. Esta enorme pequeña cosa cortaba desventuradamente el gran eje de la Exposición, la gran avenida principal que enlazaba la entrada de las Naciones con la Plaza de Bélgica. Este elemento hubiera estado mejor situado en otra parte, por ejemplo, en el centro de una plaza prevista a su medida.

El largo y pesado viaducto. No menos intempestivo, que atraviesa cortando en dos el espacio principal de la sección extranjera. Dicha pasarela es un señuelo desde el punto de vista de la instalación, ya que pocos de los visitantes la utilizaban pero, en cambio, molestaba cruelmente la escala arquitectónica de varios edificios, obstruyendo la perspectiva de la importante avenida. Verdaderamente se podría pensar que los autores del trazado general tuvieron una crisis de agorafobia. La plaza de Bélgica nos ha parecido muy complicada. Nos ha gustado, en cambio, el juego de agua y la composición del estanque central, con las fuentes saliendo de la superficie líquida y las masas florales agradaban a nuestros ojos. Por lo tanto, la composición del cuadro arquitectónico excitaba nuestro placer sin satisfacer nuestro espíritu.

Hemos notado en esta exposición la desaparición de construcciones con estructuras frágiles. Los materiales industriales permiten, por el contrario, edificar con carácter definitivo tan rápidamente como los antiguos métodos de vaciados de yeso.

Un gran número de estos pabellones son de acero, hormigón pretensado, aluminio, aleaciones ligeras, materiales plásticos opacos o traslúcidos, fibrocemento, vidrio y cristal templado.

PLAZA DE BÉLGICA

En el enmascaramiento realizado en el decorado frontal del gran hall, el arquitecto ha salido con honor de un problema difícil. El gran paño azul estrellado cubriendo la fachada repudiada, posee ritmo, es alegre, divertido, pero

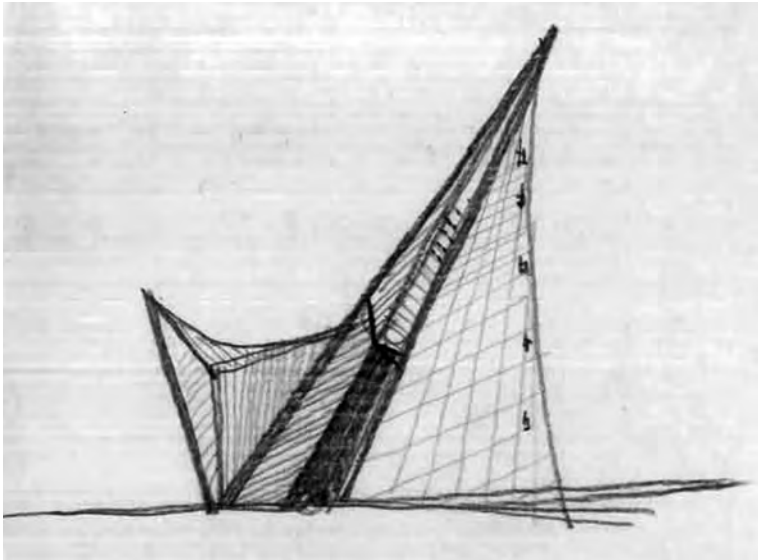


Fig. 1. Pabellón Philips de Le Corbusier.

estando trazada con dos dimensiones y concebida en un sentido lineal parece una composición infantil. Los pequeños pórticos laterales ayudan al aspecto escénico. ¿No es extraño que en el momento en que se deja el estuco y la escayola, los arquitectos realicen sobre la plaza principal un verdadero decorado para presidir una exposición interactiva de verdaderas estructuras netas? Pecado cpntra el espíritu. Las largas fachadas de columnas que formando sobre el fondo de la plaza establecen un cierto equilibrio, pero en la pobreza.

EL ATOMIUM

Continuando por la avenida principal nos encontramos con la situación turbadora del Atomium, objeto de una manifestación que afirma que ella entiende servir la dignidad humana en su expresión más elevada. Ya se revela al visitante comprensivo que la exposición está dominada por la técnica nuclear; no comprendemos, por lo tanto, la especie de adoración que se ha mostrado hacia esta gigantesca construcción de 102 metros de altura representando el aspecto atómico de un cristal de metal ciento cincuenta mil millones de veces mayor y en donde la esfera superior alberga una taberna de lujo. ¿Se trata del nuevo humanismo? Digamos que ha sido una moderna versión de la torre Eiffel, pero carente de la originalidad y la gracia de la famosa torre y resumamos el elogio al atomium con sus nueve esferas de 18 metros de diámetro, diciendo que se trata de una interesantísima realización técnica que tiene una innegable calidad por el material de revestimiento.

LOS PABELLONES

En bloque, los pabellones podrían clasificarse en dos clases: los que comprenden una técnica acabada y aquellos otros que muestran una técnica en su comienzo (Victor Bourgecis). Entre los primeros se imponen el pabellón de Alemania, luego el de Canadá, Yugoslavia, Austria… Entre los segundos hay que citar el pabellón de Francia, el edificio “Marie-Thomes”, la construcción de L’Ercobousier para el espectáculo de Philips.

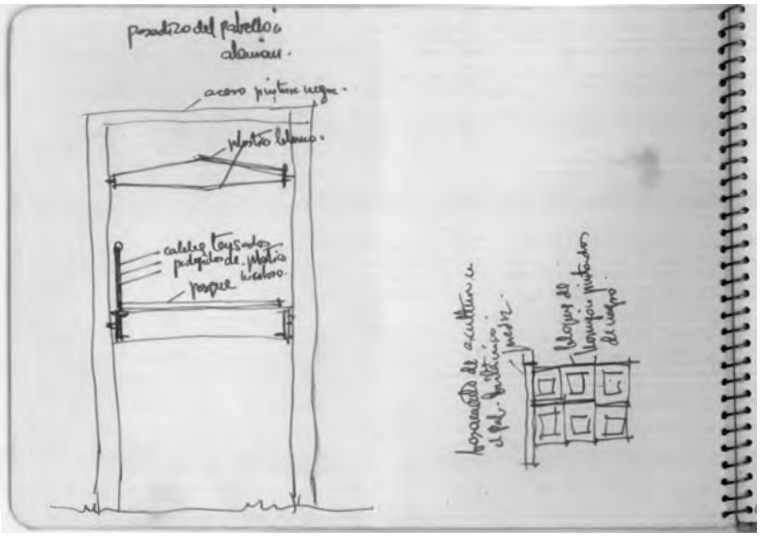


Fig. 2. Pabellón de Alemania.

Pabellón de Alemania[6]

La técnica acabada, utilizada con competencia y fineza produce formas que se pueden llamar clásicas. Las técnicas de comienzo, concebidas por espíritus más inventivos, quizá pueda decirse que responden a una suerte de deseo romántico, mezcla de entusiasmo y audacia, tendiendo hacia la definición de formas originales engendradas, no obstante, por el razonamiento. A esta clasificación, demasiado rápida, escapa la plástica de la solución británica, supeditado a las distintas secciones de su exposición, la solución italiana, fundada sobre la definición de un ambiente o el pabellón español.

La Arquitectura de ambiente clásico que hemos presentado, manifiesta un sentido vivo, con posibilidades inmensas de ritmo especial, buscando organizaciones originales y lógicas al utilizar la maravillosa técnica actual. En el caso de la disposición celular ordenada, donde las secciones alemana, suiza, italiana y la misma española, constituyen expresiones diferentes.

En la solución alemana, los elementos celulares tienen varias plantas y están enlazados por ligeras pasarelas, permitiendo la vista de los jardines. Un principio de orden y la preocupación de una circulación cómoda presiden el estudio del conjunto.

La Arquitectura, a la vez clara, sobria y aérea, diríase que ella queda por sus proporciones felizmente unida a la medida humana y que su espíritu es clásico. El tema escogido “el hombre y el progreso” está basado en el convencimiento de que los resultados técnicos y científicos de nuestra época no tienen sentido más que cuando sirven de ayuda a la colectividad o al individuo, para obtener una existencia digna del hombre.

Conjuntamente con los altos árboles existentes, los arquitectos alemanes han formado un jardín visible desde todas partes, donde los arbustos, las praderas, setos y terrazas confieren al terreno un hermoso carácter añadiéndole aun una pieza de agua donde se balancean ligeras embarcaciones.

6. Pabellón de Alemania. Wolfgang Bley, Heinz Bruns, Egon Eiermann, Georg Pollich, Reichmann, Rossow, Sep Ruf. Compuesto de ocho pabellones que albergan auditorio, exposición, restaurante, etc. Cada uno tiene un número de niveles que depende de la cota de terreno en que está situado. Quedan unidos entre sí por pasarelas cubiertas. Todos ellos construidos conforme a los mismos sistemas estructural y constructivo.

Pabellón de Yugoslavia[7]

Se trata de una construcción ligera soportada por esbeltos pilares y escasos muros. Rítmicamente está formada por dos volúmenes que se penetran entre sí para permitir la realización de tres niveles y donde las paredes son alternativamente opacas y transparentes. Una visibilidad casi completa se ha obtenido espaciando las paredes y los objetos expuestos, con los diferentes niveles y con las aberturas en los suelos y techos. Esta transparencia permite al pabellón integrarse fácilmente en el cuadro de la naturaleza que le rodea.

La característica arquitectónica de este pabellón reside en la reducción de sus elementos a su forma más simple y a su número más restringido. Por ello también los colores blanco y negro han sido empleados con abundancia.

Pabellón de Japón[8]

La exposición japonesa posee un gran poder de abstracción. Ella presenta los productos antiguos y modernos del Japón con un método, una claridad y un sentido de la medida que se echa de menos, por ejemplo, en el pabellón de Francia. El símbolo de la tradición milenaria es representado por el pabellón mismo, hecho de madera, papel y bambú, mientras que la técnica moderna se afirma en la audacia de su estructura de metal fuertemente volado, apoyado sobre dos soportes bípedos centrales.

Es la imagen de un país con dos culturas totalmente diferentes entre el proyecto y la realización, a la que se ha dado una expresión más libre, prescindiendo de las líneas tradicionales que se advertían en la maqueta.

Lo esencial de esta arquitectura, esa incorporación del jardín a la casa y de a casa al jardín, que tanto copia hoy en día la arquitectura moderna, es justamente lo que de tradicional tiene este sencillo pero admirable pabellón.

Pabellón de Holanda[9]

Entre los pabellones ampliamente abiertos, tratados con un sentido clásico de la arquitectura y rodeado de bellos conjuntos florales está el de Holanda. Sobre 25.000 m^2 el tema del agua inspira a los arquitectos la realización de sus edificios. El agua amiga, pero también el agua con sus peligros.

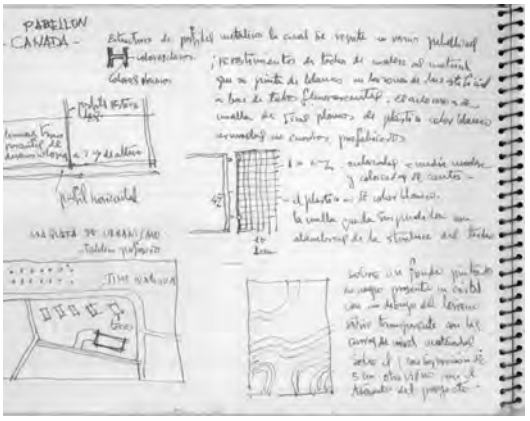
Los principales medios técnicos para combatir y dominar a este elementos tan conocido de este admirable país, han sido maravillosamente representados con modelos móviles extraordinariamente didácticos.

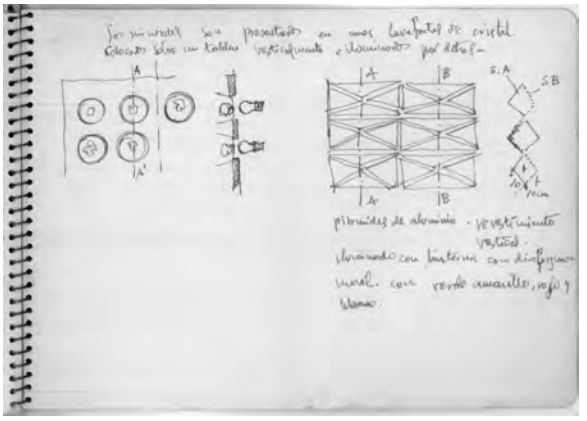
Entre los edificios existe un ejemplo admirablemente tratado, como puede lograrse el ambiente a borde un barco de pasajeros sin recurrir a que el edificio tenga forma de barco.

Pabellón de Canadá[10]

Sobre el tema "El hombre y el Espacio" tema apropiado de una nación joven y optimista. El Canadá hace el inventario de sus particularidades en materia administrativa, agrícola, industrial y de su cultura.

7. Pabellón de Yugoslavia. Vjenceslav Richter. Arquitecto. Nació en Drenova, 1917 y falleció en Zagreb, 2003. Con la colaboración de Pabel Weber.
8. Pabellón de Japón. Kunio Mayekawa. Arquitecto. Nació en 1905 en Niigata-shi y falleció en1986 en Tokio. Está considerado el padre de la nueva arquitectura japonesa, junto con Junzo Sakakura, que fue como él mismo, discípulo de Le Corbusier. Autor también del Pabellón japonés de la Expo '65 de Nueva York.
9. Pabellón de Holanda. J.B. Bakema, Boks, Van den Broek, Rietveld. La composición y los distintos elementos del conjunto recuerdan al mar y las principales actividades del país. El edificio principal tiene forma de cúpula, de 30m de diámetro.
10. Pabellón de Canadá. O. Bishopric, G.B. Greenberg, W. Septon. Pabellón de planta sensiblemente cuadrada, de 58x52 m. Destaca la torre, de 22,5 m, que posee un sistema de rampas que permite acceder a espacios libres dispuestos en distintos niveles. Además el pabellón cuenta con sala de cine, oficinas, restaurante y servicios generales.





Figs. 3 y 4. Pabellón de Canadá.

La Estructura de su pabellón es estrictamente constructiva, construido en metal y vidrio, ampliamente abierto. Sus ligeros pilares de acero se mantienen en completa libertad en la planta baja, dando una gran sensación de espacio libre.

El arquitecto ha utilizado el valor dinámico del colorido con una simplicidad que no está exenta de fuerza.

Pabellón de Portugal[11]

Este pabellón ocupa una superficie de 6.300 m², proyectado por el Arquitecto Pedro Cid. Es una moderna y ligera construcción, con amplios ventanales y algunos paños opacos. Diríamos que está dentro de la corriente de los pabellones de Alemania y Yugoslavia, pero resuelto en una sola planta. La estructura de meta y hormigón, acompañada de pequeños muros de ladrillo, la partición portuguesa narra la historia de la nación lusitana a través de sus cinco siglos.

Pabellón de Brasil[12]

Muestra una aplicación más sobria del problema de la tienda de campaña, cubriendo una pista descendente con una pendiente suave a lo largo de la cual siguen la progresión histórica, los documentos representando el pasado, el presente y el futuro de este país.

Pabellones de Suiza[13] y España

Dos pabellones que están concebidos dentro del mismo concepto. Una agrupación apretada de células plegándose a los accidentes del terreno y dejando pasar la luz entre ellos.

Pabellones de Estados Unidos[14] y Rusia

Los dos colosos del momento actual han considerado que su aportación no sería digna de ellos si sus pabellones no tuviesen un volumen proporcionado a sus medios. Lo grande se ha conseguido, pero con poca originalidad y gracia en sus proyectos.

11. Pabellón de Portugal. Pedro Cid (1925-1983). Arquitecto. Autor junto con Ruiz Jervis d'Athouguia y Alberto Pessoa de los edificios de la fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. Obra referencia de la arquitectura portuguesa de los años 60.
12. Pabellón de Brasil. Sergio Wladimir Bernardes. Arquitecto. Rio de Janeiro 9 de abril de 1919 - 15 de junio de 2002.
13. Pabellón de Suiza. Werner Gantenbein. Arquitecto de Zurich. Nació el 9 de octubre de 1924 y falleció el 25 de abril de 2004. Autor también del Pabellón suizo de la Expo '67 de Montreal.
14. Pabellón de EEUU. Edward Durell Stone. Arquitecto. Nació en Fayetteville, Arkansas, EEUU el 9 de marzo de 1902 y falleció en New York el 6 de agosto del 1978. Biografia: Stone, Edward Durell. The Evolution of an Architect (Ed. Horizon Press, New York 1962). Autor entre otras obras the Gallery of Modern Art in New York City y ganador del International Design Award of Honor from the American Institute of Architects in 1967.

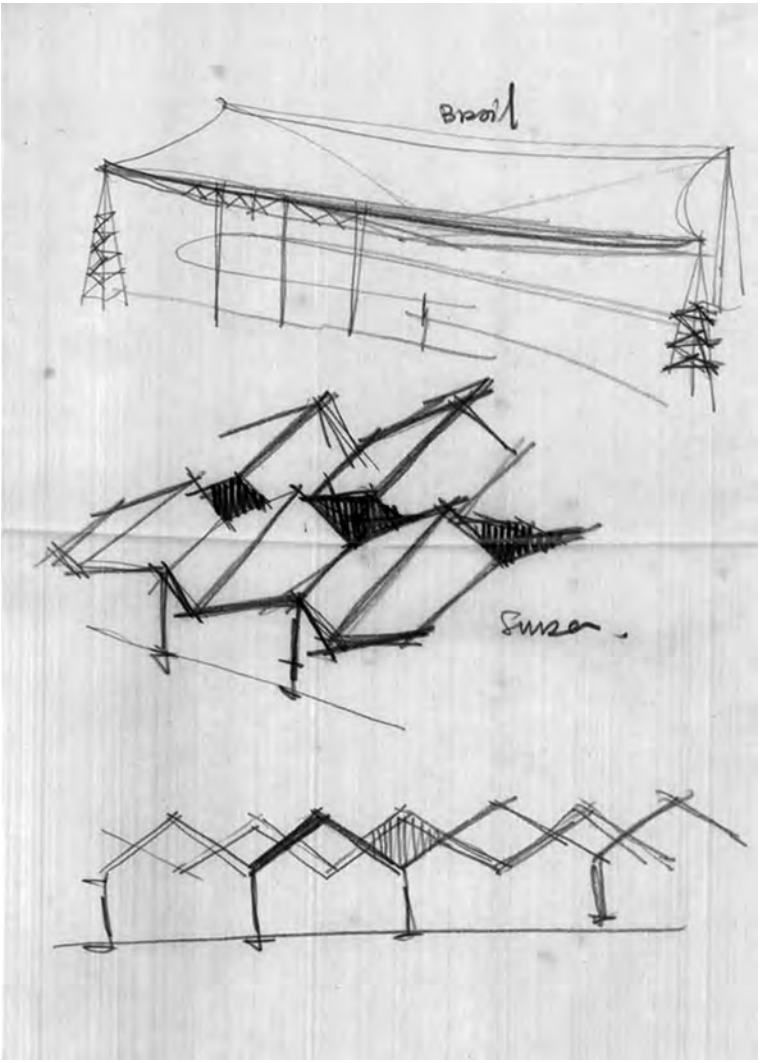


Fig. 5. Pabellón de Brasil y Pabellón de Suiza.

El pabellón de EEUU es el más grande edificio circular del mundo comparable con el Coliseo de Roma y el Templo del Cielo de Pekín. Ha sido proyectado por el Arquitecto Edward Durell Stone, autor del Museo de Arte Moderno de New York. La superficie que ocupa es de 2,63 hectáreas, con - 18.000 m^2 de superficie construida. El diámetro del pabellón es de 116 m con 26 m de altura. Construida en acero, vidrio y plástico.

La estructura de la cubierta está basada en la rueda de la biblioteca, con un gran cubo que le proporciona la rigidez necesaria. Enlazada a una llanta por varillas de acero sometidas a fuerte tensión.

El pabellón de Rusia es un gran hangar, tratado con una fina carpintería de aluminio. La cubierta está suspendida de una línea media de soportes, todo ello preparado para albergar grandes masas de visitantes.

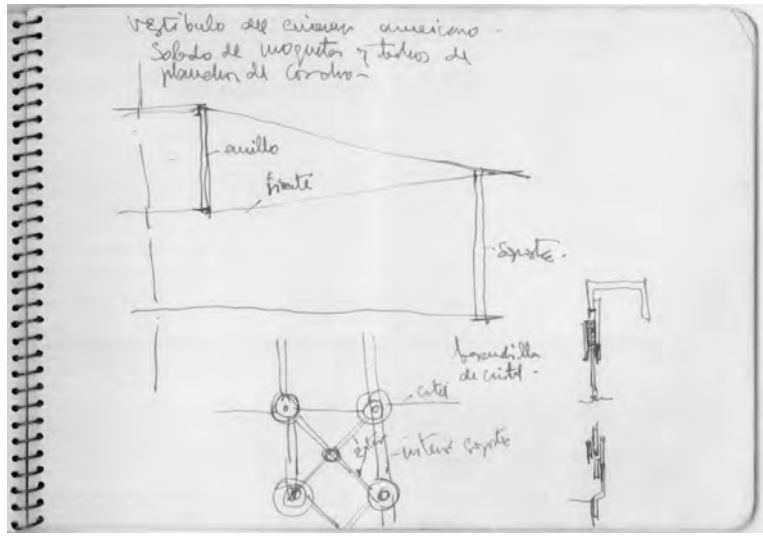


Fig. 6. Pabellón de Estados Unidos.

Ocupa una superficie de 25.000 m². El cálculo del edificio ha previsto el efecto de fuertes vientos en Bruselas y las cargas de nieve en Moscú, así como el empleo de vidrio doble para preservar al interior con el aislamiento térmico necesario en su emplazamiento definitivo. 10.800 m² de superficie cubierta.

La simplicidad de la forma de la estructura en la que el vidrio ocupa un lugar esencial, cran una impresión de gran ligereza. La particularidad de la estructura reside en los elementos trabajando a tracción. Dos líneas de apoyos soportan los tirantes que suspenden el techo y el muro de cierre.

Después de este gran esfuerzo estructural, la perspectiva interior ha quedado truncada por dos grandes filas de pilastras soportando la propagada soviética, dando guardia a la figura de Lenin. La primera impresión que se recibe es que estas pilastras sostienen algo del gran hangar, a pesar de que no llega a tocarlo.

En cuanto al arte con abundancia expuesto, parece arrancar de la época de los Zares, contratando con la cultura desarrollada en los propios países satélites, puesta a la altura de la de Occidente.

Pabellón de Hungría[15]

Este pabellón ha sido construido por el Arquitecto Lajos Gadoros y ocupa una superficie de 5.000 m², cerca de la puerta del parque, entre las secciones americana y rusa. La proximidad de estos dos edificios de las dos mayores potencias del mundo ha permitido, sin embargo, retener la atención del visitante sobre un país de 9 millones de habitantes.

Se puede decir que el pabellón húngaro posee originalidad y carácter. Una composición de líneas elegantes y un verdadero poder de atracción. La fachada del edificio principal está revestida de elementos de aluminio imitando las facetas de las piedras preciosas.

15. Pabellón de Hungria. Lajos Gadoros. Arquitecto y diseñador. Nació en Budapest el 23 de Junio de 1910 y falleció en la misma ciudad el 11 de marzo de 1991. Obra publicada Közepuletek Tervézese (Ed. Tankönyvkiadó, Budapest 1978).

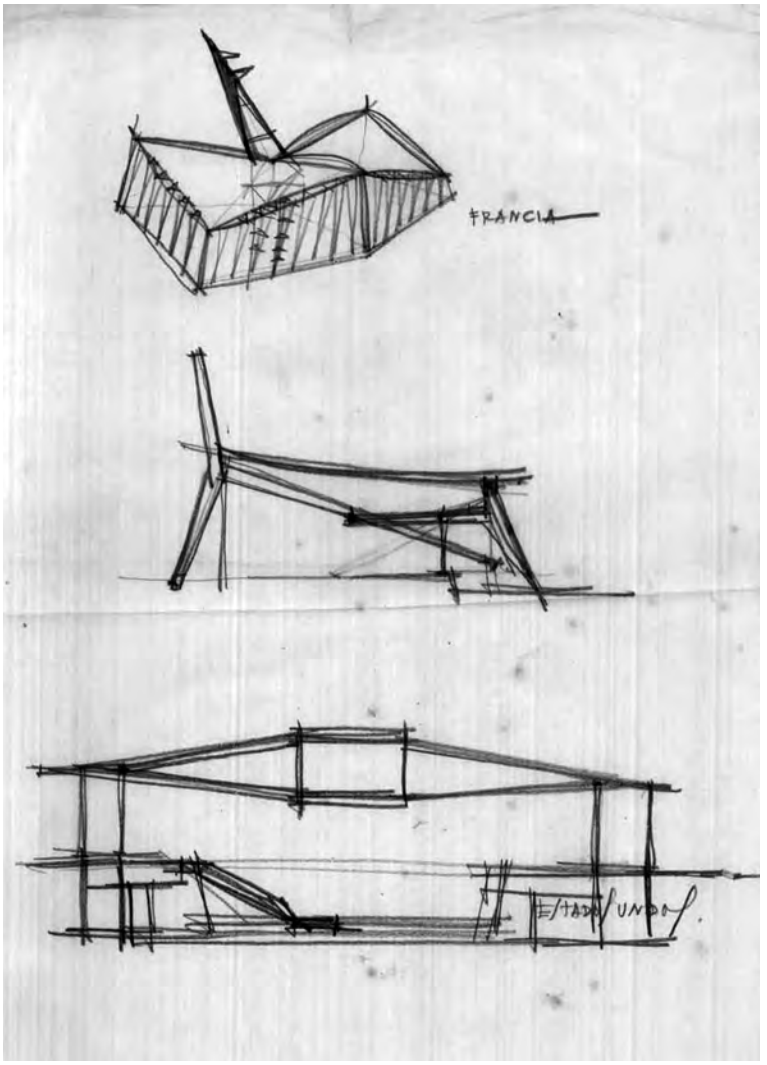


Fig. 7. Pabellón de Francia.

Pabellón de Gran Bretaña[16]

La sección británica se compone de tres partes, una participación gubernamental ocupando un conjunto de pabellones de concepción original, una exposición al aire libre recordando los jardines ingleses y un importante edificio con una relación de productos industriales del Reino Unido.

Sobre el tema "Técnica y Humanísmo" los responsables de la participación francesa se decidieron por un programa que mira resueltamente al porvenir con el fin de subrayar, según dicen ellos, las cualidades de la investigación, audacia e invención que constituyan el genio mismo de Francia. El proyecto es obra del Arquitecto Gillaume Gillet y del Ingeniero René Sarger.

En proyección horizontal, la planta se inscribe en dos rombos unidos por uno de sus lados con diagonales de 100 m. Se cubre con una gran bóve-

16. Pabellón de Gran Bretaña. M. Blower, Howard V. Lobb, J.C. Ratcliff, Felix J. Samuely.

da transparente un espacio de 150 m de longitud por 80 m de fondo y 32 m de altura.

La composición de la cubierta es un doble paraboloide hiperbólico, con generatrices rectilíneas, haciendo trabajar al metal únicamente a extensión sobre la totalidad de la superficie cubierta. La cobertura de este doble paraboloide de malla de cable constituye un velo de metal y materia plástica asegurando la impermeabilización.

El pabellón posee un gran pilar de forma prismática sobre la puerta posterior, el cual sostiene una gran flecha metálica, la cual contrarresta el equilibrio de más d la mitad del peso propio del edificio.

Resumamos nuestra admiración por el pabellón francés[17] definiéndolo como una gran hazaña técnica con muy escasa fortuna arquitectónica.

El pabellón de París concebido igualmente por Gillet está concebido con un sentido mucho más clásico con algunos elementos suspendidos de cables y ha sido consagrado a todo lo que hace agradable y famoso a la ciudad de la luz. La instalación interior, la cual, si se puede hablar de arquitectura, forma un violento contraste con el desorden de los stands del pabellón representativo de Francia y en ella pudimos admirar algunas maquetas de edificios de apartamentos construidos en París, magníficos ejemplos de la Arquitectura moderna.

EN RESUMEN

Después de este repaso a los principales edificios de esta exposición, vamos al interés de este certamen en haber visto reunidas y haber podido confrontar una serie de investigaciones experimentales, tentativas de construcciones originales y de conocimientos positivos, cuyas pruebas han sido hechas con la experiencia de la preocupación renovadora que de la Arquitectura se efectúa en todo el mundo.

Sin desconocer que la arquitectura de una exposición internacional y universal se puede permitir las normas admitidas en la construcción de una ciudad donde se encuentran terribles problemas de adaptación y de ordenanzas.

No es menos irracional el hablar de anticipaciones. Los principios constructivos utilizados han sido objeto de distintos países de realizaciones significativas. Casi todas las formas son conocidas, pero es probablemente la primera vez que ellas se enfrentan con tanta autoridad a los ojos del gran público. La ocasión fue extraordinaria para los arquitectos, el poder manifestar en su plenitud conceptos cuya aplicación práctica no se encuentran su empleo en la actividad profesional ordinaria. En este sentido, se puede considerar que la ocasión aceleró la aceptación de ideas y formas de vanguardia. El público, el mismo después del primer choque, parece familiarizarse un poco con las mismas formas arquitectónicas nuevas y tomar placer al contemplar ciertas perspectivas erizadas y policromadas, en donde el lirismo particular parece peligroso a los hombres de gusto[18].

Unos dicen con facilidad: “La exposición está colocada bajo el signo del acero”, mientras otros ven la subida en flecha del aluminio, el triunfo del

17. Pabellón de Francia. Guillaume Gillet. Arquitecto. Nació en Fontaine-Chaalis el 20 de noviembre de 1912 y falleció el 23 de septiembre de 1987 en Paris. Es conocido por su arquitectura moderna, principalmente en el campo de la arquitectura religiosa. Obra publicada:, Guillaume Gillet (1912-1987): un exemple de collaboration architecte-ingénieurs. (Christelle Frapier / Mémoire de DEA d'histoire de l'architecture, dir. Dominique Rouillard, Université de Paris, IUFR 03, 2001). René Sarger. Ingeniero. Nació en Paris el 22 de febrero de 1917 y falleció en Villejuif el 6 octubre 1988. Publicaciones: "Pavillon de la France, Exposition Universelle de Bruxelles, 1958" (Jean Prouvé, L'Architecture Française, n. 189-190, 1958, pp. 90-93).
18. Pabellón de Finlandia. Diseñado por Raili y Reima Pietilä (25 de agosto 1923-26 agosto 1993).

ALERTA

ESPEJO

Poca pesca

SPANJE

Sobre la construcción en la

Expo y el pabellón español

Hablaron anoche los arquitectos señores Hernández Morales, Moiezun y Corrales

Jefatura provincial del SEU

CINE-CLUB

150.000 pesetas en una muestrario de alhajas le robó viajante en la calle Hernán

Horas después fué hallado portales de las calles de Cis y Magallanes lo de menos que contenía la maleta

OTROS SUCESOS DE A

DESAFIANDO LA MALETA

Los alumnos del C Laboral de Castañ visitan la Diputac

El secretario, señor Herrera, le locutor sobre el funcionamiento jurídico-administrativo de las orga provinciales

Fig. 8. *Alerta*. Sábado 18 de abril de 1959.

cristal, la vuelta con fuerza de la madera. Todo esto es a la vez exacto y muy relativo. Los metales permiten técnicas asombrosas, a las cuales están íntimamente asociados al cristal y el plástico. La exposición, toda ella, podría suscitar un elogio sobre su transparencia. Pero es interesante el constatar que la madera, gracias a las posibilidades que le ofrece su encoladura con resinas sintéticas, ha recuperado su antiguo valor estructural. Nosotros nos hemos sentido alegres al recorrer construcciones donde la madera jugaba un papel verdaderamente importante (esencial) del que es ejemplo la valiente representación del Vaticano. Que se nos permita decir también la felicidad experimentada al visitar y estudiar los edificios de países conceptuados como pobres: la maravilla noruega, la sutileza finlandesa, la técnica de Israel mezclando la mística con el realismo, la cadencia austríaca, la nobleza portuguesa, la poesía japonesa uniendo finamente el pasado con el presente. O que prueba una vez más que la belleza y la perfección se pueden pasar sin la riqueza.

Este último párrafo, esta reflexión final podría encabezar el título de la comunicación.

Han pasado cincuenta años de inmenso desarrollo tecnológico, de fe ciega en la razón y cinco de profunda crisis profesional y social.

Deberíamos preguntarnos si esta crisis no es en parte fruto de un exceso de confianza y del olvido de cuestiones que hace unos años estaban tan claras como aquí se manifiestan.

Desde aquí reivindicamos aquella actitud de muchos arquitectos como Angel Hernández Morales y como los propios Corrales y Molezún, el primero ubicado en una provincia alejada del debate arquitectónico, los otros inmersos en la actividad de la capital pero todos con una actitud clara en el entendimiento de la profesión: una voluntad de servicio a la sociedad frente al desmesurado lucimiento personal, un ingenio desarrollado para la utilización de técnicas constructivas y sistemas proporcionales a la demanda solicitada, una ambición necesaria para obtener el mejor producto con la mayor contención posible de costos.

Unos arquitectos, en resumen que hablan de unir el pasado con el presente, la mística con el realismo, que hablan de sutileza, de poesía, de nobleza….

No debe quedar en el olvido quién termina una conferencia citando que “a la belleza y la perfección se pueden llegar sin la riqueza”.

ESPAÑA EN LA EXPOSICIÓN DE ARTES DECORATIVAS DE PARÍS: INTERPRETACIONES DE LO MODERNO

María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías

La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en 1925 en París[1] despertó gran interés tanto por las obras que allí se presentaron como por su intensa repercusión y divulgación. La muestra fue ampliamente difundida, contribuyendo al conocimiento y popularización de las distintas corrientes que allí se presentaron. Concretamente, en España la exposición del 25 fue el acontecimiento más publicado en las revistas especializadas durante el periodo de entreguerras[2]; hecho que coincidió con un cambio de enfoque en los contenidos de las publicaciones periódicas de arquitectura que comenzaron, al igual que la muestra, a prestar más atención al espacio interior y al mobiliario. Tras la II Guerra Mundial, la exposición ha seguido suscitando el interés de críticos e historiadores hasta la actualidad, dando lugar a una abundante y variada bibliografía[3] que recoge tanto obras como reflexiones retrospectivas de lo que iba a ser, fue y podría haber sido.

No obstante, y a pesar de su difusión, la relevancia e influencia de este acontecimiento, aún hoy, sigue interpretándose de forma dispar, tanto en el ámbito internacional como en el nacional[4]. Las consideraciones establecidas por algunos críticos se alejan de las declaraciones de los propios protagonistas de la época, quienes, de un modo u otro, reconocieron la influencia ejercida por la muestra ya fuese en obras concretas o en sus trayectorias profesionales. De hecho, algunos de ellos, como Luis Gutiérrez Soto o Juan Daniel Fullaondo[5], reivindicaron el ineluctable influjo que la Exposición de Artes Decorativas de París ejerció sobre los arquitectos españoles, denunciando que no había sido suficientemente reconocido por la historiografía. Sucede, de forma más acusada, con la representación española en la muestra; en algunos casos, insuficientemente valorada, y en otros, completamente desconocida.

Esta polémica situación está íntimamente ligada a una cuestión más compleja e intrincada que se convirtió en el eje central de la Exposición de París, y en torno a la cual giraron no sólo el repertorio de obras expuestas sino también el conjunto de reflexiones críticas publicadas. Lo moderno se convierte entonces en el tema central de la muestra y abre un debate que determinará las valoraciones emitidas en aquel momento así como las surgidas con posterioridad. De modo que, para arrojar luz sobre el alcance de la citada muestra en España parece imprescindible analizar la participación española en relación a la ansiada 'modernidad'.

1. El 28 de abril de 1925 fue inaugurada en París la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. La muestra se situó en el eje que unía el Grand Palais con la explanada de los Inválidos, a lo largo del puente Alexandre III y se extendía por la orilla derecha del Sena, la Avenida de las Naciones.
2. Este dato es fruto de un exhaustivo estudio sobre los artículos publicados en las siguientes publicaciones: *La Construcción Moderna* (1896, 1903-36), *La Ciudad lineal* (1896-1932), *Arquitectura* (1918-1936, 1959-...), *Arquitectura española* (1923-1928) y *Archivo español de Arte y Arqueología* (1925-1937). Del conjunto de exposiciones publicadas las que más repercusión tuvieron fueron celebradas durante la segunda mitad de la década de los 20; en especial, la Exposición de Artes Decorativas de París supone más de un tercio de los artículos sobre la materia.
3. Algunos textos que forman parte de esa bibliografía son: *Evolution of decorative and industrial art: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes 1925*, Garland, Nueva York, 1977; *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925* édité par "L'art vivant", Larousse, Paris, 1925; *Furniture, hardware, and accessories: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, 1925. Garland, Nueva York, 1977; DAVID, F., LION, M.P., *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925: rapport general*, Imprimerie nationale, Office central d'éditions et de librairie, Paris, 1927-1928.
4. Según recoge Diez-Pastor, las opiniones críticas acerca de la muestra del 25 son dispares. Para Benévolo la exposición de París tan sólo fue el ocaso del Art Nouveau y de periodo francés que se derivaba del academicismo, una muestra de la evolución desde lo antiguo hasta lo moderno. Sin embargo, para Banham este acontecimiento tuvo influencia en la historia de la estética occidental ya que consagró un estilo que compitió con el *estilo internacional*. Diez-Pastor también recoge las opiniones de los españoles que, al igual que los foráneos, son escasamente coincidentes. En 1967, Flores apuntaba el posible influjo que la exposición parisina podría haber ejercido en la evolución de la nueva arquitectura. Por otro lado, Sambricio manifiesta que la relación entre la muestra del 25 y algunas obras y teorías españolas se produce de manera notable. Por tanto, parece claro que la opinión de los críticos no tiene un carácter unitario. (DIEZ-PASTOR, C., en *Carlos Arniches y Martín Domínguez: arquitectos de la generación del 25*, Mairea, Madrid, 2005, p. 41).

Fig. 1. Cartel de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.

HACIA 'LO MODERNO'

La Exposición de París (Fig. 1) había despertado el interés del público, en parte, debido al dilatado proceso de gestación del proyecto. Ya en 1911, una comisión dirigida por el presidente de la *Société des Artistes Décorateurs*, Rene Guillere, había planteado la posibilidad de celebrar en Francia una exposición internacional[6] para crear un nuevo estilo que "evidenciase y reafirmase el predominio francés en este terreno"[7] y surgiese como alternativa a las propuestas formuladas por otros países que se habían convertido en fuertes competidores, como Alemania. El proyecto de la muestra, que fue aprobado un año después con el propósito de llevarlo a cabo en 1915, no se ejecutó hasta una década más tarde, debido, entre otros motivos, al estallido de la 1ª Guerra Mundial.

Por esta razón, la muestra fue anunciada durante varios años, tanto en la prensa como en las revistas especializadas, generando grandes expectativas a todos los niveles. En España, donde la necesidad de cambio en el ámbito del mobiliario y la arquitectura ya se había evidenciado en distintas ocasiones[8], las manifestaciones en las revistas no se hicieron esperar. En 1924, Teodoro de Anasagasti explicaba en *Arquitectura*: "cada vez se siente con más intensidad el deseo de renovar la Arquitectura y los bellos oficios, obstinados desde hace muchísimo tiempo en copiar los estilos históricos"[9]. El arquitecto denunciaba que con el pretexto de esa renovación se habían interpretado y adaptado las formas antiguas a las necesidades actuales, realizando diversas mixtificaciones, empeorando así la situación. Anasagasti, al igual que otros críticos[10], esperaba que la Exposición de Artes Decorativas de París fuese la oportunidad para crear algo nuevo.

Ese concepto de innovación nacía de las propias bases de la muestra en la que debían exhibirse exclusivamente creaciones nuevas, excluyendo así las obras historicistas y las secciones retrospectivas del pasado[11]. Así lo recogía el artículo 4º de las bases de la convocatoria: "son admitidas en la exposición las obras de nueva inspiración y de una originalidad real, llevadas a cabo y presentadas por los artesanos, artistas, diseñadores industriales, creadores de modelos y editores, y en las artes decorativas e industriales modernas. Quedan rigurosamente excluidas copias, imitaciones y falsificaciones de estilos antiguos"[12] (Fig. 2). Pese al carácter aparentemente original de estas ideas, la limitación y exclusión del material expositivo ya formaban parte de las reglas de selección cuando comenzó a organizarse esta exposición[13].

Este planteamiento aludía directamente a la búsqueda de 'modernidad' y, de hecho, la voluntad por encontrar y mostrar *lo moderno* se hacía oficial y quedaba patente en el nombre de la propia muestra, 'Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas', que anunciaba el deseo de definir un nuevo estilo, el 'moderno'[14]. No obstante, y a pesar de que la idea estaba en las bases desde el inicio de la convocatoria y había calado hondamente en el público, el concepto 'moderno' y su significado, para unos y otros, emergieron como una cuestión extraordinariamente polémica. La ansiada 'modernidad' no fue comprendida de igual modo por los distintos profesionales –artistas y arquitectos– que participaron en la muestra.

Para los más conservadores, la exposición supuso una extraordinaria oportunidad para poner en práctica el nuevo lenguaje que llevaba fraguándose des-

5. Fullaondo explicaba de este modo cómo la Exposición de París había sido ignorada por la crítica, recogiendo las palabras de Gutiérrez Soto: "Hace bastantes años, Luis Gutiérrez Soto me hablaba, como era habitual en él, con indignación, del desinterés que los historiadores mostraban hacia la Exposición del 25 en París" FULLAONDO, J.D., en *Los Muebles del Capitol*, B.D. Ediciones de Diseño, Madrid, 1980, p. 9.
6. BENTON, Ch., BENTON, T., WOOD, G., en *L'Art deco dans le monde 1910-1939*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2003, p. 142.
7. PEREZ ROJAS, F.J., "La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la Crítica Española", en *Art Déco y arquitectura, imágenes de modernidad*, I Congreso Internacional Ciudad y Patrimonio, Art Déco, Modelos de Modernidad, Antonio bravo nieto (ed.), UNED, Melilla, 2008, p. 21.
8. TORRES BALBAS, L., "El mobiliario de nuestras viviendas", en *Arquitectura*, noviembre 1922, pp. 436-445.
9. DE ANASAGASTI, T., "El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo", en *Arquitectura*, n. 61, 1924, p. 163.
10. Entre ellos, se encontraba César Esplá quien recogía en su texto ese pensamiento común generado sobre la muestra: "Se dice que de esta Exposición saldrá un arte nuevo, un estilo francés". ESPLA, C., "La Exposición de Artes Decorativas", en *Las Provincias*, Valencia, 25-5-1925.
11. "No se admitirá en ella más obras que las originales y francamente modernas, quedando excluidas las copias y cuanto barrunte estilos pretéritos". DE ANASAGASTI, T., op. cit., p.163.
12. Anuncio oficial de la convocatoria de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas.
13. Según afirmaba Anasagasti: "Hace 12 años, cuando se organizaba por el ministerio francés de instrucción pública la exposición internacional - que no llegó a celebrarse en 1916 por la guerra- ya se pretendió excluir cuantas obras de arte estuviesen inspiradas en las formas históricas". DE ANASAGASTI, T., op. cit., p. 163.
14. CH., BENTON, T., WOOD, G.H., *Art Déco 1910-1939*, Bulfinch Press/AOL Time Warner Book Group, Boston, 2003, p. 141.

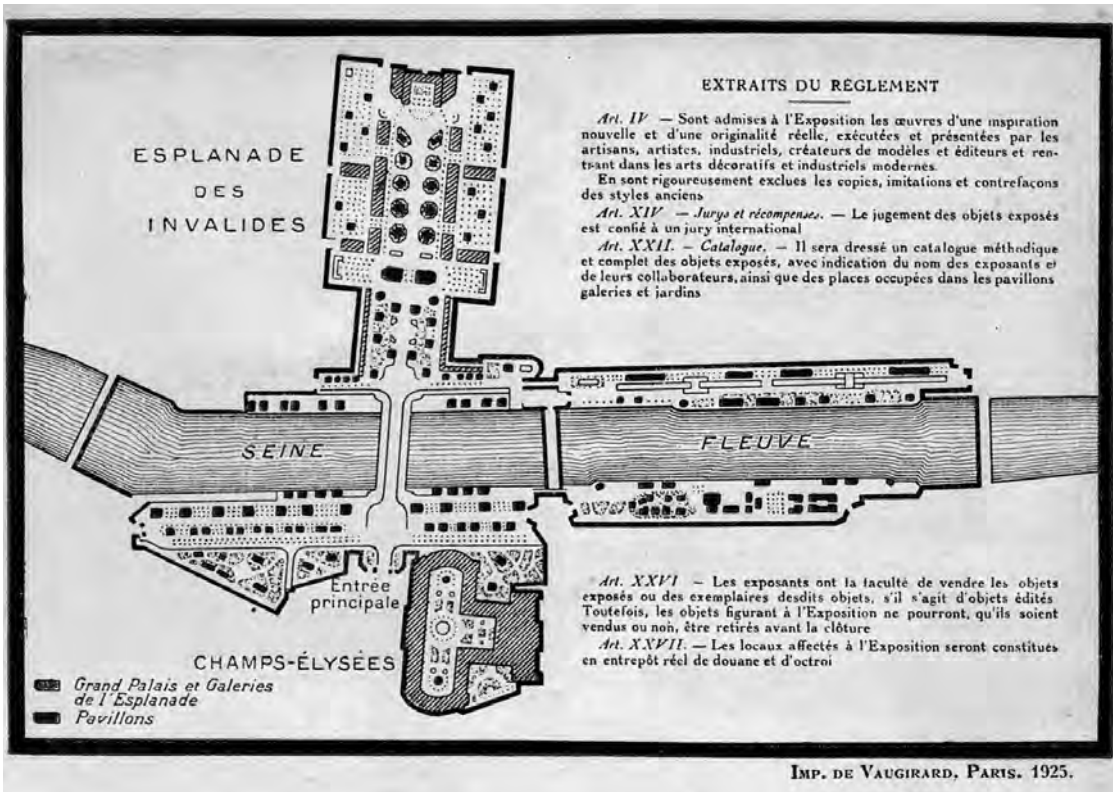


Fig. 2. Plano de situación y extracto del reglamento de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.

de la primera década del siglo XX, lo cual desembocó en la confirmación del estilo de la época, la certificación del estilo moderno[15]. Casi la totalidad de los pabellones franceses, así como los de otros países europeos como Austria, Polonia, Holanda, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca e Italia, interpretaron la 'modernidad' como el estilo de la época, combinado, en ocasiones, con las tendencias nacionales que habían influido en cada lugar. A pesar de que los estilos históricos no estaban permitidos en la muestra, la tradición afloró en forma de arte popular, tanto en los objetos como en la arquitectura, como en el caso de los pabellones de Checoslovaquia y Polonia. Todas estas variaciones admitidas en aquel lenguaje contemporáneo dejaban patente la diversidad del Art Déco.

Por el contrario, para los más vanguardistas, el mero hecho de que se tratara de una exposición de 'artes decorativas modernas' suscitó cierta incertidumbre, alto grado de confusión e incluso, claro desacuerdo. Así lo muestran las palabras de Auguste Perret, quien afirmó que allí donde hubiese arte verdadero, no era necesaria la decoración[16]. Un planteamiento similar defendió Le Corbusier en su libro *L'art décoratif d'aujourd'hui*, publicado con motivo del esperado evento, en el que exponía que el arte decorativo moderno constituía una paradoja, ya que "L'art dècoratif moderne n'a pas de decor"[17]. El texto se convirtió en un 'manifiesto' ideológico, del que el público español fue conocedor, recién editada la obra en 1925, a través de las reseñas bibliográficas de las revistas y de los artículos de arquitectos como Rafael Bergamín:

15. Según afirma Pérez Rojas: "Todo el catálogo de lo construido y exhibido quedaba en la órbita del más puro Art Déco, lo cual indica la existencia ya de un estilo más o menos consolidado". PÉREZ ROJAS, F.J., "La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925", *Arte y Progreso. Las Exposiciones Internacionales*. Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y Expo Zaragoza 2008, 2007, p. 42.
16. CABANNE, P., *Encyclopédie Art Déco*, Editions Aimery Somogy, París, 1986, p. 54.
17. Le Corbusier afirmaba que "el arte decorativo moderno no tiene decoración", y que la paradoja que envolvía la idea residía en la terminología. LE CORBUSIER, en *L´art décoratif d´aujourd´hui*, Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1925, p.III, p. 84.

Fig. 3. Pabellón de L'Esprit Nouveau y portada del libro *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier, 1925.

"Le Corbusier al que conocemos muy bien por sus confesiones en L'Esprit Nouveau y que acaba de publicar lo que pudiéramos llamar la segunda parte de Vers una Architecture (*L Art d Aujourd hui*. (sic.) Ed. G. Gres & Cie. 30fr.), ha construido para pabellón de L'Esprit Nouveau un elemento de su bloque de pisos con terrazas jardines (…)"[18] (Fig. 3).

Las ideas expuestas fueron desarrolladas en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* que su autor realizó para la exposición. Esta obra, junto con el pabellón de la URSS de Melnikov, causó especial impacto tanto en los visitantes como en la crítica por mostrar una clara confrontación al estilo del Art Déco, trascendiendo notablemente hasta la actualidad. No era de extrañar el impacto que causaron las obras de Le Corbusier y Melnikov, pues presentaban una 'modernidad' que, a pesar de responder a las mismas bases del certamen, era muy distinta a la del resto de propuestas.

Esa imprecisión del término no sólo perturbó a los participantes y visitantes de la exposición, sino que también confundió al comité de selección de las obras. El desconcierto entre los miembros del jurado de la exposición, obligados a excluir todo aquello que no fuera 'moderno', era inevitable. Se trataba de un criterio dominado por cierta arbitrariedad y carente de un método definido para aceptar o recusar las obras sometidas a su juicio. Esta situación fue reflejada por Gaspar Blein mediante una curiosa anécdota sobre un conocido dramaturgo francés, miembro del comité de selección: "Cuenta Paul Geraldy, que uno de los jurados de admisión de obras de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en el año 1925, preguntó inocentemente, en qué se conocía la modernidad de las obras presentadas: 'en que no se parecen a nada de lo existente' le contestaron. Y el buen hombre, un poco asustado, dimitió de su puesto"[19].

En 1933, pasada casi una década de la muestra, Blein reflexionó sobre la polémica surgida en la exposición de París en torno al concepto de la 'modernidad'. Estas ideas fueron recogidas en la revista *Obras* donde explicó que antes de 1925 ya existía un 'estilo moderno': "Un estilo reflejo fiel de un espíritu y una cultura, y que se creía moderno por la misma razón que los hombres de entonces se consideraban modernos a sí mismos"[20]. Estas palabras apuntaban al origen de la confusión ocasionada por el término. Aquella alusión al concepto 'moderno' hacía referencia a las formas contemporáneas, en el sentido temporal de la palabra, y no a su acepción más vanguardista; a un estilo que se había gestado años atrás y que alcanzaba entonces su apogeo[21]. Esta polémica fue brillantemente recogida por Charlotte y Tim Benton: "Art Déco is the name given to the 'modern', but not Modernist, twentieth-century style"[22].

18. BERGAMÍN, R., "Impresiones de un turista. Exposición de Artes Decorativas", en *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 238.
19. BLEIN, G., (1933) "La Exposición Internacional de 1937", en *Obras. Revista de Construcción*, n. 25, p. 459.
20. Idem.
21. Aquel estilo, conocido en el momento como 'estilo moderno' o 'estilo 1925', a denominarse estilo Art Déco, pasaría a partir de 1966 con motivo de la exposición organizada en el Musée des Arts Décoratifs de Paris titulada *Les années '25': Art Déco / Bauhaus / Stijl / L' Esprit Nouveau.*
22. "Art Déco is the name given to the 'modern', but not Modernist, twentieth-century style that came to the Worldwide prominence in the interwar years and left its mark on nearly every visual medium, from fine art, architecture and interior design, to fashion and textiles, film and photography" (Traducción del texto original; "Art Déco es el nombre dado al 'moderno'" -referido a contemporáneo- "pero no 'moderno'" -relativo a la Modernidad- "del siglo XX que llegó a la prominencia mundial en los años de entreguerras y dejó su marca en casi todos los medios visuales, desde el arte, la arquitectura y diseño de interiores, que, la moda y los textiles de cine y fotografía"). BENTON, CH., BENTON, T., WOOD, G.H., op. cit., p. 13.

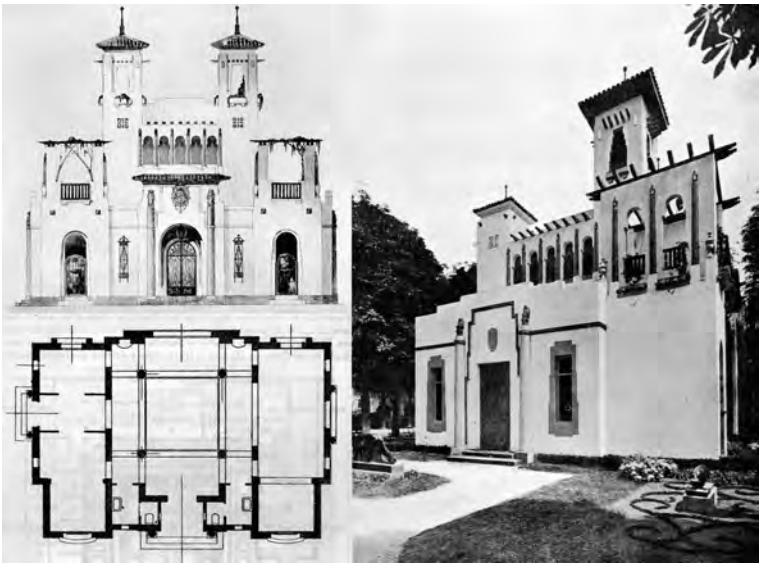


Fig. 4. Pabellón español diseñado por Pascual Bravo para la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925. Imágenes extraídas de la revista *Arquitectura*.

Según esto, el planteamiento del 'estilo moderno' al que aludía Blein, coincide con la definición de Art Déco proporcionada por los Benton en la que la confusión de origen semántico se convierte en una confusión de concepto. El resultado de esta situación de desconcierto fue la variedad formal de las obras exhibidas, divididas principalmente entre las obras de 'estilo moderno' –es decir, el estilo de la época, el Art Déco– y las obras conceptualmente 'modernas' –es decir, un nuevo lenguaje propositivo de formas y modos de hacer verdaderamente vanguardistas. Aquella variedad no fue exclusiva de la exposición, sino todo lo contrario: la muestra sirvió de escaparate para revelar de manera oficial un ambiente y una polémica existente hacía varios años, no sólo en Francia sino también en otros países de Europa.

ARQUITECTURA, DISEÑO Y CRÍTICA

Esta circunstancia se hizo palpable de forma notoria en la representación española. Al igual que había sucedido a nivel general en la exposición, las bases del certamen habían sido interpretadas de distinta forma en las tres disciplinas en las que España tuvo, de un modo u otro, presencia: arquitectura, diseño y crítica. De este modo, se ofrecieron tres 'visiones' de una modernidad.

1

España fue representada de forma oficial por el pabellón proyectado por el aragonés Pascual Bravo[23] (Fig. 4). Esta obra de arquitectura revelaba un marcado carácter regionalista –ya dominado por el autor–, y delataba cierto "estilo morisco ligeramente modificado"[24], tal y como apreciaron algunos críticos como Rambosson. Las raíces de la arquitectura española derivadas de una tradición cultural e histórica trataban de hacerse palpables en el pabellón español. Según afirma Pérez Rojas, Bravo "buscaba unas formas identificables con el tipismo de lo hispano"[25], inclinándose, para ello, hacia el andalucismo. La elección de esta corriente era claramente intencionada y perseguía no sólo enmar-

23. Bravo proyectó un edificio de planta simétrico con volumetría blanca y dos torres en la parte superior y algunas columnas en fachada que estilizaban el conjunto. Yárnoz Larrosa describía el pabellón de este modo: "tanto en su disposición interna como en su aspecto externo, nos parece acertado de proporciones y armonioso, con gran carácter de edificio de exposición, en el que se han atendido cuidadosamente todos los detalles, entre ellos las rejas y cerámicas, que son de una gran finura de composición" . Para la correcta ejecución de los detalles el arquitecto colaboró con otros profesionales como Juan José García, Roca, la Casa González, el escultor Mateo Hernández, la Casa Maumejean –según diseños de Néstor y Pedro Muguruza–, y las cerámicas de Zuloaga (Cfr. PEREZ ROJAS, F.J., "La exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas de paris de 1925 y la crítica española", op. cit.).

24. "Elle n'en a pas moins édifié un pavillon de style mauresque légèrement modifié. On ne saurait nier le gout avec lequel M. Pascual Bravo le construisit et celui qui présida à l'organisation intérieure. Une question de principe cependant se pose". RAMBOSSON, Y., "L'Exposition des Arts Decoratifs. La participation étrangère: II.-Japon, Belgique, Anglaterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie", en *La Revue de l'Art*, París, VII-1925.

25. PEREZ ROJAS, F.J., "La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española", cit. p. 33.

Fig. 5. Stand diseñado por el FAD para la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.

carse en la línea de un estilo que en aquel momento estaba en pleno auge[26], sino también encarnar de la mejor manera posible el carácter nacional en la exposición, es decir, la imagen de España en el extranjero.

Pedro de Artiñano, miembro del subcomité ejecutivo que escribió en *El Sol* dos artículos sobre la muestra, aludía a ese carácter español destacando la inspiración del pabellón:

> "… en el ambiente de nuestro pueblo y en el color intensamente azul de nuestro cielo, construcción que participa de palacio y de cortijo, que recuerda los blancos edificios de Andalucía, las casitas de la costa del Mediterráneo, algo que, sin trascender a lo clásico, es mudéjar y español"[27].

Esta esencia hispana fue destacada y valorada de forma positiva por el arquitecto José Yárnoz Larrosa quien se refirió a la obra española como una mezcla de tradición y modernidad que conservaba el carácter típicamente español[28]. Y es que el otro aspecto que, según algunos críticos, presentaba el edificio era esa combinación de tradición y modernidad a la que aludía Yárnoz. En 1925 en *La Esfera* José Francés se refería de este modo al pabellón español: "… es uno de los atrayentes, y se ha sabido hermanar en él condición moderna, exigida al principio, con las licencias de estilos tradicionales y característicos que luego fueron no sólo tolerados, sino alentados"[29]. En definitiva, podría decirse que la obra de Bravo pretendía responder a las bases del certamen realizando una interpretación libre de la 'modernidad' mediante la inclusión de elementos marcadamente regionalistas para ofrecer una imagen de España.

2

En el ámbito de las artes decorativas tuvieron especial relevancia las obras presentadas por el FAD (Fomento de las Artes Decorativas) del que era presidente Santiago Marco. La producción de esta agrupación catalana se presentó de forma independiente y fue expuesta en la Galerie Dominique y en el Grand Palais (Fig. 5). Entre las obras se encontraba una amplia variedad de enseres, desde piezas de mobiliario, textiles, diseños gráficos y lacas de autores como el propio Marco, Ribas, Busquets o Penagos, quien, incluso, conseguiría un galardón.

El conjunto de espacios decorados presentado por el FAD se encuadraba dentro del estilo predominante en la exposición. La propia razón de ser y vida efímera de los objetos decorativos en comparación con la de la arquitectura, permitían una mayor experimentación con el estilo Art Déco en el primer campo que en el segundo. La correspondencia del estilo déco hacía de la obra del grupo catalán un gran competidor.

Sin embrago, y a pesar de tratarse de formas distintas, al igual que sucedió en el caso de Bravo, la obra del FAD también fue elogiada por su 'modernidad' –demostrando una vez más la confusión creada por la imprecisión de este término–. En palabras de Rambosson: "L'Espagne compte quelques architectes et décorateurs de tendance parfaitement moderne. (…) La modernité reprend ses droits au Grand-Palais, notamment avec une collection d'affiches très significatives, avec de verreries et des maquettes de théâtre"[30].

26. El proyecto para la Exposición Iberoamericana que se celebraría en Sevilla en 1929 estaba en pleno apogeo tras el periodo de controversia que había tenido lugar años antes. Fue también en Sevilla donde el andalucismo se había desarrollado con más intensidad construyendo una imagen reconocida de España.
27. ARTIÑANO, P. M., "España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París", en *El Sol*, 2 de mayo de 1925.
28. "El pabellón de España, obra de nuestro compañero Pascual Bravo (...) no quiso prescindir de lo tradicional (...) ha logrado con el pie forzado que se impuso, hacer una construcción moderna, sin perder su carácter marcadamente español". YÁRNOZ LARROSA, J., "La arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e industriales Modernas", *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 232.
29. FRANCÉS, J., "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", en *La Esfera*, n. 603, Madrid, 25-7-1925.
30. Traducción del texto original: "España tiene algunos arquitectos y decoradores de tendencia perfectamente moderna. (...) La modernidad se reafirma en el Grand Palais, especialmente con una colección muy importante de carteles, con la cristalería y los modelos de teatro". RAMBOSSON, Y., "L'Exposition des Arts Decoratifs. La participation étrangère: II.-Japon, Belgique, Anglaterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie", op. cit.

3

Pero la participación española en la muestra no se limitó al pabellón y demás objetos expuestos, sino que fue más allá trascendiendo al plano de la crítica. A la exposición acudió un grupo de arquitectos que aprovechando que Casto Fernández Shaw iba a ser galardonado en aquel evento internacional, no quisieron faltar a la cita. En este grupo se encontraban arquitectos como Bergamín, Arniches y Domínguez, Sánchez Arcas, García Mercadal, Blanco Soler, Lacasa, Anasagasti y Zuazo. Algunos de ellos, los que trabajaban en la revista *Arquitectura*, fueron los encargados de exponer públicamente sus opiniones para informar al resto de profesionales españoles y que hoy puede leerse en las páginas de la publicación madrileña. No obstante, también se hicieron eco de aquel acontecimiento otras revistas especializadas como *La Construcción Moderna* que siguió el desarrollo de la exposición de muy cerca.

En general, la obra española, y en especial el pabellón, recibió valoraciones muy diversas por parte de algunos críticos del país. A pesar de que se realizaron comentarios positivos sobre la obra, como las ya citadas palabras de José Yárnoz Larrosa o las observaciones de José Francés, quien calificó de "digna"[31] la representación española, resultaba asaz complicado encontrar apreciaciones que ensalzasen el pabellón español. Para el ingeniero Manuel Gallego, esta obra no encarnaba de una manera fiel a la España del 25, tachándolo de 'pobre' y, al contrario que otros críticos, afirmando que tenía "poco de típicamente nacional"[32]. De hecho, la dureza de algunas valoraciones se suavizaba al mezclarse con comentarios como los de algunos críticos extranjeros quienes valoraron más positivamente el pabellón español, como el citado caso de Rambosson. Sin embargo, no deja de ser llamativo que el pabellón de Bravo no fuera ni siquiera nombrado por algunos de los críticos españoles en sus artículos, siendo entendida esta ausencia como una muestra de desinterés por la propuesta de España.

Por el contrario, las críticas españolas sobre la Exposición de París, en general, no fueron especialmente duras. Algunos críticos como Luis de Sala, al escribir sus reflexiones acerca del evento francés, valoraron el impulso que supuso la muestra para la creación de nuevas formas. Los comentarios de este autor publicados en *La Construcción Moderna* denotaban un esfuerzo por destacar la buena intención de los participantes en la búsqueda de aquel arte nuevo, mostrando, por otra parte, el inesperado resultado y la ausencia de brillantez. Algunos arquitectos, como Fernando García Mercadal o José Yárnoz, explicaron la exposición[33] a través de las sensaciones que habían experimentado al visitar la muestra. El primero de ellos hablaba de sentir *saturación*, mientras que la impresión producida en Yárnoz fue descrita textualmente como *desconcertante*[34]. No obstante, al igual que De Sala, denunciaba la escasez de novedades. Más selectiva –a la vez que clara– era la opinión de Rafael Bergamín, que a través de su texto publicado en la revista *Arquitectura*, mostró su inclinación por las modernas arquitecturas que allí se dieron cita. Haciendo uso de un tono más informal, y por medio de impresiones, explicó:

> "Nos encontramos en medio de esta gran borrasca… ahí, en Madrid, no se mueve ni la hoja de un rábano. El primer cuarto: 1900-1925. Poco camino…del modernismo a esto;

31. FRANCÉS, J., "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", op. cit.
32. "Consideraba que no representa muy brillantemente a nuestra patria, era francamente pobre, tiene poco de típicamente nacional, sin que refleje la valía del arquitecto Sr. Bravo que lo ha proyectado". PÉREZ ROJAS, F.J., op. cit., p. 70. GALLEGO, M., "Impresiones de una visita a la Exposición", en *La Construcción Moderna*, n. 15, 15 de agosto 1925.
33. YARNOZ LARROSA, J., "La arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas", en Arquitectura, n. 78, 1925, p.225; GARCÍA MERCADAL, F., "Algunas consideraciones sobre las plantas de la Exposición de Artes Decorativas", en *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 240-244.
34. YARNOZ LARROSA, J., op. cit., p. 225.

Fig. 6. Pabellones destacados por la crítica española: 1. Pabellón de Polonia de J. Czakjowski, 2. Pabellón de Checoslovaquia de Gocar, 3. Pabellón diseñado por Perret y Granet, 4. Pabellón de Austria de Hoffmann, 5. Pabellón de la URSS de Melnikov, 6. Pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier. Imágenes extraídas de la revista *Arquitectura*.

qué poco camino recorrido (…) Parece que los franceses han olvidado o no conocen ese principio, quizás el primer paso olvidado para entrar en el segundo cuarto ¿El lema de la Exposición? "Borrón y cuenta nueva"… Borrones…, muchos; cuentas nuevas… ¡qué pocas! Gracias a un Chareau, un Mallet, un Le Corbusier, experimentamos un hondo descanso, que agradecemos más en medio zarandeo…"[35].

A pesar de que el arquitecto Fernando García Mercadal, afín a las ideas puramente modernas, se interesara por el mismo tipo de arquitectura que había sido elogiada por Bergamín, sus inclinaciones al destacar los pabellones más interesantes no eran completamente coincidentes[36]. Aunque ambos valoraban positivamente el trabajo de Polonia –con el pabellón de J. Czakjowski–, Checoslovaquia –con la obra de Gocar–, Austria –con el invernadero realizado por Behrens– y la URSS –con el ya conocido pabellón de Melnikov–, Bergamín, además, ensalzaba los pabellones diseñados por Le Corbusier y Perret (Fig. 6).

Pocos años después, el grupo GATEPAC, del cual Mercadal era miembro, denunciaron que la exposición había supuesto simplemente un cambio en "la moda de la 'decoración del interior'"; refiriéndose de este modo al cambio de estilo que supuso la muestra de 1925: "No se abandonan los motivos decorativos; se trata solamente de renovarlos"[37]. Esa renovación de la decoración de la que hablaba el grupo catalán se basaba en la aplicación de fórmulas académicas, que aparecían junto a otros estilos en los catálogos de la época como un

35. BERGAMÍN, R., "Exposición de Artes Decorativas de París. Impresiones de un turista", *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 236-239.
36. GARCÍA MERCADAL, F., "Algunas consideraciones sobre las plantas de la exposición de las artes decorativas. Mercadal", *Arquitectura*, n. 78, 1925, p. 240-244.
37. GATEPAC, "La evolución del Interior en los últimos cincuenta años (1880-1930)", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, 3º Trimestre, n. 19, 1935, p. 17.

estilo más[38]. Explicaban, además, que este estilo 1925 era el "preferido por los nuevos ricos de la post-guerra, cuando se 'deciden a hacer moderno'"[39]. Y haciendo referencia a esta modernidad que debía implicar una reforma más profunda, denuncian que "espiritualmente, no obedece a ninguna revolución del interior de la vivienda o de su organización; es pobre en la creación de formas y en el empleo de nuevas materias"[40].

Aunque en general se produjo un espectro variado de opiniones, un amplio sector de la crítica española se inclinaba hacia la búsqueda de la 'modernidad'; una 'modernidad' muy distinta a la de las propuestas españolas anteriores basadas en formas más superficiales. La apuesta de los críticos por un nuevo lenguaje se basaba en la tendencia más vanguardista de la 'indefinida' modernidad.

IMPRESIONES

La Exposición de Artes Decorativas pretendía ser la solución a la crisis que afectaba a Europa en el campo de la arquitectura y el diseño. Francia, influenciada por esta situación, había tratado de modificar la rigidez y dureza de las líneas modernas para alcanzar formas acordes con los nuevos tiempos. Tras la exposición, se había creado un ambiente más esperanzador, similar al originado antes de la muestra, ya que todavía no se había alcanzado el objetivo. Yárnoz exponía con ánimo e ilusión: "acaso este arte traiga un nuevo espíritu que depure y haga verdaderamente arquitectónicas esas ideas que hoy no son más que vagas nebulosidades"[41].

No obstante, de lo que no hay duda, y así lo afirma Diez-Pastor, es del interés que alcanzó la muestra: "en cuanto se refiere a los arquitectos madrileños, en todos ellos causó una fuerte impresión la visita a París; en unos, porque esperaban mucho de ella; en otros, porque no esperaban ver lo que vieron; y en el resto, porque se trataba de un acontecimiento internacional de relieve en el convulso periodo de entreguerras"[42]. En cualquier caso, nadie quedó indiferente, ni siquiera los arquitectos que años más tarde formaron el GATEPAC. Este grupo tomó la muestra y su herencia como ejemplo de lo que no había que hacer, basando, además, gran parte de sus postulados teóricos, en la intervención de Le Corbusier en el pabellón de L'Esprit Nouveau[43].

Asimismo, gracias a la exposición de Paris de 1925 los arquitectos españoles conocieron la pluralidad de la arquitectura y el diseño que filtraba la arquitectura internacional, ya que supuso la difusión a gran escala de una síntesis de tendencias que comprendían todas las variaciones de 'lo moderno'. Pero también obligó a los arquitectos españoles a tomar posiciones por una indefinida 'modernidad' que permitió situar a cada una de las obras en los distintos campos de actuación. Bravo con su pabellón trató de crear una imagen de España en el extranjero que combinase la tradición del país con lo que él entendía en aquel momento que era la modernidad. Por otro lado, la propuesta del FAD abordó el proyecto desde lo contemporáneo, adaptándose a las formas que predominaron en la exposición y convirtiéndose en un competidor de los productos creados a partir de aquel lenguaje entendido como moderno. La crítica, sin embargo, difundió una visión de la exposición que permitió apreciar desde España el progreso y la vanguardia desarrollada en otros países, apostando claramente de un modo crítico e ideológico por la ya conocida Modernidad.

38. "Las interpretaciones provincianas y baratas de estos muebles 'estilo 1925' son algo espantoso; las encontramos en todos los catálogos de decoradores, bajo el título de "comedor, dormitorio o despacho moderno", ocupando una hoja más al lado de Luis XV, Chipendale o Renacimiento español... El estilo 1925 languidece aún y en muchas poblaciones de provincias es la última moda" (Idem). Y explicaban: "Para el decorador, el estilo 1925 es un estilo más, que cultiva valiéndose de los mismos trucos y artificios que utiliza para resolver problemas análogos en Barroco, Renacimiento". GATEPAC, op. cit., p. 22.
39. GATEPAC, op. cit., p. 17
40. Ídem.
41. YÁRNOZ LARROSA, J. op. cit., p. 225
42. DIEZ-PASTOR, C., op. cit., pp. 52-53.
43. La influencia de la Exposición de Artes Decorativas de París sobre el grupo GATEPAC es indudable. Por un lado, representaba un ejemplo de lo que no se debía llevar a cabo en materia de arquitectura y, en especial, en las artes decorativas; pero por otro, algunas de las manifestaciones realizadas allí suponían el referente idóneo a seguir. Al observar los contenidos, tanto gráficos como escritos, de la revista *AC* queda patente su lucha contra el Art Déco que en algunas ocasiones se manifiesta a través del aspa roja situada sobre las fotografías realizadas a obras de este estilo. Este estilo representa todo lo que supone la antítesis del grupo. Sin embargo, la figura de Le Corbusier y su pabellón –en el que se materializaron las ideas del autor- se erige como la referencia primordial del grupo a la cual seguirán durante todo su desarrollo. Las características conceptuales del mueble moderno descrito por los arquitectos del grupo proceden de las ideas expuestas por Le Corbusier en el pabellón de *L'Esprit Nouveau.* Por estas dos razones, puede entenderse que la exposición constituyó uno de los influjos del GATEPAC.

Y es que, en definitiva, la exposición de París de 1925 significó la manifestación pública de la confusión del término moderno, aspecto que permitió evidenciar las distintas interpretaciones realizadas por los arquitectos españoles sobre la esperada e indefinida 'modernidad'.

"ESPAÑA FUERA DE ESPAÑA"[1]. THE SPANISH PAVILIONS ARCHITECTURE AT THE 1925 AND 1937 PARIS EXHIBITIONS

Cristiana Volpi

Figs. 1 y 2. Pascual Bravo Sanfeliú, Spanish Pavilion, *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris).

In contrast with the previous century, when it was mainly a country's artistic, artisanal and industrial production to be put on display, in the great international exhibitions of the 20th century it is the pavilions architecture, despite (but also because of) their ephemeral nature, to be the subject of a privileged research that will mark the evolution of contemporary culture throughout the century. From this point of view, the *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, which opened in Paris on 28 April 1925, constitutes an undeniable turning point for the taste in architecture that was going to characterise the early part of the 20th century, when –as clearly indicated by the event's name– an actual and active alliance between the world of arts and the world of industry became an important factor in the creation and diffusion of the modern style.

The Spanish pavilion (Fig. 1), designed by the Zaragoza architect Pascual Bravo Sanfeliú, appears to partly meet the initial programme of the Paris fair's organizers. It is characterised by simple volumes, plastered in white, with some added decorative elements such as wrought iron grids, stained glass windows, columns, coats of arms and ceramic coverings, the result (like the pavilion's furnishing) of a "harmonious collaboration between artists and industrialists on ornamental aspects"[2]. The choice of materials and colours, but especially the forms used (including picturesque pergolas, minaret-like towers and an

1. FRANCÉS, José, "Pabellón Español en Venecia. España fuera de España", in *La Esfera*, n. 549, 12 July 1924.
2. FRANCÉS, José, "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", in *La Esfera*, n. 603, 25 July 1925.

interior patio with fountain) reveal, however, the designer's will to root the building in Spanish tradition, in particular the Andalusian one, stressing the specifically national character of the architecture –and not the original character initially required by the exhibition, one that would express a fairly strong tendency towards an aesthetic renewal of forms[3]. Bravo's pavilion thus appears to be the result of an attempted reinterpretation (although in modern style) of regional forms (Fig. 2) and, in particular, of villas or *hôtels particuliers* typical of the city of Cordoba or Seville[4] –quite far, for example, from the modernity of contemporary metropolis prototype villas like the *Pavillon de l'Esprit Nouveau* by Le Corbusier. It's the same Iberian designer that affirmed he expressly tried "to escape the German modernism, by now neither modern nor German", preferring instead the "characteristics of the Spanish construction which distinguish the architecture of this country"[5].

For this reason, while radical (at the time) French commentators like Waldemar George, who dwelled at length on the plastic qualities of the Soviet Union pavilion by Konstantin Mel'nikov and on the construction features of the Danish pavilion project by Kay Fisker, did not care to look at the Spanish building, even critics belonging to the conservative ranks[6], like Yvanhoe Rambosson, who judged the Soviet pavilion a "stylized guillotine", still complained about the "slightly modified Moorish style" adopted by Pascual Bravo, despite "Spain counting architects and decorative artists who adhere to a perfectly modern style"[7]. Likewise, the more progressive Gabriel Mourey found the Iberian pavilion to arise only a "very relative interest" and therefore not to be taken into consideration[8]. A positive opinion came however from the Art et décoration critic Martinie: despite stressing Spain's "marginal role" in the "evolution that was driving the decorative arts in Europe", he nevertheless appreciated the "modernity", seen as "intelligent adaptation to climate and life necessities, adherence to customs and wise choice of materials" of the Iberian pavilion. Here the architect –concluded Martinie– by proposing, *sans pastiche*, the general layout of a Hispanic-Arabian home, was able to create "a place of refuge for the eyes and the spirit"[9]. Antony Goissaud too, in the revue *La Construction moderne*, praised Bravo's work, precisely for his loyalty to tradition and his choice "not to yield to modern bizarre architecture, which looks like nothing" –embodied instead by "the strange Soviet Union building, at first glance conceived by packers"[10].

The reference to national tradition elements is a constant feature of the architecture of Spain pavilions in the international exhibitions of the 1920s[11]. Clear reminiscences of Spanish Baroque characterise, for example, the pavilion built in 1922 for the Venice Biennale (in this case not a temporary building) from a design of Francisco Javier de Luque (exponent, like Bravo, of the Madrid School of Architecture)[12], whereas hints of the different regional cultures making up the Spanish nation will characterise many of the structures built for the Seville Spanish-American exhibition in 1929. On this occasion, Bravo designed the Aragon pavilion, where a retrieval of his native land popular architecture is manifest similarly to what was happening for the Paris pavilion project[13], and where we cannot detect any echo of the European architecture that precisely from 1925 began spreading also in Spain. Bravo preferred to work in the wake of tradition, showing in the following years an interest for new trends only from a technical point of view, as in the project for the new School of Architecture built between 1932 and 1936 in the Madrid Uni-

3. Industrial products devoid of artistic inspiration were also excluded. On the 1925 Paris exhibition, see: BOUILLON, Jean-Paul, *L'art déco. 1903-1940*, Skira-Newton Compton, Rome 1989, pp. 165-189; TROY, Nancy, *Modernism and the decorative arts in France. Art nouveau to Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, London, 1991, pp. 159-226. Also for the later Philadelphia's 1926 Sesqui-Centennial International Exposition, Spain opted for a pavilion conceived in Andalusian style by architect César de la Torre Trassierra (DE ZARRAGA, Miguel, "La solemne inauguración del pabellón de España en la exposición de Filadelfia, in *ABC*, Madrid, 21 November 1926, pp. 8-9).

4. MARTINEZ DE LA RIVA, R., "El pabellón español en la exposición intarnacional de París", in *ABC*, Madrid, 6 September 1925, pp. 6-7; PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, "La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925", in *Artigrama*, n. 21, 2006, pp. 43-84; PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, "La exposición internacional de Arts Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española –L'exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925 et la critique espagnole", in *Revista Aldaba*, n. 33, November 2008, pp. 17-73.

5. BRAVO, Pascual, in GOISSAUD, Antony, "A l'exposition des arts décoratifs. Le pavillon d'Espagne", in *La Construction moderne*, n. 20, 14 February 1926, p. 229.

6. PAULY, Danièle, "Les modernes à l'expositions de 1925 et la critique", in C. Coley, D. Pauly (sous la direction de), *Quand l'architecture internationale s'exposait. 1922-1932*, Fage, Lyon 2010, pp. 47-58.

7. RAMBOSSON, Yvanhoe, "L'exposition des arts décoratifs. La participation étrangère: II. Japon, Belgique, Angleterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie", in *La revue de l'art ancien et moderne*, t. 48, 1925, pp. 172, 175.

8. MOUREY, Gabriel, "L'Esprit de l'Exposition", in *L'Amour de l'art*, August 1925, p. 310.

9. MARTINIE, H., "L'exposition des arts décoratifs. La section espagnole", in *Art et Décoration*, November 1925, pp. 173-180.

10. GOISSAUD, Antony, op. cit., pp. 230-231. For the same reasons, Goissaud praised the Italian and Japanese pavilions too.

11. Also for the later Philadelphia's 1926 Sesqui-Centennial International Exposition, Spain opted for a pavilion conceived in Andalusian style by architect César de la Torre Trassierra (DE ZARRAGA, Miguel, "La solemne inauguración del pabellón de España en la exposición de Filadelfia", in *ABC*, Madrid, 21 November 1926, pp. 8-9).

12. ROMANELLI, Gian Domenico, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia*, Historical Archive of Contemporary Arts, Venice, 1976; MULAZZANI, Marco, *I padiglioni della Biennale a Venezia*, Electa, Milan 1988; RE REBAUDENGO, Adele (curated by), *Pavilions and Gardens of Venice Biennale. Photographs by Gabriele Basilico*, Contrasto, Rome, 2013.

13. RÁBANOS FACI, Carmen, "La arquitectura aragonesa de vanguardia", in *Andalán*, n. 373, 1983, p. 19; RÁBANOS FACI, Carmen, "Vanguardia y tradicion en la arquitectura aragonesa del siglo XX: 1925-1939", in *Seminario de arte aragonés*, n. XXXVIII, 1983, p. 239.

versity Campus, where its construction started in 1928 under the direction of Modesto López Otero[14]. Among the young architects working with Otero was Luis Lacasa Navarro, whose Student House design is, in contrast, an example of the evolution brought to modern Spanish architecture by contacts with European rationalist currents (especially German ones). With the pavilion built for the 1937 Paris exhibition and designed by Lacasa in collaboration with Josep Luís Sert (a Catalan architect who trained in Le Corbusier's studio), the gap that in 1925 separated Spain from the most innovative lines of architectural research in Europe was finally (although temporarily[15]) filled –without, however, giving up completely the Mediterranean character that distinguishes Iberian traditions.

Despite the premises and the definition of a theme with clear social and educational implications[16], the *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, inaugurated in Paris on 24 May 1937 substantially marks the triumph of the decorative spirit that finally dominated the 1925 fair[17]. It was the chief architect of the exhibition himself, Jacques Gréber, who advocated for the pavilions architecture "a return to the logical tradition of ornament, properly circumscribed and applied to simple volumes, rationally outlining on the façade the arrangement and destination of internal spaces", against the "bareness" produced by a reaction to the decorative excesses of the early century[18]. Many of the pavilions built in 1937 are, as a result, only modern in appearance, featuring forms derived from a re-elaboration of classic or popular elements[19]. There are, however, examples where an attempt is made to put together innovative, light materials and rational lines, according to the dictates of international research currents that were establishing themselves in Europe during the 1930s. That is the case of the better known *Pavillon des Temps Nouveaux* by Le Corbusier, but also of the Japan pavilion that Junzo Sakakura designed precisely according to Le Corbusier's lesson, or the pavilion by Georges-Henri Pingusson, Franz-Philippe Jourdain and André Louis, which aimed, with its piers, exposed steel skeleton and standard cladding elements, to embody a programmatic manifesto of the *Union des Artistes Modernes*. To these we must add some of the most original pavilions: the Finnish one where, thanks to Alvar Aalto, a large use of wood predominates; and the Czechoslovakian one, designed by architect Jaromir Kreskar in collaboration with engineer Jan Polivka, with its distinctive continuous, backlit curtain made of Thermolux glass[20].

Without the intervention of the well-known political and social upheavals, culminating in July 1936 with the outbreak of the civil war, Spain would probably have stamped again its image in line with national traditions, opting for a pavilion designed, for example, like an "Albergue de Don Quijote", as proposed by architect Casto Fernández Show[21]. But since the pavilion had to be turned from a primarily commercial structure, funded by private companies, into a propaganda work with the task of showing to the world the reality of Spain and the qualities of the Republican State in the most diverse areas, while also warning of the hidden danger of a possible victory of fascism, something different was required of its architecture. To this end, as advocated by the then Spain ambassador to Paris Luis Araquistáin (writer and socialist politician), the pavilion design was entrusted to one of the "young prestigious architects" of Madrid University Campus, Luis Lacasa, probably also because of his pro-government position and the contribution he could have made in

14. CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Genesis y realizacion*, Editorial Universidad Complutense, 1986; PÉREZ ESCOLANO, Victor, "The Marginal Status of Modern Architecture in Spain", in *Twentieth-Century Architecture Spain*, Sociedad Estatal Hanover 2000, Tanais, Seville, 2000, p. 89. The construction of the Madrid University Campus contributed to modernise the Spain's capital city.
15. According to Oriol Bohigas, the Republic's pavilion at the 1937 Paris Exposition was also "the swansong of Spanish rationalism", which was to be closed "dramatically" in 1939, when "Franco imposed politically the worst neo-classical precepts tinged with Nazi and Fascist ideas" (BOHIGAS, Oriol, "Rationalism and international avant-garde styles", in *Twentieth-Century Architecture Spain*, cit., pp. 102, 107-108).
16. RÉBÉRIOUX, Madeleine, "L'exposition de 1937 et le contexte politique des années Trente", in LEMOINE, Bernard (sous la direction de), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Institut Français d'Architecture/Paris-Musées, Paris, 1987, pp. 26-29 ; ORY, Pascal, "Le Front populaire et l'exposition", in LEMOINE, Bernard (sous la direction de), op. cit., pp. 30-35.
17. BOUILLON, Jean-Paul, op. cit., pp. 227-239.
18. GRÉBER, Jacques, "L'architecture à l'Exposition de 1937", in *L'Architecture*, n. 2, 15 February 1937, p. 42.
19. On this regard, says Robert Mallet-Stevens commenting on the 1937 fair, "there does exist an exhibition style that is evidently inspired by modern architecture. Those who do not admit a terrace in a town's flat (and they are wrong, because you cannot find a flat to rent with terrace), agree on having a terrace or mock terrace on top of their building. For an exhibition, that is admitted. Classical or neoclassical columns are no longer used, but (...) columns are laid out, because they are 'French', and without capital, because they are 'modern'. It does not matter, however, if these columns serve any use; in the great majority of cases they do not" (MALLET-STEVENS, Robert, "L'esprit des expositions", in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 1-2, 1940, p. 37).
20. Detailed tables devoted to the architecture of the main pavilions built for the 1937 exhibition can be found in LEMOINE, Bernard (sous la direction de), op. cit.
21. TRUEBA, Josephine Alix, *Pabellón español. Exposición Internacional de París. 1937*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 24.

Figs. 3 y 4. Luis Lacasa Navarro, Josep Luís Sert, Spanish Pavilion, *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, Paris 1937 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, Fond Kollar).

terms of propaganda for the Republican cause[22]. Owing to his deep knowledge of the French building practices, Lacasa was joined by Josep Luís Sert who, as well as entertaining in those years close relationships with the international avant-garde (and in particular with Le Corbusier), was living in Paris since the outbreak of the civil war (where he had been employed by the *Patronato nacional de Turismo*).

Thanks to the rich documentation kept in various Iberian archives, at the Archives Nationales[23] and the *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine* in Paris, the numerous publications that from the late 1970s onwards (after the end of Franchism) dealt with the Spanish Republic pavilion[24] were able to retrace in great detail the genesis and history of its construction, tackling the thorny issue of the project's "paternity" and coming to the conclusion (now unanimously accepted) of a sharing of intents between the two architects[25] and a collaboration based on their different experiences. The first drawings made by Lacasa, starting from a modern re-elaboration of the national building tradition, were adapted to the need for a fast and cheap construction work, given the late start and the difficult conditions Spain was experiencing because of the civil war[26]. To this end, taking advantage of the experience gained in previous research within G.A.T.C.P.A.C. (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*, Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture), Sert settled for the use of modern materials and standardized, prefabricated elements (from a visible metal framework made of profiles and H beams, easy to find on the French market, to sheets of corrugated asbestos and large glass windows with a cladding function at the various levels), put into place by means of an economical dry assembly system[27] (Fig. 3). Clear yet mostly evocative references to a Mediterranean culture[28] remain however in the layout of the central courtyard/patio, in the colours and specially treated materials that characterise the volumes of the rear façade (Fig. 4).

In the finally adopted solution the pavilion appears to be an aesthetically modern and functional structure, where the internal choice and arrangement of works of art, colours (dark red, black, white, grey), regional handicraft products and photomontages (by the Valencia graphic artist Josep Renau)[29], together with various architectural expedients (like the ramp linking the ground floor

22. As possible designer of the pavilion, Luis Araquistáin also names another architect involved in the construction of Madrid University Campus, Manuel Sánchez Arcas (Ibid., p. 25; ROVIRA, Josep M., *José Luis Sert. 1901-1983*, Electa, Milan 2000, p. 236), who had collaborated previously with Lacasa in designing the National Institute of Physics and Chemistry in Madrid (1927-30), and shared with him a certain interest for the rationalistic architecture of European origin.

23. The documentation referring to the Paris exhibitions is kept in the F/12 (commerce and industry) and F/21 (fine arts) subseries. There is little material on the 1925 exhibition but the one referring to the 1937 fair is of great interest.

24. PÉREZ ESCOLANO, Victor, LLEO CAÑAL, Vicente, GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio, MARTIN MARTIN, Fernándo, "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París 1937", in *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 26-44; MARTIN MARTIN, Fernándo, *El pabellón español en la Exposición Universal de Paris en 1937*, Universidad de Sevilla, Seville, 1983; BLANTON FREEDBERG, Catherine, *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*, Garland, New York-London 1986; THORNE, Martha, "Espagne. José-Luis Sert et Luis Lacasa", in LEMOINE, Bernard (sous la direction de), op. cit., pp. 146-151; TRUEBA, Josephine Alix, op. cit.; MENDELSON, Jordana, *El Pabellón Español. Paris, 1937*, La Central, Barcelona, 2009. None of the publications that also outline (broadly) a history of the greatest international exhibitions before 1937 (including the *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in 1925) compares, however, the Spain pavilions in the various occasions.

25. On this regard, in a letter to his friend and colleague Josep Torres Clavé, dated 27 December 1936, Sert writes: "Lacasa agrees that this pavilion should be a glorification of the peoples of Spain, in line with the spirit of the notes we prepared". Less than a month later, the Catalan architect was to communicate, again to Torres, that a rough project was nearly ready (ROVIRA, Josep. M., op. cit., p. 237).

to the second floor, and the mobile partitions), contribute to define a precise visiting itinerary reminiscent of Le Corbusier *promenade* and look highly organized for propaganda purposes[30]. The good reception by the public (described as almost a triumph in the accounts of the politically left-oriented French press[31]), was especially helped by sculptures and paintings of internationally renowned artists (chosen precisely to guarantee success[32]) like Joan Miró, Alexander Calder, Julio González and, first of all, Pablo Picasso, who had been working in Paris since the start of the century and was the author of the famous *mural* dedicated to the Guernica massacre, which dominated the entrance porch on the ground floor[33] (Fig. 5).

Fig. 5 Luis Lacasa Navarro, Josep Luís Sert, Spanish Pavilion, *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, Paris 1937 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, Fond Kollar).

Perhaps because of the delay in completing the work –the inauguration ceremony took place only on 12 July 1937, nearly two months after the opening of the exhibition–, or because of the inevitable political implications that some reviews might involve (given the "non-intervention" policy of the Paris government), the modernity of the Spanish pavilion architecture was not given the right prominence in the articles dedicated to the event by contemporary French critics, and even the accurate photographic reportage of François Kollar[34] came to be known only from more recent publications.

In his long analysis of works that "propose characteristic elements" and "are capable to teach"[35], Louis Chéronnet, for example, limits himself to just publishing a photographic reproduction of the building by Lacasa and Sert[36], whilst Waldemar George, now passed over to reactionary critics' ranks, focuses on the praise of "three or four pavilions that stand out clearly from the whole" (reporting an emerging "industrial and pseudo-rational style that has been flourishing lately from Rome to Stockholm, Vienna and Madrid"), namely the Soviet Union pavilion by Boris Iofan, the German one by Albert Speer and the Italian building by Marcello Piacentini (with Giuseppe Pagano, Ettore Rossi and Cesare Valle), a clear celebration of pretentious grandeur yearned for by the architecture of totalitarian regimes. On that same occasion the critic of *L'Architecture* dwelled briefly on the features of about twenty other foreign pavilions (out of a total of 44), continuing however to ignore the Spanish one[37].

In the final report submitted by the exhibition's Commissioner General, Edmond Labbé, we find mostly technical remarks and general observations, written by an unidentified representative of the Spanish government; the "identity" displayed by the Iberian pavilion (presented as a "State pavilion") is described simply as a result of the will to express "the permanent character of the Spanish people"[38]. Even a magazine openly siding with modern international architecture like *L'architecture d'aujourd'hui*, directed by Pierre Vago, avoids a judgment on merits, settling for a brief description of the building's characteristics from a technical and construction point of view[39], along the lines of what will be published in Labbé's *Rapport général*. Similarly, the text accompanying drawings and photographs published by the progressive *Cahiers d'art* of Christian Zervos is also characterised by a purely descriptive approach and neutral tones[40], but it is the choice of foreign pavilions including, in addition to Spain, Finland, Czechoslovakia, Japan and Sweden (another pavilion, by Sven Ivar Lind, associated with the adoption of a rigorous *International Style*), that clearly indicates the magazine interest for modern international architecture.

26. Lacasa agreed to renounce an "organic architecture of bricks and stone, Spanish style", because "easy to do in Toledo but not in Paris, with French workmen", and accepted the "Le Corbusier simplicism" proposed by Sert, since the pavilion was a temporary building (MARTIN MARTIN, Fernándo, op. cit., p. 48; ROVIRA, Josep M., op. cit., p. 237).
27. The construction was entrusted to the Labalette Frères company, engaged by the end of February 1937 (prior to the cornerstone laying ceremony which was held on February 27). Supervising the construction was French architect Abella, appointed by the exhibition's general commission, which contributed financially to building all pavilions.
28. On the popular and Mediterranean character of G.A.T.C.P.A.C., see: LAHUERTA, Juan José, "Razionalismo e architettura in Spagna negli anni trenta", in CARAMEL, Luciano (a cura di), *L'Europa dei razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*, Electa, Milano, 1989, pp. 284-289; LAHUERTA, Juan José, "A propos de l'architecture et de la ville", in *Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001, pp. 102-104.
29. "Alone among the national pavilions Spain has attempted to provide a living reflection of the life of the people rather than a mere static collection of previously chosen exhibits" ("The Spanish Pavilion at the Paris Exhibition", in *The Architect & Building News*, 13 August 1937, p. 194).
30. The pavilion's "light framework and glass walls" were qualified as "very advertising" by the commentator of L'Illustration (LAMBERT, Jacques, "Les sections étrangères", in *L'Illustration*, n. 4917, 29 May 1937, n.p.).
31. BERTHERAT, Bruno, *Le pavillon espagnol à l'Exposition internationale de Paris 1937 vu par la presse franco-espagnole (Mai-Novembre 1937)*, Mémoire présenté à l'Institut d'Études politiques de Paris, préparé sous la direction de P. Ory, Paris, le 18 janvier 1992.
32. MENDELSON, Jordana, op. cit., p. 12.
33. LÉAL, Brigitte, "«Petite aube de plein été sur Barcelone!»", in *Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, cit., pp. 577-598
34. The French photographer (born in Hungary) François Kollar took (for an unknown purpose) about ninety photographs of the Spanish pavilion architecture and the works exhibited inside, now kept at the Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine in Paris (*Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937*, Éditions du patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2008, p. 92).
35. CHERONNET, Louis, "Les participations étrangères à l'Exposition de 1937", in *Art et décoration*, n. 7, 1937, p. 193.
36. "Pavillons étrangers (Suite et fin)", in *Art et décoration*, n. 10, 1937, p. 313.
37. GEORGE, Waldemar, "Les pavillons étrangers à l'Exposition de 1937", in *L'Architecture*, vol. L, 1937, pp. 245-272.

In the same issue of *Cahiers d'art*, Amédée Ozenfant, after a visit to the exhibition recounted in the manner of a modern *flâneur*, draws the reader's attention to the "terrible plight of a great people abandoned in the hands of medieval tyrants", as effectively portrayed by Pablo Picasso with "the instruments proper of the art of vision" in *Guernica* –the work to be indelibly linked to the Spanish civil war tragedy and for which the Spanish participation in the 1937 Paris fair was later to be mainly remembered. Significantly enough, a reproduction of the same *mural*, a product– in Ozenfant's words –"of great, dramatic, dangerous times"[41], was to be selected, in one of the collages showing the project Museum for a Small City of Ludwig Mies van der Rohe (1940-42)[42], as a symbol of that European culture the German architect was always proud to belong to. As in the 1937 pavilion, we can clearly see in Mies's project the consonance between *Guernica* and the architecture hosting it, whose modernity seems to legitimately characterise the 20th century.

38. Ministère du Commerce et de l'Industrie, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937)*, Rapport général présenté par M. Edmond Labbé, commissaire général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937), Imprimerie nationale, Paris, 1939, vol. 9 (Les sections étrangères. Ière partie), p. 169. A transcript of the text dedicated to the Spanish pavilion was published by BLANTON FREEDBERG, Catherine, op. cit., vol. 2, pp. 707-716.
39. "Le pavillon de l'Espagne. Architectes: Luis Lacasa et J.L. Sert", in *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 8, 1937, pp. 22-23.
40. "Le pavillon de l'Espagne. Architectes: L. Lacasa et J.-LL. Sert", in *Cahiers d'art*, n. 8-10, pp. 283-289.
41. OZENFANT, Amédée, "Notes d'un touriste à l'exposition", in *Cahiers d'art*, n. 8-10, 1937, pp. 241-247.
42. ENDICOTT BARNETT, Vivian, "The Architect as Art Collector", in LAMBERT, Phyllis (edited by), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture, Montréal, Whitney Museum of American Art, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2001, p. 109. Mies van der Rohe made of Picasso's painting a free-standing wall.